

Scénographie énonciative et thématique de l'hallucination : une lecture des *Mémoires d'un fou* de Gustave Flaubert

Tomoko HASHIMOTO

« Rien dans le champ visuel ne permet de conclure
qu'il est vu par un œil. »

Ludwig Wittgenstein,
Tractatus logico-philosophicus.

Introduction

Le regard va de pair avec l'art de la mimésis. L'intrication du verbe de perception et du verbe de procès mental s'impose, en effet, dans *Mémoires d'un fou*, écrit à la première personne. Comment la perception du narrateur « fou », accablé des hallucinations, peut-elle être insérée dans le texte ? Selon quel principe associe-t-elle le « perçu » et le « percevant » ? Quel effet narratif la description de l'hallucination apporte-t-elle ? En général, la scénographie du point de vue s'y manifeste différemment de celle du roman à la troisième personne, car c'est toujours la même instance narrative qui raconte, éprouve, pense et ressasse. Le « perçu » renvoie directement au « percevant » dont le point de vue n'est jamais omniscient mais profondément latéral. Les conflits entre fait et vécu, entre neutre et interprété, se produisent plutôt dans le jeu de la narration, notamment s'il est question d'une instance narrative supposée délirante¹⁾.

Les *Mémoires d'un fou* est la première œuvre de Flaubert où l'auteur traite à proprement parler le thème de l'hallucination, qu'il développera dans ses œuvres postérieures. Il est donc intéressant d'étudier la manière dont ce thème qui lui est cher a germé dans cette œuvre de jeunesse. Pour cela, la présente étude se fera en trois temps. Il s'agira d'abord d'examiner une des rhétoriques caractéristiques du « récit de folie » et le problème logique qui en découle, problème qui risque d'invalider toutes les entreprises narratives. Ensuite, il s'agira de voir comment, malgré ce problème logique, le discours du narrateur est dynamisé par le désir de raconter, et comment la mise en scène du phénomène hallucinatoire devient un enjeu de désir pour le narrateur. Pour étudier cet enjeu offert par le phénomène hallucinatoire, nous finirons par une lecture attentive du texte qui permettra d'analyser le jeu des verbes de perception et les effets narratifs et thématiques qu'il suscite. Là où les

unités descriptives sont supposées engendrer une signification suggestive, le dispositif apparaît comme le point de départ du processus interprétatif.

1. Récit d'un fou

L'*incipit* du roman se construit selon une rhétorique à la fois raisonnable et déraisonnable ; raisonnable parce que le narrateur raconte une histoire avec clarté, et déraisonnable parce que celui-ci se définit précisément comme un fou : « c'est un fou qui a écrit ces pages ²¹ », « On aurait tort de voir dans ceci autre chose que les récréations d'un pauvre fou. Un fou ³¹ ! » Et c'est justement dans cette rhétorique tout particulière que la problématique du roman est cristallisée : la folie, c'est avant tout de tenter en vain d'extérioriser son intériorité, d'ex-primer ses pensées internes. D'ailleurs, le narrateur lui-même manifeste son émotion vis-à-vis de cette impossibilité :

Comment rendre par des mots ces choses pour lesquelles il n'y a pas de langage, ces impressions du cœur, ces mystères de l'âme inconnus à elle-même, comment vous dirai-je tout ce que j'ai ressenti, tout ce que j'ai pensé, toutes les choses dont j'ai joui cette soirée-là ⁴¹ ?

À ce propos, Shoshana Felman met en lumière la thématization de la folie par le truchement de la rhétorique du fou :

Les *Mémoires d'un fou*, c'est peut-être aussi la folie *des* mémoires, ou *de* la mémoire : mémoire sans référent, mémoire non de l'extérieur, de l'événement et du fait, mais de l'intérieur, du désir, du souvenir [...]. On reconnaît là l'enjeu du projet romantique de la « confession » – entreprise de dévoilement de l'« identité » subjective [...]. Entreprise pourtant jugée impossible, ressentie comme une tension insoluble entre un sujet intérieur et antérieur, et un langage extérieur, incapable donc de signifier, du sujet, le sens propre, le fondement originaire ⁵¹ .

Si l'entreprise du roman n'est qu'impossible comme Shoshana Felman le dit, comment l'instance narrative, se déclarant comme « fou » dès le début, arrive-t-elle à parler raisonnablement? Comment le langage, stigmatisé comme impuissant, se donne-t-il à lire? *De facto*, ces questions s'apparentent au fameux paradoxe du Crétois : la proposition « je suis fou » comporte en elle une contradiction radicale, parce que, si l'énonciateur est supposé fou, son énoncé se révèle comme un non-sens et, inversement, si cet énoncé est considéré comme sensé, son énonciateur n'est alors plus fou.

Face à cette contradiction caractéristique de la proposition autoréférentielle, nous pouvons proposer une lecture, à la suite de Shoshana Felman, en faisant l'hypothèse que le thème de folie comporte déjà la possibilité d'un discours contradictoire :

Mais la rhétorique *suspend la logique* : elle *habite* la contradiction thématique, fonctionnant selon une autre logique, celle de l'inconscient qui, lui, comme on sait, ignore la contradiction. La rhétorique est, justement, un mode de la contradiction dans le texte ⁶⁾.

Embrassant le discours du fou, le texte entier devient alors le théâtre de la contradiction, où le sens et le non-sens ne constituent plus de dichotomie, s'émancipant au gré de la logique de la raison. Ni antithèse ni dialectique ne sont plus dès lors des concepts valables. Il est vrai que le narrateur bavarde sans cesse pour se montrer libre de tout raisonnement ordinaire, il juxtapose deux termes contraires au risque de réduire à rien ses propres paroles (« Jeune, j'étais vieux ⁷⁾ »), ou bien encore, il semble viser le nivellement de chaque propos en alliant systématiquement « tout » et « rien » (« Je voudrais quelque chose qui n'eût pas besoin d'expression ni de forme. – Quelque chose de pur comme un parfum, de fort comme la pierre, d'insaisissable comme un chant ; que ce fût à la fois tout cela et rien d'aucune de ces choses ⁸⁾ »). D'ailleurs, ce refus de la logique, ses discours contradictoires, font écho à un propos récurrent dans son discours : le doute. Liée intimement au scepticisme, la folie du narrateur est considérée, pour ainsi dire, comme une folie du doute, comme un empressement aveugle vers la méfiance :

Je vais donc écrire l'histoire de ma vie – quelle vie ! Mais ai-je vécu ⁹⁾ ?

Oh ! oui, combien d'heures se sont écoulées dans ma vie, longues et monotones, à penser, à douter ¹⁰⁾ !

Et la lassitude me prit, je vins à douter de tout ¹¹⁾.

Je croyais trouver le bonheur dans le doute, insensé que j'étais ¹²⁾ !

Je voudrais le beau dans l'infini et je n'y trouve que le doute ¹³⁾.

On dirait que l'infini prend alors plaisir à nous bercer nous-mêmes dans cette immensité du doute ¹⁴⁾.

Le doute c'est la vie — l'action, la parole, la nature, la mort. Doute dans tout cela.

Le doute, c'est la mort pour les âmes ; c'est une lèpre qui prend les races usées ; c'est une maladie qui vient de la science et qui conduit à la folie.

La folie est le doute de la raison.

C'est peut-être la raison elle-même ¹⁵⁾ !

Le discours du narrateur, coloré d'un doute profond, libre de toutes les sortes de raisonnement, à lui seul capable de renverser la dichotomie sens/non-sens, permet de donner à voir à nouveau un thème bien connu de Flaubert : l'absence de sens, la « castration du sens¹⁶⁾ », la « décapitation du sens¹⁷⁾ ». La tentative d'un fou – écrire ses mémoires, extérioriser son intériorité – , bien qu'elle paraisse folle, acquiert une autre raison, dans la mesure où elle s'inscrit radicalement dans la filiation thématique propre à l'écrivain.

2. Phénomène hallucinatoire et désir de raconter

Quoi qu'il en soit, la seule parole qui puisse échapper à la folie du doute, la seule chose qui soit certaine pour un narrateur radicalement sceptique, c'est le désir de raconter sa défunte amie, Maria. Ce désir contrebalance la folie du doute, et le narrateur hésite sans cesse entre deux pôles complètement opposés : désir de raconter et douter de raconter.

Rappelons que le narrateur, si sensible à l'impuissance de la langue, ne fait que raconter l'impossibilité de raconter : « Comprends-tu toi-même la valeur des mots dont tu te sers [...] ? » ; « Pauvre faiblesse humaine, avec tes mots, tes langues, tes sons, tu parles et tu balbuties, tu définis Dieu, le ciel et la terre, la chimie et la philosophie, et tu ne peux exprimer, avec ta langue, toute la joie que te cause une femme nue ou un plum-pudding¹⁹⁾ . » On peut facilement y retrouver la forte emprise romantique sous laquelle le jeune Flaubert passe de passionnants moments de lecture. Ainsi, le « je » du narrateur dans l'autobiographie démontre ostensiblement l'idée d'une langue impuissante, insuffisante ou incompétente, ou encore, pour reprendre l'expression de Philippe Dufour, l'idée d'une langue « châtrée » ou « châtiée »²⁰⁾ . Cependant, quoiqu'avec une langue rendue impropre à la reproduction, le narrateur ne peut s'empêcher d'engager un pari : reproduire verbalement un temps meilleur, écrire sa propre mémoire, à la mémoire de Maria.

C'est là où s'impose le phénomène hallucinatoire dans le texte, intégré dans la stratégie narrative romanesque : en effet, la mémoire de Maria disparue surgit dans la mise en scène d'une perception hallucinatoire et, à cet instant, le désir de raconter l'emporte sur le doute de raconter. Au fur et à mesure que les pages se tournent, le narrateur, même à son insu, se met à raconter son intériorité, « l'impression personnelle », comme il l'admet lui-même :

J'avais d'abord voulu faire un roman intime où le scepticisme serait poussé jusqu'aux dernières bornes du désespoir, mais peu à peu en écrivant, l'impression personnelle perça à travers la fable, l'âme remua la plume et l'écrasa²¹⁾ .

Tombé dans une suspicion infinie, acculé jusqu'aux « dernières bornes du désespoir », le narrateur méfiant à l'égard des mots les prononce quand même pour raconter son propre souvenir.

Ainsi, alors que le narrateur est tiraillé entre la possibilité et l'impossibilité de la langue, accablé au bord de la crise du mutisme, le phénomène hallucinatoire s'insère dans le texte, fonctionnant comme un déclencheur de mots, comme un fil d'Ariane suivant lequel le récit de mémoires commence à se lire.

3. Disposition descriptive du phénomène hallucinatoire

Alors, comment le phénomène hallucinatoire déclenche-t-il les mots du narrateur? Comment la description de sa mémoire se déploie-t-elle? Ce roman autobiographique se fonde, rappelons-le, sur une double structure narrative : le début et la fin appartiennent à la narration au présent qui se fait ici et maintenant, mais le milieu appartient à la narration du passé. Cette double structure s'expose dans une ambiguïté énonciative, dans la mesure où le « je » narrateur et le « je » narré flottent ensemble dans les limbes de la conscience : « Elles [les pages des *Mémoires*] renferment une âme tout entière — est-ce la mienne, est-ce celle d'un autre²²⁾ ? » Au sein de ces limbes, sur ces flots vagues et incertains de la conscience, le phénomène hallucinatoire fonctionne comme une balise flottante, qui permet de repérer deux temps différents, deux instances narratives différentes : au moment où une voix féminine revient en mémoire du narrateur, et qu'elle résonne avec force comme une voix toute palpable, ce dernier se met à raconter son histoire avec Maria défunte. Une tension, entre une perception pure et une perception représentée, en découle :

Ici sont mes souvenirs les plus tendres et les plus pénibles à la fois [...]. *Pour moi tout semble vivre encore, j'entends et je vois* le frémissement des feuilles, *je vois* jusqu'au moindre pli de sa robe. — *J'entends* le timbre de sa voix, comme si un ange chantait près de moi.

Voix douce et pure. — Qui vous enivre et qui vous fait mourir d'amour, voix qui a un corps tant elle est belle et qui séduit, comme s'il y avait un charme à ses mots.....

— Vous dire l'année précise me serait impossible. Mais alors j'étais fort jeune, — j'avais, je crois, quinze ans ; nous allâmes cette année aux bains de mer de..., village de Picardie [...]²³⁾ .

Le passé surgit alors dans ce que Merleau-Ponty appelle la « touffe vivante de la perception²⁴⁾ ». Des images lointaines et floues commencent à prendre forme et à affleurer avec vivacité, et la fille des souvenirs se met à exister *hic et nunc*. Ce processus de surgissement s'exprime bien dans la juxtaposition du verbe de modalisation (« Pour moi tout semble vivre ») et de la duplication en forme de chiasme des verbes de perception (« j'entends et je vois », « je vois », « j'entends »). Le narrateur « je », racontant d'abord ce qu'il lui « semble » vivre, ensuite ce qu'il éprouve, superpose

aussitôt la sphère d'impression sur celle des faits, pour gommer sensiblement la frontière entre perception interprétée et perception simple. Par cette opération narrative, une touche de vraisemblance est ajoutée à l'apparition angélique de la voix féminine.

Cette frontière gommée a pour effet d'épouser au plus près le « je » narrant et le « je » narré. On repère ici un saut au niveau narratif, de l'extradiégétique à l'intradiégétique au sens genettien. D'ailleurs, ce passage est non seulement marqué au plan temporel – passage du présent au passé –, mais au plan typologique par la présence de points de suspension multiples. En effet, c'est dans ce chapitre X que le second récit commence véritablement, le texte précédent n'étant qu'un long préambule²⁶⁾. Sur ce point, il faut remarquer que le changement de niveaux narratifs, bien que repérable, s'inscrit dans un travail d'enchaînement. Les événements lointains sont ressuscités, d'autant plus que la voix de Maria pourtant irréaliste chuchote à l'oreille du narrateur dans une exquise sonorité, et c'est alors que le présent commence à rejoindre le passé, dans un même mouvement, le récit premier, au présent, commence à rejoindre le récit second, au passé. Autrement dit, c'est guidé par ce flot vocal, par une véritable hallucination auditive, que le « je » narrant glisse progressivement vers le « je » narré, comme un fondu enchaîné énonciatif.

En guise de conclusion : fonction narrative du phénomène hallucinatoire final

Motif majeur de la stratégie narrative, le phénomène hallucinatoire revient encore une fois dans le texte, car il concerne non seulement une construction locale mais aussi l'ensemble de l'économie romanesque en tant que noyau à la fois narratif et thématique. La perception auditive hallucinatoire, ancrée dans le commencement du récit second, joue également un rôle décisif à la fin du récit second, ainsi qu'à celle du récit premier, c'est-à-dire à l'*excipit*. Cette reprise thématique illustre bien la corrélation du début et de la fin telle que Iouri Lotman l'a mise en lumière avec la notion de cadre²⁶⁾.

C'est par conséquent à travers le thème récurrent de l'hallucination que le récit se clôt. Relisons le dernier chapitre pour vérifier notre examen :

Quand j'entends les cloches sonner et le glas frapper en gémissant, j'ai dans l'âme une vague tristesse, quelque chose d'indéfinissable et de rêveur comme des vibrations mourantes. [...] Il me semble voir le monde dans ses plus beaux jours de fête, [...].

Mon âme s'envole vers l'éternité et l'infini et plane dans l'océan du doute au son de cette voix qui annonce la mort.

Voix régulière et froide comme les tombeaux et qui cependant sonne à toutes les fêtes, pleure à tous les deuils, j'aime à me laisser étourdir par ton harmonie [...] ²⁷⁾.

La conscience du narrateur « je » flotte de nouveau sur le flou de la perception : par l'utilisation du verbe de procès mental (« Il me semble voir le monde »), l'ensemble de sa perception sombre dans une ambiguïté abyssale, et on ne saurait si le gémissement des cloches et du glas résonnent réellement ou seulement dans son esprit solitaire.

Sur le plan de l'économie narrative, cette « voix qui annonce la mort » du glas renvoie anaphoriquement au commencement du récit second, à l'autre voix qu'est le chuchotement angélique de Maria. En effet, au début du récit second, c'était avec cette voix palpable mais incertaine que la mémoire du fou s'était véritablement ouverte, que l'histoire d'un amour impossible avait commencé à proprement parler, et que le narrateur « je » avait donné corps à sa Maria disparue. De même, à l'autre limite du récit, c'est dans le retentissement des cloches et du glas, dans cette voix lugubre, que le « je » achève sa narration, et que les *Mémoires d'un fou* se closent. Ainsi, ce qui permet de boucler le thème de l'éros sur le thème du thanatos, c'est une ambiguïté existentielle absolue, la dialectique de la présence et de l'absence, qui n'est en l'occurrence rien d'autre que le phénomène hallucinatoire auditif.

D'ailleurs, la clôture du roman s'avère en tant que lieu de stratégie narrative réellement opératoire, dans la mesure où elle récapitule le thème du roman : le doute. Aux derniers moments, le narrateur « je » revient à ce thème, en parlant de l'imprécis, de l'indéterminé ou de l'insaisissable (« une vague tristesse », « quelque chose d'indéfinissable et de rêveur », « Mon âme s'envole [...] dans l'océan du doute »).

À propos de ce retour thématique, on peut se référer à la remarque de Guy Larroux : « La reprise exacte du titre comme mot de la fin n'est pas rare, en effet. La plupart du temps, elle sert à affirmer de façon claire et visible la cohérence globale d'un texte. Par-delà, l'épaisseur paginale, le titre (premier embrayeur du récit) et le mot de la fin se tendent ainsi la main²⁸⁾. »

Le titre du roman, *Mémoires d'un fou*, est effectivement rendu plus lisible, dans la mesure où la mémoire, faculté psychique de se rappeler et de représenter le passé, est troublée, tout comme le texte lui-même, les *Mémoires*, est exposé au risque d'être réduit au néant, à cause de cette parole du narrateur « je » :

Et moi, sais-tu que je n'ai pas passé une nuit, pas un jour [...] sans penser à toi, sans te revoir [...] – et que cette vision est toujours présente et que cela murmure toujours à mon cœur? – Oh! non, tout est vide²⁹⁾.

Dans cet énoncé passionnel, l'énonciateur « je », sujet lyrique, s'adresse sans retenue à un « tu », à une femme inexistante, et c'est seulement ce désir d'adresse articulé sur la vision de cette femme qui lui a permis de prononcer des mots, de tisser le texte, *Mémoires d'un fou*. Mais cette possibilité d'adresse est cependant là immédiatement anéantie par la disparition de la vision, par son propre discours : « Oh! non, tout est vide ».

Le roman entier devient alors comme une sorte de mirage, séduisant et trompeur, fugitif et éphémère. Et, selon le narrateur « fou », la possibilité de raconter, de retracer, de re-présenter *hic et nunc* ce qui n'existe pas par le truchement des paroles, tout cela n'est que, finalement, comme ce mirage vaporeux et évanescent.

Notes

- 1) À cet égard, l'exemple le plus éclairant est, on le sait, *Horla* de Maupassant où la narration redouble le caractère foncièrement déstabilisé de la perception. Rappelons que, dans la première moitié du XIX^e siècle, l'écrit de l'aliéné lui-même, ce qu'on appelle le « récit de folie », est devenu un genre populaire à la fois de la médecine et de la littérature et, c'est dans cette vague symptomatique de l'époque que sont écrites les *Mémoires d'un fou*. Sur l'émergence et le développement de l'écriture de l'aliéné comme genre médical et littéraire, voir Juan Rigoli, *Lire le délire, Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, chapitre V : « Récits de folie ».
- 2) *Mémoires d'un fou*, *Œuvres de jeunesse*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2001, p. 465.
- 3) *Ibid.*, chapitre I, p. 468.
- 4) *Ibid.*, chapitre XIII, p. 490.
- 5) Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 172.
- 6) *Ibid.*, p. 180.
- 7) *Mémoires d'un fou*, *op.cit.*, chapitre II, p. 471.
- 8) *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 503.
- 9) *Ibid.*, chapitre II, p. 468.
- 10) *Ibid.*, chapitre II, p. 469.
- 11) *Ibid.*, chapitre II, p. 471.
- 12) *Ibid.*, chapitre II, p. 471.
- 13) *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 503.
- 14) *Ibid.*, chapitre XIX, p. 504.
- 15) *Ibid.*, chapitre XIX, p. 505.
- 16) Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, *op.cit.*, p. 179.
- 17) Bertrand Marchal, « Savoirs, mythes, religions dans "Hérodiades" », communication du 10 décembre 2005 qui a eu lieu à l'école normale supérieure de l'Ulm dans le cadre du séminaire Flaubert.
- 18) *Mémoires d'un fou*, *op.cit.*, chapitre XX, p. 511.
- 19) *Ibid.*, chapitre XXI, pp. 513-514.
- 20) Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Le Seuil, 2004, pp. 258-259 : « Le récit raconte son impossibilité de raconter. Le thème est familier au jeune Flaubert, qui, sur les traces de ses aînés romantiques, s'en prend au purisme des classiques mais reconnaît aussi le défaut ontologique de la langue, surtout lorsqu'il s'agit d'exprimer le monde du sentiment ou le monde sensible, pour lesquels la vérité n'est pas universelle [...]. L'individu romantique proteste contre une pensée intellectualiste qui prétend maîtriser le monde, car il sent que c'est lui qu'en fait elle maîtrise, qu'elle juggle ses désirs et ses plaisirs, sans mots, refoulés et réprimés par la langue, si bien dite "châtrée" (quand d'autres disent "châtiée"). »

- 21) *Mémoires d'un fou*, *op.cit.*, p. 465.
- 22) *Ibid.*, p. 465.
- 23) *Ibid.*, chapitre X, pp. 483-484, nous soulignons.
- 24) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 48 :
« Dans la perception effective et prise à l'état naissant, avant toute parole, le signe sensible et sa signification ne sont pas même idéalement séparables. Un objet est un organisme de couleurs, d'odeurs, de sons, d'apparences tactiles qui se symbolisent et se modifient l'un l'autre et s'accordent l'un avec l'autre [...]. »
- 25) Chapitre IX du roman se termine comme suit : « Ici commencent vraiment les Mémoires... », *Mémoires d'un fou*, *op.cit.*, p. 483.
- 26) Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, pp. 299-300 : « Le cadre du tableau peut être une œuvre d'art autonome, mais il se trouve au-delà de la ligne qui limite la toile et nous ne le voyons pas, quand nous regardons le tableau. En outre, il suffit de se mettre à envisager le cadre comme un texte autonome, pour que la toile disparaisse du champ de notre vision artistique – celle-ci se trouve alors au-delà de la frontière. [...] A cela sont liés certains aspects théoriques de l'art comme système modélisant. Étant spatialement limitée, l'œuvre d'art représente le modèle d'un monde illimité. »
- 27) *Mémoires d'un fou*, *op.cit.*, chapitre XXIII, p. 515.
- 28) Guy Larroux, *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1995, p. 53.
- 29) *Mémoires d'un fou*, *op.cit.*, chapitre XXII, p. 514.