

Image hallucinatoire, enjeu médical et littéraire¹

Tomoko Hashimoto

« C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs,
c'est l'âme. »

Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*.

Introduction

L'image mentale, charnière de l'univers intérieur et de l'univers extérieur, apparaît fréquemment dans les romans dits réalistes, pour faire voir, à travers le frémissement à la fois intellectuel et sensible, le surgissement d'une « réalité ». Un œil s'écaille vers l'intérieur aussi bien que l'extérieur, pour que le monde, tributaire de l'intériorité, se déploie sous forme de paysage en double exposition. Cette image prégnante et poignante est marquée par son absence d'un point de vue ontologique. Apanage de l'imaginaire, union fusionnelle de la subjectivité et de l'objectivité, de la clarté et de l'opacité, du perceptible et de l'insaisissable, elle s'avère être nulle part dans le monde concret.

Au XIX^e siècle, cette image mentale, qualifiée d'« hallucination », a une connotation plus psychiatrique que littéraire. Sur le plan historique, elle se trouve, dans les années 1830-1850, au centre des discussions des aliénistes qui tentent, suivant leur intérêt pour la science positive, de définir l'erreur produite par les sens, d'en donner un meilleur diagnostic nosologique et de délimiter strictement la portée de la folie. Pour définir un sujet moderne, pour mieux circonscrire l'esprit raisonné, il fallait définir son opposé qu'est l'esprit dément. Par cette vague aliéniste, l'hallucination entre tout à coup en scène et devient l'un des enjeux de la psychiatrie moderne.

Cette étude revient sur les relations étroites qu'entretiennent les discours littéraires et médicaux autour du phénomène hallucinatoire. D'une part, les médecins s'intéressaient, en prenant les écrits littéraires pour un exemple éclairant, à la fonction de l'image mentale dans

¹ Cette étude est issue d'une communication à la réunion de la Société japonaise des études flaubertiennes (Tokyo, mai 2019). Tous mes remerciements à ceux qui y ont participé.

le processus de la constitution psychique, et d'autre part, les écrivains consultaient des ouvrages scientifiques pour donner une touche de véracité à leurs romans. À cela s'ajoute le mouvement laïque dans le développement de l'aliénisme. L'attention portée sur l'hallucination va de pair avec un point de vue anticlérical qui veut la remettre en question, en jetant une lumière positiviste sur tous les phénomènes miraculeux racontés dans les légendes religieuses.

Pour retracer le parcours de ces correspondances entre science et littérature, il s'agira dans un premier temps d'un rapide aperçu des discours médicaux autour du phénomène hallucinatoire, notamment ses deux composants majeurs, la mémoire et l'imagination, avant de puiser des exemples chez Baudelaire et Balzac. On analysera ensuite à travers un texte zolien une autre manière de donner corps au mémoriel et à l'imaginaire, ainsi que de situer dans cette filiation littéraire l'importance d'une réflexion flaubertienne sur la perception sensorielle visionnaire.

I. Aperçu des années 1830-1860 : la médicalisation de l'hallucination

1.1. Aux confins de la raison et de la folie

Longtemps, l'hallucination a été située à l'opposé de la raison. Terme d'origine latine *hallucinatio* ou *hallucinari*, qui signifie « se méprendre », « se tromper », « s'abuser », « divaguer », il a été emprunté par le français dans le sens plus large de « divagation ». Bien que l'hallucination soit aussi ancienne que les hommes et que son histoire remonte à l'Antiquité, le discours médical n'y a attaché que peu d'importance.

Avant le XIX^e siècle, elle a été plutôt assimilée au fait religieux. Dans le discours chrétien, les erreurs produites par les sens étaient interprétées comme les conséquences d'une faveur divine ou, au contraire, celles d'une manipulation diabolique. Pour les théologiens, les expériences hallucinatoires des personnages historiques comme Moïse, saint Paul ou Jeanne d'Arc, manifestaient la preuve de leur sainteté, alors que la recherche aliéniste des années 1830 les considérerait comme le symptôme pathologique.

C'est Esquirol qui, le premier, contribue à délimiter rigoureusement la notion d'hallucination d'un point de vue sémiologique. Voici sa fameuse définition : « l'hallucination est une perception sans objet extérieur ». Cette définition, proposée d'abord dans le *Dictionnaire des sciences médicales* en 1817², publiée ensuite dans son ouvrage en 1838³ et reprise dans *Litté* et le *Grand dictionnaire* de Pierre Larousse pour l'entrée

² Entrée « Hallucination », *Dictionnaire des sciences médicales*, tome vingtième, HAB-HEM, Panckoucke, 1817, p. 64.

³ Étienne Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous le rapport médical, hygiénique et*

« Hallucination », était péremptoire et populaire, à laquelle les psychiatres se réfèrent encore actuellement, et sur laquelle se fondent toutes les définitions postérieures.

La « perception sans objet extérieur » ainsi définie, s'oppose, ensuite, à la « perception avec objet extérieur », c'est-à-dire à l'illusion. Esquirol met l'accent sur la différence entre l'hallucination et l'illusion, apparemment semblables et souvent confondues, mais fondamentalement différentes, car celle-ci est le produit de la perception altérée d'un objet qui sollicite les organes sensoriels⁴.

De ce point de vue, dans *Madame Bovary* (1856), la vision onirique qu'Emma éprouve juste après la rupture avec son amant Rodolphe s'exprime non comme une hallucination mais comme une illusion :

Il lui [= Emma] sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre dans la neige [...]. Au milieu de chacun d'eux, la figure de Rodolphe apparaissait. Ils se multiplièrent [...]; tout disparut. Elle reconnut les lumières des maisons, qui rayonnaient de loin dans le brouillard⁵.

Les feux follets en forme de globules jaillissant devant Emma correspondent bien à l'illusion selon la définition médicale, d'autant plus que l'onirisme de cette vision est immédiatement rectifié et expliqué de manière rationnelle comme provenant de la lumière de l'habitation. La modification visuelle s'opère avec un glissement du paysage au procès mental (« Il lui sembla ») à celui avec le verbe de perception (« Elle reconnut »), pour souligner sa dimension fantastique (le contraste chromatique entre le rouge et le blanc, entre « des globules couleur de feu » et « se fondre dans la neige ») et fantasmatique (« la figure de Rodolphe apparaissait »).

médico-légal, J.-B. Baillière, 1838, t. I, p. 159 : « Un homme qui a la conviction intime d'une sensation actuellement perçue, alors que nul objet extérieur propre à exciter cette sensation n'est à portée de ses sens, est dans un état d'hallucination : *c'est un visionnaire* ».

⁴ *Ibid.*, p. 203 : « Dans les hallucinations, tout se passe dans le cerveau [...]. L'activité du cerveau est si énergique, que le visionnaire ou l'halluciné donne un corps et de l'actualité aux images, aux idées [...]. Dans les illusions, au contraire, la sensibilité des extrémités nerveuses est altérée, [...] ces malades se trompent sur la nature et sur la cause de leurs sensations actuelles ».

⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2013, troisième partie, chapitre VIII, p. 426.

Comment définir, en ce qui concerne l'hallucination, la frontière entre la raison et la folie ? Esquirol analyse cette dimension (non-) pathologique de l'hallucination avec quelques nuances : d'une part, il affirme l'existence de l'hallucination en tant que phénomène isolé du délire, et d'autre part, d'après les observations cliniques, il la considère aussi comme un élément constitutif du délire⁶. À l'époque de cet aliéniste, la question de l'hallucination était strictement étudiée dans le cadre de l'aliénation mentale, et l'observation clinique s'effectuait donc uniquement auprès d'aliénés. C'est la raison pour laquelle on avait coutume d'associer systématiquement l'hallucination à la folie, et donc de l'isoler de la raison.

« Aliéné » ou « non-aliéné » : sur cette dichotomie caractéristique d'une problématique partagée par tous les savoirs dans la première moitié du XIX^e siècle, Lanteri-Laura souligne l'éventuelle expansion dans la société tout entière :

La théorie psychiatrique reste très proche de l'opinion publique, qui se fonde sur celle *fou* vs *non-fou*, et aussi de la doctrine judiciaire du code Pénal de 1810, qui se réglait sur une distinction de *dément* vs *non-dément*. Il est sûr que, sauf un petit nombre d'exceptions, celui en qui la médecine mentale voyait un aliéné était tenu pour fou par l'opinion et, le cas échéant, pour dément par les magistrats instructeurs⁷.

Le regard psychiatrique ne s'éloignait ni de la problématique de marginalisation des aliénés, ni de l'opposition effectuée entre esprit raisonné et esprit fou, analysé comme une déviation de la raison. Distinguer le normal du fou, classer les symptômes, expliquer la maladie : la psychiatrie repose tout d'abord sur les principes d'un diagnostic différentiel qui, en définitive, renvoie à la dichotomie fondatrice aliéné versus non-aliéné. C'est là où savoir et pouvoir psychiatriques se rejoignent⁸, et c'est au sein de cette dichotomie caractéristique du siècle que se

⁶ Étienne Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous le rapport médical, hygiénique et médico-légal*, op.cit., t. I, p. 198-199 : « Les hallucinations ont lieu chez des hommes qui n'ont jamais déliré, mais elles sont un des éléments de délire qu'on retrouve le plus fréquemment dans la manie, la lypémanie, la monomanie, l'extase, la catalepsie, l'hystérie, le délire fébrile. Sur cent aliénés, quatre-vingts, au moins, ont des hallucinations ».

⁷ Georges Lanteri-Laura, *Les Hallucinations*, Masson, 1991, p. 33.

⁸ Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », 2003, p. 251 : « [...] c'est le point du diagnostic différentiel, dans la psychiatrie, le point où fonctionne le savoir médical, c'est le point de la décision entre folie ou non folie, c'est le point, si vous voulez, de la réalité ou de la non-réalité, c'est le point de la fiction — que ce soit la fiction par le malade qui voudrait pour une raison ou

situe le discours médical sur l'hallucination.

1.2. Récit sacré, lecture profane

L'ensemble des interrogations converge ainsi sur la dimension pathologique ou non des erreurs produites par les sens, et se traduit ensuite comme une attention portée à la compatibilité entre raison et hallucination. Cette question prend une place centrale dans les années 1830 sous l'effet d'une vague de laïcisation. Baptisé « médecine rétrospective⁹ », ce courant avait pour but d'analyser, d'un point de vue positiviste et anticlérical, les personnages historiques dont les symptômes avaient trouvé une explication dans le cadre de l'expérience religieuse : la vision, l'extase, l'apparition. Selon le discours hagiographique, l'hallucination se montre le plus souvent au moment important de la survenue d'événements par la suite mythifiés, et fonde la grande part légendaire des religions : Moïse, Ézéchiel, la Sainte Vierge, Saint Paul, Sainte Thérèse, Ignace de Loyola, Luther, tous ces religieux ont vu ou entendu Dieu au moment de recevoir un message, une connaissance, une loi ou une instruction pour l'avenir. Face à cette histoire psychologique des religions, des aliénistes sous la Monarchie de Juillet visent à réexaminer l'hallucination à la lumière de la psychiatrie, en remplaçant le discours religieux par le discours médical.

On peut citer, en tant qu'étude représentative de ce courant de recherches, deux ouvrages de Lélut : *Du démon de Socrate*, publié en 1836, et *L'Amulette de Pascal*, publié en 1846. Cet aliéniste y analyse en détail la vie de Socrate et de Pascal, qui éprouvaient manifestement des hallucinations auditives et visuelles. Pour lui, la folie et la raison sont deux phénomènes continus, dont la différence consiste en un degré de proportion¹⁰. Leur sensibilité et leur imagination ayant dépassé le registre ordinaire, ils s'en étaient servis pour exprimer la force de leur croyance, religieuse ou philosophique. Tout en distinguant deux aspects chez le philosophe,

une autre feindre d'être fou, ou la fiction de l'entourage qui imagine, souhaite, désire, impose l'image de la folie. C'est là que fonctionne le savoir du psychiatre, c'est là, également, que fonctionne son pouvoir ».

⁹ L'expression doit à Émile Littré (« Un fragment de médecine rétrospective », *Philosophie positiviste*, 5, 1869, p. 103-120).

¹⁰ Louis-Françisque Lélut, *Du démon de Socrate, spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Trinquart, 1836, p. 324 : « la folie n'est point une chose à part, [...] de la raison complète ou philosophique au délire véritablement maniaque, il y a d'innombrables degrés. [...] A son point de départ, [...] la folie est encore de la raison, comme la raison est déjà de la folie [...] ».

celui raisonné et celui visionnaire, et tout en valorisant l'image mentale qu'éprouve l'homme sensible, il conclut finalement que l'hallucination est un signe de la pathologie¹¹. En résumé, « Socrate fou et (car) halluciné, donc¹² ». Cette opinion est partagée avec Leuret qui, bien que s'opposant à Lélut pour un détail et déniait la continuité entre raison et folie, s'accorde globalement à considérer le phénomène hallucinatoire comme une marque de détérioration mentale : « l'hallucination est un phénomène qui n'a pas son analogue dans l'ordre normal des opérations de l'entendement¹³ ».

Cette relecture des symptômes morbides chez des personnages historiques a été réfutée, en revanche, par Brierre de Boismont, un autre membre central de la Société médico-psychologique, qui, « adversaire de la révolution », connu pour sa posture catholique, était monté sur scène après la répression de 1848¹⁴. À la fois sensualiste et spiritualiste¹⁵, Brierre de Boismont affirme, en distinguant entre l'hallucination provenant de la raison et celle de la folie, que les expériences mystiques n'impliquent pas de contradiction avec l'esprit raisonné. Cette distinction n'est, dit Jean-Louis Cabanès, ni « parenthèse vide », ni « absence à soi et au monde », mais « l'accomplissement suprême d'une pensée ou d'une inspiration¹⁶ ». Ainsi, d'après cet aliéniste, le phénomène hallucinatoire est indubitablement compatible avec la raison, et de nombreuses visions miraculeuses que les saints ont eues ne sont rien d'autre qu'un résultat de leur méditation intense.

Moreau de Tours, quant à lui, connu pour ses expérimentations avec « la configure verte », considère la folie assimilable au rêve, au songe de la veille, ainsi qu'à l'hallucination d'un rêveur éveillé. Le haschisch était pour cela le meilleur moteur de

¹¹ *Ibid.*, p. 349-350 : « Ces hommes étaient doués d'une sensibilité, d'une imagination tellement ardente, et les impulsions intérieures qui les poussaient vers un but nécessité par les besoins et les croyances de l'époque [...] ; ces impulsions, dis-je, étaient tellement fortes que les idées auxquelles elles donnaient lieu ne tardaient pas à se convertir en images sensibles, dont ils n'avaient aucun moyen d'apprécier le manque d'objets dans le monde extérieur [...] ».

¹² Nicolas Brémaud, « Folie de Socrate ? », *L'Information psychiatrique*, 88, 2012, p. 387.

¹³ François Leuret, *Fragments psychologiques sur la folie*, Crochard, 1834, p. 136.

¹⁴ Joseph Biéder, « La Société médico-psychologique de 1852 à 1902, la période clinique », *Annales médico-psychologiques*, 160, 2002, p. 725.

¹⁵ L'éclectisme cousinienne et le spiritualisme étaient une philosophie officielle de l'époque. Voir Jan Goldstein, *Console and Classify. The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2001 (1987), p. 257 et p. 262.

¹⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Classiques Garnier, 2011, p. 189.

reproduction du phénomène hallucinatoire et est alors devenu un instrument utile pour la discipline. Dans le cadre des fameuses soirées de l'hôtel Pimodan à Paris, fréquentées par Baudelaire, Gautier et Balzac, Moreau de Tours s'en servait pour reproduire des conditions semblables à l'état de la folie : le médecin pouvait examiner l'univers onirique de l'intérieur, par lui-même.

Par ailleurs, le portrait du philosophe et du saint comme un « fou » tel qu'ont peint Lélut et Leuret, a été refusé par les littéraires, comme Hugo qui condamne, dans *Les Quatre vents de l'esprit* (1881), l'association de la frénésie d'un génie au trouble mental (« Socrate est fou ; lisez Lélut qui le confond¹⁷»). De même, Baudelaire qui éprouve une vision « [avoisinante] le vertige ou la stupidité » et entend une voix séraphique et infernale, ose insinuer dans « Assommons les pauvres ! » (1869) : « Puisque Socrate avait son bon Démon, pourquoi n'aurais-je pas mon bon Ange, et pourquoi n'aurais-je pas l'honneur, comme Socrate, d'obtenir mon brevet de folie, signé du subtil Lélut et du bien avisé Baillarger ?¹⁸ » Or, ce dernier, un autre disciple d'Esquirol, marque lui aussi un repère dans l'histoire de la médecine avec son observation sur l'hallucination non-pathologique.

1.3. Perspective physiologique

Baillarger présente une définition novatrice à l'Académie royale de médecine en 1846, en distinguant l'« hallucination psycho-sensorielle » de l'« hallucination psychique », définition qui deviendra l'objet des discussions dans les années 1850. La première concerne les organes des cinq sens, et une gamme de perceptions sensorielles altérées de la vue, de l'ouïe, du goût, du toucher et de l'odorat, sans oublier les sens intimes : le sujet éprouve alors une sensation très vive, très forte, comparable à l'« esthésie », aussi réelle qu'une sensation normale, et à laquelle il accorde une croyance inébranlable. Ce phénomène, conforme à une expression elliptique d'Esquirol (« perception sans objet extérieur »), peut, selon lui, s'observer

¹⁷ Victor Hugo, *Les Quatre vents de l'esprit*, I, XXI, *Œuvres complètes*, Poésie III, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1150. Également, Hugo fait le même genre de critique en 1874 : « J'ai lu Monsieur Leuret, le sage de Bicêtre, Et je n'ignore pas qu'un poète est un fou » (*La Légende des siècles*, Dernière série, « Les grandes lois », *ibid.*, p. 571). Sur la figure du génie fou et la résistance de Hugo face au réductionnisme aliéniste, voir Didier Philippot, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible. Essai sur l'ontologie romantique*, Classiques Garnier, 2017, p. 141-148.

¹⁸ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XLIX : « Assommons les pauvres ! », *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 358.

chez des personnes non-aliénées à l'état de veille et ne se produit que par intermittence. En revanche, l'« hallucination psychique » n'a aucun rapport avec les organes sensoriels : il ne s'agit que de l'ouïe, de voix intérieures qui parlent discrètement à l'halluciné, pour ainsi dire, comme une *pensée*. Restreinte au registre auditif, l'hallucination psychique est considérée comme une production anormale du langage. Cette distinction établie par Baillarger est suivie de nombreux débats à la Société médico-psychologique durant les années 1855-1856, auxquels participent notamment Brierre de Boismont, Maury, Moreau de Tours, pour interroger les rapports entre l'hallucination, la raison et le délire.

Cette voie ouverte par Baillarger est suivie par Maury qui propose en 1848 une nouvelle catégorie qualifiée d'« hallucination hypnagogique ». Cette vision, se produisant au moment de l'endormissement, non pathologique mais physiologique, est donc conforme à désigner un mode de perception peu ordinaire mais touchable par tous les individus¹⁹.

Comme Lélut et Moreau de Tours qui mettent sur le même axe paradigmatique la raison, la folie et le rêve, Maury considère lui aussi la continuité entre la raison et le délire, entre le rêve nocturne et le rêve diurne. Il s'agit simplement de question d'échelle. De ce point de vue, la notion d'hallucination hypnagogique permet de mieux affiner les degrés appréciables dans la gamme des visions anormales, ainsi que de souligner un aspect irréductible au délire du phénomène hallucinatoire. Maury développe cette théorie dans son ouvrage intitulé *Le Sommeil et les rêves* (1861), dont Freud, Breton et Proust seront les lecteurs, et la continuité du rêve et de la folie sera au cœur du mouvement surréaliste.

1.4. Le sensible d'une image

L'ensemble des discussions dans les années 1830-1850, bien que diversifiées et discordantes, anticléricales sous la Monarchie de Juillet et proches à l'éclectisme cousinien des années 1840, s'oriente finalement vers la médicalisation de l'hallucination. Avec la lecture profane de ce phénomène, de nombreux aliénistes tentent de circonscrire la frontière entre raison et délire, jetant la lumière sur des histoires religieuses et catégorisent le phénomène hallucinatoire

¹⁹ L'exemple de l'hallucination hypnagogique s'inscrit dans *L'Éducation sentimentale* (1869). Après une soirée frénétique, Frédéric Moreau voit une image tourbillonnante des femmes, en état d'assoupissement : « et, dans l'hallucination du premier sommeil, il voyait passer et repasser continuellement les épaules de la Poissarde, les reins de la Débardeuse, les mollets de la Polonaise, la chevelure de la Sauvagesse. Puis deux grands yeux noirs, qui n'étaient pas dans le bal, parurent [...] », Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, GF-Flammarion, 2003, deuxième partie, chapitre I, p. 203.

non comme une marque vénérable mais comme un signe pathologique. Dans ce contexte, Brierre de Boismont qui, catholique, réagit contre le mouvement désacralisant et tient à garder la valeur sacrée du récit hagiographique, aura une objection. Esquiros, par exemple, le critique pour sa confusion de la croyance et de la scientificité²⁰, et Maury, ayant « une certaine propension à déclarer pathologique [le catholicisme] »²¹, le réprimande pour son imprécision d'analyse²². L'observation scientifique du phénomène se procède par ailleurs avec la séparation de l'hallucination de la notion de folie, caractérisée par la découverte de son aspect physiologique.

Outre la question sur la coexistence de la raison et de l'hallucination, une autre réflexion s'impose : la nature de l'image hallucinatoire. S'agit-il d'une mémoire ou plutôt d'une imagination ? Cette question peut se reformuler comme suit : s'entend-elle comme le déjà perçu ou au contraire le jamais perçu ? La communauté aliéniste s'accordait généralement à considérer que le phénomène hallucinatoire se compose simultanément de la mémoire et de l'imagination. Et, à ce sujet, Jean-Louis Cabanès, en établissant une liste des discours aliénistes, signale la survenance ou, pour reprendre son expression, « l'aspect lazaréen » du phénomène hallucinatoire, ainsi que « la corporification virtuelle d'une idée » dans la formation d'une image²³. Par exemple, Brierre de Boismont qualifie le phénomène hallucinatoire de « revivification de ces milliards d'images, des sonorités, d'impressions tactiles²⁴ ».

Cette interrogation sur la qualité de l'image mentale reprendra à nouveau vers les années

²⁰ Alphonse Esquiros, « Maladie de l'esprit. De l'hallucination et des hallucinés », *Revue des Deux Mondes*, tome douzième, 1845, p. 314-315 : « L'influence des croyances religieuses sur les doctrines médicales est sensible dans l'ouvrage de M. Brierre de Boismont. Deux ordres d'idées partagent aujourd'hui les esprits, l'ordre de foi et l'ordre de science [...]. Pour éviter de confondre les hallucinations de la folie avec les visions racontées par l'histoire profane, et ces dernières avec les apparitions de l'Écriture sainte, l'auteur établit des différences arbitraires qui ne nous semblent motivées que par les besoins de sa conscience ».

²¹ Jean-Christophe Coffin, chapitre V : « Alfred Maury ou l'analyse profane de la médecine mentale », *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX^e siècle*, Jacqueline Carroy et Nathalie Richard (sous la direction de), Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 91.

²² *Ibid.*, « Introduction » par Jacqueline Carroy & Nathalie Richard, p. 12-13.

²³ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, *op. cit.*, p. 182-183.

²⁴ Alexandre Brierre de Boismont, *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Germer Baillière, 3^e éd, 1862 (1845), p. 467.

1860, où le centre des discussions sera déplacé sur l'union indissoluble de l'idée, de la sensation et de l'image. La remarque de Taine en est une référence : « une image mentale est une sensation spontanément renaissante²⁵ », « l'esprit agissant est un polypier d'images²⁶ ». De même qu'un stimuli se convertit en sensation à l'intérieur du corps, une idée, bien qu'abstraite, peut se traduire dans l'esprit en image visuelle. Selon ce raisonnement, comprendre égale visualiser une pensée, et un objet ou une notion qui ont un haut degré de généralité ou d'argument métaphysique se conduisent strictement sur le plan optique²⁷. Chaque sens a son image, chaque idée se visualise et se métamorphose en figure palpable. Ainsi, le processus d'une perception va de pair avec la re-présentation *sensible* d'une image.

L'œuvre littéraire, par ailleurs, donne à voir cette réflexion sur le fondement de l'image hallucinatoire. L'hallucination provient-elle de la mémoire ou de l'imagination ? Peut-elle se relier à l'ensemble des souvenirs emmagasinés dans la boîte noire de l'esprit, ou bien, est-elle plutôt une vision entièrement inédite, ne trouvant aucune référence dans le monde extérieur ? Cette interrogation fait écho à une réflexion de Baudelaire sur la fonction et le mécanisme de l'imagination repérable dans l'image onirique, ainsi qu'au retour pathologique des souvenirs décrit dans un roman de Balzac. C'est cet écho perceptible dans le texte littéraire qui fera l'objet de la prochaine analyse.

II. Mémoire ou imagination

2.1. Baudelaire et sa théorie de l'imagination

Baudelaire, écrivain à l'époque romantique, accorde une importance primordiale à l'imagination dont, selon lui, l'évocation révélatrice n'est autre qu'une force motrice de la production d'une œuvre d'art. Dans *Du vin et du hachisch* (1851), le poète souligne la faculté immanente à l'imagination à travers la remarque du théoricien musical Auguste Barbereau, d'après qui, « pour arriver à la béatitude poétique », il suffit d'avoir « l'enthousiasme et la volonté » et, précisément, les grands philosophes et artistes y parviennent « par le pur et libre

²⁵ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Hachette, 6^e éd., t. II, 1892 (1870), deuxième partie, livre quatrième, chapitre III, §III, III, p. 463.

²⁶ *Ibid.*, t. I, première partie, livre deuxième, chapitre I, VI, p. 124.

²⁷ Sur l'aspect visuel de l'acte de compréhension dont parle Taine, mis en question dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, voir Florence Vatan, « La "puissance de l'image". Bouvard et Pécuchet, disciples de Taine ? », *Gustave Flaubert*, Caen, Lettres modernes Minard, 6, 2008, p. 109-141.

exercice de la volonté²⁸». Ou encore, tel qu'il affirme dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), c'est avant tout l'œil de l'âme, saisissant une image naissante, qui est la source du beau : « tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature²⁹ ». L'acte créatif, c'est donc de former une figure nouvelle en image mentale et de lui donner une forme physique. D'où sa fameuse formule : « l'Imagination est la reine des facultés³⁰ ». Cette réflexion, récurrente chez lui, affichée en 1857 dans un texte de présentation sur l'univers poétique d'Edgar Allan Poe, apparaît à nouveau lorsqu'il relate, dans « Le théâtre de Séraphin » (*Le Poème du hachisch*, 1858), deux sortes d'images oniriques distinctes et contrastées :

Les rêves de l'homme sont de deux classes. Les uns, pleins de sa vie ordinaire, de ses préoccupations, de ses désirs, de ses vices, se combinent d'une façon plus ou moins bizarre avec les objets entrevus dans la journée, qui se sont indiscrètement fixés sur la vaste toile de sa mémoire. Voilà le rêve naturel [...]. Mais l'autre espère de rêve ! le rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie et les passions du dormeur ! ce rêve, que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie [...]³¹.

Le premier, qualifié de « rêve naturel », associé au vécu, égal à une transformation d'éléments antérieurement saisis (« les objets entrevus dans la journée »), reste profondément installé dans l'écran mnémonique (« fixés sur la vaste toile de sa mémoire »). En revanche, le second, étrange et énigmatique (« absurde, imprévu », « hiéroglyphique », « surnaturel »), permet de percer un trou dans la vie courante, pour déployer la singularité d'une vue fantastique. Baudelaire, élogieux du second et n'hésitant pas à dénigrer le premier, se réfère, on le sait, à la théorie de la puissance imaginative dont parle Coleridge. Ce

²⁸ Charles Baudelaire, *Du vin et du hachisch*, VII : « Du vin », *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 398.

²⁹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, V : « L'Art mnémonique », *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1976, p. 698.

³⁰ Le poète continue comme suit : « L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies ». Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 328-329.

³¹ Charles Baudelaire, *Le Poème du hachisch*, III : « Le Théâtre de Séraphin », *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 408.

poète romantique anglais, sous l'emprise du jugement esthétique kantien, établit dans la *Biographia Literaria* une distinction entre « fancy », retour des mémoires fragmentaires et, « imagination », capacité de percevoir le monde extérieur, de le visualiser en image mentale, ainsi que de créer et révéler une vision totalement nouvelle et inexplorée³².

Ainsi situé dans cette filiation du romantique anglais, Baudelaire, lui, dans ledit passage sur deux sortes de rêve, associe au premier rêve, « naturel », rien d'extravagant, opposé à la création artistique, proche de la fantaisie coleridgienne, le phénomène hallucinatoire engendré par la consommation d'une drogue douce : « Ils ne trouveront dans le hachisch rien de miraculeux, absolument rien que la naturel excessif³³ » ; « il n'y avait rien de positivement surnaturel dans l'ivresse du hachisch³⁴ ». Le haschisch n'est pas un instrument pour dérouler un spectacle novateur, mais il se borne en fin de compte à exposer une réalité auparavant aperçue. Son effet d'amplification et d'exagération n'apporte qu'une variation du déjà-vu. Le poète compare cet aspect d'agrandissement aux jeux de miroir : « le hachisch sera, pour les impressions et les pensées familières de l'homme, un miroir grossissant, mais un pur miroir³⁵ ». Miroir élargissant, mais « pur » et fidèle. Tout ce que l'halluciné entrevoit, même au paroxysme du phénomène, n'est finalement rien autre qu'une réorganisation des données préexistantes sans aucuns efforts d'élaboration³⁶.

2.2. Balzac et l'hallucination mnémonique

Cette image onirique comme résurrection de la mémoire s'inscrit également chez Balzac qui, lui-même, a été considéré comme visionnaire et voyant. Les yeux de Balzac s'accrochent sur les moindres détails des mœurs de la société contemporaine, ce qui lui apporte une sagacité

³² Baudelaire cite également cette théorie de Coleridge sur la distinction entre « imagination » et « fancy » dans son « Salon de 1859 » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 624).

³³ Charles Baudelaire, *Le Poème du hachisch*, III : « Le Théâtre de Séraphin », *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 409.

³⁴ *Ibid.* p. 419.

³⁵ *Ibid.* p. 409.

³⁶ Dans ce passage sur deux sortes de rêve écrit par Baudelaire, se lit en filigrane une forte emprise d'Esquirol au sujet de la différence entre hallucination et illusion. Le poète connaissait sûrement le discours aliéniste contemporain. Sur cette question, voir Paolo Tortonese, « Drogue, morale et morphologie, questions autour de Gautier et de Baudelaire », *Image et pathologie au XIX^e siècle, Cahiers de littérature française*, VI, Bergamo University Press et L'Harmattan, janvier 2008, p. 123-154.

éclairée. Cette qualité rare fait l'objet d'observations aliénistes et, à ce sujet, Brierre de Boismont admire sa « puissance d'illusion pour créer des âmes³⁷ ». Taine, quant à lui, rapporte l'état du rêve diurne qui imprègne l'écrivain (« Réveillé, il reste à demi plongé dans son rêve³⁸ »), et parvient à donner sa formule célèbre : « l'intensité de l'hallucination est la source unique de la vérité³⁹ ».

Cette clairvoyance auctoriale se transforme en attribut du personnage principal dans *Louis Lambert* (1832), présumé comme le premier roman qui a affiché le symptôme de la schizophrénie. Le héros éponyme, doué, élève au collège Vendôme, lecteur passionné de Swedenborg dès l'âge de quatorze ans, considéré comme une sorte d'alter-ego de l'écrivain, se laisse fasciner par la théorie spiritualiste. Rêveur, insistant sur la supériorité de l'âme par rapport à l'univers matériel, il ne cesse de confondre le rêve et la réalité, jusqu'à ce qu'il subisse une dégradation de sa santé mentale et, en fin de compte, tombe un jour en catalepsie mortelle. Dans ce processus d'aggravation, le premier symptôme apparaît sous la forme d'une mémoire extraordinaire dans laquelle les souvenirs, proches ou lointains, sont retenus, conservés, inscrits et restitués de manière inhumaine :

Sa mémoire était prodigieuse. Il se souvenait avec une même fidélité des pensées acquises par la lecture et de celles que la réflexion ou la conversation lui avaient suggérées. Enfin il possédait toutes les mémoires : celles des lieux, des noms, des mots, des choses et des figures. [...] il les revoyait en lui-même situés, éclairés, colorés comme ils l'étaient au moment où il les avait aperçus⁴⁰.

La perspicacité singulière de Louis Lambert s'exprime comme une capacité de retenir des idées, de se les remémorer avec précision, ainsi que de les visualiser. Une idée ressuscite devant ses yeux avec la même gravité ontologique que des objets perçus dans la vie courante. Louis Lambert continue : « les accidents de la nature viennent se reproduire sous une forme plus pure que la forme sous laquelle ils sont d'abord apparus à mes sens extérieurs⁴¹ ». Selon sa logique, la

³⁷ Alexandre Brierre de Boismont, *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, op. cit., p. 464.

³⁸ Hippolyte Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Hachette, 2^e éd., 1866 (1865), p. 94.

³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰ Honoré de Balzac, *Louis Lambert, La Comédie humaine*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. XI, 1980, p. 593.

⁴¹ *Ibid.*

remémoration est « plus pure » que la première perception, et une image ainsi longtemps conservée dans son esprit peut avoir accès à l'idéal.

Cette image mentale conjuguée avec le souvenir va aussitôt enchaîner la perception visuelle à la perception tactile, au point de créer comme symptôme suivant l'intensité de la synesthésie :

Si, par exemple, je pense vivement à l'effet que produirait la lame de mon canif en entrant dans ma chair, j'y ressens tout à coup une douleur aiguë comme si je m'étais réellement coupé [...]. Une idée causer des souffrances physiques ?⁴²

La clarté de conception se lie intimement à l'acuité de la sensibilité cutanée. Cette « impressionnabilité⁴³ » de Louis Lambert s'entend dès lors comme un exemple de l'« hyperesthésie de la sensibilité » dont parle Brierre de Boismont⁴⁴. Ce personnage principal met sur la même sphère la pensée et le toucher, le conçu et le perceptible, le sentiment et le sensible. Cette combinaison psycho-sensorielle ainsi décrite chez Balzac correspond bien à l'observation de Taine sur un trait saillant du phénomène hallucinatoire : « la psychologie répète ici la physiologie⁴⁵ ». Mais cela n'est que le surgissement des premiers symptômes. Et, sous forme de succession des états aggravants à savoir la précognition, la désincarnation, l'apathie, la confusion de soi et de l'autre et finalement la catatonie, la progression de la schizophrénie se fera de manière continue, dont le début est marqué par le retour hallucinant de la mémoire.

Ainsi, le phénomène hallucinatoire s'inscrit chez Balzac aussi bien que chez Baudelaire comme le trouble de la perception suscité par la reviviscence de la mémoire. En opposition à l'imagination, produite par l'ivresse narcotique et toxique, l'image mentale se déroule en tant que le spectacle de la remémoration, pour radicalement changer le mode de perception et de

⁴² *Ibid.*, p. 615. Sur le spiritualisme comme antipode du sensualisme et son influence sur les romans balzaciens, voir l'article de Nicole Edelman, « Matérialisme et magnétisme animal : les limites du corps en question » [en ligne], consulté le 19 février 2019. URL : http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/wa_files/Mat_C3_A9rialisme_20balzacien_20texte_203.pdf

⁴³ Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 480. Sur la lecture nosologique et le contexte médical de *Louis Lambert*, voir p. 417-517.

⁴⁴ Alexandre Brierre de Boismont, *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, op. cit., p. 376.

⁴⁵ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, op. cit., t. I, première partie, livre deuxième, chapitre I, VI, p. 127-128.

cinesthésie.

Les récits dits réalistes, eux aussi, ne cessent de faire voir cette sorte de perturbation sensorielle, mais avec un mode de manifestation tout différent. C'est à ce mode distinct et distingué — l'union fusionnelle entre mémoire et imagination — qu'on va prêter attention.

III. Mémoire et hallucination

3.1. Zola et l'incoercibilité destructive

La combinaison de la mémoire et de l'imagination, plutôt que leur dichotomie — les aliénistes de l'époque considéraient l'image hallucinatoire comme l'intégration des objets antérieurement perçus et des objets complètement nouveaux, d'une vision concrète et d'une vision irréelle. Esquirol, par exemple, dit :

Les prétendues sensations des aliénés sont des images, des idées, reproduites par la mémoire, associées par l'imagination [...]. L'homme donne alors un corps aux produits de son entendement ; il rêve tout éveillé [...]. Les rêves, comme les hallucinations, reproduisent toujours des sensations, des idées anciennes⁴⁶.

L'image hallucinatoire n'est autre que l'ensemble d'éléments hétérogènes et disparates (« des idées produite par la mémoire, associées par l'imagination »). Dès lors, un paysage remémoré n'a plus le même visage qu'autrefois et, par le truchement de l'imagination, ce qui a été auparavant perçu est évoqué tout autrement.

Une autre dimension à remarquer : confusion des idées, des images et des sensations. Tout ce qui est mentalement retracé (« des images ») est étroitement lié au sensible (« les hallucinations reproduisent toujours des sensations »), ensuite il est compris en tant qu'en conception (« idées anciennes »). C'est cette perméabilité entre le spéculatif, le visuel et le sensible, signe propre de l'image hallucinatoire, qui prend des formes apparentes dans les romans dits réalistes.

Dans *La Bête humaine* de Zola (1890), le phénomène hallucinatoire s'insère à plusieurs reprises aux moments décisifs du déroulement narratif, dont la répétition indique l'aspect persistant de la vision ou, selon l'expression de Jean-Louis Cabanès, « la forme d'un bégaiement textuel » sous laquelle « le souvenir ou les obsessions se transmutent encore

⁴⁶ Étienne Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous le rapport médical, hygiénique et médico-légal*, op. cit., t. I, p. 192.

en images obsédantes⁴⁷ ».

Rappelons l'histoire du roman. Un jour, Jacques Lantier, mécanicien de chemin de fer, entrevoit la scène d'un meurtre se déroulant de nuit dans une locomotive et, ultérieurement, il reçoit un aveu de son amante Séverine qui dit avoir participé à cette scène abominable. Par ailleurs, Jacques, par le principe de « l'hérédité », souffre depuis longtemps d'un désir ardent de meurtre, qui ne reste jusqu'alors qu'au fantasme et qu'il parvient à réprimer tant bien que mal, mais cette confession de l'amante, crue et détaillée, risque de déclencher l'envahissement du plaisir imaginaire, en lui donnant une tentation irrésistible et suffocante.

Lors de la confession faite par Séverine, Jacques ressent l'arrivée impérieuse de ce désir irrésistible avec l'intensité d'une impression chromatique : « En lui, l'inconnu se réveillait, une onde farouche montait des entrailles, envahissait la tête d'une vision rouge. Il était repris de la curiosité du meurtre⁴⁸ ». La dimension chromatique de « la vision rouge » désigne avec évidence le crime et le sang mais, à ce stade, sans aucune précision, ce rouge ne rapporte rien sur l'assassinat, et reste encore au niveau abstrait, flottant entre la clarté de la prégnance et l'obscurité de la signification. Cette « vision rouge », bornée à suggérer la réalisation du désir à venir, lui reviendra sous forme d'association de la mémoire et de l'imagination.

Comment et par quels éléments textuels le phénomène hallucinatoire montre-t-il cette association mentale de deux principes différents ? Voici la scène du meurtre dont Jacques est témoin :

Jacques vit d'abord la gueule noire du tunnel s'éclairer, ainsi que la bouche d'un four, où des fagots s'embrasent. Puis, dans le fracas qu'elle apportait, ce fut la machine qui en jaillit, avec l'éblouissement de son gros œil rond, la lanterne d'avant, dont l'incendie troua la campagne, allumant au loin les rails d'une double ligne de flamme. [...] les petites vitres carrées des portières, violemment éclairées, firent défiler les compartiments pleins de voyageurs, [...]. Et Jacques, très distinctement, à ce quart précis de seconde, aperçut, par les glaces flambantes d'un coupé, un homme qui en tenait un autre renversé sur la banquette et qui lui plantait un couteau dans la gorge [...]⁴⁹.

C'est d'abord le cadre scénique qui se coagule chez Jacques comme un prototype visuel et traumatisant. Le contraste entre le noir et le rouge est souligné par la métaphore filée (« la

⁴⁷ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, op. cit., respectivement p. 236 et p. 237.

⁴⁸ Émile Zola, *La Bête humaine*, *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1966, chapitre VIII, p. 1204.

⁴⁹ *Ibid.*, chapitre II, p. 1046-1047.

gueule noire du tunnel s'éclairer », « la bouche d'un four, où des fagots s'embrasent », « l'incendie troua la compagne », reliée à la pulsion de mort et à « la fêlure » dont parle Deleuze⁵⁰. Son clair-obscur atmosphérique permet ensuite de faire passer le déroulement de l'assassinat sous le feu des projecteurs. L'encadrement des fenêtres délimite bien le territoire de la scène sanglante (« les glaces flambantes d'un coupé »), pour suggérer implicitement l'intrusion brutale de la vision irréelle dans la perception ordinaire. La métaphore des yeux dont le comparé est l'éclairage du train (« l'éblouissement de son gros œil rond ») s'enchaînera ultérieurement à ceux écarquillés de Jacques qui se remémore et revoit malgré lui la scène pourpre en retour. Le passage du train à grande vitesse laisse frénétiquement deux longues lignes droites cramoisies dans le champ nocturne (« allumant au loin les rails d'une double ligne de flamme »), lignes droites qui calquent en réalité le mouvement du couteau et, en même temps, préfigurent et annoncent l'acte criminel de Jacques lui-même : lors du passage à l'acte, avec le même mouvement de la lame, il déchirera la peau blanche et fraîche de l'amante pour se plonger pleinement dans le plaisir du meurtre.

La persistance de l'image s'exprime comme le mode de répétition obsessionnelle. Lorsque Séverine confesse son crime, Jacques imagine la scène du meurtre, en mélangeant avec celle qu'il a effectivement entrevue dans la locomotive qui passe. Ainsi, avec l'oscillation entre l'entendu et le conçu, le réel et l'irréel, le spectacle de l'assassinat revient à l'esprit de Jacques, d'abord en tant que la mémoire, mais aussitôt il se transforme par le biais de l'imagination en vision fantastique :

Lui [= Jacques], ne pouvait fermer les yeux, qu'une main invisible, obstinément, semblait rouvrir dans les ténèbres. [...] nuit, où tout avait sombré, le poêle, les meubles, les murs ; et il fallait qu'il se tournât, pour retrouver les deux carrés pâles des fenêtres, immobiles, d'une légèreté de rêve. [...] la même hantise recommençait, les mêmes images défilaient, éveillant les mêmes sensations. Et ce qui se déroulait ainsi, avec une régularité mécanique, pendant que ses yeux fixes et grands ouverts s'emplissaient d'ombre, c'était le meurtre, détail à détail. Toujours il renaissait, identique, envahissant, affolant. Le couteau entra dans la gorge d'un choc sourd, le corps avait trois longues secousses, la vie s'en allait en un flot de sang tiède, un flot rouge qu'il croyait sentir lui couler sur les mains. Vingt fois, trente fois, le couteau entra, le corps s'agita⁵¹.

⁵⁰ Gilles Deleuze, « Zola et la fêlure », préface à *La Bête humaine*, Gallimard, coll. « Folio classique », 1997, p. 7-24.

⁵¹ Émile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., chapitre VIII, p. 1205-1206.

Cette apparition initiale des yeux, impérativement ouverts par la « main invisible », associés au « gros œil rond » de la scène criminelle citée plus haut, est considérée comme un dispositif par lequel s'opère le retour du souvenir affreux. Sur le fond tout noir apparaît vaguement la forme des fenêtres, figure typique par laquelle l'autre monde arrive, en faisant écho également à celle des vitres carrées dans la scène criminelle du train. La répétition obsessionnelle de la scène criminelle engendre ensuite la perception tactile virtuelle du sang dont la tiédeur, bien que dans le procès mental (il croyait sentir »), produit une acuité sensorielle (« couler sur les mains »). S'y inscrit précisément la « ressemblance extrême de l'image et de la sensation » du phénomène hallucinatoire dont parle Taine⁵². Dès lors, le visuel dépasse le cadre de la mémoire, pour se développer, en vertu de l'imagination, jusqu'à la perception cinesthésique.

Il est à noter qu'un effet de transfert s'opère entre les deux amants. Cet acte de voir et d'éprouver le rouge, cette représentation du meurtre en image, cette métamorphose imaginaire — Jacques ajoute lui-même le jamais-vu au déjà-vu —, tout cela se produit également chez Séverine, lorsqu'elle regarde une petite tache ronde au plafond :

Mais, à tenir ainsi Jacques, bientôt Séverine brûla de nouveau. Et, avec le désir, se réveilla en elle le besoin de l'aveu. Depuis de si longues semaines, il la tourmentait ! La tache ronde, au plafond, s'élargissait, semblait s'étendre comme une tache de sang. Ses yeux s'hallucinaient à la regarder, les choses autour du lit reprenaient des voix, contaient l'histoire tout haut⁵³.

La vision hallucinatoire se déploie comme une sorte de style indirecte libre *visuel* qui, avec le discours indirecte libre (« il la tourmentait ! ») affiche l'intériorité de Séverine, sa pensée et sa perception. Se dévoilent simultanément le désir de confession d'une part et, d'autre part, l'agrandissement et la coloration fantastiques de la tache sur le plafond. Cela aboutit à l'association de la vue à l'ouïe, de la vision illusoire à l'hallucination auditive (« des voix, contaient l'histoire tout haut »). La distorsion du monde, car, « l'expérience sensible, parce qu'elle est une rencontre impromptue avec la réalité, tord le réel⁵⁴ ». Le souvenir de la scène sanglante introduit le résonnement d'une voix inexistante et, là encore, l'image hallucinatoire se

⁵² Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, *op. cit.*, t. I, première partie, livre deuxième, chapitre I, II, p. 85.

⁵³ Émile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., chapitre VIII, p. 1194.

⁵⁴ Véronique Cnockaert, « Mémoire de peau », *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Actes du colloque tenu à l'Université du Québec du 22 au 24 septembre 2005, Véronique Cnockaert (dir.), Montréal, XYZ éditeur, 2008, p. 160.

compose à la fois de la mémoire et de l'imagination, l'une incitant l'autre, l'une se conjuguant avec l'autre.

Cet effet de transfert est double et réciproque. Jacques, en faisant le même geste de regarder la tache, entrevoit le sang imaginaire, pour se voir commettre un crime :

Jacques, qui, lui non plus, ne quittait pas du regard la tache saignante entendait bien ce qu'elle allait dire. Contre lui, dans ce corps délicat noué à son corps, il venait de suivre le flot montant de cette chose obscure, énorme, à laquelle tous deux pensaient, sans jamais en parler⁵⁵.

La tache ordinaire sur le plafond, déjà transformée en couleur rouge aux yeux de Jacques, fait couler abondamment du sang dans sa rêverie, jusqu'à ce qu'il parvienne à s'approprier le crime, l'acte commis par l'autre, Séverine. Entre ces amants aux « paroles infrasonores », entre lesquels « dans l'implicite et le silencieux s'élabore graduellement une autre communication sensible⁵⁶ », une vision de l'un est perçue chez l'autre, et le passé de l'un se répétera chez l'autre. La tache, « cette chose obscure, énorme », suggère donc tacitement que le fantasme du meurtre chez Jacques sera ultérieurement développé en passage à l'acte. Ainsi, la pulsion de mort, ce désir incoercible destructif, vient pétrifier Jacques qui, en imaginant le passé de Séverine, va faire sien le meurtre, en le perpétrant finalement contre elle.

3.2. Flaubert et l'enchevêtrement du mémoriel et du sensoriel

3.2.1. De « la maladie de la mémoire » à la création artistique

La vision hallucinatoire comme métamorphose de la mémoire en imagination est également perceptible chez Flaubert. Dans *Madame Bovary*, lorsqu'Emma écrit une lettre à son amant Léon, elle voit apparaître le visage d'un inconnu, semblable à celui-ci mais jamais identique :

Mais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes ; et il devenait à la fin si véritable, et accessible [...]. Elle le sentait près d'elle, il allait venir et l'enlèverait tout entière dans un baiser⁵⁷.

⁵⁵ Émile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., chapitre VIII, p. 1194.

⁵⁶ Sophie Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps*, Classiques Garnier, 2014. p. 361-362.

⁵⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. cit., troisième partie, chapitre VI, p. 406.

Cette apparition, venant du vécu et de la mémoire (« fait de ses plus ardents souvenirs »), n'est en effet rien autre qu'un amalgame du réel et de l'irréel développé dans sa rêverie euphorique. Le regard rétrospectif d'Emma, imprégnée dans son univers romantique, engendre un visage chimérique qui, pourtant, possède une gravité ontologique, au point de lui faire éprouver sa présence vraisemblable.

À propos du phénomène hallucinatoire et de sa qualité intrinsèque, Flaubert établit dans sa lettre adressée à Taine, rappelons-le, une distinction fondamentale entre « l'hallucination proprement dite », celle morbide, et « l'hallucination artistique », celle associée à l'acte créatif :

Puis, tout à coup, comme la foudre, envahissement ou plutôt irruption instantanée *de la mémoire* car l'hallucination proprement dite n'est pas autre chose [...]. C'est une maladie de la mémoire, un relâchement de ce qu'elle recèle [...]. C'est si bien pour moi la mémoire qui est en jeu, dans l'hallucination [...]. Dans l'hallucination artistique, le tableau *n'est pas bien limité* [...]. Mais cela flotte, cela est suspendu, ça se trouve je ne sais où. Ça existe seul et sans rapport avec le reste⁵⁸.

Dans sa jeunesse, Flaubert a lui-même été accablé d'hallucinations chroniques — considérées comme symptôme névrotique — et, à travers ses expériences, il parvient à donner sa propre réflexion éclairante. La première hallucination, pathologique mais purement physiologique, qualifiée de « la maladie de la mémoire », signifie une résurrection du temps passé, déplorable ou heureux, qui vient totalement envahir le champ optique du percevant. En revanche, « l'hallucination artistique », dont l'image est radicalement autonome (« Ça existe seul »), se produit au cours du travail de l'écrivain. Autrement dit, pour le jeune Gustave souffrant, éprouver non seulement « la maladie de la mémoire » mais aussi et surtout « l'hallucination artistique », ou encore, ajouter au premier le second, est sans doute un passage décisif pour véritablement devenir un écrivain.

⁵⁸ Gustave Flaubert, lettre à Hippolyte Taine, le 1^{er} décembre 1866, *Correspondance*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1991, p. 572-573. L'échange épistolaire avec Flaubert fournit à Taine un échantillon comme vérité évidente rapporté par le littéraire, qu'il va citer dans *De l'intelligence* (*op. cit.*, t. I, première partie, livre deuxième, chapitre I, III, p. 90). Sur le détail de cet échange, voir Bernard Vouilloux, « Flaubert et Taine devant l'image », *Flaubert. Revue critique et génétique* [en ligne], 11/2014, « Les pouvoirs de l'image (1) », mise en ligne le 17 octobre 2014, consulté le 16 mars 2015. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2311>

Ce travail d'intégrer le mnémonique et l'imaginatif s'inscrit clairement dans *La Tentation de saint Antoine* de 1874. La kyrielle de visions hallucinatoires surgit, rappelons la lecture foucauldienne de l'époque structuraliste, non de la mentalité chimérique de l'ermite mais à partir des pages des bouquins sur lesquels il se penche. Et, dans cette optique, le fantastique de saint Antoine, strictement composé du savoir, peut se reformuler comme suit :

Ainsi, les visions d'Antoine s'incarnent dans des personnages qu'il a connus (sa mère, son amie d'enfance Ammonaria, son disciple Hilarion dans lequel se cache le diable), proviennent de ses lectures de la Bible (la reine de Saba, Nabuchodonosor, la scène du meurtre), reproduisent des peintures ou sculptures qu'il a vues (les divinités sur l'Île d'Éléphantine, dans le temple d'Héliopolis, dans le tombeau d'un pharaon [...]). Le long monologue initial d'Antoine assure alors la fonction de donner une mémoire « de référence », à laquelle les visions ultérieures peuvent être rattachées⁵⁹.

Tout ce que saint Antoine éprouve, ce n'est pas le jamais-vu, mais au contraire le déjà-vu ou le déjà-écrit. Cela marque un contraste à la première *Tentation de saint Antoine* (version de 1849), œuvre de jeunesse, dans laquelle l'ermite à l'époque romantique se tourmente pour l'accès impossible à l'idéal. Une succession d'hallucinations qui passe devant lui « pour compenser par le rêve les souffrances de la réalité⁶⁰ », est par conséquent considérée comme une « fougue lyrique du romantisme⁶¹ », comme de longs épanchements intimes.

À ce sujet, *La Tentation de saint Antoine* de 1874 exprime mieux que celle de 1849 la métamorphose de la mémoire en imagination, d'autant plus qu'elle se débute avec la mémoire érudite et se termine avec la vision prodigieuse comme objet imaginaire du désir. Tout à la fin, au soleil levant, avec le visage du Christ en fond, le saint Antoine poussant le fameux cri (« Je voudrais [...] descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière !⁶² ») entrevoit la remontée des êtres naturels vers l'unité. Dans cette vision au culte de la matière, où « adoration de la

⁵⁹ Sandra Janssen, « Hallucinations factices : psycho(patho)logie de l'imagination et procédés littéraires dans *La Tentation de saint Antoine* », *Image et pathologie au XIX^e siècle*, op. cit., p. 50.

⁶⁰ Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain*, Honoré Champion, 1997, p. 183.

⁶¹ Gisèle Séginger, « Notice », Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine (version de 1849)*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 2013, p. 1414.

⁶² Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Gallimard, coll. « Folio classique », 1983, p. 237.

nature et adoration de Dieu se réunissent [...] dans la contemplation de la vie et de l'animalité⁶³», l'ermite exerce un nivellement de tout (« Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux⁶⁴»). Face à ce pêle-mêle à la fois naturel et fantastique ou, pour reprendre l'expression de Didier Philippot, « les bêtes fabuleuses comme les bêtes de la mer, les *naturalia* et *mirabilia* indissociables⁶⁵», saint Antoine se montre particulièrement sensible au mouvement des êtres minuscules informes et protéiformes. Cette fascination envers des figures malléables se manifeste déjà dans le projet de l'ouvrage : lorsque Flaubert visite le palais Balbi à Gênes pour regarder le tableau de Breughel, c'est cet aspect flexible et mobile de la forme plastique qui accroche ses yeux : « Ensemble fourmillant, grouillant et ricanant d'une façon grotesque et emportée, sous la bonhomie de chaque détail⁶⁶». La série de participes présents (« fourmillant, grouillant et ricanant »), désignant à la fois l'action et l'état, le mouvement et la situation, fait voir la tension entre le dynamisme et le statisme, l'étendue indéterminé du champ spatio-temporel, ainsi que la transfiguration *en cours* des animaux chimériques.

Rêve de la nature ou nature du rêve, toutes les créatures, inventées, vraies ou fictives, effectives ou fantastiques, se fondent et se confondent, sans aucune barrière de classification, dans un état de métamorphoses incessantes et kaléidoscopiques. Alors qu'à l'*incipit*, l'œuvre affichait le souvenir du savoir, elle expose, à l'*excipit*, ce regard imaginatif et imaginaire de l'ermite. Une nuit frénétique boucle alors avec le jour du soleil levant euphorique, et la vision causée par la mémoire se dissout dans celle produite par l'imagination. L'œuvre tout entière qu'est *La Tentation de saint Antoine* de 1874 calque elle-même la singularité de ce dynamisme, à travers l'optique hallucinant de l'ermite halluciné.

3.2.2. L'être et le paraître de l'image sensorielle

Un autre aspect fondamental du phénomène hallucinatoire à remarquer : la mutation d'une idée en image. Par exemple, Maury observe l'association de l'idée et de l'image dans le phénomène hallucinatoire hypnagogique : « l'idée se montre à l'esprit sous celle de l'image, et

⁶³ Juliette Azoulai, *L'Âme et le Corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, Classiques Garnier, 2014, p. 282.

⁶⁴ Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, ed. cit., p. 236.

⁶⁵ Didier Philippot, « Le rêve des bêtes : Flaubert et l'animalité », *Revue Flaubert* [en ligne], n° 10, 2010, paragraphe 42, consulté le 22 mars 2012. URL : <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=44>

⁶⁶ Gustave Flaubert, *Voyage en Italie, Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, 2001, p. 1105.

d'une image qui est fort voisine d'être une sensation, une hallucination véritable⁶⁷». Lélut, également, affirme la cristallisation d'une pensée en image : « c'est la pensée qui semble se matérialiser, qui devient une image visuelle, un son, une odeur, une saveur, une sensation tactile ; ce sont des *hallucinations*⁶⁸».

Le texte flaubertien expose cette sorte d'idée émergente qui devient une image envahissante. Dans *Passion et vertu* (1837), un prototype romanesque de *Madame Bovary*, le narrateur rapporte l'intériorité de l'héroïne Mazza qui, suffoquée de la vie quotidienne, songe et se plonge dans la douceur de la méditation :

Qui n'a ressenti [...] ces mouvements intimes du cœur, ces convulsions d'une âme qui s'agite et se tord sans cesse sous des pensées indéfinissables, tant elles sont pleines tout à la fois de tourments et de voluptés ? Vague d'abord et indécise comme un fantôme, cette pensée bientôt se consolide et s'arrête, prend une forme et un corps ; elle devient une image, et une image qui vous fait pleurer et gémir⁶⁹.

Dans ce passage, l'intellectuel et le corporel vont de pair, les pensées vagues et volatiles se stabilisent et se consolident en tant qu'image saisissable et saisissante. Le frémissement de l'âme est-il ainsi intimement lié à la vibration du corps, pour faire voir la pénétration réciproque entre l'immatériel et le matériel, le psychique et le physique.

De même, dans la première version de *La Tentation de saint Antoine* (1849), apparaît cette figure de pensées flottantes qui se cristallise en image et qui vient l'entourer :

[...] c'était une impuissance désespérante à rappeler ma pensée qui m'échappait malgré les chaînes dont je l'attachais ; comme un éléphant qui s'emporte, elle courait sous moi avec des hennissements sauvages ; parfois je me rejetais en arrière tant elle m'épouvantait à la voir ou, plus hardi, je m'y cramponnais pour l'arrêter, mais elle m'étourdissait de sa vitesse et je me relevais brisé, perdu⁷⁰.

Ici, la pensée de l'ermite ennuyé se concrétise en image animalière qui devient monstrueuse et dévoratrice, en le détruisant à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Une sorte

⁶⁷ Alfred Maury, « Des hallucinations hypnagogiques, ou des erreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil », *Annales médico-psychologiques*, XI, 1848, p. 38.

⁶⁸ Louis-Francois Lélut, *Du démon de Socrate*, op. cit., p. 237.

⁶⁹ Gustave Flaubert, *Passion et vertu*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, chapitre II, p. 280.

⁷⁰ Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (version de 1849), éd. cit., p. 335-336.

d'autonomisation de l'âme (« qui m'échappait malgré les chaînes dont je l'attachais »), ce à quoi s'oppose le corps, une guenille triste et vide. Dans cette scène de la séparation entre corps et âme, la vision hallucinatoire se joue comme le prolongement visuel de la pensée, à tel point qu'elle prend corps et dompte le corps.

À propos de cette circulation fluide entre idée et image, Taine signale la question de l'étymologie :

Tous les termes par lesquels les hommes ont désigné le phénomène aboutissent par l'étymologie au même sens. — Conception (*cum capere*, la chose devenue interne). — Représentation (*rursus præsens*, la chose présente de nouveau, quoique en fait absente). — Idée (*eidos*, la figure, l'image, le semblant, l'apparence de la chose, au lieu de la chose elle-même⁷¹).

Former le concept d'un objet, se représenter un objet par la pensée, avoir une connaissance pour un objet, tout cela dérive de la même racine et se trouve donc dans le même paradigme de l'intellect. Chacun a, lors de perception, un simulacre du perçu dans son intériorité. Et, lorsqu'il s'agit de travail artistique, ce paradigme est immédiatement associé à l'acte de l'extériorisation, comme l'affirme Brierre de Boismont :

[...] les poètes, les peintres, les sculpteurs que le génie a effleurés de son aile, ont aperçu devant eux, après des méditations prolongées, la forme de l'idéal qu'ils avaient rêvé. Leur histoire atteste que cette forme était visible *aux yeux de leur esprit* [...] ou du moins s'offrait à eux avec les caractères d'extériorité de l'hallucination. Il y a plus, c'est que nous ne croyons pas qu'il y ait de créations immortelles, sans cette matérialisation de l'idéal⁷².

L'invention créative consiste à « cette matérialisation de l'idéal », à la réalisation d'une idée conçue et d'une image émergée dans la boîte noire de chacun. Concrétiser, c'est l'action de créer, de manifester par le truchement des mots cette image mentale.

De même, Lélut fait remarquer l'extériorisation de l'idée-image comme condition nécessaire de la création poétique :

⁷¹ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, op. cit., t. II, deuxième partie, livre premier, chapitre I, III, p. 14.

⁷² Brierre de Boismont, *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, op. cit., p. 466.

[...] cette transformation de la pensée va revêtir un caractère extraordinaire, faire un pas au-delà duquel il n'y en a plus à faire. L'image va se porter au dehors, *s'objectiver*, devenir une sensation que le moi, dans le plus grand nombre des cas, attribuera à l'action du monde extérieur⁷³.

Ainsi, l'hallucination, située à l'intersection entre la rêverie et la représentation, entre la germination et la production, excite le poète et incite à l'action, pour rendre présente — réellement — cette image sous une forme matérielle qu'est une œuvre.

Conclusion

Le phénomène hallucinatoire, dans le champ de l'aliénisme, fait l'objet de recherches dans les années 1830-1860, coïncidant avec le mouvement positiviste et anticlérical. Dissiper une connotation sacrée égale fournir un diagnostic nosologique aux visionnaires, et l'ensemble du domaine converge dès lors vers la médicalisation et la laïcisation de ce phénomène psycho-physiologique, pour approfondir à la veille de Freud les études de l'intériorité.

Dans le champ littéraire, également, l'attention particulière pour ce mode de perception est palpable, comme l'exposent les exemples de Baudelaire et de Balzac chez qui la vision hallucinatoire émerge de la mémoire du passé. Cette résurrection des sensations antérieures et des souvenirs anciens, opposée à l'imagination, s'observe aussi dans les récits dits réalistes, mais sous forme de synthèse. La mémoire et l'imagination n'y constituent plus une dualité antagonique mais font tous les deux partie intégrante de l'image évocatrice hallucinatoire. C'est la question moins de l'alternatif (« soit, soit ») que du copulatif (« et, et »), ou encore, l'altérité de l'un vers l'autre : la plénitude des instants où l'effectif se transforme en imaginaire. Ce que les récits dits réalistes ne cessent de faire voir à travers la puissance de l'évocation sensorielle, ce n'est rien autre que cette transfiguration du réel.

À ce point, la distinction établie par Flaubert de deux sortes d'hallucination est suggestive. Le premier, l'hallucination pathologique, désigne celui qui fait l'objet d'analyse aliéniste, et le second, « l'hallucination artistique », un pur travail créatif. Ici, en délimitant strictement ces territoires exclusifs, l'écrivain semble jeter un défi à la médecine, voire même à l'autorité de la scientificité. Tout en prenant le point d'appui sur le discours médical, il se livre finalement à construire son propre univers fictif. Cela laisse voir une empreinte des recherches littéraires absolues, « des pouvoirs d'invention du romanesque *par rapport* à ce que peuvent dire les sciences de son temps, [...] pour dégager un pouvoir d'énonciation propre à la

⁷³ Louis-Francisque Lélut, *L'Amulette de Pascal*, J.-B. Baillière, 1846, p. 47.

fiction romanesque⁷⁴». L'image hallucinatoire est pour ainsi dire un enjeu du défi littéraire face au savoir contemporain, défi ouvertement lancé avec la devise flaubertienne : « L'Art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter⁷⁵».

⁷⁴ Jacques Neefs, « La localisation des sciences », *Balzac et La Peau de chagrin*, Claude Duchet (études réunies par), SEDES, 1979, p. 128.

⁷⁵ Gustave Flaubert, lettre à Louis Colet du 13 septembre 1852, *Correspondance*, éd. cit., t. II, 1980, p. 157.