Acta Iassyensia Comparationis

17(1/2016)

NEBUNIE / MADNESS / FOLIE

Editura Universităţii "Alexandru Ioan Cuza" Iaşi

http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html

Acta Iassyensia Comparationis 17(1/2016)

Nebunie
Madness
Folie

„Nebunia", tema propusă de noi pentru numărul al XVII-lea al AIC, a atras atenţia unui număr de specialişti şi studenţi în domeniul ştiinţelor umane din diverse instituţii academice europene şi africane, aflaţi în căutarea unui nou potenţial expresiv al unui subiect deja consacrat din punct de vedere literar şi cultural. Mergând, în materie de cronologie şi mod literar, de la canonicul Shakespeare la literatura secolului al XX-lea, de la gotic la suprarealism şi, în materie de orientare ştiinţifică, de la paremiologie la arta spectacolului, de la tematologie la studiile de gen şi de la istoria psihiatriei şi ecourile sale în planul literaturii la critica psihanalitică, numărul curent al publicaţiei noastre ilustrează convergenţa semnificativă a intereselor şi expertizelor multiple, dincolo de nivelul naţionalului.

"Madness", the theme we proposed for the 17th issue of AIC, has drawn the attention of scholars and students in the humanities from different European and African academic institutions, in their search for new expressive potentialities of an already consecrated literary and cultural topic. Ranging, in matters of literary chronology and mode, from canonical Shakespeare to the 20th century literature, from gothic to surrealism, and in matters of scientific approach, from paremiology to the performative arts, from thematology to gender studies, from the history of psychiatry and its echoes in literature to psychoanalytic criticism, the current issue of our journal stands for a meaningful convergence of multiple interests and expertise, beyond the national level.

La « Folie », le thème que nous avons proposé pour le 17e numéro d'AIC, vient d'attirer l'attention des spécialistes et étudiants des sciences humaines, affiliés à diverses institutions académiques de l'Europe et de l'Afrique. Nos contributeurs se sont volontiers laissé entraîner dans la quête d'une nouvelle potentialité expressive d'un thème déjà consacré de point de vue littéraire et culturel. Allant, en matière de chronologie et mode littéraire, du canonique Shakespeare à la littérature du XXe siècle, du gothique au surréalisme, et, en matière d'orientation scientifique, de la parémiologie aux arts performatifs, de la thématologie aux études de genre, et de l'histoire de la psychiatrie et ses échos dans la littérature à la critique psychanalytique, le numéro courant de notre journal illustre la convergence, au-delà de l'espace national, des intérêts et des expertises multiples.

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

Nebunie
Madness
Folie

Cuprins/Contents/Contenu

Articole/Articles/Articles:

Sara LEBBAL	La représentation de la folie genrée dans le dire proverbial français	1
Antonella CAGNOLATI Sergio Marín CONEJO	Tra negazione e follia: alla ricerca di Ofelia	9
Marco SETTIMINI	Entre ordre et chaos – Aux limites de la folie : L'homme et l'imaginaire animal en littérature	21
Lorelei CARAMAN	Literature and Psychoanalysis: Whose Madness is it anyway?	31
Jeanne WEEBER	Le psychiatre fou : Le grand renversement antipsychiatrique	37
Maria Rosa LEHMANN	*L'Acte Manqué* (1938) : Le surréalisme entre folie et performance – Un corps placé sous le signe de l'hystérie	47
Dragoş AVĂDANEI	Tales of "Conformity Gone Mad"	57
Yagué VAHI	La poétisation de la folie chez le poète ivoirien Jean-Marie Adiaffi : sens et signifiance d'un thématique	67
Chantal DHENNIN-LALART	La folie de Nini. Etude du phénomène de la folie dans un roman du premier XXe siècle: *Le fardeau des jours*	77

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

La représentation de la folie genrée dans le dire proverbial français

The Representation of Gender Type Madness in the French Proverbial Saying

SARA LEBBAL
Université El-Hadj Lakhdar de Batna

From a sociocultural angle, the article at hand seeks to highlight the interdependence of the literary and the doxic. As a matter of fact, the purpose would be to study, in a differential view, the representation of madness in its proverbial manifestation; in other words, it would be a matter of considering its gender inheritance up close, combining as well images and stereotypes that can clarify the proverbial figuration of madness. It would mean to explain the why of the how while considering the social aspect as a background on which the literary aspect is based and from which it resources. The objective is to examine the proverbial discourse of madness in correlation with the integrative expression that is the doxa of sexes, and to potentially see whether the proverbial figuration of madness works the same as an identity scheme of one gender on account of the other.

***Keywords*: doxa; proverbial expressions; madness; masculine dominance; the alternate; identity strategy; gender studies.**

Introduction

D'aucuns nieront que l'un des objectifs principaux des parémies est la socialisation des citoyens en invoquant les rudiments de la culture communautaire afin de mieux les initier.

Sachant que la fonction du proverbe n'est pas de photographier la réalité culturelle, même s'il s'y réfère directement, mais de l'interpréter et d'en tirer des généralités qui peuvent servir dans l'interaction entre les locuteurs d'une même communauté. Cela dit, le proverbe est infesté d'images et de représentations purement sociétales ; il traduit tous les aspects de la vie, allant de l'idéologie et les croyances, passant par les activités quotidiennes et personnelles en arrivant aux différents rapports sociaux.

Dans le présent article, notre point de mire sera les rapports sociaux, plus particulièrement la parité/ dimorphisme entre hommes et femmes au sein de la littérature parémique française. En effet, nous aurons à examiner, autant que faire se peut, le discours parémique portant sur la folie relative aux deux sexes et déceler l'origine sociale de leur considération.

1. La dynamogénie socioculturelle

La dimension socioculturelle semble indissociable du fait littéraire, mieux encore, elle constitue une marque de littérarité, du moment qu'un grand pan de la compréhension du texte littéraire reste tributaire de son contexte de production. D'ailleurs, toute littérature, à quelques exceptions près, porte le sceau de, ne serait-ce qu'une infime partie, de l'imaginaire social. La littérature orale,

plus que toute autre forme littéraire, ne se contente pas de recouper des bribes de la réalité sociale, elle reflète la société dans son intégralité avec une limpidité inégalée.

Constituant une composante cardinale de cette littérature, le proverbe constitue le réceptacle même de l'ensemble des éléments socioculturels, bravant ainsi tout changement par sa phraséologie.

Loin d'être une simple juxtaposition de mots, ou un simple fait littéraire, le proverbe recèle tout un système où l'élément culturel en constitue la quintessence, il se manifeste avec acuité et s'étale sur tout l'éventail thématique que le proverbe couvre. En effet, chaque profération parémique « permet au locuteur qui fait appel à lui de se donner la garantie d'un savoir collectif emmagasiné dans un répertoire culturel » (Amossy, 2006 : 121).

2. Aux sources d'une fantasmagorie doxique

Les expressions parémiques se montrent d'une extrême utilité pour la doxa des sexes. D'ailleurs, cette dernière constitue la source d'alimentation proverbiale. Dès lors, et de par sa définition, toute expression parémique répond au principe du clichage et se greffe sur un discours doxique, qui, paradoxalement, lui assure toute la littérarité, conformément à ce qu'avance Albalat : « le cliché […] est une marque de littérarité par rapport à la langue courante » (Amossy et Herschberg Pierrot, 2005 : 57). C'est justement cette charge péjorative, aussi marginalisante que dévalorisante, qui se dégage du cliché qui a longtemps valu au proverbe une éclipse accompagnée d'un déni de reconnaissance en tant que forme littéraire.

De ce fait, toute énonciation proverbiale contribue à maintenir et accentuer l'énoncé doxique qui s'y immisce. Bravant toute déperdition grâce a son figement, il se pare d'une armure de principes socioculturels qui fait que tout changement social n'affecte ni le proverbe, ni, corolairement, la vision socioculturelle entérinée. On peut même l'assimiler à une ossature culturelle, son immuabilité le consacre comme donne transversale immunisant le groupe contre l'acculturation conformément à ce qu'avance Chétrit:

> L'éclatement des structures mentales et sociales traditionnelles provoque presque automatiquement la réduction ou même la suppression des usages proverbiaux du discours ordinaire tout comme d'autres variétés d'énoncés formulaires fixes, et entraîne l'adoption de structures discursives moins marquées et plus ouvertes. Les usages parémiques très réduits dans la société occidentale moderne en sont la preuve la plus éclatante, quand on envisage les dizaines de milliers de proverbes qui étaient en usage en Europe dans les siècles précédents et qui continuent de vivre seulement virtuellement de nos jours, surtout grâce aux multiples collections parémiques qu'on continue de recueillir (…). L'élimination de la parole parémique du discours occidental moderne ordinaire prouve que le dire parémique fait partie des fondements du discours traditionnel, porteur d'une vie sociale traditionnelle fermée. (1998 : 162-166)

Cela dit, l'énoncé proverbial constitue une piste culturelle où se rappellent et se confondent les sentiments d'appartenance sociale.

Résultante directe de la doxa des sexes qui a confiné chacun des deux gents dans un espace bien fourni de caractéristiques et bien balisé ; les principes d'une identité générique s'en sont générées en octroyant à chacun d'eux des schèmes identitaires bien définis.

Le principe de base de toute construction identitaire s'axe principalement sur la similitude, c'est un ensemble de schèmes dans lequel tout être se projette et se reconnait car : « sans similitude, l'individu serait inclassable, impossible à identifier » (Housset, 2007) ; déjà que l'origine même du mot identité renvoie à l'adjectif *identique*.

Parler d'images et de regards réciproques induit la présence et l'octroie de traits définitoires à l'image cible en question, voire lui coller un amas d'attributs qui la singularise et, corolairement, l'identise.

Ainsi, l'identité s'avère, en grande partie, socialement définie ; son intériorisation ne se fait pas de manière délibérée, du moment que : « l'individu de par son hérédité biologique nait avec les éléments constitutifs de l'identité ethnique et culturelle » (Cuche, 1998 : 85). En effet, le sentiment grégaire dont dispose chaque sujet social le force à l'admettre et à s'y inscrire. Plusieurs facteurs, aussi individuels que sociaux, interviennent pour former l'identité. De ce fait, elle est foncièrement tributaire de plusieurs champs d'appartenance entre autres : sociaux, géographiques, ethniques, culturels, religieux et génériques.

Le proverbe, vecteur principal de tout stigmatisme doxique, dresse un état des lieux bien détaillé des caractéristiques identitaires. L'identité se déploie dans un cercle vicieux aux traits singularisant l'individu du lot par son appartenance au groupe social. Housset écrit : « en trouvant sa singularité dans la différenciation, mais cette différenciation succède à l'identification, qui détermine l'existence même de tout un chacun » (2007).

À travers ce parcours au pas de charge, l'on est bien à la recherche d'une inhérence identitaire susceptible de qualifier chaque sexe dans l'ultime dessein de le définir.

3. Identité masculine et altérité féminine

L'identité, comme tout fait doxique, transite inéluctablement par le prisme stéréotypique qui gère toute image culturelle. La notion de stéréotype détermine les images de soi et de l'autre qui circulent dans une communauté donnée. Ainsi, l'identité féminine n'est pas fonction des traits exclusivement biologiques, elle résulte d'une jonction du réel et du social. Cela dit : « l'identité peut alors être décrite comme l'articulation entre une "identité pour soi", "réelle", et une identité pour autrui ou "virtuelle" » (Boudon, 2003 : 117). Tout sujet social est appelé à modeler son comportement afin d'être au diapason d'une identité conçue pour et par autrui. Là, une question rebondit et parait légitime : qui pourrait bien tracer les jalons d'une identité figée ? Car, il est à rappeler que « l'identité apparait comme une essence qui n'est pas susceptible d'évoluer » (Cuche, 1998 : 85).

S'exerçant dans la complémentarité ; l'identité se forme de deux parties bien emboitées l'une dans l'autre : celle personnelle et l'autre faisant office de trait de son identification. Car, pris dans une spirale faite de plusieurs sentiments ; l'individu s'affirme par sa singularité et par son appartenance.

Allants de pair ; l'identité ne peut se concevoir en dehors de son rapport à l'altérité, car, elle se construit par rapport à l'autre, à l'opposé ; elle se définit sous le poids du regard étranger. Il s'ensuit que le regard de l'autre s'avère plus pesant que celui porté par nous envers nous-mêmes. En effet : « la manière dont on se représente l'autre détermine la relation hiérarchisée que l'on va mettre en œuvre à son égard » (Mannoni, 2003 : 94). Ce qui amène à enchainer et d'asserter qu'il n'existe pas d'identité sans processus d'identisation venant de l'autre. En effet :

> Aucune conscience ne peut s'isoler du monde pour en faire quelque chose : toute conscience est déterminée à être et à agir par son environnement qui la définit en lui donnant à la fois une identité et des fonctions : tout comportement est induit, et n'a donc pas pour cause le sujet qui l'accomplit, mais un autre. Exister, être conscient et s'affirmer tel, c'est aussi se reconnaitre comme étant sous influence. (Housset, 2007)

4. Transposition parémique

Il conviendrait, avant de mettre sur les rails notre lecture, de préciser que la représentation de la folie « sexuée » n'est pas abondante dans la parémiologie française. En effet, à partir de 596 parémies collectées, nous avons recensé 14 proverbes abordant la folie.

N'étaient retenues que les parémies dans lesquelles l'adjectif *folle* / *fou* ou autres dérivés est associé aux vocables *homme-femme*. Ci-après l'ensemble des parémies relevées :

1. Bien entretiendra sa maison

Cil qui a bonne sage femme
Mais une folle sans raison
Rend son hôtel tout infâme (De Lincy, 1996 : 339).

2. Fol est qui perd son ami pour femme (Ministère de la culture).
3. Fol est celui qui surveille une femme (Ministère de la culture).
4. Ki croit et aime fole fame. Il gâte avoir, corps et âme (De Lincy, 1996 : 334).
5. Les femmes sont plus folles que malades (De Lincy, 1996 : 335).
6. Souvent femme varie. Bien fol est qui s'y fie (Pineaux, 1973 : 86).
7. La beauté d'une femme est quand elle a la tête bien faite, la plus sage est la moins folle (De Lincy, 1996 : 334).
8. Tout ce que clerc laboure. Folle femme dévore (De Lincy, 1996 : 339).
9. Vides chambres font femmes folles (Montreynaud, 2007 : 78).
10. C'est folie se harper aux femmes et aux bêtes (De Lincy, 1996 : 193).
11. C'est grand miracle si une femme meurt sans faire folie (De Lincy, 1996 : 194).
12. Moult parler et rire, font l'homme pour fol tenir (Ministère de la culture).
13. Quand Dieu veut avoir un fol il prend la femme d'un vieil homme (Ministère de la culture).
14. Un homme de bonne foy est estimé le plus fol du monde (De Lincy, 1996 : 364).

À considérer ces parémies de près, il nous semble que la folie soit imputée aux deux sexes, ce qui constitue en soi une symétrie. L'asymétrie se manifeste de toute son envergure dans la façon dont elle leur est imputée. En effet, rien qu'à constater le corpus portant sur l'homme nous constatons que la folie masculine est visiblement tributaire de la présence/ absence de la gente féminine.

Ainsi, les parémies collectées sur la gente masculine abordent la folie, non comme une entité définitoire, mais plutôt comme une conséquence. En effet, toute configuration des deux acceptions homme/ folie, répondent à la structure cause/ conséquence. Ainsi, nous remarquons qu'aucun mal ne lui est inhérent, tout est tributaire d'une condition prédéfinie. Le mal s'estompe en l'absence de l'élément catalyseur. Étant attribuée à une cause qui la génère, la folie est présentée dans le corpus masculin comme une mesure préventive, contrairement au corpus féminin dans lequel il revêt le caractère d'une imputation exclusive.

À titre d'exemple, nous confrontons les parémies suivantes : les femmes sont plus folles que malades/ moult parler et rire font l'homme pour fol tenir.

Il est clair qu'il y a disparité au niveau du degré de l'attribution du défaut. La première parémie se présente comme une assertion, contrairement à la deuxième qui répond à la structure binaire cause/conséquence.

Quant à celles relatives à l'image de la femme, la folie semble lui être un trait inhérent. Elles traduisent plutôt des assertions supposées leur être définitoires. Au lieu de mettre en garde contre la folie, elles mettent en garde contre l'incarnation de la folie qui serait la femme.

Étant dégagées, Ce sont plutôt les images qui présentent une inhérence générique qui nous intriguent le plus. Nous avons déjà souligné l'anonymat qui scelle les énoncés parémiques, nonobstant ; concernant ceux qui traitent des images des deux sexes, l'origine peut, plus ou moins être inférée. Une éventuelle source masculine y est pour quelque chose. Maingueneau, entre autres, avançait que : « s'il y a guerre des sexes, c'est une guerre d'un type bien particulier, celle qui mène l'homme pour constituer la relation entre les sexes en conflits entre deux camps de même nature » (2007 : 38).

Ainsi, notre lecture sera scellée d'incomplétude si nous nous bornons au stade du constat. Comprendre le pourquoi de cette stéréotypisation de la folie féminine serait impératif.

5. Stratégies identitaires

Toutefois, toute cette trajectoire parcourue, allant du sens commun et passant par le stéréotype débouche sur un sectarisme d'origine exclusivement masculine imposant une identité différenciée selon les sexes s'assimile à ce que nous avons tendance à appeler « stratégies identitaires ». Se

ressourçant toujours de l'altérité ; définissant le *moi* et l'*Autre* dans une symbiose, certes, complémentaire mais non égale. La stratégie identitaire est un moyen qui vise à s'octroyer une identité en en imputant à l'autre d'autres schèmes susceptibles de mettre en relief celles du sexes opposé ; en d'autres termes, c'est un processus d'auto-valorisation qui mise sur la dévalorisation de l'autre. Nous soulignons que nous partons du principe que les deux sexes se définissent dans l'opposition ; nous admettons que : « c'est la domination masculine qui institue la femme en terme marqué des oppositions […] contre ce féminisme dont l'altérite semble échapper en quelque sorte à elle-même, il circonscrit la féminité dont il a besoin pour assurer une identité imaginaire » (Housset, 2007). Cela atteste en grande partie que l'identité est préalablement construite pour des fins sociales, ainsi, elle n'est autre qu'un tremplin qui permet au sexe dominant de s'affirmer et de s'auto-octroyer l'identité avec toute l'afférence sociale qu'elle inclut. Cela dit, le principe des stratégies identitaires se résume dans ce qui suit : « l'identité apparait comme un moyen pour atteindre un but. L'identité n'est donc pas absolue, mais relative. Le concept de stratégie indique aussi que l'individu, comme acteur social n'est pas dépourvu d'une certaine marge de manœuvre […] l'identité se construit à travers les stratégies des acteurs sociaux » (Cuche, 1998 : 93). Ainsi, tout se définit à travers le prisme masculin ce qui fait que la construction identitaire ici semble plus ou moins biaisée.

6. La figuration sociale des genres

Faut-il, néanmoins, préciser que le stéréotype est un mode de penser stable, imperméable au changement et typique à une frange sociale, il sert à porter un regard sommaire indépendant des particularités et donc véhiculer un jugement de valeur en attribuant un nombre d'attributs définitoires à autrui. Son ultime finalité serait de : « déterminer les images de l'autre et de soi qui circulent dans une communauté donnée » (Amossy, 2006 : 122).

Ces images préconstruites sont largement répandues au sein de la société grâce à la langue qui leur assure leur survivance par le biais de la répétition. La plupart de ces modèles figés transparaissent à travers les expressions figées et les formules parémiques en l'occurrence, car le figement linguistique maintient le figement conceptuel. Cette vulgarisation du stéréotype garantie et contribue à l'accomplissement des interactions sociales.

Même si ces stéréotypes ne véhiculent en amont aucune vérité fondée, ils le deviennent en aval, car à force d'être répétés, ils finissent par s'inscrire dans l'univers socioculturel, ce qui fait que les individus en tant que sujets sociaux les intériorisent et s'évertuent à ne pas les enfreindre en s'y conformant. Ainsi, ils « ont pour vocation essentielle de produire une espèce d'image qui vaut dans tous les cas et s'impose avec une valeur attributive ou prédicative » (Mannoni, 2003 : 23).

Pour la femme, quoi que ces stéréotypes la dénivellent en la représentant comme sujet subalterne par rapport à l'homme, nous constatons que, tout en acceptant inconsciemment ces modes de pensée, elle essaye, tant bien que mal, de se conformer à l'image que l'homme se fait d'elle et de ne pas la trahir. J. Morris illustre ce point à travers l'affirmation suivante :

> Plus j'étais traitée comme une femme, plus je devenais femme. Je m'adaptais bon gré mal gré. Si j'étais censée être incapable de faire marche arrière ou d'ouvrir une bouteille, je sentais, étrangement, que je devenais incompétente. Si l'on pensait qu'une valise était trop lourde pour moi, inexplicablement, je la jugeais telle, moi aussi. (*apud* Bourdieu, 1998 : 88)

Ceci dit, dans la société la femme est invitée à définir son statut par rapport à celui de l'homme conformément aux représentations que ce dernier se fait d'elle, donc, elle se voit et se perçoit à travers le regard hégémonique de l'homme.

Le rapport qu'entretient la femme avec l'homme est supposé être un rapport de domination, exercé inconsciemment par les hommes (dominants), subi et consenti inconsciemment par les

femmes (dominées).

Ce rapport de domination a fait l'objet d'une recherche menée par P. Bourdieu dans laquelle il stipule qu'elle est indépendante du contexte géographique et ne connaît pas de frontières du fait qu'elle est universelle.

Il la définit et explique ses principes dans le passage suivant :

> […] la domination consiste à assigner aux femmes la responsabilité de leur propre oppression, en suggérant comme on le fait parfois, qu'elles choisissent d'adopter des pratiques soumises (« les femmes sont leurs pires ennemies ») ou même qu'elles aiment leur propre domination, qu'elles « jouissent » des traitements qui leur sont infligés, par une sorte de masochisme constitutif de leur nature. (1998 : 61-62)

Cette domination, vise à faire subir aux femmes un certain nombre de règles coercitives qui balisent et contrecarrent leur existence sociale. De ce fait, la femme mène une existence inappropriée, basée essentiellement sur les perceptions que s'en font les hommes, allant de son physique jusqu'aux traits et dispositions qu'elle doit avoir pour remplir et refléter sa féminité. Les femmes ne se rendent pas compte de cette domination parce qu'elle leur paraît tout à fait naturelle et légitime, du moment qu'elle est gravé profondément dans leur mentalité et leur personnalité, elle n'a pas à être justifiée du fait qu'elle est considérée comme « allant de soi ».

Ainsi, étant appelée à se conformer au portrait qui lui est préalablement construit ; la femme se voit aussi imputer un nombre considérable de défauts. Quant à l'homme, il est exempt de tout reproche, pas le moindre défaut, tout ce que la femme présente de négatif, lui, il présente son côté positif. Tout ce qui a trait à la dignité et à l'honneur est incarné par l'homme, contrairement à la femme, à qui on attribue tout ce qui connote l'avilissement.

Sur ce point, P. Bourdieu avance que: « la femme étant constitué comme une entité négative, définie seulement par défaut, ses vertus elles-mêmes ne peuvent s'affirmer que dans une double négation, comme vice nié ou surmonté, ou comme moindre mal » (1998 :45).

Cette opposition statuaire entre l'homme et la femme a engendré tout un système d'oppositions, scindant toute chose qu'elle soit concrète ou abstraite, en un genre féminin et un autre masculin (haut/bas, chaud/froid, dehors/dedans, sec/humide, etc.). Cet univers d'oppositions trouve son origine et son interprétation dans la pratique sociale.

Afin de légitimer cette asymétrie, et justifier son immuabilité, plusieurs approches la clament comme biologique, entre autre Françoise Héritier qui avait émis l'hypothèse que l'origine de ce qu'elle appelle à son tour « la valence différentielle des sexes » est avant tout biologique. À ce sujet elle avance :

> L'inégalité n'est pas un effet de la nature, elle a été mise en place par la symbolisation des temps originels de l'espèce humaine à partir de l'observation et de l'interprétation des faits biologiques notables. Cette symbolisation est fondatrice de l'ordre social et des clivages mentaux qui sont toujours présents, même dans les sociétés occidentales les plus développées. C'est une vision très archaïque, qui n'est pas inaltérable pour autant. (2007 : 14)

Afin d'étayer cette hypothèse, nous ferons une brève rétrospection sur la relation entre l'homme et la femme dans la société primitive, où l'homme méconnaissait ou plutôt ignorait carrément son rôle biologique dans la reproduction, et croyait que seule la femme détenait ce pouvoir. C'est la raison pour laquelle la femme était survalorisée, tout dépendait d'elle et passait impérativement par elle. La société était de type matriarcal. En effet : « l'homme quittait son propre clan et venait vivre dans le clan de la famille de sa femme, travaillant pour elle et avec elle au service de ses beaux parents » (Aroua, 1998 : 31).

Nous constatons que, naguère, il y avait un changement de rôle (par rapport à la société moderne). Cette situation a duré jusqu'à ce que l'homme ait découvert son rôle effectif dans la repro-

duction. À partir de là, la déconsidération de la femme a commencé, les rôles se sont inversés au détriment d'elle, elle est devenu un simple instrument de procréation, autrement dit, le synonyme de la matrice, ce qui prouve que la fonction biologique détermine la représentation et le statut social des sexes.

A. Aroua (1998 : 64) a démontré l'impact qu'exerce la différenciation sexuelle sur l'organisme humain, que ce soit sur le plan morphologique, physiologique ou psychoaffectif. À bien examiner ces différences, la femme apparaît défavorisée et amoindrie par rapport à l'homme (faible corpulence, sensibilité, fragilité psychologique, affectivité… etc.).

La faiblesse féminine détectée sur tous les plans a largement contribué à conférer à la femme un statut inférieur par rapport à l'homme qui se trouve être favorisé et de ce fait s'octroie un statut supérieur, ce qui aboutit à l'instauration d'une hiérarchisation sexuelle.

Afin de mieux préserver son pouvoir, l'homme, délibérément ou inconsciemment, exerce et s'impose par ce que P. Bourdieu (1998 : 53) appelle la « violence symbolique » qui, contrairement à celle physique, serait un « pouvoir hypnotique », duquel les homme ne peuvent se passer et les femmes ne sauraient échapper. Cette violence est avant tout une cristallisation des critères de la virilité et de la suprématie qui s'avèrent le seul moyen susceptible de maintenir la domination masculine.

Cette violence ne serait pas réalisable et opérationnelle sans le consentement des dominées, car elle ne peut pas s'exercer dans un seul sens.

Afin de bien mener leur domination, les dominants déploient des stratégies qui visent à inscrire la représentation de la hiérarchie sexuelle dans l'univers social, pour qu'elle paraisse normale. De ce fait, ces mêmes représentations dictent à la femme la façon dont elle est appelée à se voir, penser sa relation avec l'homme et surtout accepter son infériorité. Donc, ils maintiennent aussi la femme en position subalterne et de dépendance permanente, et ce, en lui imposant l'image qu'elle doit se faire d'elle même (image psychologique et physique), en lui faisant croire qu'elle ne peut pas être autrement.

Ainsi, le nombre abondant de formules parémiques qui représentent la femme, ou plus précisément le mauvais côté de la femme, ratifient cette forme de violence où on essaye, de faire croire à la femme qu'elle est négative de nature, c'est pour cela qu'on lui impose des modèles de conduites et d'habitudes, afin de se conformer à l'image idéale.

Paradoxalement, l'utilisation des formules parémiques *misogynes* par les femmes prouve leur acceptation de leur propre domination.

P. Bourdieu avait cité, à propos de l'acceptation de la domination par les femmes, l'exemple du choix du conjoint. Il écrit : « on constate ainsi que les femmes françaises déclarent, à une très large majorité, qu'elles souhaitent avoir un conjoint plus âgé et aussi, de manière tout à fait cohérente, plus grand qu'elles » (1998 : 56).

Ainsi, les femmes acceptent volontairement leur subalternité et la considèrent comme naturelle, ou plutôt, les hommes essayent de la leur faire paraître comme telle.

Sur la question de savoir si cette ségrégation sexuelle est vraiment naturelle ou culturelle, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une considération culturelle universalisée, qui s'est maintenue et s'est transmise grâce à une « *stéréotypisation rituelle* » (18) qui a permis son appropriation et l'a rendu presque naturelle, car, ne dit-on pas que l'habitude est une seconde nature ?

Pour qu'ils assurent la continuité de leur pouvoir dominant, les hommes initient les jeunes garçons à l'univers masculin. La meilleure façon étant de bien étaler et détailler les spécificités du monde féminin (façon de parler, de marcher, d'agir, de se comporter, etc.), afin d'y sensibiliser les futurs hommes pour qu'ils puissent s'en démarquer.

P. Bourdieu affirme à juste titre : « on a souvent observé que, tant dans la perception sociale que dans la langue ; le genre masculin apparaît comme non marqué, neutre, en quelque sorte, par opposition au féminin qui est explicitement caractérisé » (1998 : 22).

Le domaine parémiologique, en l'occurrence, a bien exploré les dimensions de la personnalité féminine tout en mettant l'accent sur ses défauts. C'est la meilleure manière de maintenir le rapport

dominant/dominé, car, nous avons souligné précédemment que la femme constitue *l'entité négative* de l'homme, ce qui veut dire que l'homme est l'opposé de la femme. Donc, plus les défauts de la femme abondent dans les parémies plus l'homme se met en valeur par rapport à elle. Ceci dit, à travers le dénigrement de la femme, l'homme se valorise, car il évoque les défauts de la femme pour mettre en lumière ses qualités.

Conclusion

Listant les différents enjeux et autres corrélations doxiques contribuant à la définition des deux statuts, l'on a essayé, à travers cet article, de capitaliser sur la notoriété doxique qui alimente la représentation de la folie dans le dire proverbial français.

A priori, vouloir apporter des éléments de réponse quant à la construction représentationnelle de la folie et briser la meute doxique afin d'en fédérer les composantes constituait une entreprise hasardeuse. Nonobstant, la lecture faite a corroboré, une fois de plus, l'aspect bancal qui stigmatise la folie genrée et qui fossilise les attributs doxiques attenantes aux deux sexes.

BIBLIOGRAPHIE :

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris : Armand Colin, 2006.

AMOSSY, Ruth ; Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, Lassay-les-Châteaux : Armand Colin, 2005.

AROUA, Ahmed, *L'islam et la morale des sexes*, Alger : OPU, 1998.

BOUDON, Raymond et al., *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Larousse, 2003.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris : Points, 1998.

CHETRIT, Joseph, « Dire proverbial et dire méta-textuel », in *Cahiers de littérature orale*, n° 44, « Folklore juif », Paris : Publications Langues'O, 1998, pp. 143-171.

CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Alger : Casbah Éditions, 1998.

DE LINCY, Antoine Le Roux, *Le livre des proverbes français*, Paris : Hachette, 1996.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris : Éditions Odile Jacob, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique, « Stéréotyper le féminin : entre le doxique et l'esthétique », in *Estudos de lingua(gem)*, v. 5, n° 1, Vitória da Conquista, 2007, pp. 35-61.

MANNONI, Pierre, *Les représentations sociales*, collection « Que sais-je ? », Paris : P.U.F, 2003.

MONTREYNAUD, Florence et al., *Dictionnaire des proverbes et dictons*, collection « Les usuelles », Paris : Le Robert, 2006.

PINEAUX, Jacques, *Proverbes et dictons français*, collection « Que sais-je ? », Paris : PUF, 1973.

HOUSSET, François, « Identité et altérité : du soi-niant au soignant », 2007, http://www.philovive.fr/?2007/06/18/87-identite-et-alterite-du-soi-niant-au-soignant, consulté le 17/ 09/ 2015.

Ministère de la culture, http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/proverbe_fr, consulté le 13/02/2014.

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

Tra negazione e follia: alla ricerca di Ofelia*

Between Negation and Madness: Looking for Ophelia

ANTONELLA CAGNOLATI
Università di Foggia

SERGIO MARÍN CONEJO
Universidad de Sevilla

The character of Ophelia was frequently considered a minor *persona*, not so interesting for the whole strategy of the plot. This particular view was partially amended in the 19th century, owing to the fascinating aesthetic interpretation of her death, testified by the number of paintings devoted to her individual drama. Largely mysterious are the motivations and the explanations of her madness: notwithstanding a large amount of essays, Ophelia's madness is still a topic worth of investigation, if we adopt a "gendered" view, attempting to deconstruct the dangerous mix of patriarchy with the cultural legacy based on the negative women's identity widespread during the Renaissance. Ophe-lia's madness is here analyzed using the tools of gender studies, in order to understand the multiple constraints put in place by her father, her brother, and by Hamlet himself. The clash between Ophe-lia's desires, focused on marriage and love, and the collapse of her future destiny, caused by her fa-ther's death and Hamlet's insanity, cancels the plans for her life and makes it useless. Therefore, the unique escape is death.

***Keywords*: Shakespeare; *Hamlet*; madness; Ophelia; Renaissance; gender studies.**

Difatti quando Platone in apparenza esprime
il dubbio in quale categoria riporre le donne,
se in quella degli esseri forniti di raziocinio o
quella dei bruti, egli vuol solo indicare con ciò
l'insigne pazzia del sesso femminile.
Erasmo da Rotterdam, *Moriae Encomium*
(1511)

1. Il sacro demone della follia: da ispirazione divina a disordine mentale

In un lungo arco di secoli, dall'età antica al Rinascimento, la concezione culturale e le risultanze sociali della pazzia sono state oggetto di rilevanti mutamenti vuoi nell'immaginario collettivo, vuoi nelle modalità di rappresentazione letteraria e artistica, vuoi nella problematica gestione da parte dell'autorità costituita, sia laica che religiosa. I vari contesti in cui si andava ad iscrivere il comportamento del deviante lo legittimavano di volta in volta come individuo ispirato dalla divinità che gli aveva elargito il dono di una desolante visione profetica – tale il caso di Cassandra nell'*Iliade* –, come persona i cui atteggiamenti si collocano al confine tra umano e demoniaco – la malefica strega della tradizione popolare –, come acuto disvelatore di scomode verità, seppur recitate con ironia e levità – il buffone nelle corti –, oppure come *monstrum*, simbolo e risultante dell'animalità che alberga in ciascuno di noi, non più tenuta freno e soggiogata

*I paragrafi 1, 2, 3 sono opera di Antonella Cagnolati; i paragrafi 4, 5, 6 sono opera di Sergio Marín Conejo; la bibliografia è lavoro congiunto di entrambi.

dalla parte razionale – la furia di Orlando nel poema di Ludovico Ariosto.

Lentamente emancipandosi dalla visione monolitica largamente prevalente nel Medioevo, nella sua polimorfica eterogeneità la follia viene analizzata in profondità agli albori dell'Età moderna e viene letta, scrutata e ridefinita attraverso strategie linguistiche e discorsive che pertengono a differenti ambiti quali la sfera medica, l'area legale, la pratica dell'agire politico, tutti elementi con cui si va ristrutturando la figura dell'essere umano nella sua rotonda dignità rinascimentale. La conseguenza più eclatante consiste nell'aver secolarizzato in larga misura la categoria di "follia", aprendo in tal modo spazi nei quali tale concetto poteva venir non solo laicizzato (sottraendone, seppur con estrema fatica, il controllo alla Chiesa), ma reso oggetto di un'embrionale prassi medica, pur pesantemente inficiata e ancorata alle esplicazioni alchemico-astrologiche in vigore fino al secolo XVIII, e infine ad una pervasiva rappresentazione sessuata che, come vedremo, ne stigmatizza la fenomenologia e la gerarchizza in base al genere (Rousseau, 1993; Micale, 1995).

L'edificazione del binomio follia-genere si rivela di particolare pericolosità per le donne in quanto mira a fornire una diagnosi dei sintomi e delle manifestazioni patologiche ricorrendo alla fisiologia di derivazione ippocratica, seppur riattualizzata attraverso una moderna trattatistica medica che, nonostante paia fortemente curvata sulla sintomatologia isterica, già largamente utilizzata nel lungo Medioevo (Neally, 1991: 318-319), percorre sentieri divergenti, come appare nel pionieristico trattato *A Briefe Discourse of a Disease Called The Suffocation of the Mother* di Edward Jorden (1603), in cui si legittimano spiegazioni di ordine meramente fisiologico. Non si sottrae alla ricerca di un'ascendenza isterica neppure Robert Burton nell'opera divenuta all'epoca rapidamente un classico sul tema, ovvero *Anatomy of Melancholy* (1621), la cui fama risiede altresì nell'aver distinto, pur in maniera dicotomica e manichea, due modelli di malinconia, derivanti dall'eccesso di bile nera: la genialità maschile da un lato, e il disordine sessuale del corpo femminile che conduce alla malattia, dall'altro. La diffusione di tali concezioni e il rapido propagarsi di tali teorie "mediche" si trasforma in discorso condiviso socialmente tanto che, come ben afferma Neely, "la pazzia sta[va] diventando un'alternativa psicologica a condizioni precedentemente definite come soprannaturali nella loro origine e nel trattamento" (Neely, 1991: 321).

Naturalmente, se intendiamo volgerci all'approfondimento sulla follia della dolce Ofelia, sarà opportuno precisare in primo luogo che Shakespeare, come intellettuale del suo tempo, respira l'atmosfera culturale in cui tale rivisitazione pertinente alla sociologia medica si va declinando e propagando; in secondo luogo, la lettura che vogliamo porre in essere è saldamente basata sulla categoria del genere, strumento concettuale con il quale leggeremo la storia di Ofelia e le cui metodologie andiamo a precisare ulteriormente nella pagine che seguono.

2. Decostruire l'immaginario con la lente di genere

Pare oltremodo opportuno precisare che l'impianto strutturale del presente saggio sarà fortemente interdisciplinare poiché si intende desumere dagli studi di genere una sorta di griglia interpretativa da andare poi ad associare alle categorie paradigmatiche maggiormente utilizzate nell'ambito dei *cultural studies* per costruire una sorta di "tavola degli elementi" plasmata su indicatori sociali, culturali, pedagogici, linguistici ed iconografici che permettano quindi di compiere una tale immersione in un *case study* al punto da fare luce sulle specifiche connotazioni di un immaginario ampiamente condiviso e pur tuttavia talvolta implicito e difficoltoso da illuminare nei suoi reconditi meccanismi costitutivi.

Ben sappiamo che apporti di varia provenienza si coniugano osmoticamente per dare vita a complesse figurazioni stereotipiche di cui spesso sono andati perduti i percorsi genealogici: miti, credenze, suggestioni, proverbi congiurano nel costruire modelli comportamentali in cui il genere pare collocarsi come la discriminante più fossilizzata, tanto che l'eco ed i rimandi sono entrati a far parte del codice comunicativo condiviso – sia verbale che iconografico – senza che appaia traccia del tortuoso cammino che li ha condotti a trasformarsi in una *vulgata doxa* universalmente accettata e difficilmente posta sotto la luce dissacrante di una critica di genere.

Il mirabile mosaico che si presenta ai nostri occhi allorquando andiamo a osservare da vicino

la complessa costruzione dell'identità di genere esige da parte nostra che ci applichiamo con pazienza per porre sotto una lente le singole tessere dai variopinti colori al fine di rintracciare i fili rossi che hanno guidato la mano nel difficile disegno, nonché ricomporre la cartografia – raramente nitida, più spesso sfocata e consunta – che ha condotto un individuo ad essere se stesso, un unicum, seppur con i condizionamenti dei tempi storici, dei contesti sociali, del milieu familiare, delle reti parentali e dei nodi culturali che lo hanno allevato, cresciuto, solidificato come rappresentante di un genere. Urge un chiarimento terminologico: quando utilizziamo il lessema "genere" intendiamo sia fare riferimento agli studi pionieristici di Joan Scott (1986: 1053-1054) che lo definiva un "utile strumento di analisi", sia all'area semantica che codifica il genere come un codice di allontanamento dalla sfera biologica per introdurre la variante socio-culturale seguendo le ricche suggestioni beauvoiriane, così chiaramente esplicitate ne *Il secondo sesso*. Omettiamo ogni ulteriore declinazione del termine e ci avviamo ad argomentare con maggiore dovizia di particolari sull'identità e i suoi meccanismi sotto il profilo storico e culturale, non senza sottolineare l'enorme ruolo che riveste l'educazione al fine di plasmare corpi e indottrinare anime.

Da sempre l'eterogeneo universo femminile è stato oggetto di un'attenzione pervasiva, il cui scopo primario consisteva nella volontà di codificare e disciplinare comportamenti ed abitudini che sfuggivano all'analisi in quanto relegati in una sfera privata ed intima per lo più impenetrabile agli occhi dell'altro sesso. L'ethos muliebre, con i suoi atteggiamenti tramandati attraverso codici che oggi definiamo "di genere", sembrava avere legami con miti cosmogonici e pratiche ancestrali risalenti ad un'età arcaica, nella quale la corrispondenza *gunή-φysis* emergeva con particolare evidenza nella capacità tutta femminile di dare la vita attraverso la procreazione. Tale aspetto tuttavia si caricava di valenze altamente simboliche: il mistero della procreazione sottraeva all'uomo un potere decisivo, una facoltà che solo alla donna spettava, innalzando una muraglia di diffidenza che, pur scaturita dall'ambito biologico, si trasformava ben presto in inferiorità ontologica attraverso l'apporto di dottrine filosofiche e testi religiosi[1].

La relegazione della donna nella buia sfera dionisiaca e il tentativo secolare di codificare tale appartenenza come stigma di istintività (e dunque di subalternità) conduceva la riflessione maschile a sostenere la necessità non solo di costruire una "gabbia" culturale in virtù di presunte tesi antropologiche ma in particolare avvertiva l'intenzionale volontà di guidare, reprimere, castigare i comportamenti femminili ritenuti devianti dalla norma. Dunque, se *in primis* il marchio d'ignominia si appuntò su quelle figure che, attraverso atteggiamenti "pericolosi", turbavano il buon ordine sociale, dall'altra parte si palesò l'esigenza di formare e, si badi bene non di istruire, i teneri animi femminili fin dalla primissima infanzia, per avviare la crescita della futura donna verso le ambite mete della devozione e della castità. La complessità di tale operazione consisteva nel dirigere corpi e menti in maniera rigida e onnicomprensiva, tale che la soppressione delle pulsioni della carne risultasse finalizzata a forgiare la fanciulla casta, rispettosa dello *status quo* familiare e della gerarchia, per incamminarla verso il suo futuro destino di moglie e di madre.

Se un tentativo vi fu per mettere in discussione tali *topoi* negativi accumulatisi nel corso dei secoli, questo venne attuato nel Rinascimento. Un profluvio di trattati, operette, manuali vide la luce a partire dal Quattrocento, dapprima in Italia e poi, con la progressiva diffusione delle teorie umanistiche, anche nel resto d'Europa. Sotto il profilo di un miglioramento relativo alla visione della donna, la negatività di tale produzione appare chiara, se consideriamo i contenuti ed il modo in cui si guarda alla figura femminile:

> […] [l'aver visto quel libro], per quanto assolutamente non autorevole, suscitò in me una riflessione che mi turbò profondamente, sui motivi e le cause per cui tanti uomini diversi tra loro per condizione, i chierici come gli altri, erano stati ed erano ancora così propensi a dire e a scrivere nei loro trattati tante diavolerie e

[1] Per l'ambito filosofico è necessario sottolineare l'importanza della fisiologia aristotelica nel *De generatione animalium* (in particolare I, 716a; 725a; 726a-727a; 728a; 729a-b; 730a-b).

maldicenze sulle donne e la loro condizione. (Pizan, 1997: 43)

Il lamento doloroso di Christine de Pizan risulta ampiamente suffragato dalle affermazioni delle maggiori *auctoritates* più attente e consapevoli del Rinascimento europeo che si dedicano all'analisi delle condotte femminili ed alla rigorosa codifica dei comportamenti "corretti" ed auspicabili per il gentil sesso. Lo sguardo dell'uomo rinascimentale si dirige con minor veemenza sulla riprovazione delle devianti e tenta di plasmare *in toto* la vita della donna, ben comprendendo che l'educazione gioca un ruolo di enorme rilevanza nella complessa edificazione di un'identità femminile che non sia soltanto complementare all'uomo, ma che interiorizzi la consapevolezza che tale modello appare come l'unico possibile e praticabile per la donna dell'epoca (MacLean, 1980).

In un saggio di straordinaria valenza nel dibattito storiografico degli anni Ottanta, Joan Kelly (1987: 176) si domandava se per la donna fosse realmente esistito il Rinascimento, intendendo porre come domanda polemica la reale possibilità che tale movimento culturale avesse segnato concretamente un mutamento epocale per la sfera femminile così come si era verificato per l'ambito maschile, determinando l'affrancamento da gerarchie e subordinazioni secolari nel tentativo di affermare la dignità umana. Dunque, affermava Kelly, le risultanze culturali del Rinascimento avevano sempre e comunque privilegiato un'ottica di genere maschile, mentre poche e scarse si erano rivelate le "conquiste" a vantaggio delle donne.

Il pessimismo del saggio di Kelly va in parte corretto e temperato: non si tratta di prendere in considerazione meramente le acquisizioni che il Rinascimento ha attribuito all'uomo quanto di non disconoscere che anche per le donne qualcosa era pur cambiato. Ciò che va rivisto non è tanto la categoria dicotomica maschile/femminile, quanto la prospettiva di classe: è indubbio infatti che, se nella maggioranza la popolazione femminile risultava analfabeta, le donne dei ceti superiori ebbero l'opportunità di garantirsi una cultura che, pur circoscritta ad ambiti specifici ed attentamente guidata dall'alto (dal padre, dal precettore o dal sacerdote), le poneva in grado di leggere e scrivere, mettendo in atto tutta una serie di strategie per la comprensione del mondo che ruotava intorno a loro. Non sarebbe possibile esaltare il prestigio di alcune figure forti di sante e regine (Motta, 2003; Giallongo, 2005) senza sottolineare il livello di cultura che tali rappresentanti del sesso femminile avevano potuto acquisire: la presenza di libri nelle loro case, la cura sollecita che ponevano nell'educazione dei propri figli, la volontà di affidare alla carta le loro memorie spirituali o le autobiografie.

Già Erasmo aveva evidenziato un "nuovo" atteggiamento, presentando nei *Colloquia* alcune figure di donne particolarmente interessanti nel panorama sociale del tempo. Magdalia, protagonista del dialogo «Abbatis et eruditae» (Erasmo, 2002: 600-611), enfatizza una serie di elementi che senza dubbio Erasmo aveva acutamente osservato probabilmente nella dimora di Tommaso Moro di cui era stato ospite: le figlie di Moro erano l'esempio vivente di una piccola comunità femminile dedita alla cultura, alla devozione religiosa, alla rigorosa osservanza di codici etici di grande valore (Erasmo, 2002: 609). Pur nell'ambito di una forte polemica contro l'ignoranza dei monaci, Erasmo tenta di abbattere uno stereotipo millenario constatando una realtà per lui evidente: Magdalia rappresenta un nuovo modello comportamentale, in bilico tra due mondi, il mondo dello *status quo*, che relega le donne in una sfera privata, escludendole dalla comunicazione culturale e da qualsiasi attività fuori dalle mura domestiche, ed un panorama che vede sgretolarsi il paradigma prevalente ma non scorge ancora un atteggiamento *in fieri*, considerate le categorie culturali e sociali prevalenti. Magdalia ci pare però una femminista *ante litteram* quando con toni decisamente polemici sostiene l'assoluta necessità dell'istruzione femminile, considerata la complessità dei ruoli che le donne devono ricoprire.

Dunque, se il panorama europeo si va progressivamente modificando, seguendo le risultanze dell'Umanesimo prima e del più maturo Rinascimento poi, il progetto per un'educazione "femminile" non appare così controcorrente e tende a costituirsi in un ambito specifico in cui troviamo testi quanto mai diversi tra loro quali libri di devozione, manuali per il buon governo della casa, volumetti per insegnare le buone maniere, trattati che mirano a diffondere i valori della virtù e

della castità.

La strategia complessiva di tale operazione consiste nell'enfatizzare i meccanismi – acriticamente accettati o più spesso subiti in silenzio – che vanno plasmando le tenere coscienze femminili per renderle organiche ad un progetto che mira al controllo, alla sottomissione *in primis* per edificare quell'aura di buona fama che sarebbe diventata indispensabile alle soglie della giovinezza per poter permettere ai genitori di contrattare un vantaggioso matrimonio.

Le schegge sparse di una precisa *Weltanschauung* ontologica relativa all'universo muliebre si possono agevolmente individuare nella letteratura, in particolare in quelle opere di portata metastorica, a valenza universale che mettono in luce i modelli condivisi da un'intera società e riverberano sulle singole figure l'*ethos* imperante declinato ancor prima che in praxis e azioni, in credenze e rappresentazioni del sé, in un contesto sociale fortemente imbevuto di quei valori che si pongono come strutture portanti di una intera collettività. Il ridimensionamento dei temperamenti operato attraverso la *vis tragica* con la sua portata catartica ben si presta ad un'analisi esaustiva ai fini di individuare e sottoporre al vaglio della critica di genere una collezione di pregiudizi misogini avvalorati e diffusi, altresì moltiplicati dalla condivisione del comune codice comunicativo simbolico. Per dare forma e sostanza a tale investigazione ci serviamo di un'opera caratterizzata – in senso braudeliano – da una lunghissima durata: la tragedia *Amleto* del grande bardo William Shakespeare[2].

3. Alla ricerca di Ofelia

Non vi è certamente bisogno di ripercorrere la complicata trama della tragedia. Vorrei però appuntare l'attenzione sul personaggio "minore" della giovane Ofelia che una critica impietosa ed obsoleta, a partire dalla infelice etichetta a lei attribuita da Lacan (1997: 11), ha spesso definito "inutile" ai fini dell'intreccio narrativo. In realtà, tra un'estetica che dal secolo XIX si nutre di una rappresentazione estremamente dolce (articolo su iconografia), e una più recente riappropriazione da parte della critica femminista, dobbiamo sottolineare che ella si presenta come la *summa* di tutti gli stereotipi variamente edificati sulla donna da Eva fino al pieno Rinascimento. In una prima fase, al fine di reperire le tessere identitarie che vanno a costruire il suo Sé, verranno analizzati alcuni quadri che meglio ci permetteranno di scoprire i segni di una visione socio-culturale e verificare quale fosse l'immaginario collettivo sulle donne nell'Inghilterra alla fine del Cinquecento; infine daremo contezza delle motivazioni che sono all'origine dello scatenamento della sua follia.

Appare raramente nell'economia complessiva della testo, la giovane e casta Ofelia: tuttavia ella porta sulla scena un forte disagio dovuto all'inaudito sforzo di ottemperare psicologicamente alle richieste che le provengono da figure a lei legate da una rete parentale e amorosa: il padre Polonio, il fratello Laerte, ed infine il (presunto) innamorato Amleto. Parafrasando Pirandello, potremmo a buon diritto che Ofelia ci appare come "una, nessuna e centomila". Non esiste, viene rappresentata come un vuoto ricettacolo di bisogni, desideri precocemente sfumati da una parte, dall'altra come una pedina da giocare in una trattativa che si avvia senza il suo consenso e la sua presenza. Nell'intera tragedia Ofelia viene connotata come figura speculare: su di lei gli altri personaggi proiettano sentimenti, visioni, concezioni della vita; in aggiunta ella è inserita in una complessa rete di relazioni che di volta in volta qualifica e distrugge la sua indistinta e larvale identità. È necessario alla migliore comprensione del personaggio un antefatto: chiarire il rapporto di Amleto con la madre perché tale relazione si rifletterà nella concezione che il giovane principe di Danimarca elaborerà del suo rapporto con Ofelia.

Due scene sono oltremodo rivelatrici: a partire dal primo atto, Amleto, reso edotto dallo spettro sulle vere motivazioni della morte del padre, attraverso un passo di notevole crudeltà, riflette sul comportamento della madre che, vedova da poco tempo, è convolata a nozze con il cognato, artefice della morte del fratello. Al di là della evidente stigmatizzazione del nefasto peccato della lussuria e servendosi con abilità retorica di un lessico fortemente impregnato di richiami biblici

[2] L'edizione inglese utilizzata per il presente saggio è *Hamlet*, a cura di Harold Jenkins (1982); l'edizione italiana è *Amleto* nella traduzione di Eugenio Montale (1988)..

(Levitico, 18,16; 20,21), nonché alludendo ad un episodio di notevole rilevanza nella storia della dinastia dei Tudor (Enrico VIII aveva sposato la vedova del fratello) – accenni facilmente comprensibili al pubblico – egli insiste sulla condizione ontologica delle donne "fragilità, il tuo nome è femmina" (I, II, 146): sono tutte volubili, false, succubi dei desideri della carne. Le caratteristiche che Amleto osserva ed evidenzia nella madre paiono così attagliarsi all'intero universo femminile e diventarne altresì la figurazione principale: la volubilità, l'assenza di veri sentimenti, la prevalenza data all'istinto, l'onta del disonore gettata sul ricordo del marito defunto, ben presto dimenticato per infilarsi in un "letto incestuoso" (il richiamo al destino di Didone nell'*Eneide* è palese).

La lussuria ci riporta alla concezione imperante impostata su una visione meramente biologica della donna, di stampo aristotelico e ippocratico, e viene assimilata al peccato più nefasto: la lussuria, come un demone malvagio che non si può domare, mette a repentaglio la buona fama di una donna, la rende schiava dei suoi disdicevoli appetiti sessuali, getta un'ombra sulla legittimità dei figli (Casagrande, Vecchio, 2000: 149-180). Dunque si sottolinea in maniera cogente e costrittiva la valenza del controllo, della pervasiva sorveglianza della azioni e dei pensieri delle giovinette al fine di evitare che incorrano in tale orrendo peccato, nefasto per l'anima, per il corpo e per l'onore della famiglia. La categoria del controllo pare accamparsi come elemento imprescindibile nell'educazione della fanciulle, variamente tradotto come delimitazione di spazi vitali e antropologici, come censura preventiva sulle letture (che vanno debitamente purgate), come esaltazione di *exempla* (le vite delle sante), come prassi consuetudinarie che si declinano attraverso la stretta sorveglianza dell'abbigliamento e del cibo: si pensi alla *Lettera* 107 indirizzata a Leta da san Gerolamo, un vero gioiello di trattatistica misogina e pedagogica al contempo.

Il mutamento di Amleto si deve ascrivere all'ascolto delle parole pronunciate dallo spettro: si tratta di una scena-chiave per comprendere il ribaltamento che avviene nella sua coscienza da una tenera preoccupazione nei confronti della figura materna alla forte volontà di vendetta che si colora di un alone di odio e ribrezzo non solo nei confronti di Gertrude bensì verso *tutte* le donne, accusate di estrema volubilità e amoralità indecente, che le porta a disonorare il ricordo del marito defunto. Il discorso dello spettro, improntato ad una forte misoginia, muta il corso della tragedia: Amleto, conosciuta la crudele verità sulla morte del padre, indirizza la sua rabbia verso la madre, colpevole di aver mutato il "regalo letto di Danimarca in un giaciglio di lussuria e d'incesto" (I, 5, 82-83).

La naturale conseguenza che si fa strada nella mente sconvolta di Amleto consiste nell'applicare la dicotomia virtù-vizio alla madre che diventa l'archetipo di tutte le donne: in questo universo malvagio viene trascinata, *malgré soi*, anche la casta e pudica Ofelia. Si sgretola e cade a pezzi qualsiasi ipotesi di futuro: rapito dal demone della vendetta, Amleto sfoga la sua rabbia contro la giovane, nella convinzione che anch'ella diventerà una "generatrice di peccatori" (III, 1, 122). Così una delle fondamentali certezze sulle quali ogni fanciulla costruisce il proprio destino, l'amore, il matrimonio, precipita irrimediabilmente in un abisso oscuro, mettendo in crisi il proprio ruolo nella società.

4. Metafore guerriere: il punto di vista di Laerte

Ai fini della nostra disamina volta a lumeggiare la persistenza degli stereotipi di genere sarà efficace e rivelatrice l'analisi della scena in cui Laerte, fratello di Ofelia, si accinge a partire per la Francia e saluta la sorella, dandole severi ammonimenti e mettendola in guardia sull'amore. L'intero dialogo è improntato su due distinte metafore: da una parte, la visione dell'amore come un gioco galante, una falsità che non contempla i veri sentimenti; dall'altra, l'idea del corpo femminile come un fortino che si deve difendere a tutti a costi perché il tesoro che contiene al suo interno non venga espugnato e saccheggiato. Il linguaggio è altamente appropriato e i termini utilizzati pertengono alla concezione dell'amor cortese, fatto di schermaglie e galanteria, in cui il ruolo della donna assurge a mero intrattenimento, una sorta di prezioso giocattolo con il quale baloccarsi. Laerte mette in guardia Ofelia sull'ambiguo atteggiamento di Amleto: il principe si sta solo

divertendo, la considera un "toy in blood". L'espressione è fortemente rivelatrice di una condivisione della mentalità imperante sulla medicina popolare: non solo il sangue risulta essere la sede delle emozioni, delle passioni opposte alla razionalità, ma nella concezione ippocratica questo fluido corporeo assurge a demone del desiderio sessuale, condensando nell'umore sanguigno la carica erotica e passionale che porta alla fisicità della carne e alle sfrenate pulsioni erotiche. Un mero giocattolo per la carica sessuale di Amleto, questo sembra pensare Laerte della sorella: dunque ella va difesa strenuamente come un bene prezioso. Il punto di vista cambia e si evidenziano le tracce della visione maschile della donna che deve assolutamente tutelare la sua pudicizia e castità: "la più cauta fanciulla è già troppo prodiga se rivela la sua bellezza alla luna" (I, 3, 36-37).

I verbi[3] dell'intero lungo discorso di Laerte sono tutti all'imperativo: si avverte la necessità di essere costrittivi, di non concedere il libero arbitrio alla giovinetta perché le donne, si sa, hanno un "credulo orecchio", si lasciano ingannare (sia sufficiente ricordare l'episodio biblico di Eva e il serpente in *Genesi* 3, 1-6) e devono stare attente. Laerte si attarda a descrivere agli occhi di Ofelia la malvagità del mondo esterno, le sue astuzie per rubare il "casto tesoro". L'idea del controllo, della necessità di guide maschili viene riconfermata qui pienamente: la giovane deve avere paura, vivere nel timore, custodire l'integrità del suo corpo e fare tesoro della sua virtù.

Tali consigli riflettono ampiamente le regole, i consigli, i suggerimenti che riempivano la trattatistica sull'educazione femminile più diffusa al tempo: mi limito a ricordare il successo dell'opera di Juan Luis Vives, *Institutio foeminae christianae*, scritta nel 1523 e dedicata alla giovanissima Maria Tudor, una vera *summa* delle concezioni educative per le donne, articolata secondo le tre fasi fondamentali della vita: la vergine, la donna maritata, la vedova. Notevole spazio e cura viene dedicata alla prima fase, considerata a buon diritto quella dove si va plasmando il carattere. Prescrittiva risulta la censura sulle letture: oltre a riconfermare i pregiudizi relativi alle capacità intellettuali del gentil sesso, ovviamente considerato inferiore agli uomini, l'autore, pur essendo egli stesso un fine e colto cittadino della *respublica litterarum*, non solo innalza un muro di diffidenza e sfiducia nei confronti delle potenzialità cognitive delle donne ma, in un momento in cui si andavano moltiplicando le opere rivolte esplicitamente al pubblico femminile, demolisce qualsiasi velleità di acquisire una cultura che potrebbe far deviare il retto corso della formazione religiosa e morale delle fanciulle, rendendole impudiche e desiderose di emulare le vicende narrate dagli antichi poeti.

Laerte, pur soggiacendo alla concezione dell'epoca, pare sinceramente preoccupato per le sorti della sorella, a maggior ragione perché la lascerà sola per andare a acculturarsi in Francia. Vuole proteggerla perché non soffra, non ceda alle lusinghe d'amore che egli ritiene false, foriere di lutti e dolore per la giovane. Usa un linguaggio militare che pertiene all'area semantica della guerra: se l'amore è un gioco per gli uomini e un pericolo per le donne, allora sarà necessario per Ofelia essere guardinga, stare lontana dalle minacce, tenersi al riparo. Perché Laerte cambia così repentinamente registro nel dialogo con la sorella? Evidentemente sta sottolineando come il corpo femminile sia paragonabile ad una fortezza che nasconde il tesoro della castità, valore e bene che deve essere difeso con tutti i mezzi. Dunque Ofelia non deve cedere alle pur piacevoli lusinghe di Amleto e non può prestare ascolto alla sue dolci parole.

5. Polonio: Ofelia come una buona merce

Di tutt'altro avviso paiono invece le norme e gli ammonimenti rivolti da Polonio a Ofelia. Per la riconferma di un modello femminile elaborato dal *pater familias*, il dialogo di Polonio con la figlia riveste una importanza fondamentale. Attento all'onore e alla fama, egli pone *ex abrupto* l'enfasi sulla calunnia che, come pericoloso spettro, si aggira nella corte ironizzando sui rapporti di Amleto con Ofelia. Assolutamente sconveniente pare l'eccessiva libertà con cui i due giovani parlano insieme appartati: "mi dicono che assai spesso, da ultimo, egli abbia parlato con te a quattr'occhi, e che tu stessa gli abbia dato udienza alquanto liberamente" (II, 3, 91-94). Polonio

[3] "Ricordati… pesa ora… temilo… sii…" (I, 3, 1-53).

rimprovera la figlia per il suo comportamento che mette a repentaglio l'onore della famiglia, gettando quindi non solo discredito su di lui in qualità di padre – e di devoto e solerte funzionario di corte – al quale non stanno sufficientemente a cuore la virtù e la castità di Ofelia, bensì temendo che la cattiva fama possa inficiare la possibilità del matrimonio con Amleto e dunque la tanta agognata visione di una repentina ascesa sociale per l'intero lignaggio.

Anche in questo caso, ci troviamo di fronte ad un'inquietante fenomenologia della più brutale pedagogia coercitiva, assolutamente necessaria nell'ottica paterna in quanto la figlia pare sempre "una ragazzina inesperta" che va guidata, protetta e consigliata: ancora una volta tutti i verbi sono all'imperativo[4], si ridicolizza spietatamente l'ingenuità di Ofelia che ritiene sincero l'affetto che Amleto nutre per lei, si sottolinea la sua inesperienza delle cose del mondo, ed infine si prospetta con timore la possibilità che Polonio venga messo in cattiva luce nel perfido microcosmo della corte proprio in virtù del comportamento "leggero" della figlia.

In realtà non vi sono parole affettuose né sincera volontà di comprendere il punto di vista di Ofelia: il machiavellico Polonio è interessato al mercato matrimoniale e sa bene che le possibilità diminuirebbero nel caso in cui sulla figlia aleggiasse la nefasta nomea di giovane dai facili costumi. L'enfasi è posta sui doveri filiali e sulla necessità di evitare in qualunque modo le calunnie che distruggerebbero la rispettabilità sociale della famiglia: le parole chiave che ricorrono con maggiore frequenza sono castità e virtù, entrambe generatrici di onore. Polonio non ammette alcuna replica: nelle sue parole compare uno strenuo richiamo ai doveri filiali e al pudore che, una volta compromesso da gesti e azioni scellerate, parrebbe oltremodo difficile recuperare. I comandi sono perentori, volti a ribadire una relazione patriarcale e gerarchica sulla quale si compone il rapporto padre-figlia.

Come si può agevolmente intuire, la rete parentale nella quale Ofelia è imprigionata non mira a prendersi cura di lei come persona e come soggetto: in qualità di figlia di Polonio e sorella di Laerte, è sottoposta a precisi doveri ai quali deve assolutamente ottemperare.

Foriera di futuri disturbi psichici pare la malvagia demolizione del concetto di amore: se Laerte ha definitivamente dissacrato con la sua visione fisica e corporea la tenera favola di Ofelia innamorata di Amleto, le parole di Polonio aggiungono ulteriore sarcasmo all'idea del matrimonio che, sognato come apportatore di affetto, fiducia e rispetto reciproco ("i sacri giuramenti") e visto come supremo ideale che attribuisce senso e legittimazione alla vita di una giovane donna, diventa una mera contrattazione, un patto politico finalizzato all'ascesa sociale. Tali prime incrinature nella vulnerabile mente di Ofelia si trasformano in vistose crepe generate dallo scontro frontale con l'amato che, profondamente mutato a causa del processo di *transfert* della ignominia e immoralità da Gertrude a Ofelia, si scatena contro di lei, esacerbando attraverso crude espressioni la negatività totalizzante di tutte le donne, considerate bugiarde, infedeli e false. La cosiddetta *nunnery scene* (III, 1, 90-153) può essere considerata il *climax* nel quale si sommano tutte le negatività misogine frutto di una tradizione secolare, retaggio della visione biblica della donna e della esegesi patristica, nonché della reiterata enfasi veicolata dalla predicazione puritana contro la falsa bellezza esteriore che non deriva da onestà morale, bensì da leziosi cosmetici e meri artifici.

6. La libertà nella follia

Quanto il condizionamento operato sulla tenera identità *in fieri* di Ofelia attraverso i condivisi imperativi etico-sociali del patriarcato fosse del tutto esterno e non reso codice implicito e intenzionale per le sue azioni, viene manifestato parossisticamente nella fenomenologia che contraddistingue lo scatenarsi improvviso della follia: rifiutata e allontanata brutalmente da Amleto, Ofelia regredisce in un limbo dove non vi sono più coercizioni costrittive. Riemergono antiche pulsioni e in un triste parallelo contrastivo, ella fornisce voce a tutto ciò che fino a quel momento aveva nascosto per soddisfare il padre. Le canzoni che ella canta nella sua opaca pazzia hanno tutte un

[4] "Non comprendi… dimmi la verità… fa conto… spenditi meno… non assegnarmi… sii più parsimoniosa… non concederti… non credere… non devi… pensaci" (I, 3, 96-135).

sottofondo sessuale, i fiori che dona alludono variamente a metafore di congiungimenti carnali. Pare dunque – e questa sembra una ben lugubre constatazione – che le donne siano davvero i mostri di lussuria che la tradizione misogina ci ha tramandato nel corso dei secoli: una volta che vengono a mancare i freni inibitori, il puro istinto riemerge e provoca, con l'universale riprovazione sociale, un corto circuito nella mente della giovane fino a farla precipitare senza rimedio nel baratro dell'ottundimento mentale.

A tale superficiale giustificazione, frutto di una interpretazione oltremodo tradizionale, vorremmo opporre una differente visione, adottando un'ottica di genere. La follia di Ofelia si manifesta – a nostro giudizio – come ribaltamento della gabbia ontologica edificata a suo danno dalla cultura imperante all'epoca; modellata secondo le rigide costumanze volte al controllo sui corpi e le menti femminili, costretta ad un oltraggioso silenzio, umiliata dalla sottomissione al mero destino biologico (con la conseguente ipostatizzazione dei meccanismi di impurità, inferiorità e negatività), nonché ad essere descritta come pavido involucro attraverso gli sguardi altrui, la giovane, priva ormai della schiacciante autorità paterna, svuotata di qualsiasi ipotesi di futuro come moglie e madre, si abbandona per la prima volta alla sua personale volontà di esprimere ciò che sente e prova (Chen, 2011: 14).

Parole, atti e gesti, conseguenza di pensieri oltremodo tristi legati alla morte del padre, rivelano in realtà una forte focalizzazione su se stessa: specchio di tale ribaltamento sono le canzoni che ella canta e che vengono interpretate come sintomi della sua follia. Ad un'analisi più attenta, non sfugge l'abile strategia di Shakespeare che spinge Ofelia alla regressione nel folclore popolare e nella simbologia condivisa al tempo tesa a recuperare figure (il pellegrino, la figlia del fornaio), e metafore che suggeriscono una marcata enfasi sessuale, con pesanti allusioni alla perdita della castità e della purezza. La tensione tra l'antica Ofelia, figlia devota, sorella ubbidiente, innamorata fedele, e la nuova donna che prova a vivere senza l'affastellamento delle costrizioni morali e sociali genera una implosione nella sua psiche che non regge l'urto di tale inusitata situazione, mai sperimentata in precedenza. La riconquista della libertà necessita di una tale quantità di energia psichica che Ofelia si distrugge da sola, pagando un prezzo così alto che la sua identità ne risulta compromessa e non più ricostruibile secondo i canoni tradizionali. Dopo la follia, l'ultimo stadio da percorrere rimane solamente l'annichilimento finale sul quale Shakespeare ci lascia attoniti e dubbiosi: suicidio o disgrazia? Nell'economia complessiva della tragedia la spiegazione pare del tutto ininfluente: Ofelia, ninfa innocente e vittima predestinata della malvagità altrui, ritorna alla natura e allo stadio primigenio di purezza, senza più passioni e pensieri (Marzola, 1985: 109-115). Grazie ad un tenero abbraccio la natura si riappropria della sua creatura, sottraendola alla crudeltà del tempo e degli eventi.

BIBLIOGRAFIA:

BURTON, Robert, *Anatomy of Melancholy, What it is. With all the Kindes, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Severall Cures of it*, Oxford: Iohn Lichfield & Iames Short, 1621.

CAGNOLATI, Antonella, La costilla de Adán. Mujeres, educación y escritura en el Renacimiento, Sevilla: ArCiBel, 2016.

CAMDEN, Carroll, "On Ophelia's Madness", in *Shakespeare Quarterly*, 15, 2, 1964, pp. 247-255.

CASAGRANDE, Carla; Silvana, VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino: Einaudi, 2000.

CHEN, Yi-Chi, "Pregnant with Madness – Ophelia's Struggle and Madness in *Hamlet*", in *Intergrams* 11, 2, 2011, pp. 1-21, http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/112/112-cyc.pdf [consultato 21/12/2015].

CODDON, Karin S., "Such Strange Desygns: Madness, Subjectivity, and the Treason in *Hamlet* and Elisabethan Culture", in *Renaissance Drama*, 20, 1989, pp. 51-75.

DANE, Gabrielle, "Reading Ophelia's Madness", in *Exemplaria*, 10, 1998, pp. 405-423.

DE PIZAN, Christine, *La città delle dame*, a cura di P. Caraffi, Milano-Trento: Luni Editrice, 1997.

DUSINBERRE, Juliet, *Shakespeare and the Nature of Women* (1975), 3rd edition, New York: Palgrave, 2003.

ERASMO DA ROTTERDAM, *Colloqui*, a cura di C. Asso, Torino: Einaudi, 2002.

FELMAN, Shoshana, *Writing and Madness – Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, Ithaca: Cornell UP, 1985.

FINKELSTEIN, Richard, "Differentiating *Hamlet*: Ophelia and the Problems of Subjectivity", in *Renaissance and Reformation* 21.2, Spring 1997, pp. 5-22.

FISCHER, Sandra K., "Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in *Hamlet*", in *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 14, 1990, pp. 1-10.

FOUCAULT, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Milano: Rizzoli, 1973.

GIALLONGO, Angela (ed.), *Donne di palazzo. Tracce e forme di potere dall'età moderna*, Milano: Unicopli, 2005.

GUILFOYLE, Cherrell, "'Ower Swete Sokor': The Role of Ophelia in *Hamlet*", in DAVIDSON, Clifford; Constantine John GIANAKARIS; John H. STROUPE, (eds.), *Drama in the Renaissance: Comparative and Critical Essays*, New York: AMS Press, 1986, pp. 163-177.

HAMANA, Emi, "Let Women's Voices Be Heard: A Feminist Re-Vision of Ophelia", in *Shakespeare Studies*, 26, 1988, pp. 21-40.

HORWITZ, Eve, "'So Young and So Untender?': Ophelia and the Power of Obedience", in *Journal of Literary Studies*, 4, 1988, pp. 104-117.

JARDINE, Lisa, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Sussex: Harvester Press, 1983.

JENKINS, Harold, "Hamlet and Ophelia", in *Proceedings of the British Academy*, 49, 1963, pp. 135-151.

JORDEN, Edward, *A Briefe Discourse Called the Suffocation of the Mother*, London: Iohn Windet, 1603.

KELLY-GADOL, Joan, "Did women have a Renaissance?", in BRIDENTHAL, R.; C. KOONZ; S. STUARD (eds.), *Becoming Visible. Women in European History*, Boston: Houghton Mifflin, 1987, pp. 175-201.

KELSO, Ruth, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana: University of Illinois Press, 1956, 1978.

KEMP, Theresa D., *Women in the Age of Shakespeare*, Greenwood: ABC-CLIO, 2009.

LACAN, Jacques, "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*", in *Yale French Studies*, 55-56, 1997, pp. 11-52.

LEVERENZ, David, "The Woman in *Hamlet*: An Interpersonal View", in *Signs*, 4, 1978, pp. 291-308.

MACDONALD, Michel, "Women and Madness in Tudor and Stuart England", in *Social Research*, 53, 2, 1986, pp. 261-281.

MACLEAN, Ian, *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

MANN, David, *Shakespeare's Women: Performance and Conception*, Cambridge: Cambridge UP, 2008.

MARZOLA, Alessandra, *L'impossibile puritanesimo di Amleto*, Ravenna: Longo Editore, 1985.

MICALE, Mark S., *Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations*, Princeton: Princeton UP, 1995.

MOTTA, Giovanna, *Regine e sovrane*, Milano: Franco Angeli, 2003.

NEAMAN, Judith S., *Suggestion of the Devil: The Origins of Madness*, New York: Anchor Books, 1975.

NEELY, Carol Thomas, "'Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture", in *Shakespeare Quarterly*, vol. 42, 3, Autumn 1991,

pp. 315-338.

NOVY, Marianne, *Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare*, Chapel Hill: U of North Carolina P, 1984.

PHILIP, Ranjini, "The Shattered Glass: The Story of (O)phelia", in *Hamlet Studies*, 13, 1-2, 1991, pp. 73-84.

PORTER, Roy, *Storia sociale della follia*, Milano: Garzanti, 1991.

Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, 21, 2, 1997, pp. 5-22.

ROUSSEAU, George S., "'A Strange Pathology'. Hysteria in the Early Modern World, 1500-1800", in GILMAN, Sander L. et al., *Hysteria beyond Freud*, Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 91-221.

SALKED, Duncan, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester: Manchester UP, 1993.

SENG, Peter J., "Ophelia's Songs in *Hamlet*", in *Durham University Journal*, 25, 2, 1964, pp. 77-85.

SHAKESPEARE, William, *Amleto*, traduzione di Eugenio Montale, Milano: Mondadori, 1988.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, edited by Harold Jenkins, The Arden Shakespeare, London and New York: Methuen, 1982.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Prince of Denmark*, edited by Philip Edwards, Cambridge: Cambridge UP, 1985.

SHOWALTER, Elaine, "Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism", in PARKER, P.; G. HARTMAN (eds.), S*hakespeare and the Question of Theory*, London: Methuen, 1985, pp. 77-94.

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

Entre ordre et chaos – Aux limites de la folie : L'homme et l'imaginaire animal en littérature

Between Order and Chaos – At the Limits of Madness: Man and Animal Imagery in Literature

MARCO SETTIMINI
Universidade Nova, Lisboa

With a continuous reference to some Western authors, this article tries to outline a perspective on the animal imagery in modern age literature (the 19th and 20th centuries), by making a list and a quick analysis of many examples and aspects of perception and sensation, of the symbols and the becomings of the act of writing when related to the animal world. In our endeavour, we started from Spengler and Junger's interpretations of history, used Deleuze's philosophical tools, and recovered, among the others, Hermann Melville's, D. H. Lawrence's and Henry Miller's intuitions. Men are part of this biological sphere, but they also are different from beasts. Men can observe, approach, use, imitate, follow, relate to beasts and to their examples and make stories, symbols, myths, allegories out of them, or even become similar to them. The aim can be to find back some deep instinctive and living sides of our being. The high risk can be the drift into madness.

***Keywords*: literature; symbol; animal; modernity; Deleuze (Gilles); Jünger (Ernst); Lawrence (D. H.).**

Alors j'ai dit :
« Qui me donnera des ailes de colombe ? Je volerais en lieu sûr »
Psaume 55, 7

The mosquito knows full well, small as he is
he's a beast of prey.
But after all
he only takes his bellyful
he doesn't put my blood in the bank.
D. H. Lawrence, *The Mosquito Knows*

> Parmi les accompagnements de la terre, il n'y a pas seulement l'homme, il y aussi les animaux et les plantes ; il y a aussi le sol et l'atmosphère. Lorsque le poisson de Simbad se meut, ce ne sont pas seulement les hommes, ce sont les oiseaux et les arbres qui sont menacés. (Jünger, 1963 : 237)

Lorsqu'un cosmologue attentif, l'écrivain et entomologiste allemand Ernst Jünger, souligne, à travers cette référence à l'un des contes les plus connus des *Mille et une Nuits*, la nécessité de demeurer attentifs à la flore et à la faune en tant qu'éléments fondamentaux de la beauté cosmique de la Création, là, on n'ouvre pas une page de simple écologie. Certes, Jünger affirme que « l'apparition de nouvelles espèces est bien à l'origine des périodes »

(Jünger, 1963 : 44), mais sa critique du darwinisme classique, qu'il décrit comme l'un des systèmes linéaires, progressistes, typiques de la modernité, aboutit à une *vision* de la nature en *figure* arborescente, car l'arbre « commence à se revêtir de feuillage, à prendre forme de buisson ou de sphère » (Jünger, 1963 : 76). Deleuze parlera du « rhizome » comme de l'alternative à l'arbre en tant que conception du monde. Ainsi, on est déjà face à la question de l'être *et* du devenir, ou mieux, du devenir *de* l'être.

Au cœur de cette question ontologique qui, si elle touche une écologie, c'est celle du regard humain, demeure le problème du corps, de la perception de l'espace, du temps et du mouvement, mais aussi de la folie. Tous des sujets inspectés à fond par l'art et par la littérature modernes. Deux parmi les énigmes fondamentales de le pensée, des Grecs à Merleau-Ponty, en passant par Spinoza, ont été : « qu'est-ce qu'un corps ? » et « qu'est-ce qu'avoir un corps ? » ; et sa relation avec l'âme et l'esprit. Si, d'après le *Timée* de Platon, cela était joué sur des lignes de progression et de régression entre l'homme et l'animal, en passant par la femme, la philosophie moderne s'est concentrée sur la complexité du corps, entre physiologie et psychisme, entre anthropologie et biologie, étant-il un lieu d'unification et de fragmentation, d'identification et de médiation, et de définition du sexe, et aussi un instrument perceptif.

Si nous nous focalisons sur le rôle de l'animal dans l'imaginaire littéraire, jusqu'à celui de la modernité, les animaux montrent une valeur symbolique qu'on trouve déjà dans la Bible et dans les mythes, avec aussi des mélanges entre l'humain et l'animal, de Pan au Centaure, de Chiron au Minotaure, et des contes paniques, marqués par la dissolution des frontières des êtres, jusqu'à la folie.

Si Saint Augustin écrit que les hommes ne composent pas une société de droit avec les animaux, d'Aristote jusqu'à Saint Thomas d'Aquin, les ressemblances et les analogies entre l'homme et l'animal ont été toujours admises et soulignées, aussi bien que le respect dû au deuxième, en raison de la tendance à la perfection que toute créature révèle sur terre, en manifestant la volonté de Dieu.

* * *

En faisant particulièrement référence à des auteurs « deleuziens », nous voulons donc essayer de lire l'être et les « devenirs » du corps en littérature dans ses rapports avec le monde des animaux en littérature, notamment dans l'« écriture » de l'époque moderne. Car : « Le monde animal ne mène pas à nous de façon linéaire. Il nous cerne à la manière d'un cercle » (Jünger, 1963 : 133), et la littérature en rend compte. Avec Deleuze, on découvrira ces « devenirs de l'écriture ». Fous, parfois, dit-il. Mais n'oublions pas que le devenir de l'être, qui ne dessine pas une simple ligne d'évolution, il est visible davantage, sans engager l'homme, parmi les animaux. Et il ne nous entraîne pas juste dans des zigzags, dans des divagations, dans des déviations (la perversion, la pathologie), mais il nous fait côtoyer le monde du conte et du mythe, et le symbolisme de la vie naturelle et du style de vie des animaux, observés par Jünger d'une façon « spenglerienne » :

> Dans l'évolution des lignées animales, domine sur le flot sans lacune du bios le retour d'éléments constituants qui sont indépendants de la parenté : […] il est extraordinaire de voir la ressemblance de forme et de nature qui peut se manifester entre des êtres extrêmement étrangers les uns aux autres par le sang. Un sanglier vit comme un oiseau, une chouette, à la manière de la marmotte.
>
> Si l'on conçoit le « poisson » non plus comme une espèce d'estafette dans le système anatomique, mais comme une forme de vie et de destin, on peut dire qu'il existe des vers, des serpents, des sauriens, des oiseaux, des ruminants, et aussi des hommes, qui sont des poissons. Cela suppose un minime changement d'optique, [...] – de nombreux systèmes de la nature sont possibles [...]. (Jünger, 1963 : 76-77)

Changeons alors d'optique. Car, comme l'écrit Jünger, « [l]e pivert est menuisier, la taupe terrassière, le ver à soie filateur ». Ils sont le « créé », tandis que l'homme les imite avec le « fabriqué ». L'homme s'est rapporté, depuis toujours, aux animaux. C'est un corps-à-corps, imaginaire et sym-

bolique, certes, et narratif, et perceptif, mais aussi bien réel. La chasse en a été évidemment un des terrains privilégiés, et là nous faisons référence à la chasse d'avant « l'apparition de l'homme héroïque », car avec celui-ci « la chasse prend un sens différent. Elle devient privilège, métier chevaleresque, régal […] » (Jünger, 1963 : 134, 124).

D'après Jünger : « La chasse en ce sens est plus qu'un passe-temps pour les rois […]. Elle est le souvenir d'une époque où chacun était roi et seigneur de la chasse. L'apparition du cheval et du char, et surtout l'élevage et l'agriculture, contribuent à la diminution du droit de chasse primordial » (Jünger, 1963 : 124). Le passage du *nomos* du chasseur au *nomos* du berger, et de l'agriculteur, est essentiel dans l'histoire de l'homme, « tragédie de l'évolution ». D'où la violence du changement, le dépassement des traditions, la valorisation du futur, jusqu'à la domination de l'argent sur le cosmos, sur les hommes, et sur le sacré.

> L'homme originel est un animal errant, un être dont l'être éveillé ne cesse de se tâter toute sa vie, pur microcosme sans feu ni lieu, avec des sens aigus et craintifs, tout entier à son métier de veneur pour disputer quelque chose à la nature hostile. L'agriculture a introduit, la première, une profonde révolution – car elle est art et, comme tel, absolument étrangère au chasseur et au pasteur. (Spengler, 1948 : I 84)

Il y a un *devenir-animal* du chasseur, parce que comprendre l'animal dans l'acte de la chasse veut dire se faire égal, aussi à travers des évocations, des danses, des masques, etc. Il y a de même un *devenir-plante*, un *devenir-arbre* en particulier, du paysan. Quant à la modernité, elle sera peut-être marquée, comme le voudrait Deleuze, par un *devenir-herbe*. Ou par un *devenir-pierre* et par un *devenir-argent* ? Chez Zola, par exemple, toute pulsion, aussi animale, de l'homme est finalement entraînée par celle du marché. *Le Ventre de Paris et L'Argent*. Mais demeure une nostalgie de la « sagesse » de l'arbre et de l'animal.

D. H. Lawrence est exemplaire, pour ce qui concerne cette nostalgie, et Henry Miller en a parfaitement rendu compte. Le « civilisé » décrit par Spengler est à nouveau un microcosme nomade, qui se trouve par contre à *zigzaguer en dehors de la nature*. Il est un animal forcé à être métropolitain (Miller, Céline, Knut Hamsun, René Crevel, Jack Kerouac etc.). Il se sent un singe pris dans une cage, sa faim de vie est détournée (*Un artiste de la faim* de Kafka, *Bartleby l'écrivain* de Melville). Pris dans la fourmilière qui est la ville, il se sent un insecte, comme dans *Les Carnets du sous-sol* de Dostoïevski. Ou il le devient même, dans *La Métamorphose* de Kafka. Si chez Lawrence homme et femme « dansaient l'un pour l'autre comme deux papillons dansent pour la même fleur » (Lawrence, 2007 : 15), chez Proust les abeilles et les fleurs sont l'allégorie de la séparation des deux sexes invertis, qui deviennent végétaux, plus qu'animaux...

Ce qui nous intéresse le plus, alors, c'est une certaine perte cosmique, voire même humaine, selon Lawrence, et la quête d'une sorte de compensation, comme celle de la « métamorphose ». Jeux non pas de masques mais de devenirs (Deleuze ; Guattari, 1980 : 298-299), qui débordent des profondeurs de l'histoire jusqu'à la littérature moderne. Jünger écrit que : « L'homme qui, dans ces cavernes ou sur leurs seuils, se métamorphose en animal est quelque chose de tout autre que le dieu à la tête d'animal des tombeaux égyptiens, bien qu'ils se ressemblent beaucoup ». Le deuxième est une idole figée. La « métamorphose » de l'homme est, au contraire, un processus invisible, soit une dépense « à tout prix » de l'homme afin de « reconquérir », pendant des instants, « ne serait qu'en partie, quelque chose qu'il a perdu », et de retrouver le conte d'antan, anonyme, et l'état d'avant cette séparation de la terre, par laquelle il « devient un semi-dieu » (Jünger, 1963 : 145, 153).

Là, c'était « l'homme [...] encore indivisé et non séparé de l'ensemble universel » par le mythe, comme celui de Chiron et de Prométhée, être mythique « réfléchi », sans plus la spontanéité de l'animal. Là, les plantes, les animaux, les objets parlaient aux hommes de façon immédiate. « Là rayonne une grande plénitude, une profonde joie de vivre » (Jünger, 1963 : 155, 150). Là, c'était un monde encore étranger à l'État et à la poussée faustienne de la modernité.

* * *

Les « devenirs » de Deleuze sont au cœur des relations entre la vie et la littérature modernes et de leur puissance (critique, clinique, créative), et entre le corps humain et les affections et les impulsions, voire les différentes manières de sentir, de penser, de vivre, plus ou moins souterraines, que la littérature révèle, étant traversée par des métamorphoses qui ne sont pas un « faire l'animal », mais l'observer, le côtoyer, s'en faire entraîner.

> Il y a des devenirs-animaux dans l'écriture, qui ne consistent pas à imiter l'animal, à « faire » l'animal [...]. Le capitaine Achab a un devenir-baleine qui n'est pas une imitation. Lawrence et le devenir-tortue, dans ses admirables poèmes. Il y a des devenirs-animaux dans l'écriture, qui ne consistent pas à parler de son chien ou de son chat. C'est plutôt une rencontre entre deux règnes, un court-circuitage, une capture de code où chacun se déterritorialise. En écrivant on donne toujours de l'écriture à ceux qui n'en ont pas, mais ceux-ci donnent à l'écriture un devenir sans lequel elle ne serait pas, sans lequel elle serait pure redondance au service des puissances établies. Que l'écrivain soit minoritaire [...] signifie que l'écriture rencontre toujours une minorité qui n'écrit pas [...]. (Deleuze ; Parnet, 1996 : 55-56)

Certes, des minorités peuvent devenir si dominantes qu'elles imposent leurs codes, dans un renversement de pouvoir. Mais les animaux ne pourront jamais s'approprier des mots de la littérature. Ils demeureront toujours *à la* limite. Ils seront éternellement *une* limite pour l'écriture de l'homme, comme c'est le cas de la folie. Pour le capitaine Achab, alors, ainsi que pour Melville en tant qu'écrivain, la baleine a certainement été cette frontière :

> Tout Moby Dick est un des plus grands chefs-d'œuvre de devenir : le capitaine Achab a un devenir-baleine irrésistible, mais justement qui contourne la meute ou le banc, et passe directement par une alliance monstrueuse avec l'Unique, avec le Léviathan, Moby Dick. [...] Achab ne choisit pas Moby Dick, dans ce choix qui le dépasse et qui vient d'ailleurs [...]. (Deleuze ; Guattari, 1980 : 298)

> C'est ce que le capitaine Achab dit à son second : je n'ai aucune histoire personnelle avec Moby Dick, aucune vengeance à tirer, pas plus qu'un mythe à dévider, mais j'ai un devenir ! Moby Dick n'est ni un individu ni un genre, c'est la bordure, et il faut que je la frappe, pour atteindre toute la meute, pour atteindre à toute la meute, et passer à travers. (Deleuze ; Guattari, 1980 : 300)

> C'est un changement de « perception » :

> Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. [...] Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. Et surtout devenir ne se fait pas dans l'imagination, même quand l'imagination atteint au niveau cosmique ou dynamique le plus élevé [...]. (Deleuze ; Guattari, 1980 : 291)

D'après Deleuze, soit dans l'acte d'écrire et dans le devenir qu'il détermine, le bout « n'est pas atteindre à une forme [...], mais trouver une zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'*une* femme, d'*un* animal, d'*une* molécule » (Deleuze ; Parnet, 1996 : 11). Pour rester à notre exemple : « C'est bien Achab qui a les perceptions de lamer, mais il ne les a que parce qu'il est passé dans un rapport avec Moby Dick qui le fait devenir-baleine, et forme un composé de sensations qui n'a plus besoin de personne : Océan ». Pour employer les mots du philosophe, « les percepts océaniques de Melville » sont autrement les « devenirs non humains de l'homme » et les « paysages non humains de la nature ». Et encore : « On n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant. Tout est vision, de-

venir » (Deleuze ; Guattari, 1991 : 159-169). Il n'est donc pas question d'animaliser l'homme ou d'humaniser l'animal.

Dans un tel genre de perception, il y a l'énigme du paysage, l'homme à la fois présent et absent. D'humaine, la perception devient moleculaire. « [O]ù Moby Dick entraîne-t-elle Achab aussi silencieusement ? ». Dans un devenir-animal. « Ce seraient plutôt des segments occupant une région médiane. [...] Au-delà encore, on trouve des devenirs-élémentaires, cellulaires, moléculaires, et même des devenirs-imperceptibles » (Deleuze ; Guattari, 1980 : 304), comme la conscience des poissons, sous le fil de l'eau, à laquelle Lawrence a dédié les poèmes *Fish* et *Little Fish*, alors que dans *Whales Weep Not*, il chante la puissance du phallus et du sperme de la baleine.

Puis, selon Deleuze, « il y a l'entreprise finale de devenir-imperceptible », l'effort, aussi dans l'acte d'écrire, « de la plus grande vitesse et de la plus grande lenteur » (Deleuze ; Parnet, 1996 : 56). De l'aigle à la tortue. De l'éléphant à la panthère. Jusqu'à l'*être imperceptible*. Jusqu'à *être imperceptible*. Par exemple :

> Lovecraft fait que son héro traverse d'étranges animaux, mais enfin pénètre dans les ultimes régions d'un Continuum habité d'ondes innommables et de particules introuvables. La science fiction a toute une évolution qui la fait passer par des devenirs animaux, végétaux ou minéraux, a des devenirs bactéries, de virus, de molécules et d'imperceptibles. (Deleuze ; Guattari, 1980 : 304)

Cela touche à l'horreur, à l'eau et à l'air, à l'humus et aux bactéries et, bien sûr, à la mort. Ou alors à la folie. On voit « quelque chose de trop grand, trop intolérable [...]. La mort du porc-épic chez Lawrence, la mort de la taupe chez Kafka, sont des actes de romancier presque insoutenables » (Deleuze ; Guattari, 1991 : 161-162).

* * *

Tentons une liste d'exemples. Partons d'une agrégation pour arriver à des animaux particuliers et puis revenir à l'ensemble. Il y a d'abord un bestiaire très moderne, celui de Balzac. Puis, celui des surréalistes. Quant à Balzac, nous ne nous référons pas uniquement aux *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, mais au fait, à toute l'humanité de Paris qu'il décrit dans ses livres.

Chez Balzac, l'homme, le sexe et l'argent tournent vers l'animal, alors que dans *La Recherche du temps perdu* de Proust, ils tourneront vers le végétal. Et « ce n'est pas par hasard que le modèle du végétal chez Proust remplace celui de la totalité animale, tant pour l'art que pour la sexualité. » D'après Deleuze, c'est à cause de la folie de l'araignée qui règne parmi les mousses et les plantes, plus extraordinaire que chez Kafka. « Métamorphose plus radicale encore que chez Kafka, puisque le narrateur est déjà métamorphosé avant que l'histoire commence. » (Deleuze, 1996 : 138-139, 31). Chez les deux, ce sont des insectes et des vampires.

Si la chauve-souris, moitié animale des vampires, est observée hors tout symbolisme par Lawrence dans les poèmes *Bat* et *Man and Bat*, ainsi que le serpent dans *Snake*, chez Kafka et Proust les personnages sont des véritables suceurs de vie (Deleuze, 1975 : 62-63), comme dans le roman *Dracula* de Stoker, ou comme l'est, finalement, la figure du jeune dans *Le Portrait de Dorian Gray* de Wilde, semblable à une chauve-souris accrochée dans le noir, sous le toit. Ou bien encore, comme les femmes chez Poe, chez et par lesquelles la mentalisation de l'amour et du sexe, à laquelle s'ajoutent l'alcool ou la drogue et le péché de l'avidité de connaissance, tout à fait diabolique, est une force qui tue lentement l'homme. Éros et Thanatos liés, et déchaînés. Poe nous montre ainsi l'exemple le plus fort de la féminisation du monde et de la société modernes, des zombies, violemment critiquée par Lawrence (1945) : et, en disciple, par Henry Miller (1986).

Miller et Lawrence suggèrent, comme réaction, l'intégration dans les êtres humains du coté positif, et fécond, des animaux. Quant à Lawrence, dans les vers du poème *Craving for Spring*, il brame, comme un animal, l'arrivée du printemps. Alors que Poe, au contraire, nous inquiète beaucoup quand il écrit, très sombrement, de singes ou de gorilles. Il y passe un message terrifiant,

tout comme chez Kafka. On risque de devenir des êtres du cirque, emprisonnés par la raison, avec des explosions sauvages de rage. Chez Poe, c'est le cauchemar du « civilisé », le risque derrière le cérébralisme de toute la modernité.

Chez Sacher-Masoch, c'est une tout autre histoire. La question est, comme le dit Deleuze, de « se faire soi-même prisonnier », comme un animal, pris dans un « devenir-ours » ou dans la fourrure de l'aimée, avec, au même temps, étant-il un homme, « le goût et la nécessité des lettres vampiriques » (Deleuze ; Guattari, 1980 : 120-121), exactement comme celles du roman épistolaire *Dracula*, qu'on a déjà cité. L'emprisonnement est dû au fait d'avoir, ou au désir d'acquérir, une perception différente, très loin ou très proche, de son propre amour en tant que centre du monde perçu. Proust a fait la même chose avec Albertine, fugitive et prisonnière.

On peut emprisonner un être, comme du côté de chez Sade. Ou l'apprivoiser. Cela nous amène aux animaux domestiques, les chats et les chiens, les chevaux et les oiseaux, et ainsi de suite. Il y a un petit livre de poèmes de T. S. Eliot, *Old Possum's Book of Practical Cats*, qui compte des poèmes comme *The Naming of Cats* et *The Ad-dressing of Cats*, dédiés à la compréhension de ces animaux si spéciaux pour l'homme, sur la communication avec eux, et où l'auteur pose une question finale, fondée sur un jeu de mots, entre s'adresser verbalement et faire le dressage d'un animal : « How would you ad-dress a Cat ? ».

Mais Eliot a aussi la certitude qu'un chat n'est pas un chien : « Now Dogs pretend they like to fight; / They often bark, more seldom bite; / But yet a Dog is, on the whole, / What you would call a simple soul ». Charles Baudelaire a parfaitement décrit le caractère très particulier, voire la psychologie, et l'ambiguïté, de cet animal, si « mystérieux », « séraphique », « angélique », « harmonieux » et dont la voix a « son charme et son secret » (*Le chat*). Ces animaux, « amis de la science et de la volupté », donc des « amoureux fervents » et des « savants austères » (*Les chats*), ont été étudiés ou décrits par maints écrivains.

Ainsi se conclut ce deuxième sonnet de l'auteur du *Spleen de Paris* et des *Fleurs du mal* :

> Ils prennent en songeant les nobles attitudes
> Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
> Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;
>
> Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
> Et des parcelles d'or ainsi qu'un sable fin,
> Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Si William Bourroughs, dans son petit texte *Entre Chats* décrit la dimension évasive, mutante, onirique, voire psychique tant des chats-hommes que des hommes-chats, en ne traitant pas uniquement des chats domestiques ou des chats vagabondes, les deux certainement jamais serviles comme le peuvent être les chiens, et introduisant aussi la figure des chats-messagers, Kerouac et Céline parlent beaucoup de leurs animaux favoris. L'un dédie une épitaphe à son chat, et l'autre ramène le sien sous les bombes des alliés à travers l'Allemagne, petit témoin probablement autant sardonique que son maître.

Deux femmes, Colette et Elizabeth Barrett, écriront aussi de chats et de chiens. Colette compose un roman *Dialogues de bêtes*, dans lequel les deux animaux parlent, et observent les hommes, tandis que dans *La Chatte* l'animal domestique devient le symbole de l'enfance perdue, d'un rêve d'un rapport d'amour jamais accompli. Quant à la femme de Robert Browning, elle arriva à Florence avec son homme, tout en échappant de la maison paternelle, avec son chien, qu'elle ensevelira, et auquel dédiera *Flush*.

Des éléments autobiographiques sont présents aussi dans la novelle *Mon Chien Stupide* de John Fante, alors que beaucoup plus fictionnelles et allégoriques sont les figures du chat et du chien chez Bulgakov, dans *Maître et Marguerite* et dans *Cœur de chien*. Et encore, dans *Maître et chien* de Thomas Mann et dans *Pan* de Knut Hamsun, les deux auteurs jouent avec l'animal compagnon

de l'homme en tant que symbole, dans des allégories du rapport entre civilisation et nature, entre homme et bestialité.

Et encore, si d'après le titre d'un recueil de poèmes de Charles Bukowski, *L'Amour est un chien qui vient de l'enfer*, dans un conte érotique d'Anaïs Nin deux hommes bloquent une amie pour qu'un gros chien puisse la lécher. Son amant Henry Miller, par contre, se fera « chien » pour l'autre femme de leur triangle amoureux. Une fille qu'il décrit comme un oiseau, tout comme le fit Joyce dans *Dedalus*, et qui paraît un miroitement de la folle copine d'August Strindberg (*Plaidoyer d'un fou*). Ainsi Deleuze :

> On verra le devenir accoucher seulement d'un gros chien domestique, comme dans la damnation de Miller (« mieux valait simuler, faire la bête, le chien par exemple, attraper l'os qu'on me jetterait de temps à l'autre ») ou celle de Fitzgerald (« j'essaierai d'être un animal aussi correct que possible, et si vous me jetez un os avec assez de viande dessus, je serai peut-être même capable de vous lécher la main »). (Deleuze ; Guattari, 1980 : 304)

On trouve la description des souffrances de Miller dans la trilogie de *La Crucifixion en rose*. Au contraire, Lawrence ne se soumettra jamais. Il se sent une girafe exotique, face aux chiens anglais. Il se dit l'érotisme, face aux chiens policés. Des chiens domestiqués. Il écrit, dans une de ses lettres, cité par Deleuze : « [S]i je suis une girafe, et les Anglais ordinaires qui écrivent sur moi des gentils chiens bien élevés, tout est là, les animaux sont différents… vous détestez instinctivement l'animal que je suis » (Lawrence, 1934 : II 237, cité par Deleuze ; Parnet, 1996: 13).

Voilà la *réalité* d'un devenir-girafe et d'un devenir-chien. La perception de Lawrence est d'ailleurs *autre*, par rapport aux censeurs, son cou très haut quant à la vision de l'Éros. L'idéal « animal » n'est pas du tout celui de la régression, du « primitivisme » animal. C'est la réaction à l'idéal du confort « animal » de l'homme moderne, du « civilisé », soit la régression des hommes occidentaux à un « état bête » hors de la vie bestiale due à la misère. La captivité domestique tue l'homme, le sexe, le désir.

Le devenir-animal de Lawrence et de Miller, c'est un mouvement *réel* d'intégration des perceptions animales et des instincts hétérogènes par rapport à l'homme, afin d'établir, en suivant les repères de la Création dans toute sa beauté, des bonnes connections, en opposition aux fausses, comme celle de l'État et de l'argent qui entraînent la mécanisation, voire la mort de l'*être*.

Nous devons sortir du système en marche, celui de l'argent, soit de la possession, de la peur, de la compétition. Dans *The Root of Our Evil* il écrit, encore : « The root of our present evil is that we buy and sell. / Ultimately, we are all busy buying and selling one another. // It began with Judas, and goes on in the wage-system. / [...] // [...] / That was just what Satan wanted to do ».

C'est une folie qui empêche aux hommes de vivre comme des hommes, soit d'être vivants tout comme le sont, par exemple, les rossignols et les tigres, les rats et les moustiques, les chevaux et les lézards. « If men were as much men as lizards are lizards they'd be worth looking at. » (*Lizard*). L'homme, d'après Lawrence, doit retrouver son devenir-animal et son devenir-élémentaire.

Il nous en offre un autre exemple dans *L'Étalon [St. Mawr]*, quand il décrit ce cheval de race, ancestral, mystérieux, aristocratique, qui vit sous le signe du feu, de sa force, de son énergie, de sa chaleur, de sa vigueur, dans l'insoumission. « Il semblait le funeste maître du destin » (Lawrence, 2007 : 27). Il absorbait les attentions des hommes, et semblait déterminer tout un devenir-cheval de chaque être humain, et parallèlement, la nature apparaissait autant séduisante que violente, autant magnifique que terrible. Force de création et de destruction. Force absolue qui rentre tragiquement en relation avec notre civilisation.

Certes, il est fort mieux de voir la femme éprise et entraînée par ce cheval, perturbée par cette force sombre de l'animal, que de voir la « femme-cheval » moderne, très énergétique, mais dans une façon détournée. (Dans *Energetic Women*, Lawrence se demande : « Why are women so ener-

getic ? prancing their knees under their tiny skirts / like war-horses; or war-ponies at least? ») Ou la « femme-cheval » de Baudelaire, même si cela est une question de traits du visage, que de devenir. Dans le monologue de Molly Bloom, à la fin de l'*Ulysse* de Joyce, puis, on a parfois l'impression de voir une « femme-vache ».

Hors du domaine domestique, on trouvera le renard, le couguar et le loup. Il y a *Le Renard* du conte de Lawrence et les poèmes *Red Wolf* et le *Mountain Lion*, mais aussi *Bibbles*, dédié, dirait-on, à une petite chienne, « so quick », « so fierce », « so funny », « so absurd », et « so nice », parce qu'il lui apparaît semblable à un lapin, à un dragon, à un oiseau, à un porc, à un escargot, parce qu'elle est une véritable « Walt-Whitmanesque bitch », une « Self-conscious little bitch, / Aiming again at being loved ». Soit un « indiscriminating animal » qui cherche constamment des attentions sans freins, par n'importe qui.

Rimbaud et Miller s'aperçoivent de leurs devenirs hyènes dans la faim (Miller, 1970). Chez London, il y a les chiens qui emmènent dans la neige du Nord. *Le Loup des steppes* de Hesse est le symbole du révolté. Dans *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, on ne lit pas d'un lien d'amour mais d'« une fraternité entre deux loups » (Deleuze ; Guattari, 1991 : 165). On trouve la masculinité vivace des jeunes loups chez l'un des protagonistes de *Femmes amoureuses* de Lawrence. Dans *Mémoires d'un chasseur* de Tourgueniev on a l'impression de sentir les odeurs des proies. Les perceptions en sont entraînées, comme chez Hemingway et chez Melville.

Chez Lewis Carroll, par contre, tout est toujours un jeu, d'abord linguistique, logique. *The Hunting of the Snark* est un petit poème à propos d'un bateau dont l'équipage est en chasse d'une créature dont on parle tout le temps, mais dont on ne sait rien. Son nom est un mélange de « Shark », requin, et de « Snake », serpent. Dans *Alice au Pays des Merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*, on trouve la série folle et toute surréelle de la chenille droguée, du lapin blanc, du chat du Cheshire, tous fous, bien évidemment.

Un peu fous, mais beaucoup moins que chez Lewis Carroll, sont les mélanges entre les hommes et les bêtes dans *Ma Famille et autres animaux* de Gerald Durrell, le frère du romancier Lawrence. C'est une panoplie d'animaux que la nature débordante de l'île ionienne de Corfou offre au regard du future naturaliste, qui fait de constants rapprochements entre des individus, des objets, des matériaux, des formes, des mouvements et des animaux, voire entre des différentes espèces. Et son frère, il lui semble un chat.

On n'oubliera non plus la collection de contes *Le Livre de la jungle* de Rudyard Kipling, ni l'allégorie politique *La Ferme des animaux* de George Orwell, ni les animaux morts, morceaux de viande et tranches de poisson, de *Le Ventre de Paris* de Zola, qui d'ailleurs fait constamment référence aux bêtes pour décrire les impulsions humaines (Deleuze ; Guattari, 1991 : 165), ni les quatre poèmes que Lawrence a dédiés aux animaux symboles des évangélistes, ni ses séries dédiées aux tortues, beaucoup aimées par Deleuze, et aux éléphants.

Dans les *Illuminations* de Rimbaud, on trouve des images très lumineuses, proches au panthéisme mystique. « Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée » (*Après le déluge*). « Je suis le saint, en prière sur la terrasse, – comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine » (*Enfance, IV*).

La « bête », traditionnellement, est le diable, le mal lié au Serpent. Si Lawrence réfléchit profondément sur ce symbole, dans l'*Apocalypse* et dans *Le Serpent à plumes*, l'allégorie du *Doctor Sax* de Kerouac montre les pâquerettes du Saint-Esprit et le dragon : « Le Serpent, c'est l'horreur. Seuls les oiseaux sont bons, les oiseaux de mort sont bons, le serpent de mort est mauvais » (Kerouac, 1994 : 94).

Kerouac associe aussi l'araignée au péché de l'homme : « Nous sommes des araignées. Nous nous piquons les uns les autres ». Les chats, par contre, sont une trace de Dieu, voire une épreuve pour le Paradis. « Je suis sûr que c'est pour nous que Dieu a créé les chatons – Dieu a envoyé ses chatons partout [...]. Dieu a mis ces petits êtres su la terre pour voir si nous voulons leur faire du mal – » (Kerouac, 1972 : 51, 155). Quant aux oiseaux (paons, coques, cygnes, vautours, dindes, rossignols, geais, aigles, colombes), Lawrence en parle beaucoup, dans ses proses et dans ses

poèmes, y compris de l'image fondamentale du phénix, « immortal bird ». L'homme devrait s'accomplir comme un oiseau en vol. Une aigle, comme dans *Exile in Athens* de Lawrence Durrell (« To be a king of islands, / Share a boundary with eagles, / Be a subject of sails. »). Mais il peut être un corbeau, comme chez Poe.

On pourrait continuer la liste, en repartant encore de D. H. Lawrence et du kangourou (*Kangaroo* le poème, *Kangaroo* le roman), ou du bouc et de la chèvre (*He-Goat* et *She-Goat*), mais nous nous arrêtons là, avec cette dernière figure animale qui nous rappelle le dieu Pan, moitié-bouc et moitié-homme. Une figure qu'à l'extrême a été associée au diable, car elle est effectivement, d'après la tradition grecque, le symbole du chaos de la nature dans sa puissance la plus sombre, ce qui se meut souterrainement, au-dessous de la beauté de la Création, du cosmos, soit l'harmonie du monde avec ses règles.

Si la littérature française n'offre pas autant d'exemples de « devenirs-animaux » que les auteurs anglophones modernes, on y compte cependant le *Prélude de Pan*, qui a le ton du véritable conte ou de la vieille légende. C'est l'histoire d'une figure étrangère et étrange qui arrive dans un village d'une région fouettée par les orages. Des paysans sont assis dans la taverne, et, à partir d'un épisode de violence d'un bûcheron qui revient de la forêt que lui et ses collègues « assassinent » pour vivre, et qui casse une aile à une colombe, tout le village est lentement entraîné par une danse involontaire dans une transe ivre qui unit les êtres humains à toute sorte d'animal. Orgie d'hommes et de sangliers, écureuils, blaireaux, gélines, perdrix, couleuvres, loups, renards, vipères, hirondelles, grives, aigles, rats, chauves-souris, et ainsi de suite. Tout bouge et danse. Tout devient inquiétant.

Ainsi se conclut le conte du narrateur anonyme, un des paysans qui reviennent du chaos :

> On se réveilla, au matin, dans un village qui suintait toutes sortes de jus, et qui puait comme un melon pourri. J'étais vautré dans du crottin de cheval ; il y avait, un peu plus loin, la grosse Amélie, comme morte, la jupe en l'air, le linge arraché, et qui montrait tout son avoir. Mais on ne connut tout notre malheur que plus tard. Déjà on savait que l'Anaïs avait sur elle une odeur qui [...] la rendait folle. [...] Enfin, la Rosine accoucha. Ce qu'elle fit, on alla le noyer, de nuit, dans le torrent, et la sage-femme d'Aspres resta plus de six mois malade. (Giono, 1932 : 57-58)

* * *

Si ni Lawrence ni Deleuze ne nous suggèrent certes pas de « faire » les animaux, ni Giono ne relève une solution dans la folie de la zoophilie, la question est celle de l'homme lui-même, qui doit échapper à la folie du monde en tant que chaos, le « chaosmos », et retrouver son cosmos, l'harmonie dans la beauté de la Création, son *Pantokrator*. Toutes ces figures animales, symboliques ou de « devenirs-animaux », nous suggèrent qu'effectivement, comme l'a écrit Pascal, l'homme doit comparer son corps « avec tout ce qui est au-dessus de lui, et tout ce qui est au-dessous, afin de reconnaître ses justes bornes ».

BIBLIOGRAPHIE :

DELEUZE, Gilles, « Introduction » à *Instincts et institutions*, Paris : Hachette, 1955.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris : P.U.F., 1964, coll. « Quadrige », 1996.

DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI, *Franz Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris : éd. de Minuit, coll. « Critique », 1975.

DELEUZE, Gilles; Claire PARNET, « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », dans *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, coll. « Champs », 1996 (1977).

DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : éd. de Minuit, coll. « Critique », 1980.

DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Paris : éd. du Minuit, coll. « Critique », 1991.

GIONO, Jean, *Solitude de la pitié*, Paris : Gallimard, 1932.

JÜNGER, Ernst, *Au Mur du Temps*, traduction d'Henri Thomas, Paris : Gallimard, coll. « Essais », 1963 (1959).

KEROUAC, Jack, *Docteur Sax*, traduction de Jean Autret, Paris : Gallimard, coll. « Du Monde Entier », 1994 ; coll. « Folio », 1994 (1959).

KEROUAC, Jack, *Visions de Gérard*, traduction de Jean Autret, Paris : Gallimard, coll. « Du Monde Entier », 1972, coll. « Folio », 2012 (1963).

LAWRENCE, D. H., *Études sur la littérature classique américaine*, traduction de Thérèse Aubray, Paris : éd. du Seuil, 1945 (1923).

LAWRENCE, D. H., *L'Étalon*, traduction de Marc Amfreville et Anne Wicke, Paris : Phébus, coll. « Libretto », 2007 (1925).

LAWRENCE, D. H., *Éros et les chiens*, Paris : éd. 10/18, 1973 (1929).

LAWRENCE, D. H., *Lettres choisies*, traduction de Thérèse Aubray, 2 volumes, Paris : Plon, 1934 (1932).

LAWRENCE, D. H., *Apocalypse*, traduction de Fanny Deleuze, Paris : Balland, 1978 ; avec présentation de Gilles Deleuze, Paris : Desjonquères, coll. « Littérature & Idée », 2002 (1932).

LAWRENCE, D. H., *The Complete Poems*, Ware (U.K.) : Wordsworth Editions, 1995 (1932).

MILLER, Henry, *Le Temps des Assassins*, traduction de F.-J. Temple, Paris-Rouen : Hallier-P. J. Oswald, 1970 (1956).

MILLER, Henry, *Le Monde de D. H. Lawrence : Une appréciation passionnée*, traduction d'Agnès Catineau, Paris : Buchet-Chastel, 1986 (1980).

SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident : Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, traduction de Mohand Tazerout, 2 volumes, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1948 (1918-1922).

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

Literature and Psychoanalysis: Whose Madness is it anyway?

LORELEI CARAMAN
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași

Examiner/examined, analyst/analysand, subject/object, sane/mad, science/art: the relationship between psychoanalysis and literature appears to conform to this binary logic, with the first term in each set clearly privileged over the second. The realm of the literary is populated with an impressive assortment of mad characters and mad authors: killers, junkies, drunkards, the paranoid, the depressed, the suicidal, the abandoned or the simply alienated. Literature inhabits and is inhabited by the pathological, or so it must have seemed to the armies of psychoanalytic critics who repeatedly turned to it. We seek to deconstruct this particular binary view of literature-as-madness, psychoanalysis-as-saneness by showing how a critic's preoccupation with the pathology of an author can sometimes expose his/her own unconscious complexes, desires or fears. With this in mind, we thus momentarily turn the examiner into the examined.

***Keywords*: literature; madness; psychoanalysis; unconscious; Bonaparte; Poe; critic.**

When it locates madness in literature, psychoanalysis is in danger of revealing nothing more than its own madness: the madness of its interpreter.
Shoshana Felman, *Writing and Madness*

In the top authors with the most psychoanalytic critics buzzing around them, Shakespeare undoubtedly and unsurprisingly comes first. In fact, it would be hard to imagine psychoanalysis without him. After Freud, Hamlet and Oedipus have almost merged into one entity, proving how the dividing line between psychoanalysis and literature can be a deceitful one. This article, however, does not focus on Shakespeare, but on a writer occupying the close second position in our hypothetical top, a writer by the name of Edgar Allan Poe. Like his Elizabethan counterpart, Poe certainly does not need any introductions. We will only briefly mention the fact that, for various reasons, his life and works have attracted generations of psychoanalysts from Freudians to post-Freudians, from Lacanians to post-Lacanians and beyond. The multitude of psychoanalytic explorations of Poe is so vast that one may describe three distinct phases in its development: the early biographical, the textual and the more recent reader-oriented one (Caraman, 2012: 21). Yet it is not Poe himself who will be of interest to us here, but one of his interpreters, one of his analyzing subjects who shall, in the following, switch roles and become, temporarily, for the purpose of this inquiry, the analyzed object.

Princess Marie Bonaparte, an eccentric and fascinating character, descending from Napoleon himself and first analysand, then close friend of Freud, belongs to the first phase of psychoanalytic critics of Poe. Her lengthy *Edgar Poe: étude psychanalytique*, published in 1933 and translated into English in 1949, although considered outdated by many, constitutes nevertheless the first piece in the domino of the readings of the readings of *The Purloined Letter* by Lacan, Derrida and Johnson. In an uncanny re-dramatization of Poe's short story where Lacan, Derrida and Johnson

seem to duplicate the positions of the Minister, the Prefect and Dupin, Bonaparte, like the Queen, is only briefly mentioned, or rather alluded to in the Lacanian seminar. For a long time, however, her study was considered a seminal work in Poe criticism. In what follows, we shall describe some of the fundamental contentions that Bonaparte makes about her literary analysand to show how deeply engaged she was with the question of the pathological in literature. After demonstrating how she establishes the pathological as the domain of literature, we intend to move towards the key point of discussion which concerns the genesis of her critical work, the unconscious reasons behind her analysis of Poe. The essential question we will endeavor to address is the following: is Marie Bonaparte's critical interest motivated by Poe's pathology or rather, unconsciously, by her own?

Bonaparte's study has been intensely criticized and deeply lauded, often both at the same time. Scott Peeples calls it "one of the great achievements of Poe scholarship" and notes the ambivalent critical reception which it received, being both "hailed" and "ridiculed": "only a few commentators", he says, "have condemned Bonaparte's reading of Poe without paying homage to her tenacity and inventiveness" (2004: 37-38). Her methodological approach rests on the identification of the production of the work of art with the dream: "their construction", she says "resembles that of our dreams" (Bonaparte, 1949: 101). If Freud emphasizes the association between creative writing and day-dreams, she extends this association to include night dreams as well. Both literary works and dreams, according to her, "act as safety valves to humanity's over-repressed instincts" (126). Bonaparte further classifies literary works according to what she calls "a scale of subjectivity", placing, at one end, "works written almost impersonally" such as "the writings of Maupassant or Zola", and at the other end, "the works of a Poe or a Hoffman" (101-102). For her, Poe's texts belong in the category of works that are "wholly subjective, loaded with their creator's unconscious memories", making them similar not only to "adolescent daydreams", but also "the night dreams of man" (102). Bonaparte believes that "(…) an author's ontogenetic complexes will always seek ways of expression in the choice of theme and its elaboration" and often mentions, when discussing Poe, "the deep infantile sources" from which "his inspiration was drawn" (102). The main objective of her study of Poe is, she asserts, "to show (...) that this safety valve operates under waking conditions exactly as do dreams in respect to our instincts" (127). In order to achieve this, she uses the tools provided by psychoanalysis which she believes are essential. In her paper *Deuil, nécrophilie et sadisme à propos d'Edgar Poe*, Bonaparte argues that before the advent of psychoanalysis, a dynamic understanding of Poe would have been impossible (2005: 109).

To argue her thesis, Bonaparte proceeds to a lengthy demonstration of how the "elaboration" of works of literature is similar to the dream-work. At the center of both she places the process of "displacement of psychic intensities" by which "thought-pictures" or "representations" lose their "affect" when they "sink into the unconscious" being subsequently transformed into "more or less allied representations" (1949: 104-105). Among other mechanisms involved in the construction of literary works, she mentions "the moral censor" whose role is to hide via displacement "from authors, as from dreamers, the nature of the instincts which dreams, or works of art, reveal" and the "regard for representability" which, in literature refers to "the tendency to replace abstract concepts by sensory images, mainly visual" (107-108). Apart from the obvious Freudian influence, one may also find incorporated into Bonaparte's study, previous claims made by other Poe commentators such as Lorine Pruette or Joseph Krutch. The question of Poe's sadism and masochism which had been previously raised by Pruette is featured as well, as is the speculation on Poe's impotence formerly advanced by Krutch. Regarding Krutch, Bonaparte maintains, to his merit, that he was the first who dared point out of the significance of Poe's psychosexual development in the understanding of his life and works (2005: 109). His hypothesis regarding Poe's impotence is reiterated and reinforced: "il semble en effet qu'Edgar Poe ait été un inhibé sexuel total" (109).

To these previous claims, however, Bonaparte adds a few psychoanalytic hypotheses of her

own. And it is these which shall prove of great interest for the present inquiry. Anyone browsing through her book will remark, for instance, that the motif of the mother occupies a central place in her analysis, one even more central than that of Poe himself. His works are divided into "tales of the mother" and "tales of the father". The mother becomes, for Bonaparte, a pivotal, totalizing symbol present in every feminine character, whether in human or animal forms, in animate or inanimate ones; horses, buildings, chimneys, rooms, everything points to one source: Poe's biological mother, Elizabeth Arnold. His life, she argues, was an "eternal mourning after his mother" (2005: 113). In *The Angel of the Odd* she finds a condensation of the mother symbol through "the mother (bottle=breasts) and milk (alcohol)" (1949: 111). *The Pit and the Pendulum* reveals, upon Bonaparte's examination "wish fantasies to possess the mother in intracloacal fashion" (124). In *The Murders in Rue Morgue*, the chimney represents "the maternal cloaca into which the daughter is thrust"; similarly, the horse in Poe's *Metzengerstein* translates as a symbol of the mother: "Poe represented the mother", she writes, "in totem guise, as the giant horse". The male tomcat in Poe's *The Black Cat* becomes a symbol both of female genitalia and of the "wicked mother" (465-466) and *The Purloined Letter*, she contends, is a tale about the "missing maternal penis" (130). Even *The Gold-Bug*, a short story with an all-male cast, is, for her, a tale about the mother. Marie Bonaparte performs a classification of the tales according the symbolism of the mother. She speaks about categories such as the "live-in-death mother series of tales" which include *Berenice*, *Morella*, *Ligeia* or *The Fall of the House of Usher*, the "mother-as-landscape tales" such as *The Gold Bug* or *The Narrative of Arthur Gordon Pym* or the "murdered mother tales" like *The Black Cat* or *The Murders in Rue Morgue* (105).

Why is Poe's mother such an omnipresent figure in Bonaparte's interpretation, one could ask? And is it really about *his* mother? If one looks at her own biography, the answer would clearly be no. There is an overlapping point in both her and Poe's life: the loss of the mother. In the first case, to tuberculosis, in the second one, to a pulmonary emboli developed soon after giving birth. Evidently, this particular piece of information bears great weight in this question. From Claude Monod-Stein (who analyzes her fictional stories) and some of her own writings on femininity, we also learn that Bonaparte associated womanhood with death and frigidity (being unable to have vaginal orgasms, she underwent multiple elective surgery to shorten the distance between her clitoris and her vagina) and manhood with life and eroticism: women's pleasure, for her, depended on the vestiges of their maleness (Bonaparte, 1966: 131; Monod-Stein, 1995: 402-403). After possessing this information, her interpretation, for example, of a short story such as *The Purloined Letter* as a tale about the "missing maternal penis", loses much of its apparent randomness; the "missing maternal penis" reveals unconscious connections to both her missing mother and her unconscious wish to be a man, to possess a penis and the ensuing eroticism and life connected to it (Caraman, 2012: 30). This biographical intersection, at the point of the mother, between her and Poe, the fact that "like Poe, she grew up in the shadow of her biological mother's death" (Peeples, 2004: 48) has led critics to attribute her interest in Poe to an identification with him. We contend, however, that it is not this identification which lies at the root of her critical preoccupation with Poe, but rather a more complex relation of transference which we will outline in what follows.

In its Freudian understanding, transference refers to the unconscious process of mistranslating the past as the present and the projection of (often) paternal figures onto the one of the analyst. When transference occurs in a clinical setting, the analysand is usually made of aware of it by the therapist whose primary task is to recognize it. Yet when it occurs outside analytical situation, it may remain largely unconscious and thus unacknowledged. For a more comprehensive understanding of the factors in the relationship between Bonaparte the analyst and Poe her analysand, we shall turn to a document written by her and published three years into her analysis with Freud. The article in question, called *L'identification d'une fille à sa mère morte* ("The Identification of a Girl with her Dead Mother") appears in *Revue Française de Psychanalyse* in 1928 and contains important clues about her engagement with Poe's writing long before she wrote her study of him. In this

autobiographical piece, Marie Bonaparte tells of the impact of her mother's death as well as her subsequent identification with her. Since her mother had died of a pregnancy-related embolus one month after giving birth to her, Bonaparte believed, throughout her childhood, that death was the price paid for becoming a mother. During her analysis with Freud, Bonaparte also uncovers the fact that her mother's death was connected to her unconscious wish to die, and thus take her mother's place. On the other hand, it also ambivalently caused a pathological fear of all things related to death. The haunting presence of her dead mother would be a hallmark of her life. She remembers having had, during a time of illness, at the age of four, a visually striking hallucination in which a very large rainbow-colored bird sat on her chest. It was during her analysis that she was able to interpret this hallucination in light of her mother's death (Bonaparte, 1928: 544-545). Taking these into account, it now becomes even plainer why Bonaparte places the dead mother at the center of her examination of Poe.

If we now know why the mother, we still don't know, however, why Poe. But the answer soon becomes apparent as we continue reading through this autobiographical document. Bonaparte proceeds to write about how Poe's short stories entered her life. When she was nineteen, her father to whom (not incidentally) she was deeply attached (Bonaparte acknowledges her strong oedipal complex) handed her a volume of Poe's tales translated by Baudelaire. She began to read it that summer, in the evenings. The fact that it was her father who introduced her to Poe already establishes an important association in what concerns the motivations behind her psychoanalytic study, but the most important piece of information is yet to come. She first read three stories, her father's favorites: *The Purloined Letter*, *The Gold Bug* and *The Murders in Rue Morgue*, but, apparently, they did not really make an impression on her. This changed dramatically, however, when she began reading *Ligeia*, a tale that her father detested. With *Ligeia*, something powerful happened. As she was reading through the description of the living corpse and its vengeance, she suddenly felt so overwhelmed with fear that she abandoned the story and Poe's volume altogether:

> Mais ayant commence Ligeia, un conte que mon père méprisait, je fus prise d'une telle épouvante à la description du cadavre vivant et vengeur de la femme, que je ne pus alors, je crois, finir l'histoire. J'abandonnai bientôt le livre terrifiant. (559-560)

There seemed to be "something" in that story whose nature she could not bear. However much she tried, she could not bring herself to overcome this fear and the more she read Poe, the more the fear gripped her. This effect of Poe on her was so powerful that, for twenty-five years of her life, she never once opened his book or any other book that could have contained stories of dead women coming back to life. Undoubtedly, the force of Poe's writing penetrated into the very deepest strata of her unconscious, reopening the wound left there by the death of her mother. The fact that she could not bear to read the story further is indicative of the resistance put up by her ego in self-defense.

Poe and his terrifying stories of dead women was therefore thrown into the repressed part of Bonaparte's psyche, along with the equally-terrifying figure of her dead mother. Yet he didn't remain there indefinitely. The moment and context of Poe's "unburial" from her unconscious is, likewise, a highly significant one: it was done, we are told, during her analysis with Freud. Only as Freud's analysand could she return to *Ligeia*, which she read, she says "with a renewed sense of terror": "Je ne devais oser relire Ligeia qu'au cours de mon analyse, et ceci avec quelle rechute de terreur!" (560). But it was also during her sessions with Freud that the enigma of her curios fear would be solved. Ligeia symbolized "the avenging mother" coming back to life to re-take her place near the father. Since Bonaparte had a strong oedipal complex, her reading of Poe elicited both strong fear and unconscious guilt. Up to this point her relationship with Poe can be said to have been a transferential one: his writing had activated a deeply buried unconscious content. The tremendous effect that certain short stories had had on her was the effect of her own

repressed fears. The realization of this unacknowledged transference and her newly found ability to read Poe were, she says, "one of the most beautiful therapeutic results of her analysis":

> (…) afin d'apprendre à connaître l'énigme de mon épouvante. Quand Ligeia se fut démasquée pour ce qu'elle était à mes yeux: la mère vengeresse revenant prendre auprès du père sa place, usurpée par Rowena = moi, elle perdit soudain avec son mystère toute sa force d'épouvante. Ce fut même un des plus jolis résultats thérapeutiques de mon analyse. (560)

At the opposite end of the image of Bonaparte the analyst (of Poe), meticulously and coldly dissecting his life and work, one may find Bonaparte the analysand: vulnerable, confused, afraid of femininity and paralyzed by "a fear so great to the point of not being able to read a tale by Edgar Poe": "(...) j'avais cependant gardé la peur des revenants au point de ne pouvoir lire un conte d'Edgar Poe, jusqu'à ce que l'analyse m'en eût enfin délivrée" (565). As mentioned before, her study of Poe was vastly criticized on account of its flawed methodology and its reductive approach. The strongest and most valid accusation is centered on the fact that Bonaparte treats literature as pathology and Poe as a sick patient in need of psychoanalysis. Yet perhaps the characteristic that exasperates most critics is her tone. Throughout *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, she exhibits an attitude of condescending superiority towards her subject: Poe the impotent, Poe the necrophiliac, Poe the orphan, "small Edgar" and his "infantile sexual investigations" (1949: 121), Poe ridden with all kinds of pathologies, Poe still in the shadow of his mother, writing his mother, Poe the mad one and she, by contrast, the wise analyst, savvy enough to diagnose him, to solve the puzzles of his writings and illuminate his and her readers. One can undoubtedly understand how her approach could offend the great lovers of literature who hate to see their "mistress" belittled and reduced to a symptom. But when this is weighed against the newly discovered image of Bonaparte the analysand, the lesser known Bonaparte before she wrote about Poe, we soon come to realize that the condescending tone can be attributed to the fact her analysis of Poe was more than a critical one; it was, in fact, to her, a therapeutic act.

To master Poe was to master her own unconscious. Her book, *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, may appear to us, from the outside, as merely another arrogant and much discussed about book on Poe, an example of how psychoanalysis may "miss the point" when it comes to literature. Yet to her it was the proof of the conquest of her own pathology, as if saying, behind and between the lines, unconsciously: "see, unlike before, I can now read Poe. Look, I can even write about him". It was Bonaparte the analyst defeating, dominating and mastering Bonaparte the analysand. If transference is defined as the process by which parental figures belonging to the past are re-actualized in the present and past events are relived, instead of being remembered, then the effect Poe's writings had on Bonaparte were clearly transferential in nature: they re-actualized the past trauma, bringing back to "life" the repressed figure of her dead mother. Critics had earlier established a link between her biography and Poe's, leading them to believe that it must have been her identification with the unfortunate events of Poe's life which prompted the writing of the critical study. After reviewing the lesser known facts and looking more closely into the details of her life accounted autobiographically in *L'identification d'une fille à sa mère morte*, we may now conclude that Poe had rather been identified with her repressed mother than herself. It was not his "sameness" that attracted her, but his otherness: the otherness of the lost mother and the otherness of the great unknowable, death. To her, these two were intrinsically connected and they both seemed to come alive in Poe's stories of *les revenants*.

Bonaparte's analysis with Freud enabled her to finally face her dead mother, the unconscious fears attached to her and especially their embodiment in Poe's stories. Writing a volume about Poe was, in this sense, a continuation of the analysis, the step further taken from facing towards conquering the formerly repressed unconscious material. Being able to dissect his stories, stories which she had been, for years, unable to read for the fear they had inspired, represents the act of

ultimate control over the unconscious. We have started this paper from the perspective of "Bonaparte the analyst," a position of assumed objectivity. But her subjective motivations reveal the power of what Shoshana Felman calls the "poe-etic" effect (Felman, 1988: 133): Poe's power over the reader which often spills over his writings into the literary history and critical discourse surrounding him. For this reason, it is the Poe seen through Bonaparte the analysand which provides a completely different perspective, not only on a piece of criticism, in our case, *Edgar Poe: étude psychanalytique*, but also on the relationship between psychoanalytic criticism and literature. It may be said that through Bonaparte the analysand we may truly comprehend the unconscious command of Poe the analyst. The title question of this paper asks "whose madness is it anyway?". The case of Edgar Allan Poe and his psychoanalytic interpreter, Princess Marie Bonaparte, featuring, in our analysis, as the interpreted, has demonstrated that madness cannot be attributed to either one or the other since the madness of the critic may become so enmeshed with the madness of the author that it oftentimes requires a painstaking analysis to separate the two. Most times, they are simply indistinguishable from one another. The presumed pathology of the literary object might very well be the projection of the critic's own pathology. More importantly however, it shows that setting clear-cut dividing lines between literature and psychoanalysis, between object and subject, between the examiner and the examined, between saneness and madness, corresponds to a faulty binary logic which, upon closer investigation and whenever it is given a chance, always ends up deconstructing itself.

BIBLIOGRAPHY:

BONAPARTE, Marie, "Deuil, nécrophilie et Sadisme (1932)", in *Psychanalyse* 1.2, 2005, pp. 107-122.

BONAPARTE, Marie, "L'identification d'une fille à sa mère morte", in *Revue Française de Psychanalyse*, Tome deuxième, N° 3, 1928, pp. 541-565.

BONAPARTE, Marie, "Passivity, Masochism and Feminity", Ruitenbeek, Hendrik Marinus, in P*sychoanalysis and Female Sexuality*, New Haven: Rowman & Littlefield, 1966, pp. 130-139.

BONAPARTE, Marie, "Selections from The Life and Works of Edgar Allan Poe: a Psychoanalytic Study (John Rodker trans., New York: Humanities Press, 1971)", in MULLER, John P.; William J. RICHARDSON (eds.), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1988, pp. 101-132.

BONAPARTE, Marie, *The Life and Works of Edgar Allan Poe, A Psycho-analytic Interpretation*, Trans. John Rodker, London: Imago Publishing, 1949.

CARAMAN, Lorelei, "Between Analyst and Analysand: Poe and the Psychoanalytic Critic", in *East-West Cultural Passage* 12.2, 2012, pp. 21-33.

FELMAN, Shoshana. "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytical Approaches" [originally published in SMITH, Joseph H. (ed.), *The Literary Freud*, New Haven: Yale University Press, 1980], in MULLER, John P.; William J. RICHARDSON (eds.), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1988, pp. 133-156.

FELMAN, Shoshana, *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)* (1978), WERNER, Hamacher (ed.), Trans. Martha Noel Evans, Shoshana Felman and Barbara Johnson, Palo Alto: Stanford University Press, 2003.

MONOD-STEIN, Claude, "Marie Bonaparte, 1882-1962: The Problem of Female Sexuality", in ALEXANDER, Franz; Samuel EISENSTEIN; Martin GROTJAHN (eds.), *Psychoanalytic Pioneers*, New Jersey: Basic Books, 1995, pp. 349-414.

PEEPLES, Scott, *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, New York: Camden House, 2004.

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

Le psychiatre fou : Le grand renversement antipsychiatrique

The Crazy Psychiatrist: the Big Antipsychiatric Reversal

JEANNE WEEBER
Lycée Louis le Grand, Paris

The study of the crazy psychiatrist character in fiction, from Edgar Allan Poe to the literature of the 80s, discloses the main criticised aspects of psychiatry: violence of the therapy, deprivation of freedom, uncertainty and relativism of nosology. The different occurrences of this type of fictional character, beginning as early as the 19th century, have been taken into account, as they foreshadow the advent of the antipsychiatric movement of the 60s. By studying the work of the Portuguese António Lobo Antunes's – a psychiatrist himself – we get an interesting perspective on the nature of these attacks.
Moreover, inherited from the Mad Scientist, the character of the crazy psychiatrist subverts the scientific discourse. The grotesque of the character lies mostly in its pretension to define and classify humans. His becoming crazy also reveals the power of Madness as a savage, protean and highly viral force that its creator can explore in search for a poetic and primal language.

***Keywords*: psychiatry; psychiatrist; antipsychiatry; António Lobo Antunes; Anton Chekhov; Edgar Allan Poe; Anthony Burgess.**

Depuis les balbutiements de l'aliénisme, le personnage du psychiatre inspire les créateurs, que l'on songe au docteur John Seward qui dirige l'asile psychiatrique de *Dracula*, au fragile Edwardes de *Spellbound* (Hitchcock, 1945) ou à Dick Divers, le protagoniste de *Tender Is the Night*, le roman de Fitzgerald (1934). D'ailleurs, certains auteurs ont à l'origine une formation médicale en psychiatrie. Anton Tchékhov était psychiatre en Russie. Louis-Ferdinand Céline a exercé comme médecin généraliste, mais *Le Voyage au bout de la nuit* décrit certains aspects de l'hôpital psychiatrique (voir Blondiaux, 2004). Ken Kesey était surveillant de nuit dans un hôpital psychiatrique en Oregon alors qu'il écrivait *One Flew Over the Cuckoo's Nest*.

L'écrivain portugais António Lobo Antunes était psychiatre avant de se consacrer entièrement à l'écriture. Le narrateur de son roman *Conhecimento do Inferno* (*Connaissance de l'enfer*, écrit en 1981) est un double de l'auteur, psychiatre du même hôpital Miguel-Bombarda de Lisbonne. Comme lui, il a servi comme médecin durant la guerre d'Angola. Comme lui, il est le fils d'un grand médecin : en effet, le père de l'écrivain, João Alfredo de Figueiredo Lobo Antunes, est un célèbre neurologiste. Dans le roman, on ne cesse de rappeler au personnage que son père « c'est pas n'importe qui » (Lobo Antunes, 1998 : 53) (« é aquela máquina » – Lobo Antunes, 1981 : 35), sans le nommer. Le nom du narrateur, lui, nous est donné à la fin de la troisième partie : « — Este é o António Lobo Antunes – disse o Zé Manel » (65), « — Je te présente António Lobo Antunes –

a dit Zé Manuel » (98).

Pour autant, il est malaisé d'appréhender le narrateur qui se métamorphose constamment, passant, sans démarcation, d'un narrateur homodiégétique (« je ») à un narrateur hétérodiégétique omniscient dont la focalisation se concentre sur le même Lobo devenu simple personnage (« il ») :

> Deitado na cama, abraçado à Luísa, via as cortinas agitarem-se [...] E agora, tantos anos depois, que partia sozinho da Balaia na direcção de Lisboa [...] A impessoalidade uniforme dos hotéis produzia nele uma exaltante sensação de libertade. (14)

> Couché dans le lit, tenant Luisa dans ses bras, il voyait les rideaux s'agiter [...] Et maintenant, au bout de tant d'années, alors que je partais seul de Baleia en direction de Lisbonne […] L'impersonnalité uniforme des hôtels lui donnait une exaltante sensation de liberté. (20)

Cette oscillation narrative ne répond à aucune logique, son schéma ne se superposant pas sur le tissu initial, mêlant le Lobo qui se souvient et le Lobo d'alors. La difficulté s'accroît avec l'utilisation fréquente du discours indirect libre, à la première personne, dans les passages hétérodiégétiques, brouillant un peu plus encore les règles narratives : « pensou Se calhar até morrer nunca mais tornarei a voar » (106), « il se dit Si ça se trouve je ne volerai plus jusqu'à ma mort je ne revolerai plus jamais » (160). Enfin, certains instants du récit (le chapitre 11) voient surgir la figure de Margarida qui se substitue au héros dans le champ de vision, dans le champ de pensée du narrateur-qui-sait-tout. Évadée de l'asile, elle arpente les rues. Le récit de son retour à sa vie est interrompu par des dialogues du docteur Lobo avec son patient Helder, télescopant des existences désœuvrées et malheureuses (1981 : 107; 1998 : 353).

Il est intéressant de noter que des recherches sur le langage schizophrène mettent en valeur une confusion dans l'usage des pronoms personnels qui pourrait être lié à une anomalie de l'inférence, c'est-à-dire, de la capacité pour le sujet à appréhender le savoir de son interlocuteur, à identifier les signes non-verbaux, en fait, à contextualiser son discours (Frith, 1988). Il s'agirait d'une incapacité à créer une représentation interne du contexte, peut-être liée à un défaut du cortex préfrontal[1]. Lorsqu'il rédige son roman, Lobo Antunes s'inspire d'une connaissance précise des symptômes linguistiques des troubles mentaux.

Le récit décrit comment le narrateur se souvient accomplir sa profession avec de plus en plus de difficulté. Il a du mal à rester imperméable à la souffrance des patients. Il regarde avec un œil de plus en plus critique ses collègues et s'interroge sur leur pratique. Les analogies entre les psychiatres et des figures d'agresseurs abondent. Le psychiatre et le patient sont « face à face, dans l'arène en linoleum du bureau, jusqu'à l'estocade finale d'une seringue » (140), « frente a frente, na arena de linóleo do gabinete, até à estocada final de uma seringa » (93) par le médecin matador. Les praticiens sont des « des bourreaux de cadavres» (128), « carrascos de cadávares » (85), des représentants de l'ordre : « os modernos, os sofisticados polícias de agora » (107), « les policiers modernes de maintenant, les policiers sophistiqués de maintenant » (163) et plus encore, « os padres, os confessores, o Santo Ofício de agora » (107), « les curés, les confesseurs, le Saint-Office de maintenant » (163).

La comparaison prend sens lorsqu'elle est mise en perspective dans une culture portugaise où le christianisme était très puissant. Fervent catholique, Salazar, qui obtient, comme Président du Conseil, les pleins pouvoirs en 1933, s'empresse de signer un Concordat avec le Vatican en 1940, redonnant au catholicisme sa place centrale dans l'*Estado Novo.* Avec la Révolution, la religion perd de sa puissance. La séparation de l'Église et de l'État est entérinée par la Constitution de 1976 qui proclame la laïcité du régime. L'urbanisation galopante a tendance à annuler la position de l'Église comme créatrice de lien social puisque les gens ne se réunissent plus régulièrement

[1] Les théories de David Servan-Shreiber ou Robert McCarley sont développées dans la synthèse de Leroy ; Beaune, 2005.

dans leur paroisse. Pourtant, la rupture n'advient pas. Ainsi un nouveau Concordat est signé en 2004 entre le Portugal et Rome par José Manuel Barroso alors premier ministre (mais devenu la même année président de la Commission Européenne).

Le narrateur de *Conhecimento do Inferno* s'étonne que les psychiatres n'aient pas été arrêtés à la chute de Salazar avec les autres agents de répression. Il décrit une scène ironique où un patient hagard est chassé violemment par une assemblée de médecins « socialiste démocratico-révolutionnaire » (166), « socialista democrático revolucinário » (109) réunie pour voter « à l'unanimité la participation active des malades à la gestion de l'hôpital » (166), « por unanimidade se havia decidido a participação activa dos doentes na gestão do hospital » (109) dans une tentative vaine de concilier marxisme et psychiatrie, « la liberté et leur condition de geôliers » (167), « a libertade e sua condição de carcereiros » (110). Ainsi, il met au jour l'aspect oppressif de la fonction psychiatrique qu'il dit dissimulée sous de nouveaux idéaux socialistes après la Révolution des Œillets de 1974.

L'arrestation massive de tous les psychiatres de l'asile serait légitime pour lui qui s'étonne que « les gens continuaient à nous respecter comme on respecte les abbés dans les villages, qu'ils continuaient à voir en nous l'unique aide possible contre la solitude » (164), « as pessoas continuavam a respeitar-nos como respeitam os abades nas aldeias, continuavam a ver em nós o único auxílio possível contra a solidão » (108). L'auteur poursuit sa diatribe :

> De todos os médicas que conheci os psicaanalistas, congregação de padres laicos com bíblia, ofícios e fieís, formam a mais sinistra, a mais ridícula, a mais doentia das espécies. Enquanto os psiquiatras da pílula são pessoas simples, sem veredas, meros carrascos ingénuos reduzidos à guilhotina esquemática do electrochoque, os outros surgem armados de uma religião complexa com divãs por altares, uma religião rigidamente hierarquizada, com o seus cardeis, os seus bispos, os seus cónegos, os seus seminaristas já precocemente graves e velhos, ensaiando nos conventos dos institutos um latin canhestro de aprentizes. (164)

> De tous les médecins que j'ai connus, les psychanalystes, congrégation de prêtres laïques avec Bible, offices et fidèles, représentent la plus sinistre, la plus ridicule, la plus maladive des espèces. Alors que les psychiatres aux pilules sont des gens pas compliqués, sans détours, de simples bourreaux naïfs qui se contentent de la guillotine schématique de l'électrochoc, les autres se présentent armés d'une religion complexe avec des divans pour autels, une religion strictement hiérarchisée, avec ses cardinaux, ses évêques, ses chanoines, ses séminaristes précocement graves et vieux, qui s'essaient dans les couvents des instituts à un latin malhabile d'apprentis. (247)

Le parallèle entre les psychiatres et les prêtres est déjà présent dans la pensée du chef de file de l'antipsychiatrie, Thomas Szasz. Dans *Ideology and Insanity* (1969), il établit un parallèle entre l'idéologie chrétienne de l'âge de la foi et l'idéologie psychiatrique de l'âge de la folie. Dans le premier, une vie de péché est condamnée par le prêtre, dans le second, une vie de maladie est sanctionnée par le médecin :

> As the dominant social ethic changed from a religious to a secular one, the problem of heresy disappeared, and the problem of madness arose and became of great social significance. In the next chapter I shall examine the creation of social deviants, and shall show that as formerly priests had manufactured heretics, so physicians, as the new guardians of social conduct and morality, began to manufacture madmen.

déplore-t-il plus tard dans *The Manufacture of Madness: A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement* (1997 : 160). Antonio Lobo Antunes nie la légitimité scientifique de la psychiatrie (« o enxoval de uma ciência inútil no braço » – 106, « notre trousseau fait d'une science

inutile » – 107), allant plus loin que la majorité des figures de l'antipsychiatrie qui se contentaient de condamner la structure asilaire ou les thérapies de choc. A l'instar de Thomas Szasz, le narrateur clame que la psychiatrie toute entière est insensée car établie sur la certitude hypocrite que l'on peut définir la folie et pire, que l'on est capable de la guérir.

La psychanalyse n'est pas créditée de plus de valeur, sa terminologie et ses concepts sont manipulés jusqu'à l'absurde :

> Ria dos psicanalistas detentores da verdade a jogarem xadres na cabeça das pessoas com o seio da mãe e o pénis do pai, e o seio do pai e o pénis da mãe, e o seio do pénis e a mãe do pai, e o peio do seis e o pãe do mai. (107)

> Je riais des psychanalystes détenteurs de vérité jouant aux échecs sur la tête des gens avec le sein de la mère et le pénis du père, et le sein du père et le pénis de la mère, et le sein du pénis et la mère du père, et le pein du sénis et le pèmère du mèpère. (162)

Il caricature ici la systématisation des interprétations freudiennes et l'on pense aux remarques de Paul Ricoeur sur la monotonie des contenus (actes ou organes sexuels) par comparaison avec la multitude des représentations possibles : « n'importe quoi, à la limite, peut représenter toujours la même chose» (1965 : 522). Répété, rabâché, le lexique psychanalytique se mélange en un magma linguistique informe. L'image est forte des médecins « jouant », se jouant des patients, utilisant ce qu'ils ont de plus intime avec nonchalance et impudeur. Héritiers de l'archétype du savant fou, ils manipulent froidement les humains. Tels le Dr Frankenstein de Mary Shelley (1818), ils s'arrogent un pouvoir créateur et font naître, par des manipulations contre-nature, des monstres inédits, collages hideux de « sénis » et de « pein » incestueux. L'auteur réactive la violence initiale de concepts devenus banals à force d'utilisation massive, mais dont la charge n'avait pas manqué de choquer l'opinion publique à l'époque de leur naissance. Louis-Ferdinand Céline faisait ainsi dire à son médecin Baryton dans *Voyage au bout de la nuit* :

> [...] et je te creuse ! Et je te dilate la jugeote ! Et je te me la tyrannise ! Et ce n'est plus autour d'eux qu'une ragouillasse dégueulasse de débris organiques, une marmelade de symptômes de délires en compote qui leur suintent et leur dégoulinent de partout. On en a plein les mains de ce qui reste de l'esprit, on en est tout englué, grotesque, méprisant, puant. (1952 : 534)

Le narrateur Lobo Antunes ajoute à son dégoût : « ria dos que curam homossexuais com diapositivos de rapazes nus e descargas eléctricas » (107), « je riais de ceux qui soignent des homosexuels avec des photos de jeunes gens nus et des décharges électriques » (162). Le traitement par exposition à l'objet du désir doublé de l'usage de la torture rappelle les expériences de reprogrammation comportementale décrites dans *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess (1962). Publié en 1980, alors que l'homosexualité n'est plus considérée comme une maladie mentale[2], le roman de Lobo Antunes fait ici appel au lecteur pour compléter l'assertion du narrateur : ce sont non seulement les méthodes utilisées par les psychiatres qui sont condamnables mais également leur idéologie réductrice et totalitaire.

A plusieurs reprises, il s'élève contre la relativité des diagnostics « de ceux qui décident de la folie d'après leur propre horreur de la souffrance et de la mort »[3] (62), « dos que decidem da lou-

---

[2] Elle est retirée de la liste des maladies mentales du DCMI-IV de l'Association américaine de Psychiatrie en 1973 et des classements de l'OMS en 1990.

[3] Il se remémore les propos définitifs de son père : « A Psiquiatria é uma treta […] Não tem bases científicas, o diagnóstico não interessa e o tratamento é sempre o mesmo. » (55), « La psychiatrie, c'est de la blague. […] Ca n'a pas de bases scientifiques, le diagnostic est sans intérêt et le traitement est toujours le même » (81)

cura segundo o seu própio horror do sofrimento e da morte » (40) et qui peuvent poser arbitrairement un diagnostic telle une lettre de cachet qui condamne assurément la personne concernée en un patient, un patient qui patiente.

Dans le roman d'António Lobo Antunes, ses premiers doutes sur ses pratiques se doublent chez le narrateur de visions hallucinatoires de plus en plus envahissantes de « malades qui apprenaient à voler » (148), « os doentes que aprendiam a voar » (98). Lui-même se dit « J'avais envie de sortir en volant » (148), « apetecia-me sair voando » (99). Souvent, on le prend pour un patient ; la distance entre la Raison et la Déraison, pour employer un lexique foucaldien, ne cesse de se réduire. « Les psychiatres sont des fous pas drôle » (81), « os psiquiatras são malucos sem graça » (55) remarque un ami du narrateur.

L'historien de la folie Jean Thuillier (1992) faisait remarquer qu'avec sa marotte, le bouffon avait tout d'une « contrefaçon grotesque du roi » avec son sceptre. Il y a quelque chose de cet ordre-là dans la relation patient-praticien, un jeu de mimétisme. Le fou est une caricature, ou le raisonnable, « une contrefaçon grotesque » (1992 : 40) du raisonnable. Tout comme Derrida qui ne philosophait « que dans la terreur mais dans la terreur avouée d'être fou » (1967 : 51), Antonio le narrateur ne psychiatrise-t-il que dans la crainte de perdre l'esprit.

La vérité du mensonge psychiatrique lui apparaît soudain si violemment qu'il ne peut s'empêcher d'en avertir ses collègues :

> Informo que tudo isto, esta reunão, este asilo, esta merda científica são a prova acabada da vossa estupidez, da vossa inutilidade, da vossa loucura, informo que estou a enlouquecer com vocês e quero que me levem daqui antes que me torne numa camisa de dormir de algadão recheada de pastilhas. (84)

> Je vous informe que tout ça, cette réunion, cet asile, cette merde scientifique sont la preuve même de votre stupidité, de votre inutilité, de votre folie, je vous informe que je suis en train de devenir fou avec vous et que je veux qu'on me fasse sortir de là avant que je ne devienne une chemise de nuit en coton bourrée de pilules. (127)

En un cri munchien, il condamne les psychiatres et les supplie de le libérer. Sous l'assurance de sa déclaration imposée par la nécessité de ne jamais montrer sa peur à un prédateur, a fortiori à une meute, suinte l'angoisse d'être déjà prisonnier.

La réplique ne tarde d'ailleurs pas à arriver. Quelque chose a imperceptiblement changé :

> Chega uma altura, chega sempre uma altura, em que começam sem aviso a olhar para nós de modo estranho, a tratar-nos com uma benevolência esquisita, a espiarem-nos com um súbito interesse, a segredaem minúsculas conjuras nas nossas costas, a convidarem-nos a ira o médico porque estamos cansados (não estou cansado), porque talvez necessitássemos de dormir mais (durmo o que sempre dormi) [...] sabes que sempre fui teu amigo mas acho-te nervoso, desconfiado, irritável, diferente. (186)

> Il arrive un moment, il arrive toujours un moment où on se met sans crier gare à nous regarder d'une drôle de façon, à nous traiter avec une curieuse bienveillance, à nous surveiller avec un intérêt subit, à monter de minuscules complots dans notre dos, à nous inviter à aller voir le médecin parce qu'on est fatigué (je ne suis pas fatigué), parce qu'on aurait peut-être besoin de dormir (je dors comme d'habitude) [...] tu sais que j'ai toujours été ton ami, mais je te trouve nerveux, méfiant, irritable, changé. (278)

Ses vaines protestations n'apparaissent que dans des parenthèses, apartés timides, peut-être même tues, encloses entre les murs de l'esprit. On retrouve dans le récit des éléments déjà étudiés,

comme le rôle ambivalent des proches : « a família insiste ao jantar Não é um psiquiatra, um doutor de malucos, de doidinhos, é um especialista em esgotamentos, dá-te umas vitaminas, ficas bom, a gente responde Mas eu sinto-me bem » (186), « la famille insiste pendant le dîner, ce n'est pas un psychiatre, un docteur des fous, des dingues, c'est un spécialiste des grandes fatigues, il va te donner quelques vitamines, tu vas te sentir bien, on répond Mais je me sens très bien » (278). La première étape pour endormir la vigilance du sujet est un travail de définition : on renomme le spécialiste, on atténue les symptômes. Mais cela est inopérant à calmer le narrateur au fait de toutes les manœuvres usées dans ces situations. Antonio le narrateur se laisse aller à une interprétation paranoïaque (même si probablement à raison), analysant les « messes basses, les conspirations, les regards en coin, les petits secrets » (278), « os cochichos, as conspirações, os soslaios, os segredinhos » (187), remarquant la lettre cachetée du médecin à ne pas ouvrir avant de la donner à l'hôpital, le pyjama qui apparaît « comme par miracle [...] bien repassé, dans un sac en plastique » (278), « como por milagro o pijama surge, engomado, num saco de plástico » (188), au moment de l'admission… Nous explorerons plus avant le thème de la paranoïa dans la deuxième partie de notre travail. Officiellement, la famille du narrateur le fait interner pour surmenage, mais les frontières de la folie semblent de plus en plus poreuses.

Déjà son discours est-il envahi par la confusion. Les changements de sujet, passages du « je » au « il » sans démarcations claires, s'accompagnent désormais de ruptures syntaxiques nettes, de cassures, de collisions de phrases :

> começo a desaparecer deva
> – Recita um poema da sua
> garinho de mim mesmo, a diluir-me, a evaporar-me. (194)
>
> je me mets à disparaître tout dou –
> – récite un poème de sa
> cément de moi-même, me dilue, m'évapore. (289)

La lecture souffre d'une subversion de la ponctuation et d'inserts anarchiques de parenthèses introduisant des passages de temporalité et de personne différentes :

> Fico a espirrar uma semana inteira no emprego
> (Há uma faixa da ponte na qual se circula sem barulho e outra faixa onde as rodas do automóvel fazem trrrrrrrrrrrr, uma espécie de grelha de ferro, Joana, em que tu gostas de andar […] e pensa : é porreiro. Não, a sério, só isso, vê a cidade, a luz de Alcântara, as A moreiras, e pensa : é porreiro)
> E depois principio a acordar de novo sob a mesma chuva. (194)
>
> je vais éternuer toute une semaine à mon travail
> (Il y a une voie sur le pont où on circule sans faire de bruit et une autre où les roues des automobiles font trrrrrrrrrrrr, une sorte de grille en fer, Joana, sur laquelle tu aimes passer […] et il se dit : C'est superchouette. Non, sérieusement, rien que ça, il regarde la ville, la lumière d'Alcantara, les Amoreiras, et il se dit : C'est superchouette)
> Et après je vais me réveiller encore sous la même pluie. (290)

Le « je » ici est le Antonio du passé disparaissant par intermittence devant le « il », Antonio du présent et sujet du long monologue intérieur. Les souvenirs de ce dernier fondent devant la réalité qu'il observe. Cette liberté morphosyntaxique du courant de conscience (le *stream of consciousness*) qui transmet l'immédiateté de la pensée est caractéristique du Nouveau Roman. António Lobo Antunes la complexifie avec une instabilité narrative et un brouillage temporel par l'introduction d'analepses si longues que l'on en oublie le discours-cadre. Symptomatiquement, il révèle, non pas un discours fou, mais l'impossibilité de l'énoncé d'une vérité définitive, par juxtaposition

de vérités relatives, temporelles, d'épisodes épars joints par la seule sérendipité des associations d'idées, par un bilinguisme fou/ sain insaisissable. Ainsi démontre-t-il l'absence de scientificité du discours, *a fortiori* psychiatrique, et sa relativité.

Mais dans la bouche des médecins, tout énoncé est performatif. Telle la Genèse, l'énoncé d'un diagnostic crée le patient correspondant. Une nouvelle maladie découverte voit fleurir les patients concernés. Succèdent ainsi aux hordes d'hystériques du XIXe siècle, les foules de schizophrènes des années soixante, avant l'entrée dans « l'ère de la dépression » (2009 : 569). Les diagnostics se cooptent et tendent à confirmer le plus souvent les dires des proches, mère inquiète, mari lassé, héritiers impatients.

Dans les années soixante-dix, des psychiatres de l'école de Palo Alto s'intéressent au pouvoir de suggestion des termes diagnostiques. En 1973, l'américain David Rosenhan envoie douze étudiants simulant des hallucinations auditives dans différents hôpitaux psychiatriques des États-Unis. Internés, ils déclarent très vite ne plus avoir d'hallucinations. Mais, ils sont tous déjà diagnostiqués malades mentaux et doivent prendre des antipsychotiques. Certains ne seront libérés qu'après des mois d'hospitalisation[4].

Le chercheur Paul Watzlawick décrit une expérience similaire: il demande à un ami psychiatre de bien vouloir recevoir un de ses patients dont le délire consiste à se prendre pour un psychanalyste, puis il demande à un ami psychanalyste de diagnostiquer un de ses patients qui se croit un psychiatre, enfin il fait se rencontrer les deux médecins. Chacun confirmera le diagnostic initial de Watzlawick, les protestations de chacun pour s'affirmer médecins renforçant l'idée de délire chez l'autre (Watzlawick, 1976). Ce pouvoir de la suggestion est mieux connu aujourd'hui. D'autres expériences, telles celle de Rosenthal, démontrent l'influence de l'effet Pygmalion, comment un présupposé émis par une personne d'autorité (médecin, professeur) aura un effet certain sur la réception du travail ou du comportement du sujet initial jusqu'à avoir valeur de prophétie autoréalisatrice. Par ailleurs, on parle désormais de iatrogénèse pour désigner les maladies causées par des médecins et le grand public a découvert depuis quelques années l'existence d'infections nosocomiales, contractées lors d'un séjour à l'hôpital.

Avec l'émergence du courant antipsychiatrique dès les années soixante, les protestations sociales affirment, comme le psychiatre Ronald Laing, que : « la folie, bien sûr, est toujours directement politique » (Cooper, 1977 : 17). Szasz qui s'intéresse à la « relativité du normal et du pathologique », fonde en 1969 (avec l'aide, semble-t-il, de l'Église de Scientologie) la « Commission des citoyens pour les droits de l'Homme » et l'« Association américaine pour l'abolition de l'hospitalisation psychiatrique forcée ». Il entend ainsi combattre l'État thérapeutique, hypercritique. Michel Foucault de son côté rejoint le GIA (Groupe d'Intervention Asile) qui milite contre le pouvoir psychiatrique et voit dans l'asile un symbole du totalitarisme, un contrôle social dont la forme est exportable dans la société (Foucault, 2003). Car la force de cette « tactique générale de pouvoir » (Foucault, 1975) est son marquage médical qui permet d'éteindre toute tentative de contestation, en la qualifiant, par exemple, de névrose ou de comportement antisocial.

Le personnage de psychiatre dément s'inscrit dans cette démarche critique de la psychiatrie. Héritiers des savants fous, docteurs Jekyll, Frankenstein, Folamour, Mabuse et autres *Nutty Doctors* de la fiction, ils personnifient une science perçue comme incontrôlable dont l'*Ubris* pousse les hommes à leur perte.

Déjà, au XIXe siècle, la dialectique instable du « qui est le fou ? » passionnait les écrivains. Edgar Allan Poe, dans la nouvelle *The System Of Dr. Tarr and Professor Fether*, publiée en 1845, décrit la visite d'un touriste dans un asile. L'éminent spécialiste qui dirige l'hôpital se charge de lui exposer les subtilités de sa méthode de traitement des fous : un traitement « par la douceur », où le mot folie n'est jamais prononcé et où les délires des patients sont « réduits par l'absurde ». Ainsi, le malade qui se prend pour un poulet se voit-il nourri uniquement de grain. Le professeur met en garde le narrateur contre toute erreur de jugement due à ses sens : « Ne croyez rien de ce

[4] L'expérience est racontée par le Dr Rosenhan dans « On Being Sane in Insane Places » (1973).

que vous entendez dire, et ne croyez que la moitié de ce que vous voyez » (Poe, 2003 : 17) ou à la malice des aliénés : « sa ruse est proverbiale et vraiment très grande. S'il a un projet en vue, il sait le cacher avec une merveilleuse hypocrisie ; et l'adresse avec laquelle il contrefait la sanité offre à l'étude du philosophe un des plus singuliers problèmes psychiques. Quand un fou paraît tout à fait raisonnable, il est grandement temps, croyez-moi, de lui mettre la camisole » (Poe, 2003 : 17). Au fil du récit, le narrateur comprend que le charmant docteur qui l'a reçu, ainsi que l'ensemble de ses invités distingués sont en réalité des aliénés qui sont parvenus à prendre le pouvoir dans l'institution et à enfermer le personnel médical dans les cellules psychiatriques. À l'issue de ce renversement carnavalesque, les soignants réussissent à s'échapper et tout rentre dans l'ordre.

Il n'en est pas de même dans la nouvelle de Tchékhov, *La Salle N°6* (1971). Médecin psychiatre de l'hôpital, Andreï Efimovitch Raguine est un homme féru de philosophie et jadis voué à la prêtrise. Désabusé par ses semblables jugés superficiels et peu intelligents, il est surpris par l'intérêt qu'il prend à débattre avec un aliéné, Gromov, un noble souffrant de paranoïa et du délire de persécution, enfermé dans la salle n°6. À ses protestations de souffrance et d'injustice, Raguine répond laconiquement que « du moment qu'il y a des prisons et des asiles, il faut bien qu'on y mette quelqu'un » (66), propos qui révoltent Gromov qui n'y voit que condescendance et fausse sagesse d'enfant gâté. Mais la vie monacale de Raguine et ses longues heures passées dans la salle n°6 commencent à attirer l'attention de ses collègues qui finissent par lui demander de démissionner et lui conseillent de se faire soigner. Son entourage entreprend de le guérir. Mais comme il le constate lui-même :

> Du jour où l'on vous déclare que vous avez les reins détraqués, ou le cœur hypertrophié, que vous êtes un criminel, ou un fou, bref, du jour où vous avez eu le malheur d'attirer sur vous l'attention des hommes, sachez que vous vous enfoncez dans un bourbier dont vous ne sortirez pas. Vous aurez beau faire tous vos efforts pour vous dégager, vous n'aboutirez qu'à vous enliser davantage. Abandonnez-vous, car aucune force humaine ne sera capable de vous délivrer. (93)

Effectivement, Raguine se retrouve interné, à son tour, dans la fameuse salle n°6 avec un Gromov, qui ne manque pas de souligner l'ironie de la situation. Comme son ancien patient, Raguine se rebelle contre sa détention et les brutalités dont il est victime, avant de succomber à une attaque.

Ancien psychiatre, Tchékhov montre l'absurdité du diagnostic de folie. Le schéma de l'arroseur arrosé fait ressentir l'arbitraire du diagnostic à un lecteur qui constate l'impossibilité de démontrer sa santé mentale dès lors qu'elle a été mise en doute, chaque élément alimentant en fait le misdiagnostique.

Tel Diane qui transforme les chasseurs en proies, la littérature est le théâtre du renversement dans la dialectique fou/sain, comme dans cet extrait de Milan Kundera qui fait référence à *Don Quichotte* :

> Un aimable gentilhomme de campagne invite Don Quichotte dans sa demeure où il habite avec son fils qui est poète. Le fils, plus lucide que son père, reconnaît tout de suite dans l'invité un fou et se plaît à garder, ostensiblement, ses distances. Puis Don Quichotte convie le jeune homme à lui réciter sa poésie ; empressé, celui-ci obéit et Don Quichotte fait un éloge grandiloquent de son talent ; heureux, flatté, le fils est ébloui par l'intelligence de l'invité, oublie illico sa folie. Qui est donc le plus fou, le fou qui fait l'éloge du lucide ou le lucide qui croit à l'éloge du fou ? (Kundera, 2005 : 129)

Mais l'on retrouve cette réversibilité au cinéma, dans le film de Samuel Fuller, *Shock Corridor* (1963), sorti en 1963. Un journaliste simule la folie afin d'enquêter sur un crime commis dans un asile. Il y rencontre un génie scientifique retombé en enfance, un Noir se prenant pour un membre du KuKluxKlan… À son tour touché par l'inversion, le sain devient fou.

Dans son roman *Conhecimento do Inferno*, António Lobo Antunes se demande si « les malades faisaient semblant d'être malades pour aider les psychiatres, leur faire oublier un peu leur triste condition de cadavres qui s'ignorent » (82), « os doentes fingiam ser doentes para ajudar os psiquiatras, iludir um pouco a sua triste condição de cadáveres que se ignoram » (55).

Il renverse le lien de causalité logique, en affirmant qu'on ne crée pas des asiles parce qu'il faut soigner les fous, mais que les fous sont apparus du fait de l'existence d'un asile à remplir. Là l'auteur fait écho à la fameuse phrase d'Antonin Artaud, interné à Rodez : « S'il n'y avait pas de médecin, il n'y aurait pas de malades, [...] car c'est par les médecins, et non par les malades, que la société a commencé » (1946 : 1138). Cette inversion causale est proche de la philosophie du Docteur Knock de Jules Romains qui soutient que « les gens bien portants sont des malades qui s'ignorent » (1924 : 31). Le retournement logique met à nu la vraie nature du médecin, un commerçant, une machine, partie d'un système dépendant de ce coke que sont les patients.

António Lobo Antunes fait dire à un policier, « o número de malucagem cresce na cidade, por este andar ficamos todos chalupas » (189), « Le nombre de dingues augmente dans la ville, à ce rythme on va tous devenir cinglés » (282). La grande étude de Claude Quétel sur *L'Histoire de la Folie* rejoint cette idée, en concluant sur une plaisanterie : un fou se penche à la fenêtre de l'asile et demande à un passant : « Êtes-vous nombreux là-dedans ? ». Claude Quétel répond « oui, nous sommes nombreux », rejoignant l'exclamation du policier dans *Conhecimento do Inferno*. Car le problème de la folie est son extrême contagion. En plus d'être virale, elle est psychosomatique et attaque avec facilité les sujets vulnérables, influençables, maillon faible ou vilain petit canard de leur famille.

BIBLIOGRAPHIE :

ARTAUD, Antonin, « Aliénation et magie noire » [1946], in : « Artaud le Mômo », *Œuvres*, Paris, Gallimard (coll. « Quarto »), 2004.

BURGESS, Anthony, *A Clockwork Orange*, Londres : William Heinemann, 1962.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, (1932) 1952.

FITZGERALD, Francis Scott, *Tender is the Night*, New York: Charles Scribner's Sons, 1934.

LOBO ANTUNES, António, *Conhecimento do Inferno*, Lisbonne : Don Quixote, 1981.

LOBO ANTUNES, António, *Connaissance de l'Enfer*, traduction de Michelle Giudicelli, Paris : Christian Bourgois, 1998.

POE, Edgar Allan, *The System Of Dr. Tarr and Professor Fether*, Philadelphia : Graham's Magazine, 1845.

POE, Edgar Allan, *Le Système du docteur Gordon et du professeur Plume*, traduction de Chareles Baudelaire, Paris : Gallimard Jeunesse, 2003.

ROMAINS, Jules, *Knock ou le Triomphe de la médecine*, Paris : Gallimard, 1924.

TCHÉKHOV, Anton, *La Salle no 6 (Палата № 6)*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

* * *

BLONDIAUX, Isabelle, *Céline. Portrait de l'artiste en psychiatre*, Paris : Société d'études céliniennes, 2004, 358 p.

COOPER, David, *Le Langage de la folie*, Paris : Seuil, collection « Combats », 1977, 178 p.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967, 435 p.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel, *Le pouvoir psychiatrique de Michel Foucault (Cours au Collège de France, 1973-1974)*, Paris : Gallimard et Seuil, « Hautes Études », 2003, 399 p.

LEROY, Fabrice ; Daniel BEAUNE, « Langage et schizophrénie : intention, contexte et pseudo-concepts », in *Bulletin de psychologie*, n° 479, mai 2005.

FRITH, Christopher, « Language Disorders in Schizophrenia and Their Implications for Neu-

ropsychology », in BEBBINGTON, P. ; P. MCGUFFIN, *Schizophrenia : the Major Issues*, Oxford: Heinemann, 1988.

KUNDERA, Milan, *Le Rideau : essai en sept parties*. Paris : Gallimard, 2005, 208 p.

QUÉTEL, Claude, *Histoire de la Folie*, Paris : Taillandier, 2009.

RICOEUR, Paul, *De l'interprétation : Essai sur Sigmund Freud*, Paris : Seuil, 1965.

ROSENHAN, David, « On Being Sane in Insane Places », in *Science*, janvier 1973, n°70.

SZASZ, Thomas, *Ideology and Insanity*, New York : Double day Anchor, 1969.

SZASZ, Thomas, *The Manufacture of Madness: A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*, Syracuse University Press, 1997.

THUILLIER, Jean, *La Folie, histoire et dictionnaire*, Paris : Robert Laffont, 1992.

WATZLAWICK, Paul, *La Réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, Paris : Seuil, 1976.

FILMOGRAPHIE

FULLER, Samuel, *Shock Corridor*, 1963.

HITCHCOCK, Alfred, *La Maison du Docteur Edwardes*, en français, 1945.

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

L'Acte manqué (1938) : Le surréalisme entre folie et performance – Un corps placé sous le signe de l'hystérie

L'Acte manqué (1938): Surrealism Between Insanity and Performance Art – Staging the Human Body under the Strain of Hysteria

MARIA ROSA LEHMANN
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Even though the Surrealists in general and their attitude towards insanity and psychology in particular have been extensively studied, their unique approach to hysteria through their first ever performance piece, *L'Acte manqué/The Unconsummated Act*, presented at the *Exposition Internationale du Surréalisme* in 1938, has never been analyzed in detail. The opening of the exhibition featured at midnight, a half-naked dancer, Hélène Vanel, who, thrashing, twitching and shouting ran into the middle of the crowd to give a dramatic, and only too real, impression of a hysterical attack. Her seemingly chaotic movements have been dismissed by most scholars as a mere manifestation of sexual frustration.
This article intends to show that, on the contrary, the *Unconsummated Act* has a complex, intriguing structure, which transforms the event into a fascinating example of avant-garde artistic approach to hysteria, considered by Surrealists to be an act of social rebellion.

***Keywords*: hysteria; Surrealism; performance; Hélène Vanel; society; freedom; oppression.**

À la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, la société moderne, et notamment les artistes de l'époque, font montre d'une extrême fascination pour l'hystérie. En effet, jamais une pathologie n'a suscité autant d'intérêt en dehors de la communauté médicale ou « […] n'a noué autant de liens avec l'art », souligne Barbara Merlo (2012 : 6).

Les artistes surréalistes se distinguent avec leurs représentations d'hystérie parce qu'ils y voient non pas une maladie, mais un moyen poétique de s'exprimer. À cet égard, *L'Acte manqué*, l'une des premières expériences des avant-gardes quant à la performance (Filipovic, 2003 : 194) organisée lors de l'inauguration de l'*Exposition internationale du surréalisme* dans les locaux de la galerie des Beaux-arts de Georges Wildenstein à Paris en 1938, est l'un des exemples les plus intrigants d'une représentation surréaliste de l'hystérie – une manifestation automatique du corps, activé par l'inconscient, espace où sont refoulés tous nos désirs et nos souhaits (Mundy et al., 2001 : 69).

En tant que première manifestation de la transformation de l'espace traditionnel d'une galerie en environnement total (Henri, 1974 : 21)[1], l'*Exposition internationale du surréalisme* est pionnière et

[1] Henri parle d'une expérience totale qui attaquait tous les sens. Voir également : Zinder, 1980 : 125.

charnière pour toutes les expositions surréalistes qui seront à suivre.

Les surréalistes y transforment le lieu intermédial de la galerie, destiné à servir de simple représentation d'œuvres, en une scène – ou plutôt un théâtre, de leurs vœux et leur imagination. La salle principale de l'exposition où a lieu la performance devient ainsi une sorte d'univers fantastique.

Au plafond, Marcel Duchamp installe des sacs de charbon, qui semblent provoquer la chute du plafond de la galerie et renforcent le sentiment de claustrophobie qui étreint les spectateurs. Ils créent « une atmosphère d'étouffement » (Roger-Marx). Dans l'article « L'école des farceurs » l'auteur anonyme décrit le sol comme « […] tapissé de feuilles mortes et de liège granulé » qui crée un étrange sentiment lorsque l'on marche dessus. D'élégants lits, disposés dans chaque coin de la salle, font référence à une chambre à coucher. C'est sur ces « lits bordel », comme les décrit André Breton, qu'Hélène Vanel présente sa danse (Breton, 1981 : 88).

Au centre de la salle se trouve un fourneau, l'unique source de lumière – raison pour laquelle les visiteurs sont munis de lampes électriques afin d'éclairer au moins quelque peu les tableaux qu'ils veulent regarder. Au lieu de procurer une lumière pour le spectacle, ce fourneau accroît l'atmosphère sombre de la mise en scène et contribuera plus tard à dramatiser les expressions faciales d'Hélène Vanel pendant la représentation de *L'Acte manqué*.

Rien n'est plus étonnant que de constater que *L'Acte manqué* en tant que « proto-happening » (Mahon, 2005 : 54) et spectaculaire représentation surréaliste d'une crise d'hystérie n'a guère reçu d'attention. Dans toutes les études sur le surréalisme, l'évènement est uniquement survolé et une analyse en soi n'existe-t-elle pas encore de nos jours[2].

Pire encore, la plupart des historiens de l'art tendent à marginaliser la performance. Lewis Kachur, par exemple, constate que la présentation d'Hélène Vanel avait uniquement pour but de théâtraliser un surréalisme saisissant au moment précis où le groupe perdait de son actualité (2001 : 86-88). D'autres présentent *L'Acte manqué* comme la simple manifestation d'une frustration sexuelle, organisée et orchestrée par Salvador Dalí (Dorleac, 2012 : 343).

Les rares discussions sur le sujet sont donc, en général, lacunaires, ou ne prennent pas la complexité de la performance en considération. James D. Herbert, l'une des premières voix à critiquer la performance, accuse *L'Acte manqué* de simplisme, voire lui dénie toute importance. D'après lui, la performance ferait simplement référence à un acte sexuel qui aurait été « manqué » (1998 : 144). Il suppose la performance spontanée, sans organisation ou chorégraphie, sans contemplation à l'avance.

Il est vrai que les mouvements exagérés, et, de toute évidence, chaotiques de *L'Acte manqué*, à eux seuls, peuvent renforcer une telle hypothèse. Pourtant, si l'on considère qu'une danseuse accomplie a été engagée pour représenter la danse-performance, il parait plutôt évident que *L'Acte manqué* avait été influencé par des théories de danse moderne où les gestes traditionnels de la danse deviennent de plus en plus abstraits (Horst, 1972 : 19).

Il est cependant peu probable que *L'Acte manqué* soit le produit unique d'une représentation entièrement spontanée. Enfin, dans les articles qui accompagnent l'exposition, il y a des références à des répétitions qui ont eu lieu devant « l'œil avide des caméras » (Jovial, 1938).

De plus, en s'appuyant sur les différents récits de l'époque, il est possible de rétablir une sorte de chorégraphie complexe de *L'Acte manqué*. Plusieurs témoignages se réfèrent même à *différentes* parties de la performance, tandis que d'autres mentionnent qu'il s'agit de *multiples* « sketches surréalistes » (Fegdal, 1938), tous indépendants les uns des autres. L'appréciation de la performance de 1938 est alors injuste. *L'Acte manqué* est, au contraire, aussi réfléchi et autant riche de symboles et de pistes d'interprétations que l'exposition même qu'il était destiné inaugurer.

1. *L'Acte manqué* en trois parties – *Sans titre*, *le Trèfle Incarnat* et *l'Arc hystérique*

Hélène Vanel se présente non sur une scène surélevée, strictement séparée des spectateurs, mais au milieu de ces derniers – et crée ainsi une confrontation directe entre l'art et le public,

[2] Seule exception : LaCoss, 2005 : 37-61.

toujours recherchée par les surréalistes (Lippard, 1970 : 8). Elle s'approprie le lieu dans lequel elle souhaite intervenir et devient partie de la conception de l'exposition – de l'*exhibition design*. À plusieurs reprises, elle a même recours aux éléments qui constituent la salle principale de l'exposition.

La première partie de la performance est censée jouer sur la surprise. Les visiteurs de l'exposition voient soudain Hélène Vanel, complètement nue et entièrement prisonnière de lourdes chaînes, se lever de l'un des lits disposés dans la salle. Les mouvements propres à une crise d'hystérie sont d'ores et déjà présents, pourtant encore de manière modérée. Graduellement, la danseuse tente de se libérer des couvertures, qui, abandonnées, révèlent peu à peu son corps (« Skandal… », 1938).

Aux yeux de spectateurs médusés, la vitesse de la performance s'accélère avec violence. La lutte d'Hélène Vanel avec les couvertures sur le lit se fait de plus en plus forcenée. Georges Hugnet décrit comme, en « […] trépignant sur le lit, elle bouleversa satin et batiste » (1972 : 342-343). Pendant sa bataille, elle fait virevolter en l'air des oreillers et des couvertures et fait dévaster le lit. Des spectateurs aperçoivent des « […] plumes d'édredon voleter sous le ciel de roussettes, un oreiller sauter en l'air […] » (Jovial, 1938).

Satisfaite de sa représentation, Hélène Vanel s'élance finalement du lit vers un petit pont situé devant la scène, s'y démène sauvagement et disparaît en coulisses (« Skandal… », 1938).

Au moment même où les visiteurs se sont remis du choc et de la violence de l'introduction de la performance, la danseuse effectue une deuxième entrée dans la salle présentant le *Trèfle incarnat*, deuxième partie de la performance (Serge, 1938)[3].

Cette fois-ci, les spectateurs ne profitent pas d'une agréable introduction au sujet dansé. En contraste avec la relative tranquillité du début de la première partie, Hélène Vanel accentue, amplifie même la violence évoquée, jusqu'à ce qu'elle quitte les lieux. La vision de la beauté du corps nu d'une femme se levant d'un lit, et la promesse d'une aventure amoureuse mise en scène grâce au lit qui ramène l'ambiance érotique, sont maintenant remplacées par l'image d'une femme harpie – la danseuse est décrit par Georges Hugnet comme un monstre dont les mouvements sont distordus par la violence de la performance (1972 : 342-343). D'après lui, Hélène Vanel n'est plus nue, son corps est recouvert de pansements (342-343), faisant référence à un corps battu ou brisé et à la bataille menée avant.

Cependant, l'élément le plus commenté de cette deuxième partie de la performance est un coq vivant, que la danseuse manipule dans les bras. Les cris épouvantables du coq, qui, d'après Salvador Dalí, « coquetait de terreur » (236), et son comportement paniqué ne pouvaient qu'amplifier les mouvements distordus d'Hélène Vanel et le caractère menaçant de sa performance.

À l'issue de cette partie, la danseuse disparaît aussi soudainement qu'elle est entrée.

Finalement, à minuit, Hélène Vanel jaillit tout à coup des coulisses « […] comme un tourbillon dans un mouvement inouï qui entraîna toute l'assistance dans un délire démentiel » (« Skandal… », 1938). La danseuse suscite une véritable bousculade par la violence de son entrée qui marque l'apothéose de *L'Acte manqué* – la partie la mieux documentée et la seule fixée par des photographies[4].

Vêtue d'une chemise de nuit blanche déchirée qui recouvre à peine son corps, Hélène Vanel s'approche tout d'abord du fourneau situé au milieu de la salle. Elle s'y allonge. Ses gestes ont un caractère de vénération : elle semble en transe. Cette posture est représentée par deux images, l'une montrant la ferveur de son approche face au feu dégagé par le fourneau, l'autre, se concen-

---

[3] Ce titre figure également sur l'invitation à l'inauguration de l'exposition. Entre tous les récits de la soirée et de la performance, l'auteur Serge est le seul qui nomme cette partie de la performance.

[4] L'hypothèse qu'il ne s'agit ici pas de la totalité de la performance, mais seulement d'une autre partie de *L'Acte manqué* se justifie par le fait que plusieurs auteurs intitulent cette partie de la performance *L'Arc hystérique*. Voir : Serge, « Dans une odeur de café grillé » , « La danseuse de St-Paul » et Charles Fegdal, « Chez Gradiva ».

trant sur l'expression du visage de la danseuse. Les traits de son visage accentuent avec clarté la folie que *L'Acte manqué* cherche à exprimer par ses gestes[5]. Cependant, la mimique maniaque da la danseuse semble aussi renforcer l'extase de ses mouvements.

Ceci considéré, la photographie rappelle les illustrations de D. M. Bourneville dans l'*Iconographie de la Salpêtrière*, qui était convaincu qu'il existe un lien fort entre la laideur présente sur les visages et les postures sensuelles des patientes qui se manifestent lors d'une crise d'hystérie (Bourneville et Regnard, 1878 : 246). La laideur d'une bouche distordue, les cris, et les grimaces grotesques, accentués par les contractions du corps, participent, d'après lui, tous aux signes évoquant la concupiscence.

Les autres photographies illustrent la « contorsion zigzagante » (Hugnet, 1972 : 342-343) des mouvements de la danseuse. Hélène Vanel chemine à travers la salle entre des spectateurs stupéfiés et se dirige vers l'un des lits sur lequel elle bondit. Ses gestes deviennent de plus en plus violents. En miroir de sa lutte avec les chaînes au début de la performance, elle s'en roule et se contorsionne sur le lit.

Sur l'une des photos, elle y est à genoux. Son dos est contracté vers l'arrière. En oscillation perpétuelle entre souffrance et extase[6], elle se griffe la poitrine – un acte agressif mais aussi sensuel, voire sexuel. Elle s'expose non sans exhibitionnisme, puisqu'elle dévoile ce moment de souffrance de son corps. Elle offre son cou car sa tête est tendue vers l'arrière, ainsi que le reste de son torse. Ce qui renforce l'impression de s'offrir. Devant le spectateur, la danseuse se jette à terre et, arrache ses vêtements, semblant demander à un invisible partenaire de s'emparer de son corps. Par ses gestes, elle invite le spectateur à la rejoindre.

Sa pose évoque cependant à la fois sa douleur et sa colère. La posture semble un peu trop violente pour que l'on soit vraiment tenté d'accepter son invitation. Le côté grotesque et menaçant est ainsi mis en avant.

Pour clore sa provocante performance, Hélène Vanel représente le célèbre *arc de cercle*. Formé par l'extrême contraction de l'ensemble des muscles, celui-ci est devenu, d'après Céline Eidenbenz, *le* symptôme de l'hystérie (2012 : 56). Les muscles dorsaux étant les plus puissants du torse, le corps se contorsionne vers l'arrière comme pour effectuer une acrobatie. L'arc de cercle fait particulièrement valoir la sensualité de la gorge. Effectivement, nombre de représentations de cette célèbre position ont pour effet de « […] mettre l'accent sur le bassin et de conférer au sexe une certaine importance » (Eidenbenz, 2012 : 78). L'usage exagéré de cette posture dans *L'Acte manqué* doit se lire comme une accentuation du côté sexuel de la pathologie.

Néanmoins, la posture reste ambivalente. Sensuelle par la lascivité qui émane d'elle, elle reste à la fois repoussante par la contraction anormale des muscles, visiblement douloureuse. À un niveau plus métaphorique, l'arc de cercle exprime « […] l'apogée d'une émotion à outrance » (Eidenbenz, 2012 : 82). Dans *L'Acte manqué*, l'arc s'exprime dans toute sa beauté, mais également dans toute sa violence.

Hélène Vanel achève les trépignements de la performance et se lance enfin dans la mare « […] soulevant parmi les herbes aquatiques une gerbe liquide d'une étincelante richesse » (Hugnet, 1972 : 342-343). C'est ainsi que le « jaillissement » (Dalí et Parinaud, 1973 : 236) à côté du petit pont atteint les spectateurs hagards qui tentent à l'aide de leur lampe électrique de suivre les péripéties en zigzag de la danseuse.

Des sons « tout droit sortis de l'enfer » (F.D.) accompagnent *L'Acte manqué*. D'un phonographe invisible se produisent de « […] longs hurlements terribles [qui] saluèrent l'apothéose de l'hystérie » (Hugnet, 1972 : 342-343). Les cris et les soupirs, qui emplissent la salle, soulignent le sujet de la performance, et reflètent les mouvements chaotiques de la danseuse qui accentue ce bruit horrible et se met à hurler elle-même, faisant retentir des « râles hystériques » (« L'école des farceurs »).

[5] En effet, d'après Jean-Martin Charcot, il était possible de « lire » l'hystérie dans l'expression du visage (Betterton, 1996 : 67).

[9] D'après Ingrid Brugger, une femme hystérique est « […] à la fois créature torturée et sensualité extasiée » (Brugger, 1997 : 18).

2. *Acte manqué* – une performance exemplaire de l'hystérie. Questions sur le lien entre surréalisme et folie

Dans une lettre à Théodore Fraenkel en 1916, André Breton admet : « Curieux […], je voudrais connaître le fin mot de l'hystérie » (*apud* Bonnet, 1992 : 116).

Diplômé « médecin auxiliaire » (Gorsen, 2000 : 43), ses expériences dans différentes institutions médicales vont profondément influencer les pensées de la tête de file du groupe surréaliste vis-à-vis la folie en général et l'hystérie en particulier. Dans le service du Dr Raoul Leroy au centre neuropsychiatrique de l'hôpital militaire de Saint-Dizier en 1916 (Passeron, 2005 : 13), où sont réunis des soldats devenus fous sur le front, il remarque qu'un grand nombre de victimes de guerre et de soldats présentent des symptômes identiques à ceux qui apparaissent dans une crise d'hystérie (Lomas, 2000 : 56).

En effet, à partir de l'époque de la Première Guerre mondiale, l'image que l'on se fait de la pathologie évolue. Elle n'est plus représentée uniquement comme une maladie féminine par excellence ou un défaut propre au tempérament féminin (Noel-Evans, 1991 : 78). Non, les catastrophes déclenchées par la guerre font preuve que tout le monde peut être affecté par l'hystérie suite à des traumatismes extrêmes.

Cependant, l'intérêt d'André Breton pour la folie en général et l'hystérie en particulier n'est pas strictement attaché à ses expériences de guerre. Non, une crise d'hystérie devient, pour les surréalistes, le symptôme véritable d'une « dictature sociale » (« Lettre aux Médecins-Chefs », 1925 : 29), d'une oppression de l'individu due aux normes forcenées par la société (notamment bourgeoise). À cause des tabous (sexuels) qu'impose une société, l'individu doit nier ses désirs et ses pulsions, doit les refouler profondément dans son inconscient (Mundy et al., 2001 : 59)[7]. Ainsi, les symptômes d'une crise d'hystérie deviennent la faillite d'un compromis entre des forces de répression et des désirs interdits ou non acceptés par la société.

Plus important encore, la folie, la paranoïa, la psychose ou encore l'hystérie, ne sont plus uniquement des problèmes pathologiques, mais recèlent des capacités poétiques incroyables qu'elles sont à même de déchaîner. L'homme aurait la capacité de se libérer de son environnement (les restrictions qu'impose la société) grâce aux forces refoulées par la conscience. Pour ceux qui sont en quête des profondeurs de l'inconscient, la folie peut donc indiquer d'inépuisables sources libératrices, auparavant négligées par l'homme.

Dans ce contexte, l'hystérie se transforme en une sorte de subordination et de protestation contre l'autorité. Avec son comportement dit anormal, le fou refuse toute soumission aux conventions sociales (« Lettre aux Médecins-Chefs », 1925 : 29). Il est un esprit qui cherche à s'exprimer par des moyens qui ne sont acceptés ni par la société restrictive ni par la raison. Il n'est pas malade alors, et la folie n'est pas un état qu'il faut éliminer. André Breton et les surréalistes renoncent à l'interprétation selon laquelle la folie serait une maladie dangereuse. Seule la bourgeoisie identifie la folie comme un danger, comme un état à éradiquer, puisqu'elle permet de « […] considérer comme pathologique tout ce qui n'est pas chez l'homme l'adaptation pure et simple aux conditions extérieures de la vie » (Breton, 1930 : 31). Tout essai d'empêcher une telle expression poétique sera donc, pour les surréalistes, un affront contre le développement personnel de l'homme. Mais parce que la bourgeoisie définit tous « les actes individuels » comme « antisociaux » et cherche à incarcérer des individus dans des asiles, les fous deviennent des « […] victimes individuelles par excellence de la dictature sociale » (« Lettre aux Médecins-Chefs », 1925 : 29).

Certains actes de fous, qu'aucun individu sain d'esprit ne commettra, deviennent ainsi, comme le souligne Thomas Röske, des actes que les surréalistes revendiquent (2009 : 17). Ils commencent dès lors à célébrer toute expression de la folie. À cet égard, les discours relatifs à l'hystérie permettent d'apporter des réponses à leur réclamation de la « suppression de ces obstacles sociaux » (Breton, 1938 : 10), qui restreignent la libre expression de l'individu.

---

[7] Le refoulement (*Verdrängung*) est un processus psychique qui se met en place du fait d'idées et de mémoires inconscientes que le sujet empêche de devenir conscientes. Voir Freud, 1895: sans page.

L'objectif des surréalistes devient donc le suivant : arracher l'hystérie des mains des professions médicales. Selon eux, le désir inextinguible et indomptable qui est exprimé par une crise d'hystérie recèle une force extraordinaire, une mise en scène contre une société bourgeoise détestée. Ce qui importe alors est de ne pas souligner le côté destructeur de l'hystérie, mais son caractère poétique:

> L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. […] L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression. (Aragon et Breton, 1928 : 22)

Dans cette perspective, Breton et Aragon ont choisi de faire figurer, dans leur texte, des exemples illustrés du travail de Jean-Martin Charcot. Les six clichés empruntés à la publication de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, représentent notamment sa patiente favorite, Augustine, devenue véritable symbole de la représentation de l'hystérie. Les postures d'images choisies pour accompagner l'article proviennent uniquement de la *phase d'attitudes passionnelles* de la maladie et sont explicitement sensuels et lascifs[8].

En effet, une crise d'hystérie peut se diviser en quatre phases : la soi-disant *phase épileptoïde* introduit la crise proprement dite ; la suivante *phase de clownisme* est constituée de contorsions et de postures extrêmes et bizarres ; de poses plastiques ou théâtrales le malade fait montre dans la *phase d'attitudes passionnelles* ; et dans la *phase de délire*, l'on peut entendre des hurlements et des lamentations affreuses.

Charcot est l'un des premiers à visuellement « dresser le tableau de l'hystérie » (André et al., 1999 : 138). Pourtant, l'esthétique de ces images, censées décrire précisément les symptômes et les séquences propres à la crise, se différencie de la photographie médicale en général qui, traditionnellement, est supposée représenter la maladie et non le patient (Gilman, 1993 : 358). Ils captent le moment réel et n'ont pas de caractère artistique. Les représentations de Charcot se caractérisent en revanche davantage par une force poétique que par l'attitude neutre d'images médicales à proprement parler.

Il initie alors un rapport inédit entre discours scientifique (l'étude médicale de la maladie) et représentation esthétique, voire artistique de l'hystérie (Marquer, 2008 : 398). Et cet esthétisme des blessures et les contorsions d'Augustine sont exactement ce qui attire les surréalistes dans les illustrations de Charcot, signale-t-il Peter Gorsen (2000 : 49).

Outre la *phase d'attitudes passionnelles*, les artistes en général et les surréalistes en particulier s'intéressent cependant quasi uniquement à la phase la plus expressive, la *phase de clownisme*, qui aboutit au fameux *arc de cercle*.

Il faut rappeler qu'une crise d'hystérie se caractérise par un corps situé entre deux tensions extrêmes: la contrainte par l'inconscient de devoir se mouvoir et la soudaine rigidité (André, 1999 : 139). Et ce phénomène de tensions opposées, qui se met en place pendant la crise, atteint alors son paroxysme de violence dans la *phase de clownisme*. Jean-Martin Charcot et Paul Richer soulignent le caractère particulier de ces poses, qui se distinguent d'autres phases par la violence d'attitudes bizarres, des contorsions étranges et des déformations des traits qui « […] ne répondent à aucune idée, aucun sentiment » (1887 : 109). De la manière la plus prononcée, remarque Sylvia Eiblmayr, cette phase alloue à la pathologie sa force expressive et sa théâtralité (2000 : 155).

Ce sont ces mouvements contraires, cette tension entre état convulsif et rigidité soudaine qui fascine les surréalistes. Ils accordent une attention spécifique aux formes d'expressions extrêmement pathétiques et théâtralisées, qui se manifestent lors de l'apogée d'une crise d'hystérie. Cet état d'une soi-disant *explosante-fixe*, André Breton le désigne comme *l'idéal* de beauté surréaliste et le place au cœur de l'esthétique du mouvement : la « […] beauté convulsive sera érotique-voilée,

[8] Voir aussi: Chevrier, 1997 : 250-251.

explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas », dit-il (1938 : 15).

L'Acte manqué incarne l'expression par excellence de cette « beauté » de la *phase de clownisme*. En revanche, dans *Le cinquantenaire de l'hystérie*, les surréalistes ont favorisé des positions et des gestes passionnés, qui semblent moins inquiétants aux yeux du spectateur que les contorsions grotesques qui s'achèvent dans *L'Arc hystérique*, la dernière partie de *L'Acte manqué*.

En conséquence, la performance de 1938 se démarque bien d'autres représentations de crise d'hystérie. Les surréalistes y mettent en avant les postures violentes voire grotesques d'une crise. Leur femme hystérique, Hélène Vanel, explose, présente des convulsions, des spasmes, des postures extrêmement pathétiques et illustre un esprit en pleine ébullition. Hélène Vanel n'a pas seulement recours donc à l'aspect sensuel de la pathologie, si souvent accentué par les surréalistes[9]. Ce sont précisément les contorsions les plus violentes d'une crise d'hystérie qui sont mises en avant dans la performance de 1938.

L'Acte manqué devient alors beaucoup plus que la simple représentation idéalisée et poétique d'une crise d'hystérie avancée auparavant par les surréalistes.

En choisissant de représenter non seulement des gestes et des poses lascives mais au contraire d'accentuer le côté plus violent de la maladie, les surréalistes soulignent avec insistance une double tendance de l'hystérie qui provoque deux émotions contraires chez l'observateur. Tout d'abord une réaction de défense générée par les mouvements grotesques, mais aussi une attirance suggérée par la nudité de son corps et l'interprétation sexuelle sous-entendue par la maladie. *L'Acte manqué* représente bien ces symptômes de l'hystérie qui s'articulent par le lien étroit entre laideur physionomique et mouvements non-coordonnés, qui évoquent des sentiments d'angoisse et d'obscénité, jouant sur le désir sexuel (Brugger, 1997 : 18).

L'adoration du visiteur vis-à-vis de la femme nue ou à demi nue, qui se place devant eux, ne peut donc se transformer qu'en angoisse, et la fascination pour la femme (et son corps), en appréhension. En est la résultante un tourment intérieur, figé entre désir et répugnance de la part du visiteur.

Pour finir, il faut insister sur le fait que, pour les surréalistes, l'hystérie est aussi un symbole de révolte. Depuis le début de leurs actions et expériences, ils se mettent à lutter contre les normes et les contraintes sociales. Ils rejettent le langage, la logique et la rationalité. Ils souhaitent en revanche l'ouverture de l'esprit humain sur un monde plus fantastique que le monde réel, illimité par la créativité. Leur lutte contre la bourgeoisie se fonde ainsi sur l'évolution de la pensée révolutionnaire qui s'enrichit, entre autres, d'emprunts à la psychanalyse (Durozoi, 2004 : 237).

L'hystérie s'inscrit dans cette recherche pour dépasser les limites qu'impose une société détestée. La maladie est un état créatif, elle fait partie de l'éventail des comportements humains (Noel-Evans, 1991 : 92). Pour les surréalistes, l'hystérie est un langage expressif du corps à regarder, voire écouter. Les postures qui se manifestent pendant une crise sont libératrices et le signe d'une épreuve de lutte contre les structures oppressives de la société. À cet égard Verena Krieger souligne que la femme hystérique devient donc un médium universel, permettant de libérer l'individu de carcans et de mécanismes d'oppression issus d'une bourgeoisie autoritaire (2006 : 7). Elle introduit le désordre, va à l'encontre des conventions. Elle demeure par ailleurs un symbole de liberté, un symbole d'une lutte pour la liberté. Et cette notion de liberté est au centre des pensées surréalistes.

En effet, toutes les parties de la performance sont réunies par cette lutte contre des structures d'oppression.

Dans la première partie de la performance, l'enjeu de la liberté personnelle se symbolise par la manipulation de la danseuse des chaînes qui entourent son corps. À première vue, et si l'on

---

[9] Voir les œuvres de: Salvador Dalí, *L'Arc hystérique*, encre, 56 x 76 cm, 1937 ; Max Ernst, couverture de *Livres et Publications Surréalistes*, 1932. La position du corps, tout comme l'expression du visage des femmes, symbolise un désir sexuel. Le corps se penche, en extase, les yeux grands ouverts de la figure féminine sont dirigés vers le haut – le motif que Jean-Martin Charcot définit comme symptomatique de l'hystérie.

considère le caractère érotique sous-jacent de *L'Acte manqué*, l'on pourrait assumer qu'il s'agit ici d'une référence purement sexuelle[10]. Cependant, la complexité du bondage est trop importante pour ranger ce dernier uniquement dans une donnée sexuelle, dit Katrin Burtschell (2006 : 54). Effectivement, le motif du bondage est utilisé dans plusieurs contextes dans l'art européen : soit pour représenter des désirs refoulés, pour montrer une femme dominée, pour représenter la féminité, ou encore pour symboliser la liberté de l'imagination. Fait plus significatif encore, le bondage présuppose une contrainte symbolique du corps. De façon plus significative, il renvoie à ce que, malgré les apparences de liberté, l'on est toujours retenu par des liens invisibles (Phillips, 1999 : 190). Ce lien entre les chaînes et l'idée de liberté, rappelle Mircea Eliade, existe depuis toujours dans les représentations et les mythes du bondage (1958 : 157).

Dans le cas de *L'Acte manqué*, les chaînes semblent faire référence à la dépendance ou à l'emprisonnement de l'être humain et à son rêve de se libérer des systèmes d'oppression. Elles remettent en question la volonté de se libérer de ce bondage, afin de libérer l'esprit. Comme une folle, Hélène Vanel livre une bataille féroce avec les chaînes et semble vouloir se libérer de ces éléments qui captivent son esprit et ses désirs.

Le coq vivant qu'Hélène Vanel manipule dans ses bras pendant le *Trèfle incarnat*, reflète également un symbole de lutte contre des structures d'oppression. Depuis le Moyen-âge, le coq protège contre les mauvais esprits, son chant fait fuir les démons et leurs suppôts (Prieur, 1989: 59).

Dans *L'Acte manqué*, l'animal est censé incarner cette libération des démons intérieurs, ou, autrement dit, les désirs enfouis dans l'inconscient. Par le biais de sa performance, Hélène Vanel libère alors, déchaîne ces esprits refoulés, et le coq accentue encore dans un premier temps pareille libération des démons intérieur. Dès lors, l'animal symbolise la délivrance de l'individu de forces pesant fortement sur son être.

Par là même, le coq fait référence à un combat interne, psychique, dit Daniel Couturier (2006 : 60). Il symbolise en sorte, reflète, celui mise en scène par les surréalistes et Hélène Vanel.

La violence des images montrée par les surréalistes dans *L'Acte manqué* est donc bien la preuve de la manière radicale que les membres du groupe poursuivent leur lutte pour la liberté. Hélène Vanel doit donc se comprendre comme un exemple d'individu en révolte contre une société qui refoule ses désirs, ses vœux. Sa performance hystérique est symbolique et permet de libérer l'inconscient.

L'Acte manqué incarne ainsi un portrait, celui de la réaction d'un corps chargé d'une rage psychique qui ne se laisse plus contenir. Un tel corps prouve la nature pure du cerveau, la beauté sauvage de l'inconscient et, selon Don LaCoss, son pouvoir de faire tomber une civilisation (2005 : 50). Les mouvements violents d'Hélène Vanel, sa folie, s'opposent à tout qui est accepté par la société.

C'est pour cela que, malgré l'insistance de James D. Herbert, la performance de 1938 ne doit pas être comprise uniquement comme simple spectacle sensuel. *L'Acte manqué* parvient davantage à saisir la grande gamme de l'interprétation de l'hystérie et interroge également des questions sociales, notamment la place de l'individu dans la société.

La performance marque une manifestation inconsciente d'une « révolte psychosomatique » (LaCoss, 2005 : 38). Et c'est exactement le mot de *révolte* qui devra focaliser l'attention.

BIBLIOGRAPHIE :

ANDRÉ, Jacques ; Jacqueline LANOUZIÈRE ; François RICHARD, *Problématiques de l'hystérie*, Paris : Dunod, 1999.

ARAGON, Louis ; André BRETON, « Le cinquantenaire de l'hystérie », in *La révolution surréaliste*, 15 mars 1928, pp. 20-22.

---

[10] Nombre d'œuvres surréalistes existent qui présentent le bondage dans un environnement érotique-fétichiste : Meret Oppenheim, *Ma gouvernante*, objet, 14 x 33 x 21 cm, 1936 ; Max Ernst, plusieurs illustrations dans *Une semaine de bonté*, Paris : Éditions Jeanne Bucher, 1934 ; Clovis Trouille, *Justine*, huile sur toile, 1937, ou encore la série photographique que Man Ray crée pour William Seabrook en 1929.

BETTERTON, Rosemary, *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*, London/New York : Routledge, 1996.

BONNET, Marguerite, « La rencontre d'André Breton avec la folie : Saint-Dizier, août-novembre 1916 », in HULAK, Fabienne (ed.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice : Z'éditions, Collection « Singleton », 1992, pp. 115-135.

BOURNEVILLE, D. M. ; P. M. L. REGNARD, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Vol. 1, Paris : V. Adrien Delahaye & Cie, 1878.

BRETON, André, *Das Weite suchen. Reden und Essays*, Frankfurt a. Main : Europäische Verlagsanstalt, 1981.

BRETON, André, « La beauté convulsive », in *Minotaur*, n° 5, 1938, pp. 9-15.

BRETON, André, « La médecine mentale devant le surréalisme », in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930, pp. 29-32.

BRUGGER, Ingrid, « Der Fiktive Körper des Geisteskranken », in BRUGGER, Ingrid; Peter GORSEN; Klaus ALBRECHT SCHRÖDER (eds.), *Kunst und Wahn*, Cologne : DuMont Buchverlag, 1997, pp. 17-57.

BURTSCHELL, Katrin, « Gefesselte Objekte – Gefesselte Körper. Bondage zwischen Perversion und Befreiung », in KRIEGER, Verena (ed.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, éditions LIT, 2006, pp. 35-56.

CHARCOT, Jean Martin ; Paul RICHTER, *Les démoniaques dans l'art*, Paris : Macula, 1884 (1887).

CHEVRIER, Alain, « Charcot et l'hystérie dans l'œuvre d'André Breton », in GAUCHET, Marcel ; Gladis SWAIN, *Le vrai Charcot. Les chemins imprévus de l'inconscient*, Paris : Calmann-Lévy, 1997, pp. 250-251.

COUTURIER, Daniel, *L'esprit de la girouette*, Cheminements, 2002 (2006).

DALÍ, Salvador ; André PARINAUD, *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1973.

DORLEAC, Laurence Bertrand, *L'art en guerre. France 1938-1947*, Paris : Paris Musée, 2012.

Dossier de presse d'André Breton, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (extraits) :

F.D., « Exposition surréaliste », in *Neues Wiener Tageblatt*, 1 février, 1938.

FEGDAL, Charles, « Chez Gradiva », in *La Semaine à Paris*, 18 janvier 1938.

---. « Les surréalistes s'amusent », in *La Semaine à Paris*, 28 janvier 1938.

JOVIAL, Grincheux, « Le vernissage de l'exposition surréaliste », in *Beaux-Arts*, 21 janvier 1938.

« La danseuse de St-Paul », in *Paris Var Saint Raphael*, s.a.

« L'école des farceurs », in *Aux Ecoutes*, 22 janvier 1938.

ROGER-MARX, Claude, « Une gala surréaliste à *Beaux-Arts* », in *Le Jour*, 18 janvier 1938.

Serge, « Dans une odeur de café grillé », in *Paris-Midi*, 18 janvier 1938.

« Skandal um eine ‚Kunst'-Ausstellung », in *Recklinghauser Zeitung*, 25.01.1938.

DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris : Hazan, 2004.

EIDENBENZ, Céline, « *L'âme renversée*. L'arc hystérique et ses corps à rebours autour de 1900 », in *Pulsion(s). Art et déraison*, Namur : Musée Félicien Rops, 2012, pp. 53-88

ELIADE, Mircea, *Ewige Bilder und Sinnbilder. Vom unvergänglichen menschlichen Seelenraum*, Olten/Freiburg Breisgau : Walter Verlag, 1958.

FILIPOVIC, Elena, « Surrealism in 1938. The exhibition at war », in SPITERI, Raymond; Donald LACOSS (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Burlington : Ashgate, 2003, pp. 179-203.

FREUD, Sigmund; Josef BREUER, *Studien über Hysterie*, Leipzig et Vienne : Franz Deuticke, 1895, http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/freud_hysterie_1895.

GILMAN, Sander L., « The image of the hysteric », in GILMAN, Sander L. ; Helen KING ; Roy PORTER ; G. S. ROUSSEAU ; Elaine SHOWALTER, *Hysteria beyond Freud*, Los Angeles/Berkley/Londres : University of California Press, 1993, pp. 345-452.

GORSEN, Peter, « Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtrière. Kunst und Hysterie im Surrealismus und danach », in EIBLMAYR, Silvia; Dirk SNAUWAERT ; Ulrich WILMES ; Matthias WINZEN (eds.), *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich: Oktagon, 2000, pp. 43-71.

HENRI, Adrien, *Total Art. Environments, Happenings, Performance*, W. W. Norton & Co Inc., 1974.

HERBERT, James D., *Paris 1937. Worlds on exhibition*, Ithaca: Cornell University Press, 1998.

HORST, Louis ; Carroll RUSSELL, *Modern Dance Forms in Relation to Other Modern Arts*, New York : Dance Horizons, 1992.

HUGNET, Georges, *Pleins et déliés. Souvenirs et témoignages 1926-76*, La Chapelle-sur-Loire : Guy Authier, 1972.

KACHUR, Lewis, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and the Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge : MIT Press, 2001.

KRIEGER, Verena, « Einleitung. *L'amour fou* – Die Erotikkonzeption des Surrealismus », in KRIEGER, Verena (ed.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, éditions LIT, 2006, pp. 7-12.

LACOSS, Donald, « Hysterical freedom. Surrealist dance and Hélène Vanel's faulty functions », in *Women & Performance. A Journal of Feminist History*, 15 (2005), pp. 37-61.

Les grands spectacles. 120 Jahre Kunst und Massenkultur, Salzburg: Hatje Cantz, 2005.

« Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles des Fous », in *La Révolution surréaliste*, n° 3, avril 1925, p. 29.

LIPPARD, Lucy R., *Surrealists on Art*, Englewood Cliffs : Prentice Hall Inc., 1970.

LOMAS, David, *The Haunted Self : Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, New Haven : Yale University Press, 2000.

MAHON, Alyce, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*, London: Thames & Hudson, 2005.

MARQUER, Bertrand, *Les romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique – Jean Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève : Librairie Droz, 2008.

MERLO, Barbara, « De l'esthétisation de l'hystérie à sa mise en scène contemporaine : persistance du corps spectaculaire », in *Revue Ad Hoc*, 1 (2012), pp. 1-17.

MUNDY, Jennifer ; Dawn ADES ; Vincent GILLE (ed.), *Surrealism. Desire Unbound*, New Jersey: Princeton University Press, 2001.

NOEL-EVANS, Martha, *Fits and Starts. A Genealogy of Hysteria in Modern France*, Ithaca/New York: Cornell University Press, 1991.

PASSERON, René, *Surréalisme*, Paris : Terrail/ Édigroup, 2005.

PHILLIPS, Anita, *Défense du masochisme*, Paris : Éditions Odile Jacob, 1999.

PRIEUR, Jean, *Les symboles universels*, Paris : Éditions Fernand Lanore, 1982 (1989).

RÖSKE, Thomas, « Inspiration und unerreichbares Vorbild. L'art des fous und Surrealismus », in RÖSKE, Thomas; Ingrid VON BEYME (eds.), *Surrealismus und Wahnsinn*, Heidelberg : Editions Das Wunderhorn, 2009, pp. 8-23.

ZINDER, David G., *The Surrealist Connection. An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre*, Michigan: UMI Research Press, 1980.

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

Tales of "Conformity Gone Mad"

DRAGOŞ AVĂDANEI
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

The four "tales" under consideration here come from four entirely different authors and were published over a time span of about one-hundred-and-fifty years (about 1830 to 1980). They are Nathaniel Hawthorne's "Young Goodman Brown", Shirley Jackson's "The Lottery", Ursula K. Le Guin's "The Ones Who Walk Away from Omelas" and Nadine Gordimer's "The Moment Before the Gun Went Off". Our "mad" in the title (borrowed from one of the critics writing about the second story) also stands for such terms as "weird", "terrible" or "sinister", describing the relationships between each of the stories and a certain tradition against which the conflict is projected. Consequently, tradition, conformity, convention, ritual/rite, scapegoat… in these stories are the main concepts that define the development of our critical discourse. In this corner of the fictional world, each individual tradition or conformity to community rules and customs, whether inherited or invented, religious, utopian, secular or political, ultimately goes "mad".

***Keywords*: tradition; conformity; ritual; community; scapegoat; mad(ness); apartheid; sacrifice.**

The four stories we have in mind for this paper were published over a time span of about one-hundred-and-fifty years (1835-1988) and are set in 17th century and 20th century U.S., in a "land of nowhere" (i.e. a utopia/dystopia) and in South Africa, respectively. What groups them together here under this title is the first one's theme, variously glossed over in the other three: the human/Puritanical justification as a psychological journey into evil, i.e. into the hell of the self. The heart of man as hell is the outrageous fictional premise of these tales authored by writers who are as different from one another as any reader could imagine. Still, they all provide short narratives on this uncomfortable truth about the human psyche and the innate depravity of man. Even though the first one (chronologically) might be seen as somewhat religiously meditative, the second and third as absolutely chilling tales of guilt and evil, and the fourth as a political allegory of the contemporary racial dilemma, they all appear to be exploring and testing the age-old (Biblical) paradox of knowledge inviting and being followed by punishment.

These tales are "Young Goodman Brown" by Nathaniel Hawthorne, "The Lottery" by Shirley Jackson, "The Ones Who Walk Away from Omelas" by Ursula K. Le Guin and "The Moment Before the Gun Went Off" by Nadine Gordimer. Before going into thematic and structural details, let us notice how variously interconnected they are: "Goodman" and "Omelas" both contain references to "Salem" (another name for Jerusalem, but also "peace" in Hebrew, or "handsome, intelligent, enlightened" in Arabic, as well as the name of about fifteen towns in the U.S. – in New Hampshire, Ohio, Connecticut, Maryland, Florida, Alabama, Georgia, Kentucky, Iowa, Idaho…, plus the more famous (and relevant for us) Salem, Massachusetts of (Hawthorne's) witchcraft trials repute and Salem, capital city of Le Guin's residential state Oregon; both "Goodman" and "Lottery" require that the reader remember (Anne) Hutchinson, of Colonial American

times; "Lottery" and "Omelas" begin on beautiful summer days, with gatherings of townspeople enjoying celebratory occasions – facades for what would prove to be (brutally) violent or shocking ritualistic traditions; and they are both based upon the time-"honoured" scapegoat ritual (implicitly present in the other two); "Lottery" and "Omelas" and "The Gun" seem to observe the latter author's belief that "there is no moral authority like that of sacrifice" (Gordimer, 1984 : 13); "Lottery"– interestingly enough – got to be banned in the Union of South Africa, the setting for "The Gun"; and, finally, Gordimer's commentary seems to cover not only her story, but also Hawthorne's – "Art is so wonderfully irrational, exuberantly pointless, but necessary all the same. Pointless yet necessary, that's hard for a *puritan* (our emphasis) to understand".

Next, an unsophisticated reader encounters four types of heroes and/or heroines that may turn out to be the victims or scapegoats in four human communities temporarily functioning according to the rules of more or less unusual traditions; and it is these traditions that form the backdrop against which destinies are being fashioned by the four authors so as to illustrate their rather grim thematic patterns.

Traditions are there, in most (all?) human communities, to be either accepted and observed or challenged and rejected. The second situation is at the heart of some kind of conflict between the individual (hero) and the rest of the "partakers" in the principles or tenets of the respective tradition; or at the heart of an inner conflict that is often even more dramatic ("Goodman" and "The Gun"); and conflict is the source of all (these) stories.

A peculiar case is represented by traditions gone wrong, or weird, or sinister, which places the authors of such stories in the more complicated position of developing subjects on rather difficult themes based upon paradoxical tensions: heroes who may not accept the tradition, but are not at ease with their own decisions; those whose knowledge of the tradition is at odds with their particular way of understanding that tradition; heroes caught up in the impossible dilemma of individual will against traditional "wisdom"; and those who, for whichever of these or other reasons, simply decide to "walk away" from the scene of such (a) conflict/s and move to another, safer world presumably.

The basic conflict – irrespective of the particular configuration it develops into – seems to be that between one form of communal history and the hero's personal history – which has been the source of most literature from the beginnings of time. A further complication is introduced by the nature of the tradition in question. As its Latin etymological root testifies (*tradere* = to transmit, hand over, transfer), tradition is either inherited from previous generations or simply invented at a certain moment, i.e. deliberately created for personal, commercial or political interests (see E. J. Hobsbawm and Terence Ranger) – and therefore (as in our fourth story) often biased. In either case a tradition is passed down within a community in the form of beliefs or behaviours with symbolic meanings or special significance; and these may be represented by holidays (music, dance, other art forms, anthems, proverbs, story-telling festivals…), social norms, customs, even greetings and other gestures, craft techniques, routines and rituals.

So what we are looking at is a complex body of precedents influencing the present (of all our stories), and hence the tensions between tradition on one hand and progress or modernity on the other, between conformity to patterns of thought and action (doctrines, laws, teachings, legends, practices…) and creativity or mobility, choice or free will. Cognitivists would argue (following, for instance, Friedrich Nietzsche and his *Thus Spoke Zarathustra*) that this is the conflict between knowledge and understanding (see *supra*), between the traditionalists who are sure they know (from such teachings, sayings, stereotypes…) all that is to be known (concerning good and evil), and "free" thinkers who would rather not accept uncritically all these things; in other words, the laws and usages of the land (William James – see *infra* – commented that "we are born into a society whose ideals are largely ordered already", 1956: 203) against the isolated, lonely individual's struggle (often tragic or fatal) to find or invent a more inclusive order; i.e. to reject a mode of thinking and/or action justified as "it has always been that way" or mindsets of the form "this is right – whether good or bad – because we have always done it this way"; this may also be de-

scribed as the logical flaw or fallacy (in critical thinking) of *argumentum ad antiquitatem*.

Most people's (story characters') trust in tradition results in such forms of communal existence/practice as rituals, the basic components of the substance of culture (alongside the above-mentioned ceremonies, laws, examples, even institutions, norms, prescriptions, conventions…). As a matter of fact, ritual is equivalent to tradition, as Latin *ritus/ritualis* meant "a proven way of doing something", a correct performance or custom. Studied by anthropologists (Victor Turner, Arnold van Gennep, Max Gluckman, Clifford Geertz, Bronislaw Malinowski, Claude Levi-Strauss, Mircea Eliade…), but also by archaeologists, biologists, historians, psychologists and sociologists, and exemplified by imaginative writers (many more than the four of our stories), "a ritual is a stereotyped sequence of activities involving gestures, words, and objects, performed in a sequestered place [not necessarily any more], and designed to influence preternatural entities or forces on behalf of the actors' goals and interests. Rituals may be seasonal, hallowing a culturally defined moment of change in the climactic cycle or the inauguration of an activity such as planting, harvesting or moving from winter to summer pasture; or they may be contingent, held in response to an individual or collective crisis" (Turner, 1969 : 20).

As we shall see, rituals may consist of sacraments or worships of a deity or demon, accompanied by rites of passage – a person's transition from one state to another, like coming-of-age, or marriage, or initiation into groups or fraternities (as in "Goodman"), or rites of exchange or communion, including forms of sacrifice and offering meant to placate certain powers by transferring victims to them (as, primarily, in "Lottery" and "Omelas"); or calendrical and commemorative rituals meant to impose a cultural order on nature and celebrating seasonal changes (as in "Lottery"); or they (traditions and rituals) may be invented, like the rituals of British monarchy (some of them very recent), or apartheid (see *infra*) as in "The Gun" (including even forms of resistance against the colonial power/s).

Rituals have relevantly been interpreted as homeostatic mechanisms meant to regulate and stabilize social institutions by adjusting social interactions, and thus maintaining a group ethos (in all four stories); as social dramas they have been viewed as often performing shamanic psychotherapeutic cures, collective catharses allowing people to wear masks, for instance, and be and act as they are not (all tales again, including the last one, where the black son may be seen as the mask for the white father); operating as a social leveler, the ritual may erase hierarchies, but outside the "carnival" itself, social tensions of race, class or gender persist ("The Gun"), hence requiring the periodic release through this pressure valve; so rituals often are means of addressing collective anxiety. More technically (and recently) ritual, like myth (Levi-Strauss), has been analyzed as a symbolic system, language or code (Geertz), as an important form of communication (Maurice Bloch); no wonder then that for the uninitiated or outsider (this reader) they often appear as irrational, illogical, outrageous even. Taking ritual as the earliest cultural and religious human institution, philosophical anthropologist René Girard reduces it to just one type – the reenactment of the original scapegoating murder, with sacrifice as its most "popular" form: and this requires another (useful) digression.

As a psychomyth or ritual, the scapegoat originates in the traditional Jewish feast of Yom Kippur (Leviticus 16) – the Day of Atonement, in which the transgressions of the people in the community (Israelites) were ceremonially and symbolically transferred by the High Priest (the modern author?) onto the head of a sacrificial he-goat – "the escape goat" – which, laden with the sins of others, was then banished into the wilderness to be destroyed. Thus, following Kenneth Burke and others (see *supra*), Girard develops a whole theory of scapegoat atonement: to avoid society/community from disintegrating into oblivion through violence, one person (a child, employee, member of a group or race…) is singled out (displacement psychology or projection) as the cause of trouble and is blamed, expelled or killed (see stories), and thus the people are contented and social/imaginative order is restored; examples go from the sacrificial lamb (Jesus himself is the innocent victim gone to his death to save the whole of Christianity) to witch-hunting, mobbing, bullying or victimization in general (the "fall guy" included). Western cultures may

have also inherited the Ancient Greek scapegoating rite, in which a cripple, a beggar or criminal (*pharmakos*) was cast out of the community, either in response to a natural disaster or to a calendrical cycle; the "pharmakos" was either killed or stoned.

Having summarized all these observations about tradition and ritual (rite), with particular emphasis on scapegoating, we can now try to see what occasioned them in the selected narratives. First, it is easy to notice that the four stories – widely divergent as they may seem in terms of time or setting or style –, have all been written out of their authors' deep involvement in some kind of personal, autobiographical meditation (Hawthorne, Gordimer) or experience (Jackson, Le Guin) that provided the impulse behind these unusually complex imaginative developments.

Chronologically taken, Nathaniel Hawthorne (1804-1864) was himself a skeptic who brooded about his own beliefs, his own spiritual tradition, and his own morality; and so his anonymously published (1835, in the *New England Magazine*) "Young Goodman Brown" bears the strong marks of the influence of Puritan religion, culture and education; the more so as William Hathorne (sic), the first of his (American) ancestors, described in "The Custom House" preface to *The Scarlet Letter*, arrived in the Massachusetts Bay Colony in 1630 "with his Bible and his sword"; next, his great-great-grandfather John Hathorne served as a judge at the Salem (his birthplace) witch trials of 1692 and condemned a couple of dozen women to death; then there is John Cotton (1585-1652, of the first generation of Puritan divines and early defender of antinomian Anne Hutchinson, herself a real historical scapegoat and a fictional one, as Tess, in "Lottery"), author of "Milk for Babes" (1646), the catechism used in the story by Goody Cloyse to educate young Brown in the tradition (n.b.) of the Calvinist/Puritan belief that all humanity exists in a state of depravity, except for those who are born in a state of grace (hence the deep hypocrisy of Puritan culture and the dark side of the founding of New England). The crux of the matter/story seems to be that the hero did not learn or comprehend Cotton's catechism; he only memorized the words and, therefore, had no true *understanding* or ability to apply these tenets/principles to his own life (see Benjamin B. Franklin in McCabe); for him, as for Cotton (grandfather of the more famous Cotton Mather), man was helpless to effect his own salvation and shared in Hawthorne's belief in a brotherhood of guilt, born out of the Puritan legacy of rigidity and self-doubt.

So the story's first paragraph gives us the twilight, Salem, the threshold, Faith and her ominous pink ribbons: "Young Goodman Brown came forth at sunset into the street of Salem village; but put his head back, after crossing the threshold, to exchange a parting kiss with his young wife. And Faith, as the wife was aptly named, thrust her own pretty head into the street, letting the wind play with the pink ribbons of her cap while she called to Goodman Brown…" (2012 : 24). Then, consistently enough, comes the journey in the night and into the forest, its evil/guilty purpose, the second traveler (like a father/guide) with the "air of one who *knew* the world" (25, our emphasis), and his staff, in the likeness of a great black snake (dangerous knowledge); next appears the whole village community, gathered together in a congregation with a view to a "communion", i.e. a newly invented tradition as Goodman's "Faith is gone…" (30) sour in front of the "unhallowed altar" (33) dominating the partakers in the mystery of sin, while Goodman and Faith are initiated to the forest rite; the traditional tenets of their Puritan world are rejected in the course of one night, as the pillars of that tradition (father, grandfather, his educator Goody Cloyse, the minister, Deakon Gookin and Faith herself) prove to be in league with the devil; Goodman's speedy growth moves from "to know" and "to observe" to the truth of "to understand"; once again, tradition (religious or other) requires obedience and faith and zeal rather than understanding.

This Gothic tale thus seems to get combined with the Faust legend in a narrative of "threshold man" (Victor Turner) moving from separation, through transition, toward incorporation (van Gennep) as he is stripped of his old identity, only to become a cynic and misanthrope: "A stern, a sad, a darkly meditative, a distrustful, if not a desperate man, did he become, from the night of that fearful dream" (34) until, long after, "they carved no hopeful verse upon his tombstone; for his dying hour was gloom…" (34) (last sentence) – as all the Puritan blame was loaded on the good man, a victim of conformity gone weird.

Best known for her six novels (*Hangman*, 1951; *The Bird's Nest*, 1954; *The Haunting of Hill House*, 1959…) and over one hundred stories of the supernatural (among them "The Possibility of Evil", "The Omen", "When Things Get Dark", "Root of Evil"…), Shirley Jackson (1916-1965) is known to have written to poet Howard Nemerov: "I delight in what I fear". So, on a bright spring morning in 1948, several months pregnant and with a baby stroller for her toddler, she took a long walk in North Bennington, her village of residence in Vermont, and could not stop thinking about the book her husband (critic Stanley Edgar Hyman) had given her about ancient rites of human sacrifice (by one of the anthropologists mentioned above maybe?); back home she wrote the nine pages of "The Lottery" in less than two hours, posted it that evening to her agent and three weeks later (June 26, 1948) it got published in *The New Yorker*.

The readers' cathartic response was unbelievably negative: in the following weeks she and the magazine received three hundred odd letters of "hot mail" (most of which she grew too scared to open), other hundreds of phone calls, with many outraged readers cancelling their subscriptions to *The New Yorker* – total disaster. One month later comes Jackson's response in the *San Francisco Chronicle* (July 22, 1948): "…I hoped, by setting a particularly *brutal ancient rite* in the present and in my own *village*, to *shock* the story's readers with a graphic *dramatization* of the pointless *violence* and general inhumanity in their own lives" (our emphases); and then a reparation that she did not live long enough to enjoy, as the story would come to be regarded as one of the greatest American pieces of short fiction.

This perfectly crafted narrative also begins memorably: "The *morning* of *June* 27th was *clear* and *sunny*, with the *fresh warmth* of a *full-summer* day; the *flowers* were *blossoming* profusely and the grass was *richly green*. The people of the village began to gather in the square, between the post-office and the bank, around ten o'clock… In this village, where there were only three hundred people, the whole *lottery* took less than two hours, so it could begin at ten o'clock in the *morning* and still be through in time to allow the villagers to get *home* for noon *dinner*…" (2005: 291, our emphases).

The communal rite in this tidy Yankee village requires that the community be nourished by solstice blood, as the annual summer ritual is practiced to ensure a good harvest, according, naturally, to an old proverb remembered by Old Man Warner (n.b.) – "Lottery in June, corn be heavy soon" (297). And soon enough, as the lottery becomes eerier and eerier, approaching the macabre and turning from daydream to nightmare, the story itself turns into a cutting commentary on the dangers of a complacent society's blind obedience to tradition ("There's always been a lottery", 297). Slips of paper are distributed in two rounds from a black box (a Mr. Graves aptly prepares them), stones are picked by all villagers, the victim/scapegoat is conveniently selected (a namesake of Mrs. Hutchinson, the dissenter, banished/excommunicated for her antinomian heretical beliefs from Massachusetts in 1638), and the final six infamous words close the tale: "And then they were upon her" (302); the previous commentary is appropriately neutral: "Although the villagers had forgotten the ritual and lost the original black box, they still remembered the use of stones" (302). The ironic tone (probably missed by most of the first readers) subtly controls the presentation of a sinister ritual, in which mass psychology proclaims tradition as paramount, in a dystopian tale on the dangers of "conformity gone mad" (Murphy, 2005: 1).

Ursula K.(roeber) Le Guin (b. 1929), author of soft science fiction novels (*The Left Hand of Darkness*, 1969; *The Dispossessed*, 1974; *The Telling*, 2000…) and short stories, while drawing on ideas from anthropology, sociology and psychology, exploits fantasy to explore dimensions of social and psychological identity. "The Ones Who Walk Away from Omelas (Variation on a Theme by William James)" was first published in *New Dimensions 3*, a science fiction anthology edited by Robert Silverberg and then in the 1975 volume *The Wind's Twelve Quarters*.

Her title invites us first to mention that from 1959 onwards the Le Guins have been residents of Portland, Oregon, and we can imagine her/them, on one or several occasions, driving out of North Portland, through the Pearl District, not far from downtown Portland, and looking at the large colourful well-lighted window sign SCAPEGOAT TATTOO, "Tattoo and Piercing," near the intersection of Stark Street and 12th Avenue; then, from Portland straight south, down the

Willamette River Valley, through Beaverton and Oregon City, to Salem, the state capital. As she drove back from Salem O(regon) – personal confession –, she looked in her rearview mirror and read the city/state sign backwards, i.e. Omelas. Back home she may have remembered Balzac's thought that "Behind every great fortune there is a crime".

Next come her readings of William James (1842-1910) – an inspiration not only for her subtitle. In his 1907 *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking*, following his acknowledged master Charles Sanders Peirce ("Truth is what is pragmatically useful"), Henry James' brother also thought that "truth [is what] happens to an idea" and that an action is right if it tends to promote happiness for the greatest number of people. But Le Guin most readily remembers James' "The Moral Philosopher and the Moral Life", first delivered as a lecture to the Yale Philosophical Club in 1891 and later included in *The Will to Believe and Other Popular Philosophy* (1897), which she comments upon in her "The Scapegoat in Omelas" (*The Story and Its Writer*). The relevant quotation is this: "If the hypothesis were offered of a world in which… millions were kept permanently happy on the one simple condition that a certain lost soul on the far-off edge of things should lead a life of lonely torture…[most people]…would feel that the enjoyment of such a utopia would be a hideous thing at such a cost" (1956: 185).

And hence "Omelas" – a bitter, deft parable about the cost of good life, as the postmodernist writer plays with chaos. Like the village in "Lottery" (initially), Omelas is the dys/utopian city of happiness and delight (Festival of Summer, clamour of bells, soaring swallows, sparkling flags on the boats in harbor, music, dancing people, horse races, sex, drugs, beer, "delightful rituals"), where everything is pleasing except for the *traditional* secret of the community: the good fortune of the city requires that a single unfortunate child, the scapegoat, be kept in perpetual filth, darkness and misery, and that all its citizens should be told of this on coming of age (rite of passage). As in other cases, "the rules and laws of the society" (2012: 226) are unknown to the narrator, who only notices that these were not simple folk, "dulcet shepherds" (226), or "noble savages" (226) or "bland utopians" (226), but mature, intelligent adults: "one thing I know [he informs the reader] there is none in Omelas is guilt" (227).

No guilt about the fact that in the other world of the city, in a dark, windowless, locked small room, like a "broom closet" (228) or a "disused tool room" (228) with a dirt floor, a child is sitting, a boy or a girl, of six or maybe ten, feeble-minded, defective or grown imbecile through fear (somebody kicks it from time to time), malnutrition (a half-bowl of corn meal and grease a day) and neglect; it (always an "it") is so thin there are no calves on its legs and has a protruding belly, and screams, or cries, or whines something like "I will be good… Please let me out. I will be good" (228). And the terribly outrageous thing is that "they all *know* it is there, all the people of Omelas… They all *know* it has to be there. Some of them *understand* why, and some do not, but they all *understand* that their happiness, the beauty of their city, the tenderness of their friendships, the health of their children, the wisdom of their scholars, the skill of their makers, even the abundance of their *harvest* and the kindly weathers of their skies, depend wholly on this child's abominable misery" (228-229, our emphases, here and elsewhere).

The situation is "usually explained to children [catechism?] when they are between eight and twelve, whenever they seem capable of *understanding*" (229). The terrible paradox (of tradition) however, is that "there is nothing they can do" (229), as "those are the *terms*" (229), "strict and absolute" (229); they all "*know* that they, like the child, are not free" (229). Still, "there is one more thing to tell, and that is quite incredible" (in terms of this terrible tradition) (230): sometimes, a boy or a girl, a man or a woman will "walk straight out of the city of Omelas, through the beautiful gates…, out into the darkness of the fields… each alone,… and they do not come back" (230). The conventional, unidentified, mysterious, but omniscient narrator also ponders that "it is possible… [this place] does not exist [Goodman Brown's dream world]…But they seem to *know* where they are going, the ones who walk away from Omelas" (last sentence) (230); not long after we have learnt such truths as "only pain is intellectual, only evil interesting" (226), and that "the treason of the artist" (226) consists in his/her refusal to admit the "banality of evil" (226) and

"the terrible boredom of pain" (226). So there is a third verb for one's final choice: not only "to know" or "to understand", but also "to ignore".

Atheist Le Guin's imaginative commentary is not only on the child as Jesus, who gives his life, after great suffering, for the future and happiness of multitudes, but also on the great American theme of "life, liberty and the pursuit of happiness", together with "all men created equal", as "unalienable rights" given to all human beings by their Creator, and borrowed by Jefferson from philosopher John Locke, to be proclaimed in the 1776 Declaration of Independence. Only the author is mercilessly locked up in her own paradox: "To exchange all the goodness and grace of every life in Omelas for that single, small improvement: to throw away the happiness of thousands for the chance of the happiness of one: that would be to let guilt within the walls indeed" (229). And this is conformity gone terrible – the "terrible justice of reality" (229).

Apartheid ("the state of being apart" in Afrikaans – "aparthood") is one of Hobsbawn's "invented traditions", introduced by the white occupying forces in South Africa; in fact, a system of racial segregation enforced through legislation by the National Party Governments between 1948 and 1994 in order to maintain the Afrikaner minority rule; after 1970 the black people (one of the four kinds of inhabitants, alongside whites, coloured, and Indians) are deprived of their citizenship, legally becoming citizens of the ten tribally-based self-governing homelands called Bantustans; internal resistance and unrest, together with external embargoes and sanctions result in apartheid reforms in the 1980s (when "The Gun" was written and published) and the 1994 multiracial elections won by the African National Congress and Nelson Mandela (1918-2014).

Against the background of this tradition writes Nadine Gordimer (1923-2014), Nobel Prize winner in 1991, author of fifteen novels (one about Mandela, in 1987 – *A Sport of Nature*), one volume of (six) plays and twenty of short stories (*The Moment Before the Gun Went Off* in 1988, *Beethoven Was One Sixteenth Black* in 2011…); as a political and literary activist, she was a protester against apartheid, joined the African National Congress, helped Mandela edit his famous speech "I Am Prepared to Die", served on the steering committee of South Africa's Anti-Censorship Action Group (with several of her books banned – like "The Lottery" – by the government), was a founding member of the Congress of South African Writers and served as vice-president of International PEN; Gordimer has always been interested, in her fiction, in the moral and political tensions of her racially divided home country (lived in Johannesburg all of her life, with a few years of teaching positions in the US), the connections between power relations and truth, moral ambiguities and choices.

"The Gun" is set in a South African farming community in the 1980s, where and when truth and objectivity are often hard to find and in the end there is no one who *knows* the whole truth of the situation (except, perhaps, for the writer and, to some extent, the reader); the last paragraph makes this *unknowing* quite plain: "How will they ever know, when they file newspaper clippings, evidence, proof, when they look at the photographs and see his face – guilty! guilty! they are right! – how will they know, when the police stations burn with all the evidence of what has happened now, and what the law made a crime in the past. How could they know that *they do not know*. Anything. The young black callously shot through the negligence of the white man was not the farmer's boy; he was his son" (2003: 117).

The time "before the gun went off" (116) is one of a frail tradition of apartheid (strongly supported, ironically, by the narrator, an unmistakable apartheid sympathizer, a device by which Gordimer manages to storm the apartheid fortress from within), made up of old Willem Van der Vyver, who had symbolically and factually loaded the gun and passed it on, as it were, to his son Marais; in his turn, this second Van der Vyver unwittingly (as in every tradition-based act) takes it on his hunting trip (ritual) only for it to accidentally go off and kill Lucas, his illegitimate (hypocrisy in all four stories) black son: three generations caught up in an invented tradition gone sinister as Marais holds his bleeding son in his arms – and then buries him (at his own expense). Again, tradition provides no real knowledge – much less understanding.

And the moment after the gun went off is that of the father who remains as the only one in

the story to know the truth, but his knowledge is not power: it is punishment; and, paradoxically, the people in the community "understand how he must feel" (112), because they do not know; this is also the moment of the scene over the grave, in which Marais and the dead man's mother (a second "knower") "stare at the grave in communication like that between the black man *outside* and the white man *inside* the cab the moment before the gun went off" (116). A sort of communication made possible by the fact that just as Van der Vyver has failed to ac*know*ledge his white-black son, the white community has refused to ac*know*ledge the culture of discrimination and oppression they have been supporting. Carmela Ciuraru widens the perspective: "When Johannesburg people speak of tension they don't mean hurrying people in the crowded streets, the struggle for money, or the general competitive character of the city life. They mean the guns under the white men's pillows and the burglar bars on the white men's windows. They mean those *strange moments* (our emphasis) on city pavements when a black man won't stand aside for a white man". And Gordimer herself makes an even stronger point: "It is easier for the former masters to put aside the *masks* [hypocrisy again] that hid their humanity than for the former slaves to recognize the faces underneath" (2004: 12). And this underlies her philosophy of never pretending to offer solutions to the heartbreaking and at times horrifying situations in her tales; because in all of them, including "The Gun", "the facts are always less than what really happened", in a story (again) of conformity gone sinister.

If the scapegoating pattern features one human being sacrificed for the good of the others in the community, "The Gun" offers an *accidentally* killed young man, with an identity shrouded in mystery, whose sacrifice brings only limited knowledge and no good to the community or the protagonists. The dark secret is there – as in all of the other ones –, and the common denominator seems to be made up of knowledge as acceptance and understanding as rejection – though even this remains unclear; what is unquestionable is the problem of guilt (which comes from knowledge) and the fact that each individual tradition or conformity to community rules and customs, whether inherited or invented, religious, utopian, secular or political, ultimately goes weird, mad, terrible or sinister.

BIBLIOGRAPHY:

BELL, Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford: Oxford University Press, 1991.

BERNARDO, Susan M.; Graham J. MURPHY, *Ursula K. Le Guin: A Critical Companion*, Westport, CT: Greenwood Press, 2006.

BLOOM, Harold, (ed.), *Nathaniel Hawthorne's Young Goodman Brown*, New York: Chelsea House Publications, 2005.

BLOOM, Harold, (ed.), *Ursula K. Le Guin: Modern Critical Views*, New York: Chelsea House Publications, 2000.

BRONNER, Simon J., "Tradition", in William A. DARITY, Jr. (ed.) *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 2nd edition, vol. 8, Detroit: Macmillan Reference USA, 2008, pp. 420-422.

BUNGE, Nancy, *Nathaniel Hawthorne: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne, 1993.

CIURARU, Carmela, "Review of *Life Times: Stories, 1958-2007* by Nadine Gordimer", in *The Dallas Morning News*, 28 Nov. 2010. Available at: http://www.dallasnews.com/entertainment/headlines/20101128-book-review-life-times-stories-1952-2007_by-nadine-gordimer.ece [Last accessed: September 2015].

ELIADE, Mircea, *The Myth of Eternal Return*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1954.

EMERSON, Everett H., *John Cotton*, 2nd edition, New York: Twayne Publishers, 1990.

FOGLE, Richard Harter, *Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark*, Norman: University of Oklahoma Press, 1952.

GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Culture*, New York: Basic Books, 1973.

GENNEP, Arnold van, *The Rites of Passage*, Chicago: Chicago University Press, 1960.

GIRARD, René, *The Scapegoat*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.

GORDIMER, Nadine, *Jump and Other Stories*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991.

GORDIMER, Nadine, "The Moment Before the Gun Went Off", in M. H. ABRAMS et al. (eds.) *The Norton Anthology of English Literature*, 7th edition, vol. 2, New York: Norton, 2000, pp. 2573-2576.

GORDIMER, Nadine, *The Essential Gesture: Writers and Responsibility*. The Tanner Lectures on Human Values. Delivered at The University of Michigan, October 12, 1984. Available at: http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/g/gordimer85.pdf [Last accessed: October 2015].

HAWTHORNE, Nathaniel, "Young Goodman Brown", in Nina BAYM et al. (eds.) *The Norton Anthology of American Literature*, 3rd edition, vol. 1, New York, London: W. W. Norton & Company, Inc., 1989, pp. 1111-1120.

HAWTHORNE, Nathaniel, *Young Goodman Brown and Other Short Stories* [1992], New York: Dover Publications, 2012.

HAZLETT, Thomas W., *Apartheid. The Concise Encyclopedia of Economics*, 2nd edition, Library of Economics and Liberty, OCLC 237794267.

JACKSON, Shirley, *The Lottery and Other Stories*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.

JAMES, William, *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* [1897], New York: Dover Publications, 1956.

LE GUIN, Ursula K., "The Ones Who Walk Away from Omelas", in R. V. CASSILL (ed.) *The Norton Anthology of Short Fiction*, 4th edition, New York, London: W. W. Norton & Company, 1990, pp. 975-981.

LE GUIN, Ursula K., "The Ones Who Walk Away from Omelas", in Ann CHARTES (ed.) *The Story and Its Writer*, 4th edition, Boson: Bedford Brooks of St. Martin's Press, 1995.

LE GUIN, Ursula K., "The Ones Who Walk Away from Omelas", in Julia GAUNCE et al. (eds.), *The Broadview Anthology of Short Fiction*, 2nd edition, Toronto: Broadview Press, 2012.

McCABE, Michael E., "The Consequences of Puritan Depravity and Distrust as Historical Context for Hawthorne's 'Young Goodman Brown'". Available at: http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/hawthorne.htm [Last accessed: September 2015].

MALINOWSKI, Bronislaw, *Magic, Science and Religion*, Boston: Beacon Press, 1948.

MURPHY, Bernice M. (ed.), "Introduction…", in *Shirley Jackson: Essays on the Literary Legacy*, Jefferson, NC: McFarland & Company, 2005.

Nadine Gordimer Quotes. Available at: http://en.thinkexist.com/quotes/nadine_gordimer/ [Last accessed: September 2015].

PELIKAN, Jaroslaw, *The Vindication of Tradition*, New Haven: Yale University Press, 1984.

RANGER, Terence, "The Invention of Tradition in Colonial Africa", in E. J. HOBSBAWM; Terence RANGER (eds.), *The Invention of Tradition* [1983], Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2012.

The Scapegoat. Available at: http://www.lightshouse.org/the-scapegoat.html#axzz3zN1YuDFP [Last accessed: October 2015].

SHILS, Edward, *Tradition* [1981], Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

TURNER, Arlin, *Nathaniel Hawthorne: A Biography*, New York: Oxford University Press, 1980.

TURNER, Victor, "Symbols in African Ritual", in *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1969.

Ursula K. Le Guin Official Site. Available at: http://www.ursulakleguin.com [Last accessed: September 2015].

WYLIE HALL, Joan, *Shirley Jackson: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne Publishers, 1993.

ZIFF, Larzer, *The Career of John Cotton. Puritanism and the American Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1962.

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

La poétisation de la folie chez le poète ivoirien Jean-Marie Adiaffi : sens et signifiance d'un thématique

The Poetization of Madness in the Works of the Ivorian Writer Jean-Marie Adiaffi: Meaning and Significance of a Theme

YAGUÉ VAHI
Université Félix Houphouët Boigny

Madness is generally assimilated to mental disorders. It is a disease that alters the life of the person who suffers from it. In the Ivorian Jean-Marie Adiaffi's poetry, this society's view on insanity becomes meaningless, since it enables us to discover another hidden dimension, that stems from this derogatory world to a much ameliorative one. Within a discursive paradigm, madness goes beyond a simple static structure because it generates significance – a unified semantics. Thus, the poet presents it to the reader or analyst by highlighting his commitment to promote the humanistic virtues. Castigating violence and iniquity, the poet glorifies the truth with a heightened determination, considering sex as a shield or a weapon, celebrating love in all its fullness, and advocating unlimited freedom for all citizens. All these above-mentioned semantic investments are built upon a theme – an abstract concept – which extends indefinitely into a figurative one – a perceptible reality – rich, varied and expressed in a laudatory manner, disproportionately or, we might as well say, to madness and beyond.

***Keywords*: poetization; madness; meaning; significance; literary theme.**

Introduction

Un fou est une personne anormale, entend-t-on souvent dire. Une telle assertion suppose qu'une norme existe déjà dès le départ et qu'il faut absolument s'y conformer. Mais dans le cas d'espèce, celle-ci – la norme – s'identifie à une perception et à un point de vue de la société, laquelle société ne détenant pas forcément le monopole de la vérité peut porter un faux jugement sur le comportement d'autrui tel qu'indiqué supra. Ainsi donc, la normalité – cette qualité poussée à un degré éminent – dont la société prétend respecter, devient caduque, voire insensée. Là, la raison qui émane de ce jugement analytique – énoncé assertif dont le prédicat ne reprend pas formellement le sujet – se transforme inopinément en une déraison inimaginable susceptible de sombrer dans une partialité gênante, assimilable à une sorte de folie dans un procès dont l'issue est connue d'avance. Ce faisant,

> Parler de la folie comporte plusieurs risques méthodologiques qui peuvent infléchir la nature même de la notion. La considérer comme une maladie, définie en fonction de symptômes psychiatriques ou neurologiques peut nous faire oublier qu'elle est le produit historiquement construit d'institutions et de discours (…)

> C'est-à-dire que la folie ne peut se réduire à une entité substantielle et fixe »[1] ;

en d'autres termes, certains individus ont des écarts de conduite qui dérangent et étonnent leur entourage. Ils entretiennent, par exemple, des rapports sexuels avec une sœur consanguine, une domestique de la famille ou une des filles de bas étage. D'autres sont rongés par les vices tels que l'alcoolisme, le tabagisme, le jeu du hasard. Pourtant, ils ne souffrent d'aucune maladie « psychiatrique ou neurologique ». Ils sont considérés comme des « fous dans leurs actes plutôt que dans leurs paroles, leur folie est lucide » (Cullerre, 1988 : 317-331). Appelés aussi « des fous raisonnables », cette catégorie de personnes hors du commun vicient la vie des autres et surtout la leur.

Par conséquent, l'on ne peut « réduire » la folie « à une entité substantielle et fixe » ou se fier à un raisonnement figé, statique, infécond concernant ce sujet, dans la mesure où les fous se dénombrent à une grande échelle et à des niveaux variés, qui diffèrent d'une « institution » et d'un « discours » à un autre.

Comme l'on le constate, la folie ne désigne pas exclusivement les personnes atteintes de troubles mentaux graves, susceptibles de les empêcher de vivre normalement en société. Il existe la folie des grandeurs – la mégalomanie, par exemple ; la folie de la persécution – le malade se croit poursuivi par des ennemis acharnés à lui nuire ; la folie circulaire – dans laquelle alternent deux états opposés, comme la mélancolie et l'exaltation ; la folie raisonnante – dans laquelle le sujet construit des raisonnements d'apparence parfois logiques, à partir des bases fausses, pour justifier les interprétations aberrantes.

Somme toute, la folie sévit partout et nulle part,

> Elle est la rançon de tout progrès de l'esprit humain. Tant que le cerveau de l'homme demeure dans une inactivité relative (…) la folie reste absente comme chez les peuples sauvages (…) dès que la pensée y pénètre et s'y installe en maîtresse, la folie s'y glisse et à sa suite. (Cullerre, 1988 : 317-331)

Rien de grand, de sublime n'émerge du néant sans la passion. Ici, la passion est synonyme de folie ou de démesure à vouloir exceller positivement ou négativement dans une activité humaine. Tant qu'il y aura des hommes et des femmes toujours prompts à sortir d'un état primitif « sauvage » à un état civilisé, moderne et développé, la folie demeurera. Par conséquent, la poétisation de celle-ci (la folie) s'avère plus que jamais nécessaire.

Pour Michaël Riffaterre, « La poétisation est le processus par lequel dans un contexte donné, un mot s'impose à l'attention du lecteur comme étant non seulement poétique mais encore caractéristique de l'auteur » (1967 : 178). La poétisation consiste à établir à chaque lecture du texte, les relations entre deux mots aux niveaux phonique, morphologique, syntaxique, sémantique, etc. Dans cette perspective, ledit mot employé en « contexte » focalise « l'attention » du lecteur par son caractère spécifique et surtout dans et par la poésie de l'auteur concerné.

La présente contribution au regard de la poésie de l'Ivoirien Jean-Marie Adiaffi se propose de décrypter la poétisation du mot « folie » qui, en tant que thématique, c'est-à-dire « un système de représentation qui n'a pas de correspondant dans le référent et qui se caractérise par son caractère proprement conceptuel » (Courtés, 1991 : 163), opère un passage du sens – une succession d'unités d'informations – à la signifiance – un tout sémantique unifié. Pour y parvenir, trois points seront tour à tour analysés, en l'occurrence l'humanisme et la folie, la vérité, la violence et la folie puis, le sexe et la folie.

L'humanisme et la folie

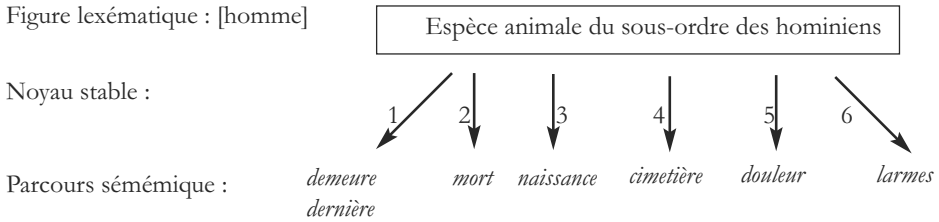
Pour Jean-Paul Sartre, « Par l'humanisme, on peut entendre une théorie qui prend l'homme comme fin et comme valeur supérieure » (1970 : 90). L'humaniste n'a d'intérêt que pour l'homme.

[1] Arnaud Fossier et Florent Coste (dir), Quatrième de couverture, Tracés, Revue des Sciences humaines [En ligne], *La folie*, n°6, Automne 2004, consulté le 5 Novembre 2015.
http://books.google.ci/books?id=68ao62V4PEcC

Celui-ci demeure et reste indéfiniment l'unique objet qui polarise son psychisme. L'homme se place au centre de tous ses projets. Il (l'homme) est la « fin », l'aboutissement, l'objectif principal qu'il s'efforce à atteindre contre vents et marées. L'humaniste ne vit que pour l'homme et l'homme seul ; en un mot, l'homme est une « valeur », un bien précieux à sauvegarder jalousement, avec une grande détermination :

> Frère de sang, l'homme est ma demeure
> dernière contre la terre au ciel et le ciel à
> la terre.
> L'homme est ma mort et ma naissance.
> L'homme est mon cimetière ma douleur mes
> larmes… Je t'invite donc mon frère
> de sang à un voyage qui ne mène nulle
> part sinon au cœur d'un homme malade
> de l'homme. (Adiaffi, 1980 : 16-17)

Pour mieux décrypter le poème ci-dessus, un schéma du parcours sémémique s'impose :



Le terme « homme » est un lexème – mot que le lexique se donne à définir. Considéré comme une figure simple, le dictionnaire français le définit en ces termes : « espèce animale du sous-ordre des hominiens ».

Ledit lexème se perçoit aussi sur la chaîne discursive comme étant un noyau stable, permanent, susceptible de figurer dans des contextes différents et constituer ce que le Groupe d'Entrevernes appelle « parcours sémémique ». La réalisation de celui-ci provient, dans le cas d'espèce, d'une figure lexématique organisée autour du noyau stable sus-indiqué ; en l'occurrence « homme ». « La figure lexématique est à considérer comme une organisation de sens virtuelle se réalisant diversement selon les contextes » (Groupe d'Entrevernes, 1979 : 91). Au risque de nous répéter, le lexème « homme » dans le contexte en présence veut que l'humanisme soit perçu de façon laudative. Ce faisant, le lexème susmentionné perd son statut de figure simple et stable, pour devenir une « figure » dite « lexématique ». Celle-ci se caractérise par « une organisation de sens virtuelle » – une variation discontinue de sens en contexte – que les parcours sémémiques permettent de mettre en exergue.

Six (06) parcours sémémiques sont perceptibles dans ce poème ; mais l'on peut les regrouper autour de deux (02) matrices essentielles : la vie et la mort.

Pour Jean-Marie Adiaffi, si la vie est un bien précieux, une richesse inestimable, « l'homme » qui en jouit l'est également. En effet, nul ne peut prétendre vivre heureux sans la présence, l'apport ou le concours d'autrui. Les rapports sociaux l'attestent d'ailleurs dans la mesure où la plupart des projets de développement n'ont de sens que lorsqu'ils contribuent à l'amélioration de la vie de l'homme. Le poète n'exagère donc pas quand il affirme : « l'homme est ma naissance », c'est-à-dire sa raison d'être, son espoir, son soutien moral et physique, son rempart ; en un mot sa vie.

La manifestation concrète de cette vie réside au fait que l'autre, « le frère », se trouve là, à côté de lui. Il l'interpelle à tout moment pour lui exprimer ses préoccupations. L'association de lexèmes « frère de sang » qui ponctue le début de certains vers de ce poème corrobore cette assertion. Le

« sang » symbolise la vie. Par le lien de sang, l'autre est un « frère » et la vie qui l'anime doit être magnifiée à sa juste valeur, autant que la mienne, la sienne, la nôtre, la vôtre, la leur.

Le poète Adiaffi est farouchement déterminé à préserver la vie de l'homme quoi qu'il advienne. Il avance : « l'homme est ma mort » ; en d'autres termes, il accepte de mourir, de périr, pour que l'homme ait la vie sauve. Cette attitude, qui consiste à vouloir – sans la contrainte d'une tierce personne – aller jusqu'au sacrifice suprême afin que l'homme, « son frère de sang » puisse être heureux et jouir de la vie qui frise l'allocentrisme – une attitude de l'individu dont l'intérêt se porte sur les autres, plutôt que sur lui-même. Elle s'assimile surtout à une folie, une réaction incongrue que l'on admet et explique difficilement parce qu'elle n'est pas conforme à la raison ou ne respecte aucune norme sociale.

La mort est un phénomène dégoûtant, épouvantable. Elle engendre la tristesse, la mélancolie et la souffrance sous toutes ses formes. Il est donc insensé de l'exalter, la magnifier comme nous l'indiquions supra et vouloir la loger à la même enseigne que la vie. Une telle réaction relève d'une folie circulaire, puisque l'on se trouve en face de deux états opposés, dans lesquels la mélancolie se mêle à l'exaltation, la joie à la souffrance, les rires aux pleurs ; une homogénéité qui sort de l'ordinaire et étonne tout observateur averti.

L'on s'aperçoit aussi que le poète Adiaffi souffre d'une folie raisonnante. En effet, pour le négro-africain, la mort n'existe pas. La mort est une vie. Mourir, c'est entrer dans l'éternité et passer d'un monde des vivants visibles au monde des vivants invisibles. Cette conception négro-africaine de la mort s'explique par la célébration des funérailles au cours desquelles, les vivants visibles offrent des présents au défunt, puisqu'ils croient fermement que celui-ci doit entreprendre un voyage qui le conduira dans l'au-delà, cet autre monde où se prolonge la vie que l'on a mené ici-bas.

Pour concrétiser cette vie qui ne s'achève jamais, le négro-africain attribue souvent à un enfant, dès la naissance, le nom d'un parent défunt ; comme pour dire que celui-ci n'est pas mort et qu'il est revenu parmi les vivants visibles dans un état incarné. Toute cette philosophie explique les propos du poète Adiaffi en ces termes : « L'homme est ma mort et ma naissance ». La conjonction de coordination « et » a une valeur d'addition et contribue à dire que la mort et la vie ne font qu'un. La mort et la vie s'expliquent mutuellement.

Il faut surtout souligner que, dans le cas d'espèce, cette folie raisonnante n'est pas construite sur la base des raisonnements logiques à partir des faits faux pour justifier une quelconque interprétation aberrante. Elle ne peut s'expliquer et être comprise que si l'on interroge la culture nègre.

La folie, dans ses différentes variations contextuelles, se caractérise par son aspect proprement conceptuel. Elle relève, par conséquent, de ce qui est abstrait et s'identifie, ici, à un thématique. Par contre, la naissance, la mort, le cimetière, la demeure dernière, la douleur et les larmes sont des figuratifs, parce que nos cinq sens perçoivent leur alliance incongrue avec l'homme ; ce qui traduit concrètement un événement inhabituel, extraordinaire et par ricochet, une folie circulaire dont souffre atrocement le poète. Il en est de même pour la folie raisonnante perceptible aussi par nos cinq sens lorsque l'on se réfère à la conception négro-africaine de la mort et avec elle toutes les cérémonies culturelles qui en découlent : les funérailles, l'attribution du nom d'un défunt à un enfant dès sa naissance…

Au terme de la première partie de cette étude, la folie dans ses multiples dimensions susmentionnées sort de sa nudité sémantique et s'impose à l'attention du lecteur comme étant un mot poétisé. De cette productivité qui se déploie en contexte, le sens dudit mot se transforme en une signifiance susceptible de s'ouvrir à d'autres mondes possibles.

La violence, la vérité et la folie

Pour mieux comprendre la deuxième partie de cette contribution, il faut nécessairement situer le contexte à partir duquel l'on se doit d'établir un lien entre la violence, la vérité et la folie : « Le griot : Le vieil Anazé mort pendu par le/ roi les siens et les blancs ne veut pas aller au/ cimetière » (1980 : 80).

L'extrait du texte poétique ci-dessus investit une scène de pendaison dans un royaume. Le vieil homme Anazé en est la victime. L'auteur et les co-auteurs sont connus, en l'occurrence le roi ; les siens – quelques notables – et les blancs. Aucun motif n'est donné pour justifier cet acte ignoble. À cet événement angoissant, s'ajoute un mystère autour de l'ensevelissement du défunt pendu. En effet, celui-ci, à la surprise générale « ne veut pas aller au cimetière », refuse de se faire conduire à sa dernière demeure.

Là, le poète veut attirer l'attention du lecteur sur la problématique de la peine de mort pratiquée, de nos jours, dans certains pays africains et occidentaux. Les noms des personnages – Anazé et les blancs – corroborent cette assertion.

Ôter la vie à autrui est une barbarie absolument répugnante qui relève même de la folie, de la démence, dans la mesure où le fondement de cet acte ne repose sur aucune raison valable sinon celle de satisfaire la volonté d'une société en déroute, en perte de moralité et malade psychosomatiquement.

Le refus du pendu « d'aller au cimetière » montre que celui-ci reste encore attaché à la vie malgré son état biologique inapproprié. Chaque être humain tient égoïstement à la sienne, y compris les personnes que l'on croit mortes. Une loi fondamentale qui impose la peine de mort pour mettre un terme à la criminalité n'annihile pas le fléau dans son entièreté dans la mesure où d'autres criminels de la même espèce continuent d'exister dans la société. Par conséquent, l'on se trouve dans une spirale de violences physiques à ne point finir, attestant l'inefficacité de cette méthode.

La peine de mort animalise les personnes qui la pratiquent ; or un animal ne possède aucune capacité de raisonnement logique ; donc lesdites personnes n'ont qu'un seul nom : elles sont folles.

La présence du griot sur cette scène n'est pas un fait de hasard. Dans la société traditionnelle africaine, il est un grand médiateur. Il prévient et apaise les conflits. Toujours proche du roi et de sa notabilité, le griot assume avec dévotion la fonction de conseiller et veille à la quiétude du royaume et des sujets qui y vivent. Ainsi donc, il ne peut pas être indifférent devant une dérive sociale de cette envergure comme celle de la peine de mort :

> Le griot : Gens du village voici venir la folle
> Akissi […] La tête du vieil Anazé pendu
> tendrement serrée contre sa poitrine nue
> balafrée de son collier d'os pourrissants (…)
> La vieille Akissi n'a de cesse de caresser la tête
> du pendu de baiser de ses lèvres chaudes ahuries
> les lèvres froides et hagardes du pendu. (1980 : 81)

Ici, le griot annonce publiquement devant les « gens du village », l'arrivée de la « folle Akissi », un personnage hors du commun dont la présence en ce lieu n'est pas fortuite. L'on l'aperçoit tenant dans ses mains le corps sans vie du « vieil Anazé », « tendrement serré contre sa poitrine » et lui donner des « baisers », des caresses.

L'attitude de la folle Akissi traduit l'amour qu'elle ressent pour son prochain et exprime par ricochet son sens très élevé quant au respect de la vie humaine. Ce faisant, la folie d'Akissi présente un visage plus humain par rapport à celui des personnes dites normales qui, désormais plus folles que la folle Akissi, souffrent d'une folie assimilable à la sauvagerie dans toutes ses dimensions inhumaines :

> AKISSI : […] Vous les avez assassinés les éclairs du ciel
> Vous les avez assassinés les foudres du ciel
> Vous les avez assassinés les tornades du ciel
> Vous les avez assassinés les sources de la terre
> Vous les avez assassinés les grands fleuves de la terre. (1980 : 82)

Deux isotopies apparaissent ici : celles de « l'eau » et du « feu », respectivement repérables dans « sources/ fleuves/ tornade/ » et « éclairs/ foudres ». Pour Gaston Bachelard, « le feu, c'est la vie et la vie est un feu » (Bachelard, 1949 : 86) ; en d'autres termes, c'est par la puissance de la chaleur du feu que l'être humain s'agrippe à la vie et demeure en vie. Dès que tout se refroidit en lui, la mort dans sa laideur immonde et froide l'emporte à jamais.

« L'eau est un lait prodigieux » (Bachelard, 1942 : 137). Elle est, par conséquent, source de vie, d'abondance et de prospérité. Le ciel, de par sa position par rapport à la terre, symbolise la hauteur, l'élévation et la terre elle-même, l'enracinement. La folle Akissi en disant « Vous les avez assassinés les éclairs du ciel/ les foudres du ciel/ les tornades du ciel/ les sources de la terre/ les grands fleuves de la terre », accuse ouvertement le « roi », les notables et les blancs d'avoir mis un terme à la vie des personnes qui auraient pu s'intégrer dans le tissu social, s'y enraciner dignement et être utiles à leur famille, au pays ou au monde entier.

La folle Akissi, plus qu'une personne dite normale, s'impose à la conscience collective comme une porte-parole des « sans-voix » : ceux qui subissent des violences sous toutes leurs formes : avouées ou organisées (les attentats, les terrorismes, les prises en otage), masquées (les accords diplomatiques, les négociations économiques, les dialogues politiques) et symboliques (les propagandes à caractère religieux, la sorcellerie, les malédictions, les envoûtements…).

Face à toutes ces accusations bien fondées, la réaction des notables ne s'est pas fait attendre : « Notables : Assez folle sacrilège ! Assez de parole venin/ ton sac à venin on va t'aider à le fermer » (1980 : 83).

Les propos de la folle Akissi blessent certainement la conscience souillée des notables. Confus et excédés, ceux-ci – les notables – n'hésitent pas à la menacer, afin qu'elle se taise et les laisse tranquillement s'enliser dans le mensonge. Pour ces notables, la vérité – cette conformité des idées aux faits qui leur sont reprochés – s'identifie au « venin », un poison qui tue. L'on sait qu'un individu épris de justice et attaché à la vérité est très souvent objet de mépris et d'exclusion dans une société où ne triomphe que le mensonge. Édouard Zarafian n'en dit pas le contraire :

> La genèse de la folie, c'est l'interdit de la singularité. Quand on est différent du groupe on est contre le groupe. Si l'on est contre le groupe, on risque de le détruire. Dans ces conditions pour se protéger, le groupe doit exclure le danger représenté par la différence. Le perturbateur porte un nom : il est fou. (1999 : 45)

Akissi est vue comme une « folle » dans le village parce qu'elle exprime sa différence vis-à-vis du groupe représenté dans l'œuvre poétique de Jean-Marie Adiaffi par « le roi, les notables et les blancs ». La vérité qui sort des propos d'Akissi indispose, dérange la quiétude et rompt le cours normal de la vie des personnes précitées. Celles-ci pensent qu'Akissi est « contre le groupe » et constitue donc un « danger » permanent à éviter et à exclure de la société, afin que ledit groupe puisse vivre en toute liberté dans un espace totalement conquis.

À l'issue de la deuxième partie de cette contribution, la folie n'est pas perçue dans sa version dépréciative. Elle devient plutôt une valeur – ce qui rend quelqu'un digne d'estime – voire une vertu, une règle morale attestant qu'« En tout être humain, le fou et le sage coexistent »[2] ; la folie existe en chaque individu sous des formes diverses et difficilement maîtrisables ; « c'est peut-être pour cela que le meilleur moyen de l'empêcher chez soi est de la cultiver chez les autres » (Zarafian, 1999 : 54) ; aucune personne n'ose affirmer sa folie. Elle se plaît, cependant, à découvrir la folie chez l'autre. Dans le cas d'espèce, Akissi est folle pour une catégorie de personnes qui refusent de l'accepter dans sa différence. La folie en tant que thématique – représentation abstraite –, au regard du contexte qu'impose la poésie de Jean-Marie Adiaffi, appelle un figuratif, en l'occurrence la violence qui, pour être fustigée, exige la manifestation de la vérité que l'autre n'admet pas, en

[2] http://www.signesetsens.com/psycho-psychanalyse-la-folie-mise-en-observation.html (consulté le 5 novembre 2015).

se permettant d'attribuer à la personne qui s'attache à cette vérité une maladie imaginaire : la folie. Laquelle folie s'aperçoit encore chez lui sous un dernier aspect à élucider.

Le sexe et la folie

Dans la société traditionnelle négro-africaine, le sexe est un sujet tabou. En parler publiquement relève d'une infamie, d'un acte répugnant et honteux. Le poète Adiaffi, l'un des grands défenseurs de la culture nègre le sait ; mais, avant de s'y adonner et de peur d'être jugé d'iconoclaste, il précise :

> J'ai perdu la raison je construis l'histoire de la
> dé-mesure et de la dé-raison
> La dé-raison, un jeu de dés : à jeter au hasard pour
> déduire mon destin de liberté souveraine de
> l'oraison funèbre des privations préfixes
> déraison
> indécence
> amoralité
> immoralité. (1984 : 13)

Le poète avoue sans détour « avoir perdu la raison », être intellectuellement incapable d'établir un ordre, un accord entre ce qu'il pense et ce qu'il sent ou entre les objets eux-mêmes, tels qu'il les perçoit. Ce faisant, il n'arrive plus à maîtriser ses instincts, auxquels l'on peut ajouter les mouvements affectifs qui l'assaillent et l'empêchent de diriger convenablement sa conduite dans la société. Il reconnaît aussi qu'il est sous l'emprise de la « déraison » – d'un manque de raison, de bon sens dans ses propos ou son comportement – et de la « démesure » – d'un manque de mesure ; donc coupable d'outrance dans les sentiments ; en un mot, le poète proclame sa « folie ».

Toutefois, il refuse qu'une tierce personne le juge. Pour lui, il est inconcevable de penser qu'un individu sombre dans une quelconque « déraison » ou encore l'accuser « d'indécence, d'immoralité, d'amoralité » dans la parole. De telles attitudes à son égard reviennent à prononcer « l'oraison funèbre », à proclamer la mort de la liberté d'expression et à « déduire », à conclure logiquement que l'homme est condamné à rester dans un mutisme total face à une éventuelle agression ou incapable de donner son point de vue par rapport à un fait, une idée. Le poète insinue, à travers cette prise de position, que la folie, dans ses formes multiples, existe en chaque être humain et c'est grâce à cette folie que l'on peut, par exemple, jouir réellement de notre droit à la liberté d'expression. Toute « démesure » liée à ce droit inaliénable n'est point une dérive mais une propension à manifester son individualité, sa personnalité. Dans le poème ci-dessous, le « sexe » dans un processus de pratique signifiante, ouvre dans son « dedans » un nouveau « dehors », susceptible de briser le mythe du sujet tabou qu'il représente dans la conscience collective négro-africaine :

> Une femme nue court tout osseuse derrière son sexe
> arraché vif qu'un squelette affamé de chair de
> fertilité et de vie brandit dans l'air allumé pareil
> à une torche pour s'éclairer le chemin. Un homme
> nu plus loin n'en finit pas de déguster ses testicules
> de temps en temps il les arrose d'absinthe et de
> piment fort. De voir l'appétit vorace qu'est le sien
> son sexe est dans ses convoitises et hélas celles des
> vautours qui le tiennent prisonnier de leur bec
> monstrueux atroce terrifiant. Et le village se
> repose pétrifié sous un soleil de plomb. (1980 : 30-31)

Un « squelette » – ensemble des os conservés dans la position qu'ils occupent dans le corps vivant – est animé d'une vie puisqu'il accomplit désormais des actions et sent des besoins bi-

ologiques. Ainsi donc, il est « affamé de chair de fertilité et de vie ». La faim dont il souffre ne peut s'assouvir qu'en consommant de la « chair » et la vie qu'il prétend avoir en lui l'abandonne. Le même « squelette » se transforme en un monstre odieux qui, dans sa furie, agresse physiquement une « femme » et lui « arrache à vif » le « sexe ».

Plus loin, un vautour – oiseau rapace qui ne se nourrit que de cadavres et de toutes sortes de déchets organiques – fait lui aussi, son apparition monstrueuse, s'acharne violemment sur un « homme » et lui ôte brutalement le « sexe ».

Le portrait des deux victimes précitées focalise l'attention du lecteur. En effet, la première victime – une femme – est totalement « nue » ; elle ne porte aucun vêtement. « Osseuse », dépourvue de chair, elle a encore la force de poursuivre son bourreau – un squelette –, à travers les ruelles du village. Ce dernier – le bourreau – tient dans ses mains le « sexe » dérobé qui lui sert de « torche pour s'éclairer le chemin » et vaincre l'obscurité. La seconde victime – un homme – ne semble pas souffrir de douleur suite à la violence qu'il vient de subir. Malgré son handicap physique actuel – son sexe lui a été enlevé par un vautour –, il « déguste ses testicules », les ravive d'un plaisir qu'il « arrose d'absinthe et de piment fort », afin d'atteindre un orgasme immodéré.

L'allusion faite, ici, au « sexe » et à ses différentes manifestations n'est qu'un alibi, un prétexte pour choquer le lecteur et l'amener à rester attentif à la réception du message véhiculé. De ce qui précède, l'on retient que toutes les scènes décrites par le poète n'ont pas de sens et de finalité. Elles ne présentent aucune cohérence logique. Seule ne prévaut qu'une idée d'angoisse mêlée à une relative gaieté. Le mal s'impose au bien, la mort à la vie, le déplaisir au plaisir, la violence à la quiétude, la déraison à la raison et vice-versa. Tout est confus, illogique, inimaginable, inadmissible ; en un mot, c'est une folie généralisée qui enlise le monde et ceux qui y habitent. Ce faisant, la vie n'est donc qu'un conglomérat de contradictions, de folies à ne point finir :

> Mère
> Sur ton sexe à l'endroit encore fertile au beau
> milieu de ton vagin marécageux. Je planterai
> un avocatier d'effluves, fruit de miracle aux
> vendages, pour notre défense
> (…)
> Alors Mère
> Sillon le sperme de douleur
> Et la douleur du sperme sans sillon
> Je lance au seuil des sols latéritiques
> Le granit de l'espoir des sols incultes
> Je lance ton sexe
> À la manière d'une pierre taillée d'une pierre
> polie d'une lance de harpon d'une hache d'une flèche. (*D'éclairs et de foudres*, 1984 : 44-45)

Dans le cas d'espèce, le vagin – conduit allant de la vulve à l'utérus – de la femme s'inscrit dans un contexte nouveau où l'on s'attend à un lexique déviant. Le vagin n'est plus cet organe de la femme mais plutôt un espace sécurisant et rassurant. Il s'assimile aussi à une arme efficace nécessaire pour la défense d'un enfant. En effet, le fœtus dans la matrice d'une mère vit dans une relative sérénité. Il s'y nourrit à satiété et s'y développe à merveille sous la protection bienveillante de la future mère. Le poète se plaît à qualifier le « vagin » de « marécageux », un endroit couvert de marécages, une étendue de terre bourbeuse couverte de végétation aquatique avec, ça et là, des nappes peu profondes d'eau. « L'appel de l'eau réclame en quelque sorte un don total, un don intime… » (Bachelard, op. cit. 1949 ou 1942 : 136). La mère s'engage résolument à protéger sa progéniture contre tout ce qui peut nuire à son épanouissement. Le don de soi, le sacrifice suprême de la mère en vue de garantir le bien-être de son enfant ne ralentit jamais d'ardeur et d'intensité ; l'on l'assimile à une eau intarissable qui coule entre les rives solidement bâties à l'in-

térieur d'une terre endurcie, un socle compact et absolument indestructible. Le poète ne se trompe pas lorsqu'il décide de planter en ce lieu « fertile », un « avocatier d'effluves », un arbre fruitier dont le feuillage resplendit de beauté et dégage un parfum adoucissant.

Le « vagin » de la « mère » symbolise aussi « l'espoir », la foi inébranlable d'un enfant en un lendemain radieux. Ainsi donc, « le sperme de douleur/ le sperme sans sillon » et avec lui « les sols latéritiques/ les sols incultes », en somme, tous les êtres et les choses qui contiennent les germes perfides de l'improductivité, de l'infertilité trouvent un espace propice où s'édifie la vie. Le poète n'hésite donc pas à s'accaparer du « sexe » de la mère et à le « lancer », telle une arme de combat, contre un éventuel ennemi. Ce « sexe », dur comme une « pierre taillée » et dont la perspicacité pareille à celle d'une « lance de harpon, d'une hache, d'une flèche », ne flétrit jamais. La sécurité à laquelle nous faisions allusion tantôt devient totale et l'enfant en jouit, tout en ayant à l'esprit qu'il doit à la mère honneur, admiration et surtout une reconnaissance inouïe.

Le poème ci-dessus n'est pas l'éloge d'un langage ordurier, d'une insanité, encore moins d'une indécence et d'une impudicité. Il exalte plutôt de façon laudative la place importante qu'occupe une mère dans la vie de sa progéniture. Ce faisant, ce poème s'identifie à un hymne à l'amour ; un amour incommensurable qu'un enfant ressent pour la mère-génitrice, la mère protectrice, la mère généreuse, la mère-amour qui en retour a besoin d'être comblée d'amour ; un amour abondant, débordant, immodéré, un amour-passion, total et rigide ; en un mot, un amour à la folie qui, constant dans la démesure, ne s'éteint jamais.

Pour faire véhiculer son message, le poète Adiaffi refuse de s'arrêter à mi-chemin. Le sexe continue encore de raviver son inspiration :

> Le temps seul ne ronge rien – même acide –
> ne ronge pas les métaux qui ricanent à mes
> bénites entrailles.
> Quand je pénètre dans le trou profond de la
> liberté à dépuceler dans le fœtus de mes cris
> nés avant ma bouche pour leur permettre de
> sortir bavant comme le sperme de la misère noire. (1984 : 15)

La liberté est un droit inaliénable. Le poète Adiaffi la loge à la même enseigne que les métaux précieux tels que l'or et le diamant, symbole de richesse, de fortune. L'on sait que « le temps » et « l'acide », aussi nocifs soient-ils, ne ternissent pas la beauté des métaux précités. Il devrait en être ainsi pour la liberté, ce bien inestimable auquel tout individu s'attache irrésistiblement. Pour le poète Adiaffi, la liberté s'identifie à une « bouche » sans laquelle aucun « cri » ne peut sortir de son repos et faire écho. Une vie humaine est réduite à néant faute de liberté. Cependant, force est de constater que la liberté s'amenuise dangereusement ici et là, sous le regard méprisant des êtres humains. Elle ne « ricane » pas, comme les métaux précieux dont les « entrailles bénites » depuis l'aube des temps immémoriaux résistent à toutes sortes d'agressions ; en d'autres termes, la liberté ne se vit plus aisément, elle s'étouffe et se désagrège.

Le poète, éveilleur de conscience du peuple, fustige cette dérive sociale qui intensifie surtout « la misère noire », la descente aux enfers du peuple nègre, lequel peuple croupit sous le joug des dictatures. Malgré la persistance de l'horreur, le poète ne désespère pas. Il se propose de magnifier la liberté à souhait. Selon lui, la liberté est un plaisir immense à savourer goulûment autant que celui ressenti par deux amoureux lors d'un rapport sexuel consenti. À cet effet, il pense certainement à une jeune fille vierge qui, pour la première fois, découvre les délices du rapport sexuel avec l'homme qu'elle aime. La joie de l'amant à « dépuceler », à défaire l'amante de sa virginité se déploie indéfiniment comme la descente « d'un trou profond », d'une ouverture béante au cœur d'une terre arable ; c'est le plaisir à la folie pareille à cette folie qui emporte tout citoyen devant une liberté perdue et subitement retrouvée.

La dernière partie de cette étude met encore l'accent sur la folie. Au risque de nous répéter,

celle-ci est un thématique parce qu'elle est abstraite et n'a aucune attache avec l'univers du monde naturel. Mais ici, elle devient un figuratif – une réalité perceptible – dans la prise en compte du « sexe » et ses différentes variations synonymiques qui, dans un processus de signifiance, investit une zone dans l'organisme humain où se déploie un plaisir à l'excès assimilable à la folie. Toutefois, le plaisir tel que conçu n'est qu'un alibi, un prétexte dont se sert le poète pour célébrer de façon laudative l'amour et la liberté ; une célébration à la folie, dirait-on.

Conclusion

En définitive, l'on retient que la folie ne désigne pas uniquement un trouble mental avilissant qui entrave l'épanouissement social de l'individu. Dans la poésie de l'Ivoirien Jean-Marie Adiaffi, plusieurs investissements sémantiques construits autour dudit lexème aident le lecteur ou l'analyste à s'en apercevoir. Ainsi donc, l'engagement du poète à promouvoir les vertus humanistes, à faire triompher la vérité afin de mettre un terme à l'iniquité ou à la violence, à célébrer l'amour et la liberté de façon démesurée, débordante, excessive traduisent les différentes manifestations de la folie. En somme, la poétisation de la folie, la mise en contexte de ce lexème dans les poèmes étudiés conduit le lecteur ou l'analyste à revisiter ce phénomène social, à en dégager sa signifiance suite aux multiples regards qui en découlent.

BIBLIOGRAPHIE :

ADIAFFI, Jean-Marie, *D'Éclairs et de foudres*, Abidjan : CEDA, 1980.

ADIAFFI, Jean-Marie, *Galerie infernale*, Abidjan : CEDA, 1984.

* * *

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, 1949.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942.

COURTÉS, Joseph, *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*, Paris : Hachette, 1991.

CULLERRE, Alexandre, *Les frontières de la folie*, Paris : J.B. Baillière et fils, 1988.

DELBOSC, Nadine, « La folie mise en observation » [en ligne], http://www.signesetsens.com/psycho-psychanalyse-la-folie-mise-en-observation.html

FOSSIER Arnaud et Florent COSTE (dir.), Tracés, Revue des Sciences humaines [En ligne], *La folie*, n°6, Automne 2004, consulté le 5 Novembre 2015. http://books.google.ci/books?id=68ao62V4PEcC

GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon : PUL, 1979.

RIFFATERRE, Michaël, « La poétisation du mot chez Victor Hugo », in *Cahier de l'association internationale des études françaises*, 1967, n°19.

RIFFATERRE, Michaël, *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1983.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris : Nagel, 1970.

ZARAFIAN, Édouard, *Les Jardiniers de la folie*, Paris : Odile Jacob, 1999.

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

La folie de Nini. Étude du phénomène de la folie dans un roman du premier XXe siècle: *Le fardeau des jours*

Nini's Madness: A Study on Madness in an Early Twentieth-Century Novel – Léon Bocquet's *Burden of Days/Le fardeau des jours*

CHANTAL DHENNIN-LALART
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

Le fardeau des jours is a novel published in Paris, in 1924, by Albin Michel. It is a time of transition in the evaluation of mental degeneration. Certain fashionable practitioners are interested in the biological determinism of mental disorders, while others are tempted by the new field of neuroses. Léon Bocquet is not a psychiatrist, nor a physician or a psychologist. As a countryside boy, his only way to escape his condition was to enter the Lille seminary. He also made himself noticed as a translator and a journalist, writing for local newspapers in Belgian and French Flanders. However, Léon Bocquet's interest in psychology comes with his novel *Le fardeau des jours*, whose protagonist, Mélanie/Nini, plunges into madness, and her progressive mental degeneration is the focus of this study. Besides being well aware of the psychiatric knowledge of the 1920s, the novelist, endowed with premonition and deep understanding of human relations, offers an approach that would not be disavowed by the 21st century geneticists and psychiatrists.

***Keywords*: Léon Bocquet; *Le fardeau des jours*; mental disorders; neurosis; psychosis; madness.**

Introduction

Le fardeau des jours est un roman édité en 1924 à Paris, chez Albin Michel. Cette époque est un moment de transition à propos de la dégénérescence mentale. Certains praticiens[1], très en vogue, s'interrogent sur le déterminisme biologique des troubles alors que d'autres s'intéressent à un nouveau champ, celui des névroses.

Léon Bocquet n'est en rien un clinicien de la folie, il n'est pas médecin, il n'a pas touché non plus à la psychologie. Ses études sont celles d'un enfant de la campagne du Nord, fils de famille nombreuse, qui a trouvé la voie du séminaire pour sortir de son milieu et poursuivre des études en ville, à Lille. Ses matières de prédilection ont été le latin et l'anglais. Il a même brillamment réussi son concours d'agrégation en anglais ce qui l'a amené à gagner sa vie comme traducteur, en plus de ses gains comme auteur d'articles dans les journaux régionalistes des Flandres belge et française.

L'incidence entre le phénomène de la folie et Léon Bocquet tient à la folie de Nini – Mélanie

[1] Jean-Christophe Coffin, *La transmission de la folie (1850-1914)*, Paris : L'Harmattan, 2003. Il y est question de Valentin Magnan (1835-1916), d'Enrico Morselli (1852-1929) et d'Ernest Dupré (1862-1909).

–, la protagoniste du roman. Ce sera cette immersion progressive dans le trouble mental qui atteint Mélanie qui fera l'objet de ce travail de recherche.

I. Les mystères de la pensée folle de Nini : description de la maladie

Mélanie n'est pas « malade » comme le sont ses deux sœurs : l'une, Angèle, a des quintes de toux, sa gorge se serre et elle étouffe, elle devient faible à force de tousser ; l'autre, Zoé, est alanguie, rien ne lui donne envie de faire un pas de plus, elle est nonchalante et lascive. Si Mélanie n'est pas « malade », elle est pourtant fatiguée, voire brisée, par les brimades qui régulièrement lui rappellent sa situation de femme coupable d'avoir eu une fille avec un soldat allemand.

I.1. La description du retournement de comportement de Mélanie

Le retournement de comportement de Mélanie, à partir duquel son entourage dit qu'elle est « folle », se déroule en trois étapes. La première modification de l'attitude de la jeune femme est son « long appel d'effroi » (Bocquet, 1924 : 284). Cette frayeur signe une rupture dans l'univers habituellement rentré et enfermé de Mélanie. C'est le surgissement de l'impossible qui amène cette réaction. L'impossible ? Le décès d'Angèle, la sœur qui partageait sa chambre. Bien que ni la confidentialité ni la connivence n'existaient guère entre elles, les deux sœurs, à demi-mot, étaient dans l'entente empathique.

> La mort, furtive, entra au Casino.
>
> Mélanie, qui ravaudait dehors tandis que Maria jouait sur le banc, adossée au pignon, ne soupçonna point sa présence. […]
>
> Mélanie, longtemps après, s'étonna du silence insolite de la chambre d'Angèle.
>
> Elle poussa la porte du Tabernacle. Dès le seuil, l'immobilité de sa sœur l'effraya. Elle se pencha. Pas un mouvement. Elle approcha jusqu'à toucher les lèvres blanches comme cire. Elle palpa, au creux de l'oreiller, le visage. Il était froid.
>
> Alors, Mélanie remarqua sous les paupières à peine baissées la fixité vitreuse des yeux. Elle poussa un long appel d'effroi et, battant l'air de ses bras, s'écroula près du lit, inanimée.
>
> Un autre appel d'effarement répondit, celui de l'enfant accourue et qui, accrochée au corps inerte de sa mère, essayait en vain de la relever. (284)

Le retournement du comportement de Mélanie commence donc par l'effroi dû à la découverte du corps mort de sa sœur. Il s'accompagne, au début, de réactions « normales » : Mélanie utilise une approche très méthodique pour vérifier qu'il y a bien décès, elle est dans la réaction appropriée face au drame qui vient de se jouer, elle est organisée et logique dans les étapes qui la mènent à l'acceptation de la première impression. Le réflexe initial de Mélanie est de se pencher pour vérifier s'il reste une bribe de mouvement, c'est-à-dire de vie. Le second automatisme est d'évaluer la respiration – ou non – de sa sœur. Le troisième est d'examiner la peau afin de considérer si elle est encore chaude. C'est quand le constat du décès d'Angèle est avéré que Mélanie pousse « un long appel d'effroi » (284).

A l'issue de cette phase cohérente, succèdent les premiers mouvements désordonnés de la jeune femme : « elle bat l'air de ses bras » (284). Cette agitation survient donc comme une sorte de crise inattendue par rapport au comportement structuré qu'avait eu Mélanie auparavant. L'implication psychologique très forte qui a été celle de la vérification de la mort d'Angèle semble devoir être évacuée par des impulsions hyperactives. Elles se manifestent sous forme de déplacements emportés des bras. Cette conduite agitée est-elle discordante ? Il apparaît que Mélanie ressent un impérieux besoin de remplir l'espace autour d'elle par des gestes compulsifs traduisant des besoins de motricité interne à satisfaire.

Le troisième événement qui survient, sonnant comme un désarroi insupportable à vivre pour Mélanie, est le fait qu'elle « s'écroula près du lit, inanimée » (284). L'émotion est si forte, que la station consciente debout en devient impossible. La période de malaise intense, déclenchée par

le constat de la mort d'Angèle, s'achève par conséquent par l'évanouissement de la jeune femme. Evitement de la réalité ? Refus de l'évidence sensorielle de la mort ? Le double effet constaté est celui de la chute de Mélanie et de son vertige. Il s'agit d'une perte de connaissance brutale, complète, qui entraine l'écroulement de la personne. Avant que le retour progressif à la conscience ne se fasse, voilà qu' « un autre appel d'effarement répondit, celui de l'enfant accourue et qui, accrochée au corps inerte de sa mère, essayait en vain de la relever » (284). La pâmoison de la mère, inerte au sol, provoque chez Maria, sa fille une réaction « d'effarement » : la petite est stupéfaite mais elle dispose d'assez de présence pour essayer de relever sa mère. En vain. Mélanie reste longtemps en syncope puisque « à l'instant du goûter, Vasseur et Mélie trouvèrent le groupe lamentable de la morte, de l'évanouie et du mioche en larmes » (283).

I.1.1. Le basculement de Mélanie : « Mélanie est folle »

Bientôt, au petit matin, des symptômes plus graves font dire que « Mélanie est folle ». La nouvelle alerte commence comme précédemment : « Mélanie redressa son front. Une épouvante, semblable à celle qui avait précédé son évanouissement, emplit ses larges yeux sombres, démesurément agrandis » (283). Une émotion trop forte recommence à submerger la jeune femme ; sans doute, la pensée de sa sœur morte revient en force en elle au point que le trouble affectif d'hier s'impose avec violence. La journée précédente, elle avait « battu l'air de ses bras » (284), impuissante ; ce jour, ses yeux s'agrandissent immensément. Ce type de dysphorie est une porte corporelle qui permet d'évacuer une peur intense, une anxiété qui, sinon, serait paralysante, une frayeur pathologique parce que envahissante et non contrôlée. En effet, la redondance du phénomène d'épouvante fait considérer que Mélanie est en phase de souffrance intérieure et intime significative. Cette forme de trouble panique peut s'apaiser ou annoncer une période sans répit mental.

La suite montre que l'événement traumatique n'évolue pas vers le soulagement. « Sinistre, affreux, terrifiant, un hou ! hou ! lugubre comparable à la voix des chouettes nichées, un hou ! hou ! pathétique et plaintif qui se répercutait comme un frouement renouvelé déchira le silence » (284). Voilà que Mélanie, dans le mutisme de la maison écroulée sous la douleur du décès d'Angèle, pousse un hululement qui troue le néant des mots échangés. A l'impossibilité de la parole entre les membres de la famille Vasseur, la jeune femme oblige à la communication, à sa communication. L'isolement est rompu, la fuite solitaire dans les pensées est anesthésiée, la douleur tue doit sortir de son accablement. Le « hou ! hou ! lugubre » (284), le « hou ! hou ! pathétique et plaintif » (284), impose sa récurrence puisque le hululement de Mélanie se répercute à la manière d'un bruissement animal qui, répété, prévaut sur tous les autres bruits de la nature. Et là, il s'agit du hululement de la chouette, oiseau de mauvais augure, oiseau de malheur. Maintenant qu'elle vient d'émettre ces cris qui signent la misère et la mort, Mélanie, malgré elle, s'associe aux sorcières. Elle devient le mauvais esprit du foyer dont il faut se défier.

Mais la descente dans la neuropathologie ne s'arrête pas là : « Ensuite, un large éclat de rire retentit et porta aux échos sa gaîté douloureuse » (284). Le rire, ou plutôt la crise de rire de Mélanie, est de ces manifestations « qui vous mettent un frisson derrière la nuque » (Goncourt, 1878 : 14). Léon Bocquet montre bien que le rire bruyant de Nini est typiquement un trouble d'inadéquation entre la gravité du moment et l'attente émotionnelle de l'entourage. L'analyse de ce rire, un large éclat qui résonne et porte loin, montre qu'il s'agit d'un mécanisme corporel de décharge affective qui, normalement employé, aurait été d'un bon secours pour la personne, mais qui, ici, face à la mort et à la famille accablée, est maladif. Il dévoile un traumatisme mental, une sorte de dégénérescence psychique. Mélanie est dans la fleur de ses vingt ans, pourtant, sans cause physique et matérielle repérable, elle présente une réalité mentale perturbée. D'une part, ce trouble n'est pas un délire ordinaire, exprimé lors d'une ambiance permissive ; ce n'est non plus une hallucination liée à des substances psychotropes qui entraineraient ce comportement inadapté. D'autre part, la crise de rire de Mélanie n'entre pas dans un défaut de concentration ; elle n'est pas en lien avec une difficulté de repérage dans le temps ; elle ne représente pas une faute de repère dans l'espace

et dans son territoire ; elle ne se situe pas dans le manque de reconnaissance d'un tiers. Le rire de Mélanie sort du jeu normal des perturbations habituelles de la pensée. Il se situe hors de toute pathologie organique. Il tient de la folie.

I.1.2. Les comportements des tiers face à la folie de Nini

Sont concernés, en tant que tiers, Mélie et Gustave Vasseur, les parents de Mélanie, la petite Maria, fille de Mélanie et les voisins du village.

Les parents de Mélanie n'ont pas assisté à la première explosion traumatique de leur fille. Ils étaient absents quand Mélanie a constaté très lucidement le décès d'Angèle et qu'elle a enregistré à la fois l'absence de respiration de sa sœur, son corps froid et ses yeux vitreux. Cette fois, pour le triple basculement vers la folie – épouvante, hululement et crise de rire –, ils sont là. « Mélie et Vasseur se regardèrent. Ils se connurent plus seuls, plus misérables, plus châtiés qu'ils n'avaient osé l'imaginer durant leur méditation nocturne » (284). Face aux stigmates de démence qui caractérisent le comportement de leur fille Mélanie, les parents se regardent. Impossible de nier les signes alarmants qui sont l'évidence du drame qui est en train de se jouer devant eux. Ils pourraient exprimer des constats, partager leur désarroi, dire leur inquiétude. Ils pourraient se tourner vers Mélanie et la plaindre. Au lieu de cela, ils lisent dans leurs yeux leur solitude encore accrue, leur immense détresse et leur peine incommensurable. Mêmes leurs pensées sombres de la nuit n'avaient aucunement atteint ces sommets d'infortune. Ils ne sont pas aptes à gérer des situations aussi inhabituelles et troublantes.

La petite Maria « éveillée en sursaut, tendait les bras à la folle : Man Ninie, Maman Nie ! » (284). Mais Mélanie reprend son hululement, « fantôme sourd aux gestes figés d'horreur » (284), couvrant ainsi « la petite voix effarée » (284) de sa fille. Maria n'en comprend mais. Devant l'attitude de sa mère, la jeune enfant ne dispose ni de recul, ni de savoir, ni d'autorité. Sa solution est la tendresse : elle « tendait les bras » (284) ; la parole bienfaisante : « Maman nie » (284) ; et aussi l'effarement. En effet, comment s'adapter, si immédiatement, à ce trouble psychotique ? Mélanie ne rejette pas les marques d'attachement de sa fille, elle les ignore, elle les nie comme le suggère d'ailleurs l'expression « Maman nie » (284). Mélanie est toute entière dans bloquée, « figée » dit le texte, sur le sentiment d'effroi ressenti à la vue du décès de sa sœur Angèle. Maria a beau proposer sa présence pleine d'affection, elle n'est pas reconnue positivement par sa mère. Il n'y a pas de partage, pas d'expression, pas de partage sur la souffrance. La seule réaction possible de la part de Mélanie, même envers le seul vrai refuge qu'est sa fille, est l'incommunicabilité.

Les voisins ? La mère de Mélanie et d'Angèle, Mélie, aurait bien aimé que des voisins compatissants se manifestent. « Elle attendit que quelqu'un pousse la porte » (286). Mais ceux qui viennent ne correspondent pas à l'attente suscitée par ces deux événements emmêlés, la mort de l'une de ses filles, la folie de l'autre. « C'étaient des voisines apitoyées. C'étaient des ouvriers importuns qui vivent de la mort. C'étaient des gens bénévoles qui font aux défunts la charité de les ensevelir » (286). Personne pour parler de la vivante, de Mélanie. Personne pour parler. Ce qui aurait compté, après deux tels drames arrivés coup sur coup, aurait la venue d'une parente empreinte de chaleur courtoise. Une affabilité des mots et des gestes aurait pu débloquer verbalement la situation. Or, justement, s'il n'y a nulle survenue relationnelle dans l'univers de la mère Mélie, saine d'esprit même si la femme est dans l'accablement, il y en a encore moins dans celui, rebutant, de Mélanie, hululant tragiquement chaque fois qu'une nouvelle crise la reprend. Vis-à-vis de Mélanie, il n'existe pas d'empathie car, tout simplement, il n'y a pas de rencontre.

II. La folie, l'étiologie de la maladie de Nini

A l'époque où Léon Bocquet écrit *Le fardeau des jours*, la folie n'est pas totalement reconnue comme maladie. Les années 1920 sont pourtant celles de la description des symptômes cliniques de cette forme de pathologie. Léon Bocquet dut sans doute exploiter les documentations nombreuses à sa portée, car il donne, on vient de s'en rendre compte, un descriptif précis de la folie qui atteint Nini Vasseur. Le présent propos est de voir dans quelle mesure les connaissances psy-

chiatriques des années 1920 ont pu influencer chez Léon Bocquet son étiologie de la démence qui a atteint Mélanie.

II. 1. Les causes de l'entrée en psychose

Gaëtan Gatian de Clérambault est reconnu par Lacan comme son « seul maître en psychiatrie » (1966 : 65) et comme son « seul maître dans l'observation des malades » (168). C'est dire si, a posteriori, l'influence de Clérambault dût être significative en son temps. Or, Clérambault s'est singularisé dans sa recherche sur l'entrée en psychose (Garrabé, 1992 : 9). Il entrevoit une bipartition dans la clinique du début de la folie, une forme lente et insidieuse d'une part, une apparition brusque d'autre part. Il appelle « période prodromique » le pressentiment vague, peu repérable, échappant même à l'observation, que des malaises d'ordre physique sont déjà à l'œuvre dans l'individu commençant sa maladie mentale. Clérambault admet même en 1920 que des symptômes hypocondriaques peuvent précéder, voire accompagner ce temps de latence. Voit-on ces deux formes, l'une lente et dissimulée, l'autre brutale et éruptive, chez Mélanie ?

Il faut remonter au début de la guerre pour comprendre ce qui fait de Mélanie un être à part. « Elle avait forfait à l'honneur » (Bocquet, 1924 : 10). Elle avait eu une relation hors mariage avec un homme, première infraction au code de la famille ; et elle avait eu cette relation avec Otto Bauer, un Allemand faisant partie de l'armée d'occupation qui avait envahi et ensanglanté le village, seconde et impardonnable transgression à la réputation du clan, abîmée à jamais. De ces moments volés à la guerre, était née Maria. « Car il avait fallu, bon gré mal gré, s'encombrer de toutes deux, la coupable et l'intruse, et les traîner après soi, opprobre, flétrissure, honte, misère et risée, dès qu'on savait, où l'on passait » (11). Ces mots d'exclusion sont les signes de l'exclusion réelle pratiquée par le clan familial à l'égard des deux, mère et fille, reniées comme indignes.

Le moment fort, écrit sous la forme du récit de la distribution du pain lors du repas du soir, est prégnant. Il interpelle sur la force de caractère manifestée par Mélanie qui ne dispose pas du nécessaire pour se nourrir ainsi que sa fille. « Entre les genoux de sa mère, la petite Maria mâchonnait une croûte que Mélanie avait prélevée sur sa part. Quant à elle, les yeux baissés, le cœur gros, elle se forçait pour faire comme les autres. Mais la mie collait en bouillie molle à son palais et semblait lui remplir la bouche de cendre amère » (16-17). Voilà donc les malaises préparatoires d'ordre physique, dont parle Clérambault. A côté de ce manque d'alimentation, Mélanie ajoute la fatigue de porter à bras la petite Maria durant le long trajet de retour des réfugiés. La route est malaisée et difficile. Tout à coup, la vieille Marraine s'arrête et dit : « Je n'en peux plus, je n'en peux plus, on devrait bien s'arrêter un peu ! Elle disait cela, mentant tout haut, par compassion. Car elle pensait à Mélanie, portant son mioche et peinant et butant, là-bas, derrière tous » (23). Sous-nutrition et surmenage sont des éléments d'accablement supplémentaires qui assaillent encore un peu plus la coupable Mélanie.

II.2. La période dite d'Incubation

Clérambault affirme que ces tout premiers signes sont les débuts véritables de la psychose. Il énumère des traits idéo-verbaux tels que des intuitions abstraites, des arrêts de la pensée abstraite et surtout un dévidage muet des souvenirs. Telle est la voie suivie également par Léon Bocquet dans *Le fardeau des jours*. Le petit automatisme mental subi par Mélanie est donc un trouble fondamental opérant comme un processus. Elle vit une exclusion douloureuse au point de vue affectif et sensoriel, mais elle n'extériorise pas. Le processus d'externalisation, qui ne se manifestera quasi uniquement que sous la forme de hululements sinistres, sera bien plus tardif. Il n'y aura jamais, pour la jeune maman, de commentaires sur les actes vécus en communauté, de demandes d'éclaircissements sur les restrictions auxquelles elle se heurte et qui la briment, elle ainsi que son enfant. Aucune question n'est formulée. Aucun reproche non plus.

Il en ressort que cette période d'Incubation est un trouble fondamental. Clérambault le décrit avec trois caractéristiques successivement admises dans le temps : la première, affective, ne comporte pas d'hostilité envers le reste du groupe ; et, en effet, Léon Bocquet n'évoque aucune récrim-

ination de la part de Mélanie à l'encontre de sa mère qui gère les destinées de la famille, à l'instar de cette inéquitable distribution du pain du soir. La seconde, intérieure, est faite d'échos de la pensée qui aboutissent à des dialogues de rumination. « Loin, loin, Mélanie en serre-file avec son enfant endormi, aurait bien voulu se dépêcher encore, afin d'arriver au plus vite et se laisser choir quelque part » (26). Les deux, la mère Mélanie et sa fille Maria, distancées par le groupe qui avance plus vite qu'elles, voudraient bien « se dépêcher encore » (26). Cet automatisme sensitif qui ne parvient pas à aboutir est admis comme un syndrome de début d'hallucination, générateur de phénomènes plus amples et plus tardifs. La troisième caractéristique est celle de la persécution :

> Mais pas une pensée ne retourna vers Mélanie. Pourtant, c'était contre celle-ci que les machinations du soir s'acharnaient.
>
> Accablée de lassitude et d'isolement, elle défaillait. Plus démoralisante que l'épouvantement de cette route interminable aux multiples ruses où les pieds trébuchaient, l'indifférence de la communauté achevait de lui ôter ses forces. Dépeignée, le corps en nage, les bras comme cassés, les genoux rompus, embarrassée dans ses jupons, l'abandonnée sentait son énergie faiblir à chaque pas. (30-31)

Ces troubles purement passifs, c'est-à-dire sensitifs dans le vocabulaire de Clérambault, sont la dernière partie de la phase dite d'Incubation. Ainsi la psychose de Mélanie vient de débuter de manière insidieuse par des mécanismes subtils, abstraits d'abord, puis ils se rapprochant graduellement vers des modes d'expression plus physiques. Dans l'extrait présenté, la jeune maman est accablée de lassitude et d'isolement. Puis elle défaille. Les atteintes sensorielles mènent donc bien à un empêchement moteur qui est signe d'une autre entrave, plus mentale, qui ne parvient pas encore à sortir du corps de Mélanie. Il n'existe pas de décharge verbale, même si les ressentiments commencent à prendre une forme cohérente. Le vocabulaire épouse ce rapprochement graduel vers l'incorporation des voix de reproches, tues jusque là. Les mots tels que « démoralisante » (30-31) et « épouvantement » (30-31) en annoncent d'autres, déjà présents dans le passage, qui disent que la perspective chronologique vers la psychose est en route, ce sont « l'indifférence de la communauté » (30-31) et « l'abandonnée » (30-31).

II.3. Le syndrome de passivité

Un an après la parution du *Fardeau des jours*, en 1925, Clérambault désigne par syndrome de passivité ce qu'il entend par mécanisme général engendrant la psychose. Il a hésité sur les appellations : syndrome d'Interférence, syndrome de Parasitisme, syndrome de Contrainte, avant de distinguer cette locution de « syndrome de Passivité ». « Les éléments principaux sont les échos, les non-sens, les paresthésies de tout ordre, les phénomènes psycho-moteurs et les inhibitions de tous genres » (Clérambault, 1998 : 11). Il définit ce syndrome clinique comme contenant des phénomènes de trois ordres, c'est à dire résultant de la conjonction des trois automatismes mental, moteur et sensitif. Clérambault affirme que ce syndrome de Passivité est « l'élément initial, fondamental, générateur des psychoses hallucinatoires chroniques » (542). Il signifie par là que l'idée qui domine la psychose d'une personne n'en est pas la génératrice, et que le noyau de cette psychose est psycho-moteur et passif. Il résume son principe par la formule : « L'idéation est secondaire » (14). Autrement dit, Clérambault voit dans la psychose un processus en œuvre où l'idéation est seconde, résultant d'une dérivation.

Léon Bocquet n'a pas connu cette évolution de la pensée de Clérambault puisque, au moment où le roman *Le fardeau des jours* est publié, l'ouvrage *Psychoses à base d'automatisme* n'est pas encore totalement écrit. Et pourtant, imprégné par l'air des nouvelles pensées des cercles littéraires avant-gardistes, Léon Bocquet en suit les thèses durant leur élaboration même. Il faut dire que Léon Bocquet, en tant que membre du comité rédactionnel de la *Nouvelle Revue Française*, la *NRF*, est au fait des tendances majeures des années 1920. Il est chargé de la rubrique des nouveautés dans

la revue ; aussi il lit beaucoup, s'informe et sélectionne ce qui va être présenté aux lecteurs de la *NRF*. Ce rôle d'éclaireur des parutions lui permet de se tenir au courant des pensées nouvelles. Et, dans le domaine de la psychiatrie, la pensée de Clérambault est si dérangeante, que nombre de ses contemporains ont entendu parler des observations et des analyses du clinicien.

Léon Bocquet, comme sensibilisé par cette présentation novatrice du processus moteur et mental menant à la folie, applique à son roman le même phénomène d'étiologie de la psychose. Pour l'auteur, Mélanie passe d'abord par un temps normal, celui de la fatigue et de l'abattement, pour ensuite passer par un temps pathologique qui n'existe que parce qu'il a été précédé par la phase motrice, sensorielle, corporelle. L'origine de la folie de Nini est bien dans une continuité entre la sous-nutrition et la marche trébuchante, dans un premier temps, et le sentiment d'indifférence de la communauté qui l'entoure dans un second temps. Le paroxysme du hululement ne pourra être avéré enfin que par le biais de l'événement déclencheur ; ce sera la mort de sa sœur Angèle. De plus, Clérambault remaniant constamment sa théorie, on peut lire aussi chez lui l'affirmation d'un trouble affectif initial. Léon Bocquet s'empare également de ce processus pour décrire un enchaînement lié à un début de vie expérimenté dans la différence : « Mélanie ne semblait point issue de la race austère et laborieuse » (10).

> Ah, celle-ci ! De la voir, ou d'y penser seulement, les sourcils de Mélie se fronçaient. Une coquette ne songeant qu'aux affûtiaux. Une indigne, surtout ! Avec son teint mat, ses cheveux d'ombre bouclés et indisciplinés, ses yeux de velours profonds et obscurs où s'attardait une caresse ardente, tentation et damnation des hommes, elle détonnait parmi ses sœurs blondes aux regards bleus.
>
> Et voilà que la drôlesse avait rompu la tradition : elle s'était fait remarque, comme on disait. On avait d'elle, et mal parlé. A moins de vingt ans, pensez donc, elle avait fauté. Et quand ? Aux premières semaines de l'occupation ennemie, alors que les soldats français étaient fauchés comme des moissons rouges. Et avec qui ? Avec un de ces Boches envahisseurs au sac débordant de rapines, aux mains dégouttantes encore du sang des femmes, des enfants et des vieillards inoffensifs. Elle avait semé, la vilaine ! et récolté l'ivraie au milieu du probe froment. (10)

Léon Bocquet voit donc, dans l'origine primitive de la folie, à la suite de Clérambault et de Ploumarc'h (1994 : 58), « un socle qui attend la statue », la métaphore montrant qu'à un état premier, porteur d'antériorité et susceptible de développer des délires et des hallucinations, succède un épisode pathologique si une occasion extrême en permet le développement. Pour l'auteur du *Fardeau des jours*, à l'origine de l'origine de la folie de Nini, il y a donc sa différence corporelle – elle est brune, allumeuse, coquette – qui entraine un regard autre, de la part de ses parents au moins, et qui en fait un « socle » prêt à recevoir des réactions psychotiques.

III. Des lectures de la folie de Nini

Dès le retour dans le foyer familial après la lourde période des évacuations de la Grande Guerre, Mélanie ne semble plus attendre que la mort (v. Bocquet, 1924 : 31). Une mort pourtant impossible à envisager car la jeune maman est indispensable à la survie de sa petite Maria. Une mort qui lui sera refusée par le romancier qui fait mourir ses deux sœurs Angèle et Zoé, les blondes aux yeux bleus, les préférées des parents, alors que elle, l'effrontée, ne parvient à disparaître que dans le refuge de la folie. Quelles lectures de ce comportement douloureux peut-on avoir ? Une centaine de pages, encore, sont consacrées à cette petite mort qu'est l'enfermement mental de Nini.

III.1. La folie de Nini

La folie est définie par ses représentations mentales, ses associations d'idées et la résurgence de la mémoire dans la pensée. La folie de Nini se définit par « la triste obligation de vivre » (333) qui lui impose la présence de sa fille.

Elle est fille-mère aux yeux des autres. Et elle le sait jusqu'au bout du bout de la fatigue qui l'accable : elle ne vit que pour « ce doux et précieux fruit de son amour » (31) qu'est la petite Maria. Si « tout délire revêt une certaine forme qui lui est imposée par l'état du caractère et du sens moral de l'individu chez lequel il éclôt » (Clérambault, 1998 : 469), alors, chez Mélanie, il lui est imposé par sa conception de son rôle de mère célibataire. Pourtant, le délire survenu, Maria n'est plus aussi cajolée : « Mélanie demeura seule occupante du Tabernacle. Nerveuse, agitée, irritable même avec Maria, ou contre elle, c'est là qu'elle passait maintenant des journées entières à se démener, à marmonner des propos incohérents ou à chantonner d'une voix étrange » (Bocquet, 1924 : 287). Pense-t-elle à ce rejet progressif de sa fille ? La voilà souvent perdue dans des pensées lointaines, vivant de façon automatique, semblant ne plus rien éprouver. Et pourtant… Lorsqu'Arthur, le beau-frère de Mélanie, pris de compassion pour Maria, lui caresse la tête blonde, voilà que Mélanie, hirsute, surgit comme une bombe de son Tabernacle pour crier « hagarde, courroucée : Ne la frappe pas, au moins ! Elle est sage ! » (299).

La présence d'Arthur, le mari de la seconde sœur Zoé, qu'elle ne reconnaît pas lors du début de cet épisode, lui donne un nouvel accès d'épouvante :

> L'accent farouche de ce glapissement, plus que la figure aux traits ravagés et le désordre des vêtements de la jeune fille, découvrit tout à coup l'étendue du mal auquel Mélie avait fait allusion. Epouvante, détresse et folie ! Les heures de méditation taciturne, les reproches essuyés, les mépris, les rebuffades, l'idée fixe, le repentir, toute l'affliction quotidienne qui, depuis des semaines, des mois et des années pour des semaines, des mois et des années, avaient supplicié la malheureuse aboutissaient à ce calvaire.
>
> Les stigmates imprimés sur le visage n'étaient rien en comparaison de la crucifixion intérieure infligée à ce cœur. Lentement, sûrement, la fleur de la jeunesse s'était fanée, l'esprit s'était corrodé. L'intelligence n'habitait plus que par lueurs intermittentes le cerveau qu'abritait le beau front d'ambre aux cheveux sombres. La réclusion, le silence et la frayeur l'avaient chassée. L'isolement, les regrets et les événements de ces derniers mois avaient consommé la déchéance. (299)

Mais des réminiscences anciennes peuvent surgir. Témoin cet éclair de lucidité qui traverse soudainement l'esprit de Mélanie :

> Pourtant, un fugace éclair de souvenir parcourut, comme un rayon de phare, la mémoire en désarroi.
>
> — Arthur ! bégaya la démente, cependant qu'elle serrait entre ses doigts les tempes marbrées d'un geste crispé qui semblait devoir exprimer l'autrefois, raccrocher autour de ce nom les fuyantes idées.
>
> — Arthur, reprit-elle dans un visible effort pour se ramenteuvoir. Et voici que, sur la figure, une lumière parut s'étendre. Un sourire rendit une minute aux larges yeux inexpressifs leur vivacité et leur beauté veloutée de scabieuses sombres. Une image vivante s'y précisait, ainsi qu'un paysage, reflété au miroir de leurs eaux mortes.
>
> — Zoé, Zoé, dit-elle ensuite.
>
> Elle avait réussi enfin à réassocier les deux existences. Le passé ressurgissait.
>
> Après une nouvelle pause, d'un ton nuancé de douceur, Mélanie demanda :
>
> — Pourquoi Zoé n'est-elle pas là ?
>
> — Un autre jour, répondit-il, évasif.
>
> Déjà l'esprit de Mélanie était reparti très loin de lui. (299-300)

Les associations d'idées de Nini, lorsqu'elles sont le fruit d'une résurgence de la mémoire dans sa pensée, redonnent une douceur dans la voix et un ton nuancé propre aux personnes saines d'esprit. Mais le retour dans la démence revient bientôt. Mélanie est folle.

III.1.1. Les psychoses hallucinatoires chroniques de Mélanie

Les attitudes démentes de Mélanie s'expliquent par une mécanisation de son subconscient. Elle a des gestes automatiques : « Machinale, elle lissait ses bandeaux, rajustait, sous la coiffe, son chignon » (298). Elle refuse de voir autour d'elle et d'entendre, au sens littéral des termes : « Mélanie, affalée dans un coin, se bouchait les oreilles » (286). Alors, pour tenir, malgré tout, une place au sein de cette communauté qui la refuse et qu'elle refuse, elle reprend son hululement : « Parfois aussi, vers le soir, le hibou douloureux installé dans son cerveau reprenait son cri funèbre, attroupant les gens au seuil des portes » (286). La mère, Mélie, pour parler de cette folie qui est une décharge non verbalisée, dit d'elle : « Mélanie bat la berloque. Je n'ose plus la laisser seule ici depuis qu'elle décaroche. Sait-on quelle manie peut traverser son esprit dérangé ? » (298).

Rarement la parole vient soutenir ces comportements. Une fois, cependant, Mélanie a parlé. Dans un soliloque aussi effrayant que ses attitudes hallucinées.

> Au pays chimérique, peut-être suivait-elle la rapide vision tout à l'heure entrevue d'un couple amoureux.
>
> — Ils promettent de revenir, lorsqu'ils s'en vont, tout, tous. Mais on ne les revoit plus, prononçait-elle d'une voix étrange, monotone et sans inflexion. Otto est parti le premier. Il n'est pas revenu. Mais je sais maintenant où il dort chaque nuit. Narcisse est parti, qui m'aimait bien aussi. Il ne reviendra jamais. Angèle n'est plus ici. Elle a quitté la maison un matin parce que Maria l'empêchait de dormir. On l'a emportée je ne sais où. Et Zoé, Zoé ne viendra plus jamais, plus jamais…
>
> Elle continuait son soliloque prophétique, le regard absent, à des lieues de la pièce étroite, au-delà des parois de ce caveau où était murée sa folie, dans le vague, dans l'inconnu, dans la région mystérieuse où l'imagination s'égare. Elle se parlait à elle-même par phrases brèves, saccadées, incohérentes. (300)

Et alors le basculement vers la folie revient :

> Tout-à-coup, elle éclata de rire, d'un rire sinistre et sauvage tout ensemble, pendant qu'elle faisait le simulacre de dévider un écheveau sans fin en tirant sa chevelure en désordre.
>
> Puis au rire succéda, terrifiant, ce hululement blessé qui avait épouvanté Zoé l'autre soir.
>
> Maria dorlotait toujours sa poupée de chiffon. (301)

Le déclenchement de cet automatisme mental qu'est devenu le hululement engendre la formation d'un système d'associations qui sont métaphoriques. Pourquoi ce hululement blessé semble-t-il lié au lissage des cheveux de Nini ? Le souvenir d'une attitude amoureuse en est peut-être la cause. Clérambault, en 1920-1921, a regroupé dans la catégorie des délires passionnels ou dans des syndromes psychologiques à base de ce postulat, des mécanismes générateurs de basculement liés à la passion dont les composants sont Orgueil-Amour-Espoir quand le développement est normal, mais qui deviennent Espoir-Dépit-Rancune quand la forme devient pathologique. L'origine du délire passionnel est donc, selon Clérambault, à la fois corporel et psychique.

III.1.2. La lecture contemporaine du type de délire appelé ici « la folie de Nini »

L'approche actuelle de la psychose est apparentée au modèle stress-vulnérabilité (Tatossian, 1996 : 30). Ce modèle possède une place majeure et même dominante dans l'abord contemporain neuroscientifique de l'entrée dans la psychose. Natif de recherches anglo-saxonnes et américaines mais aussi françaises par l'entremise de celles menées par Henri Laborit, il s'est diffusé et imposé comme le modèle représentatif des normes actuelles de scientificité excluant catégoriquement toute dimension subjective. Situé à la confluence de plusieurs disciplines ou champ de recherches, il engendre le consensus dont il est indéniablement l'objet. La première occurrence du mot vulnérabilité qui dérive du latin *vulnerabilis*, date de 1676 et signifie « qui peut être blessé ». Ainsi, la

vulnérabilité désigne une certaine fragilité à être atteint d'un mal ou d'une maladie.

Dans le cas de la Mélanie du roman, il est certain que les conditions de stress impliquent une vulnérabilité exacerbée. Témoin la scène des funérailles de Zoé, pendant lesquelles, du seuil de sa maison, Nini se met à chanter, couvrant du dehors les bruits de l'office religieux du dedans :

> Alors, au-dessus du répons liturgique, au-dessus du bruit des pieds chaussés de galoches et de bottines cloutées dont le martèlement sur le pavé ressemblait à celui d'une troupe, tout-à-coup, une voix pointue s'éleva ; claire, joyeuse, allègre, et qui chantait, elle aussi, comme si elle avait été stimulée :
>
> « La mère Bontemps
> S'en allait, disant aux fillettes,
> Dansez mes enfants
> Pendant que vous êtes jeunettes.
> Plus tard, il n'est plus temps ! »
>
> Au seuil du casino, Mélanie échevelée se rebiffait contre Louise Leleu, à qui on l'avait confiée.
>
> Mais le couplet de la folle s'éleva encore, sautillant, ironique et sacrilège :
>
> « La fleur de gaîté
> Ne croît pas l'été.
> A vingt ans, mon cœur
> Crut l'amour un Dieu plein de charmes. »
>
> — Nini la sotte qui fait des siennes ! constata le garnement à Crombez.
>
> Louise Leleu, épouvantée, repoussait la démente. Elle, plus fort, poursuivait la romance qui mélangeait en ce moment son air de valse aux dépréciations du psaume de pénitence :
>
> « Ce petit trompeur
> M'a fait répandre bien des larmes.
> Fille qu'il tient sous son empire,
> Fuit le monde, rêve, soupire. » (321)

Visiblement, dans cet accès de folie, se retrouvent deux terrains, tels qu'ils sont définis aujourd'hui par Bonnot et Mazet (2006 : 93). Il y a le terrain de l'environnement endogène, celui de l'amour brisé et interdit d'expression, avec Otto Bauer ; et il y a le terrain de l'environnement exogène, celui des funérailles de Zoé, la seconde sœur de Mélanie, elle qui avait déjà perdu Angèle, morte devant elle. Ces deux stimulations interfèrent en même temps pour donner des réactions franchement pathologiques, ici l'extériorisation de la vulnérabilité douloureuse de Mélanie. Comme dit Léon Bocquet, dans les pages finales de son roman, « l'incartade de Mélanie avait provoqué un beau scandale » (329).

Bilan

Depuis Léon Bocquet et G.G. Clérambault, les recherches en génétique ont permis d'affiner la notion psychiatrique de transmission. Des découvertes récentes, datant de la fin du XXe siècle, ont fait apparaître que la transmission dépend des « variables d'expression des gènes » (Griffiths, 2010 : 248). Ainsi, désormais, il est acquis qu'être porteur d'un gène, même sur deux chromosomes, ne conduit pas nécessairement au développement de la pathologie qui y est associée. Il en est ainsi de l'hypertension ou du diabète, par exemple. Pareillement, le sujet « vulnérable » à la démence ne développe pas forcément cette maladie. Partant, la notion de vulnérabilité est synonyme de prédisposition dans la mesure où elle implique qu'il existe des sujets porteurs de dérèglements de leur fonctionnement métabolique, psychique, génétique qui sont susceptibles d'exprimer une maladie.

Ainsi, Mélanie, déjà différente, brune parmi ses sœurs blondes, coquette quand les autres étaient dans la conformité villageoise, pétillante quand il s'agissait de manifester son appétit de vie, était, de plus, un sujet à risque, c'est-à-dire vulnérable, devant les désordres de l'existence.

Elle a exprimé et développé ses potentiels vulnérables quand les situations de stress se sont présentées, contre lesquelles elle était moins bien armée que d'autres. C'est tout le déroulement du roman de montrer les étapes de sa déchéance psychique.

Le fardeau des jours, tout en étant très au fait sur les connaissances psychiatriques des années 1920, a aussi, par le biais de la prémonition et la compréhension des relations humaines par son auteur Léon Bocquet, une approche que ne renieraient pas les scientifiques généticiens et psychiatres du début du XXIe siècle. Si le constat d'aujourd'hui c'est que, lorsque le stress retombe en dessous de son seuil de vulnérabilité, alors l'individu s'adapte et demeure dans les comportements de la normalité. Tout est question de seuils. Et, dans ce roman, chacun des protagonistes, à sa façon, dépasse les seuils ou y redescend. En dehors de Mélanie, la seconde héroïne est Mélie, la mère ; pourtant capable de générosité, Mélie devient vite odieuse ; mais, comme pour acter que les dérèglements sont sujets à décroître et à rentrer dans la normalité, le roman se termine sur une sorte de pardon général : « Vite, fifille, dit Mélie à Maria. Pendant que j'installerai ta man Nini, va prévenir le Pépé que la soupe est chaude. Va, fifille, conseille-t-elle » (344).

BIBLIOGRAPHIE :

BOCQUET, Léon, *Le fardeau des jours*, Paris : Albin Michel, 1924.

BONNOT, Olivier ; Philippe MAZET, « Vulnérabilité aux schizophrénies : revue de la littérature et applications cliniques », in *Neuropsychiatrie de l'enfant et de l'adolescent*, n° 54, 2006, pp. 92-100.

CLÉRAMBAULT, Gaëtan Gatian de, « Absence de caractère paranoïaque chez la majorité des persécutés hallucinés » [1923], in *Œuvres psychiatriques*, 2 vols, Paris : P.U.F., 1942. Réédition, Paris : Frénésie Éditions, 1998.

CLÉRAMBAULT, Gaëtan Gatian de, « Psychoses à base d'automatisme » [1925], in *Œuvres psychiatriques*, 2 vols, Paris : P.U.F., 1942. Réédition, Paris : Frénésie Éditions, 1998.

COFFIN, Jean-Christophe, *La transmission de la folie (1850-1914)*, Paris : L'Harmattan, 2003.

GARRABÉ, Jean, « Préface », in Gaëtan Gatian de CLÉRAMBAULT, *L'automatisme mental*, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris : Laboratoires Delagrange, 1992.

GONCOURT, Edmond de, *Journal des Goncourt*, tome VI (1878-1884). Disponible au : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/goncourt-edmond_journal-06/.

LACAN, Jacques, « De nos antécédents », in *Écrits*, Paris : Le Seuil, 1966, pp. 65-72 ; 151-193.

PLOUMARC'H, Christian, « Gaëtan Gatian de Clérambault. Des délires passionnels à l'automatisme mental, une clinique possible des psychoses », in *L'Abord des psychoses après Lacan 1958-1993*. Point hors-ligne, 1994, pp. 51-71.

TATOSSIAN, Arthur, « La vulnérabilité psychotique », in *Synapse*, numéro spécial, mars 1996, pp. 30-34.

AIC
nr. 17
1/2016
©2016 AIC

Acta Iassyensia Comparationis

Recent Issues:

No. 16 / 2015	Frontiere / Frontiers / Frontières
No. 15 / 2015	Eroi şi antieroi / Heroes and Antiheroes / Héros et antihéros
No. 14 / 2014	Scent, Sound and Colour / Odeur, Son et Couleur
No. 13 / 2014	Ruşinea / The Shame / La Honte
No. 12 / 2013	Quests - Conquests / Quêtes - Conquêtes
No. 11 / 2013	Bucate şi băuturi: perspective culturale / Food and Drink: Cultural Ways / Manger et boire: perspectives culturelles

Acta Iassyensia Comparationis

EDITORIAL BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)
CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ştefan (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)
EDITORIAL SECRETARIES: Alina Ţiţei (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Livia Iacob (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Corina Bădeliță (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)
EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Neil B. Bishop (*Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canadà*), Cătălin Constantinescu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Nicoleta Cinpoeş (*University of Worcester, UK*), Martin A. Hainz (*Universität Wien, Österreich*), Dragoş Carasevici (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Marius-Adrian Hazaparu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)

ADVISORY BOARD

Ştefan Avădanei (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Yves Chevrel (*professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France*), Andrei Corbea-Hoişie (Universitatea *„Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Czeslaw Grzesiak (*Uniwersytet „Marii Curie-Sklodowskiej", Lublin, Polska*), Henning Krauß (*emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland*), Michel Otten (*professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique*), acad. Eugen Simion (*profesor consultant, Universitatea din București, România; președintele Secției de Filologie și Literatură, Academia Română*), Petruţa Spânu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România & Uniwersytet „Marii Curie-Sklodowskiej", Lublin, Polska*), Elena-Brânduşa Steiciuc (*Universitatea „Ștefan cel Mare", Suceava, România*), Mihai Zamfir (*București, România & Brasilia, Brasil*).

http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html

ISSN (online): 2285 – 3871
Website:
http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html

Acta Iassyensia Comparationis