

Virginie TELLIER

(direction Georges Zaragoza, Université de Bourgogne, 2007)

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

ARTICLE

Le fou, envers du « philosophe » rationaliste des Lumières, est l'un des personnages clés de la littérature romantique. Figure énigmatique qui dédouble dans l'histoire celles du roi, de l'empereur ou du tsar, héraut des vérités, quand elles ne sont pas bonnes à dire, reflet christique qui inverse la sagesse des hommes en folie de Dieu, le fou est, dans la littérature romantique, la voix insistante quoique discrète d'une pensée en mode mineur, qui parcourt tout le siècle à l'ombre des grands « mages romantiques », pour reprendre l'expression de Paul Bénichou ^[1]. Il est aussi, et c'est une permanence dans l'histoire de la pensée, la figure même du génie créateur, selon le vieux *topos* qui veut qu'en tout artiste se cache un fou, et réciproquement. Le fou apparaît donc comme une figure essentielle, capable de cristalliser les interrogations romantiques sur l'histoire, la science, la pensée, tout en les rapportant à la question centrale de l'art et de la création.

Le fou, au début du XIXe siècle, se (re)met à parler « à la première personne », comme le remarque Michel Foucault à la fin de son étude sur *La Folie à l'âge classique* ^[2]. Un certain nombre d'œuvres romantiques, parmi toutes celles qui le mettent en scène, lui donnent en effet la parole. Notre première préoccupation, quand est né le projet de cette thèse, a été de réfléchir aux caractéristiques linguistiques et stylistiques de ce discours. Nous nous sommes, en effet, demandé s'il y avait, derrière ce discours du fou, une langue de la folie, et si cette langue présentait des caractéristiques communes dans les trois langues européennes que sont le français, l'allemand et le russe. Il peut paraître étrange de parler de « langue de la folie », au sens linguistique du terme, mais c'est pourtant bien ce qu'invite à considérer le premier chapitre de *La Fée aux Miettes* de Charles Nodier. En effet, pour faire comprendre à son valet que les fous ont bel et bien une langue propre, le narrateur de ce conte passe par un étrange détour :

As-tu jamais vu, Daniel, des sauvages Esquimaux ?

- Il y en avait deux sur le vaisseau du capitaine Parry.

- As-tu parlé à ces Esquimaux ?

- Comment aurais-je pu leur parler, puisque je ne savais pas leur langue ?

- Et si tu avais subitement reçu le don des langues, par intuition, comme Adam, ou par inspiration, comme les compagnons du Sauveur, ou par tout autre phénomène moral, comme un membre de l'académie des inscriptions et belles-lettres, qu'aurais-tu dit à ces Esquimaux ?

- Qu'aurais-je pu leur dire, puisqu'il n'y a rien de commun entre les Esquimaux et moi ?

- Voilà qui est bien. Je n'ai plus qu'une question à te faire. Crois-tu que ces Esquimaux pensent et qu'ils raisonnent ?
- Je le crois, dit Daniel, comme voilà une brosse, et la redingote de monsieur que je viens de plier sur le pupitre. ^[3]

Les fous, comme les Esquimaux, ont bien une langue propre, capable de décrire un rapport au monde qui leur est également particulier. C'est donc en quête de cette langue et, à travers elle, de ce monde, que nous nous sommes lancée, en nous appuyant sur un corpus relativement restreint, mais sans nous priver de confronter, chaque fois que cela nous paraissait nécessaire, les résultats obtenus à partir de l'analyse de ce corpus avec d'autres récits contemporains.

Notre corpus d'étude principal rassemble cinq œuvres dont la rédaction s'étale sur une quarantaine d'années. Il part du romantisme allemand, qui précède et annonce l'ensemble du mouvement européen, notamment dans ses prolongements français et russe. *Les Élixirs du diable* de Hoffmann (1815) constituent un roman de forme autobiographique. Ils donnent la parole à un moine fou qui manque de finir sa vie dans un asile. De même, *La Fée aux miettes* de Nodier (1832) rapporte la confession d'un jeune homme soigné dans un hospice, celui de Glasgow, pour la folie patente qu'il manifeste. En Russie, nous nous sommes naturellement tournée vers le *Journal d'un fou* de Gogol (*Arabesques*, 1835) dont le personnage-narrateur connaît lui aussi l'internement. Nous ne pouvions manquer de placer, au côté du *Journal d'un fou*, la nouvelle d'Odoïevski intitulée *La Sylphide*. Cette œuvre, moins connue, donne, deux ans après Gogol, la parole à un autre fou romantique. L'auteur de cette nouvelle est sans doute celui qui, en Russie, a poussé le plus loin l'interrogation sur la folie, tant sur le plan philosophique que sur le plan esthétique, comme en témoigne son œuvre majeure, *Les Nuits russes*, roman philosophique publié en 1844. Quant à *Aurélia*, le chef-d'œuvre de Nerval, publié en 1855, elle nous a paru devoir être l'aboutissement de notre travail. Nourrie des *Élixirs du diable*, elle en est le prolongement et l'accomplissement, la vérité dernière : la parole, détachée de tout souci romanesque, y est pur jaillissement de l'être, interrogation fondamentale posée à la littérature sur sa capacité à dire le vrai, et à définir l'identité.

Peut-on identifier, à partir de ce corpus, des traits spécifiques au discours du fou ? Peut-on faire le départ, dans ces caractéristiques, entre celles qui relèveraient d'une imitation du discours de fous authentiques, et celles qui relèveraient d'une poétique littéraire du discours des fous ? Dans ce cas, il y aurait une différence et un lien à établir entre folie pathologique et folie esthétique. Si le discours des fous romantiques imite le discours des fous réels, il importe de déterminer le savoir que les écrivains peuvent avoir sur ce discours, et sur les pathologies du langage. L'étude de Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle* (Paris, Fayard, 2001), nous a été à cet égard très précieuse. Si, au contraire, le discours du fou est une création littéraire, il importe d'essayer de construire une stylistique de ce discours en confrontant les trois langues principales de notre corpus, l'allemand, le français et le russe.

Cette stylistique est évidemment solidaire d'une poétique et d'une esthétique. C'est pourquoi notre travail nous a progressivement contrainte à envisager un certain nombre d'aspects différents de ces seules questions linguistiques et stylistiques. Voici ci-après énumérées les différentes pistes de réflexion qui s'entrecroisent dans notre thèse. Cette énumération ne constitue naturellement en rien un plan de thèse, puisque tout notre effort consiste à en montrer les points de convergence et à les enrichir de leur confrontation.

Histoire des formes et des genres littéraires

Le choix d'une période d'étude déterminée inscrit notre travail dans la perspective de l'histoire littéraire. L'histoire n'est d'ailleurs pas étrangère à nos recherches : la figure du fou revêt en effet un rôle historique de premier plan, qu'il soit chargé de condamner l'échec de la Révolution française, comme le veilleur de Bonaventura, ou qu'il soit le dernier recours offert contre l'arbitraire tsariste. C'est le parti que prend Tchaadaev, écrivant en français l'*Apologie d'un fou* pour se défendre contre la très sérieuse accusation de folie portée par le pouvoir impérial après la publication de sa première *Lettre philosophique*.

Mais l'histoire littéraire, si elle prend sens en regard du cours de l'histoire, en reste néanmoins indépendante. Nous avons tenté d'éclairer certains aspects de la poétique des genres dans la première moitié du XIXe siècle, à partir précisément de la place que certaines œuvres accordent au discours du fou. On considère d'ordinaire que l'époque romantique est l'occasion d'une désarticulation des formes, d'un éclatement générique, d'une hybridation, caractéristiques qui permettent simultanément la naissance de la « littérature », au sens moderne que nous donnons à ce mot. Nous essaierons de mettre en relation ce phénomène essentiel avec la langue du fou et son rapport au monde. La mauvaise œuvre classique, celle que le poète latin Horace et, à sa suite, un Boileau ou un Kant, comparent à des *aegri somnia*, devient un modèle pour l'œuvre romantique : les songes des fous sont matière à l'élaboration d'une nouvelle poétique qui transgresse les limites traditionnelles entre les genres et remettent ainsi en cause la théorie des « Belles-Lettres ».

Par ailleurs, toutes les œuvres retenues imitent les formes de l'écriture de soi, mais seule *Aurélia* fait le choix résolu de confondre voix de l'auteur et voix du narrateur, conformément à la définition de l'autobiographie. Il nous a ainsi été nécessaire d'articuler deux grands genres, tous deux considérés comme des formes romantiques caractéristiques, mais rarement étudiées ensemble. Il s'agit d'une part du fantastique, dont la figure du fou est un emblème, genre romantique essentiel qui a été étudié notamment par Georges Zaragoza^[4], dans sa thèse, et Gwennaël Ponnau^[5], encore qu'il se penche sur une période légèrement postérieure à la nôtre. Il s'agit, d'autre part, des formes de l'écriture de soi, mémoires, journal et autobiographie, sur lesquelles on dispose aujourd'hui d'études très riches, notamment grâce à Philippe Lejeune^[6] et Georges Gusdorf^[7]. Or l'impératif de véricité lié à l'écriture de soi, semble exclure, *a priori*, le recours au fantastique, et la composition par Nerval d'une « autobiographie fantastique » est à bien des égards problématique. Cette articulation paradoxale nous oblige donc à repenser les deux couples antinomiques que constituent fiction et vérité d'une part, fantastique et réalisme d'autre part.

Philosophie du langage et linguistique pré-saussurienne

Il nous a également paru nécessaire d'éclairer la conception du langage sous-jacente à la poétique de nos récits. Il paraissait en effet assez artificiel de chercher à établir une linguistique descriptive de la folie, sans réfléchir simultanément à la philosophie du langage sous-jacente. Les auteurs du XIXe siècle se demandent en effet avec particulièrement d'acuité ce que parler veut dire. Dans la lignée de Condillac, Diderot, Herder, et Rousseau, simultanément aux recherches de Humboldt sur la pluralité des langues, ils se penchent sur l'origine des langues et sur l'ontologie du langage. Le discours du fou pose de manière particulièrement aiguë la question de tout discours : une vérité peut-elle advenir dans le langage ? Quel en serait le garant ? La langue moderne est-elle en progrès dans cet effort pour dire l'être ? C'est bien le mythe de Babel et ses différentes relectures qui apparaît alors comme horizon : il se pourrait bien que le fou, nouvel apôtre dépositaire du « don des langues » qu'évoque Nodier dans le passage que nous avons cité au début de cette présentation, soit sommé de réparer

la malédiction de Babel, ou, à défaut, d'en révéler le caractère irréparable.

« Penser l'homme et la folie » ^[8]

Prendre au sérieux le discours du fou, c'est aussi nécessairement se demander ce que la folie révèle sur la santé, et plus globalement sur l'homme. Il nous a fallu prendre ici au sérieux trois discours différents, parfois convergents, parfois contradictoires.

Le discours médical des aliénistes de la première moitié du XIXe siècle, tout d'abord, propose une définition de l'homme, non sur le seul plan physique, mais aussi sur les plans moral et spirituel. Nous avons alors cherché à confronter les discours médical et littéraire. Cette dimension est particulièrement féconde, puisqu'il y a bien souvent interpénétration des deux discours au XIXe siècle, les médecins recourant aux discours des écrivains pour valider leurs propres théories, tandis que les écrivains, qui s'intéressent de près à ces travaux, se montrent tantôt coopératifs, tantôt réticents vis-à-vis des progrès de l'aliénisme. Nous avons également eu recours ponctuellement au discours des psychiatres contemporains et des historiens de la psychiatrie, pour mettre en évidence ce que le discours romantique sur la folie apporte encore aujourd'hui à l'étude de la psyché humaine.

Le discours philosophique revêt également une dimension essentielle dans notre perspective, puisque la problématique de la folie, entre pathologie et génie, est, depuis l'Antiquité, l'une des dimensions fondamentales qu'explore cette discipline. Nous avons essentiellement puisé à deux sources antiques, Platon, et, dans une moindre mesure, Aristote : l'idéalisme platonicien, comme l'a montré Paolo Tortonese dans un ouvrage récent ^[9], tient une place considérable dans l'élaboration de l'idéalisme romantique. Notre référence moderne a tout naturellement été Kant, puisque les philosophes romantiques sont des post-kantiens, qui reprennent et infléchissent sa pensée, tant sa théorie de la connaissance que son esthétique.

Le discours religieux s'avérait enfin incontournable, dans la mesure où l'approche romantique de la folie est en grande partie métaphysique, ce en quoi elle rejoint la pensée médiévale. La résistance à l'hégémonie de la raison débouche en effet sur une quête de l'absolu divin, qui déborde très largement le cadre de la théologie chrétienne normative pour assimiler divers héritages : nous avons ainsi jugé nécessaire d'élaborer l'arrière-plan mythique propre à chacun de nos auteurs. De ce point de vue, notre corpus, au confluent des trois grandes familles de la chrétienté, nous paraît particulièrement riche : le thème de la folie christique, qui inverse la sagesse humaine selon saint Paul ^[10], est traité différemment chez les orthodoxes, les catholiques et les protestants. À l'opposé, la relation entre le diable, la possession et la folie rend manifestes les mêmes ambiguïtés au sein des trois grandes branches du christianisme. Théologie et mythocritique sont donc venues ponctuellement enrichir notre réflexion.

Théorie de la littérature

Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe ont montré, suivant en ceci la voie ouverte par Walter Benjamin, que la littérature est, à l'époque romantique, le couronnement même de l'Absolu. Le programme philosophique du romantisme allemand, tant la théorie de la connaissance que la morale, se trouve en effet résumé à l'esthétique, dont la littérature devient le modèle. On peut y voir le résultat de la lecture romantique de Kant : la troisième critique se trouve sommée de dépasser et de subsumer les deux premières. L'enjeu de notre travail dépasse alors de très loin la stylistique, et même la philosophie du langage, pour déboucher sur l'esthétique et la théorie littéraire.

Il nous a donc fallu nous poser les questions essentielles de la *création* et de la *représentation*, à l'œuvre dans nos récits. En effet, le fou est bien souvent une figure qui dédouble celle du créateur. Le discours du fou peut alors être envisagé comme une mise en abyme du discours de l'écrivain lui-même, l'œuvre conçue dans la folie devenant un modèle possible de l'œuvre idéale. Nous nous situons ici dans la postérité des travaux de Shoshana Felman, qui tente de mettre au jour ce que la folie a à nous dire sur la « chose littéraire » ^[11]. Précisons d'emblée que le lien entre fou et génie, entre auteur et personnage est, dans notre corpus, éminemment problématique, et que les fous créateurs ne peuvent pas être considérés comme des porte-parole univoques de leurs auteurs.

Les questions d'esthétique sont évidemment solidaires des précédentes, et notamment de l'interrogation métaphysique qui se dessine dans l'ensemble de notre corpus. Le Verbe divin, dans la Genèse, crée le monde à partir du tohu-bohu, qu'une longue tradition assimile au chaos grec. Le verbe romantique entend bien l'imiter, dans un geste qui est à la fois reproduction du geste divin et production d'une œuvre singulière. C'est donc ici la notion même de *mimesis* qui est en jeu, et cela rejoint les interrogations que nous évoquions plus haut sur le rapport entre fiction et vérité d'une part, fantastique et réalisme d'autre part. Il se pourrait bien que ce soit le principe d'opposition à l'œuvre dans ces couples qui soit tout bonnement récusé par les auteurs romantiques que nous étudions : il ne s'agit pas tant d'imiter le monde créé par Dieu, que Dieu lui-même lorsqu'il le crée. Le monde n'est plus alors considéré comme une donnée objective, extérieure, mais comme une construction de la psyché humaine lorsqu'elle est habitée par le génie. On voit ainsi que le choix de l'écriture à la première personne, qui fait du sujet l'objet même du récit, permet de faire converger les préoccupations esthétiques, philosophiques, linguistiques et métaphysiques des auteurs sur lesquels nous travaillons.

Mais, si le fou est bel et bien un prophète, un voyant, son discours se doit d'être à l'image de ce qu'il voit, marqué en quelque sorte au sceau de la ressemblance. Le fou permet-il alors à celui qui l'écoute d'apercevoir ce que lui-même a vu, d'accéder à la transcendance ? Le choix de donner la parole à un fou, qui parle une autre langue, parce qu'il vit dans un autre monde, met en définitive en jeu la communicabilité même du discours littéraire, la capacité du langage, dans son usage esthétique, à dire, à signifier quelque chose pour autrui, à instaurer des relations entre les hommes, à construire, à travers l'œuvre, une rencontre authentique. Le discours, lorsqu'il jaillit d'une conscience folle, désigne le silence comme asymptote angoissante et pourtant nécessaire : il tend à se faire « parole muette », selon l'expression de Jacques Rancière ^[12]. C'est pourquoi nous comptons examiner, à la toute fin de notre travail, la possibilité même de la représentation du silence au sein d'un discours rédigé à la première personne. Telle nous semble être la limite naturelle, et hautement problématique, de notre sujet, puisqu'elle interroge simultanément le discours et sa représentation, et ainsi la possibilité même de l'écriture littéraire.

NOTES

[1]

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

[2]

Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, chapitre « Les Insensés », Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1972,

p. 638 : « ce qu'indiquait déjà *Le Neveu de Rameau* et après lui toute une mode littéraire, c'est la réapparition de la folie dans le domaine du langage, d'un langage où il lui était permis de parler à la première personne et d'énoncer, parmi tant de vains propos, et dans la grammaire insensée des paradoxes, quelque chose qui avait un rapport essentiel à la vérité ».

[3]

Charles Nodier, *La Fée aux Miettes*, in *Contes*, éd. P.-G. Castex, Paris, Garnier, Coll. Classiques Garnier, 1961, p. 177.

[4]

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

[5]

Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, CNRS, 1987.

[6]

Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 1971, rééd. 2004 et *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, rééd. 1996.

[7]

Georges Gusdorf, *Lignes de Vie*, t. 1 (*Les Écritures du moi*) et t. 2 (*Auto-bio-graphie*), Paris, Odile Jacob, 1991.

[8]

Nous nous référons ici au très beau titre d'un recueil d'articles de Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, Coll. Krisis, 2007 [1991, 1997].

[9]

L'Œil de Platon et le regard romantique, Paris, Kimé, 2006.

[10]

Corinthiens, 1, 17-29.

[11]

Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

[12]

Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, rééd. Fayard, 2010.