

Université de Montréal

La représentation de la catalepsie dans le récit fantastique du XIX^e siècle

par
Marjorie Bergeron

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Juin 2012

© Marjorie Bergeron, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La représentation de la catalepsie dans le récit fantastique du XIX^e siècle

présenté par :

Marjorie Bergeron

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo
président-rapporteur

Michel Pierssens
directeur de recherche

Claire Legendre
membre du jury

RÉSUMÉ

Au XIX^e siècle, la science et le fantastique produisent le même effet chez les gens : en mettant ceux-ci en contact avec des phénomènes inouïs, ils les inscrivent dans un rapport dialectique – entre le connu et l'inconnu – qui doit déboucher sur le *non-encore-connu*, comme s'ils recelaient la promesse d'une révélation. En effet, à la fois les sciences de l'esprit et le récit fantastique permettent de franchir les frontières entre le moi et l'autre, la vie et la mort, le corps et l'esprit. Explorant autant de domaines inconnus relatifs à l'homme, ils redéfinissent les contours de celui-ci. C'est donc en tant que moyens de savoir que ce mémoire met en relation ces sciences (psychiatrie, psychophysiologie, hypnotisme...) et trois récits fantastiques, « Onuphrius » de Théophile Gautier, « La Mort d'Olivier Bécaille » d'Émile Zola et « L'Homme voilé » de Marcel Schwob, où une crise de catalepsie subie par le héros déclenche le processus dialectique.

Mots-clés : XIX^e siècle; fantastique; récit fantastique; sciences de l'esprit; psychiatrie; catalepsie; épistémocritique.

ABSTRACT

In the 19th century, science and the fantastic generated the same effect in people's minds: by making them encounter incredible phenomena, they place them in a dialectical relation – between what is known and the unknown – which leads to the *not-yet-known*, as if they were concealing a promise of revelation. Indeed, both sciences of the mind and fantastic narratives enable the crossing of frontiers between the self and the other, life and death, body and mind. Exploring all these unknown territories related to man, they redefine his contours. Therefore, it is as means of knowledge that this dissertation is establishing a link between these sciences (psychiatry, psychophysiology, hypnotism...) and three fantastic narratives, “Onuphrius” by Théophile Gautier, “La Mort d'Olivier Bécaille” by Émile Zola and “L'Homme voilé” by Marcel Schwob, where catalepsy crises trigger the dialectical process.

Key words: 19th century; fantastic; fantastic narrative; sciences of the mind; psychiatry; catalepsy; épistémocritique.

TABLE DES MATIÈRES

Page de titre.....	i
Identification du jury	ii
Résumé en français et mots-clés	iii
Résumé en anglais et mots-clés	iv
Table des matières	v
Science et littérature fantastique au XIX ^e siècle.....	1
La transgression de la frontière entre le moi et l'autre.....	9
1. L'hypnose fantastique	10
2. L'autre en soi	15
3. Voir l'invisible	20
Orphée fantastique.....	31
1. Voix d'outre-tombe.....	32
2. Témoigner de sa propre absence.....	40
La transgression de la frontière entre le corps et l'esprit.....	52
1. Le pouvoir de l'esprit	53
2. Le pouvoir de la matière.....	61
Le fantastique : entre le mythe et la vérité	72
Bibliographie	76

*À ma famille,
à Vincent,
et à la mémoire de ma tante Nancy*

SCIENCE ET LITTÉRATURE FANTASTIQUE AU XIX^E SIÈCLE

Au XIX^e siècle, la configuration des savoirs se transforme. Selon Kevin Alexander Boon¹, il faut remonter un siècle plus tôt, au temps de Voltaire, pour comprendre un tel changement. En effet, ses *Lettres anglaises*, en diffusant l'empirisme de Locke, ont permis d'accéder à l'âge de la raison, où la science remplace Dieu. Alors qu'auparavant la théologie dominait tous les savoirs, elle est dorénavant détrônée par la science, perçue comme un moyen de maîtriser l'univers, dont les secrets pourraient être révélés. À la foi succède le doute, condition nécessaire, explique Boon, pour qu'advienne la littérature de science-fiction. L'auteur établit ainsi un lien entre l'hégémonie scientifique du XIX^e siècle et la naissance d'un genre littéraire. Or, le doute, à notre avis, n'est pas seulement constitutif de la science-fiction mais aussi de la littérature fantastique. D'ailleurs, certaines œuvres que Boon associe à la science-fiction sont considérées comme fantastiques par d'autres (*Frankenstein*, par exemple). Pour nous qui nous proposons de faire ressortir les rapports entre la science et la littérature fantastique au XIX^e siècle, il importe donc d'abord de définir ce genre en rapport avec ceux qui lui sont connexes, soit la science-fiction et le merveilleux.

¹ Kevin Alexander Boon, « Episteme-ology of Science Fiction », dans Donald E. Morse (dir.), *Anatomy of Science Fiction*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006, p. 10-25.

Les théoriciens, en effet, ne s'entendent pas sur les caractéristiques fondamentales du fantastique. Cette absence de consensus affecte la liste des œuvres associées au genre. Tzvetan Todorov² définit le fantastique comme une intrusion de l'inexplicable dans l'univers que nous connaissons. Un choix s'impose alors entre le réel et l'illusion : soit l'événement a bel et bien eu lieu, ce qui mène à une redéfinition des lois régissant le monde, soit il relève de l'imaginaire, et le monde reste intact. Dans le premier cas, nous avons affaire au merveilleux; dans le second, à l'étrange. Où se situe donc le fantastique ? Il ne dure que le temps d'une hésitation entre l'un ou l'autre scénario. Ainsi, selon Todorov, pour qu'un récit soit considéré comme relevant du fantastique pur, le lecteur doit être maintenu dans l'incertitude du début à la fin. L'œuvre qui conduit à un choix se réclame plutôt d'un genre composite : le fantastique-merveilleux ou le fantastique-étrange. Le statut de merveilleux pur s'octroie aussi par le biais de l'exclusion; sont éliminés tous les récits où le surnaturel reçoit une forme de justification. Par exemple, le merveilleux scientifique, ou science-fiction, ne peut y prétendre puisqu'il propose une explication rationnelle des événements « mais à partir de lois que la science contemporaine ne reconnaît pas³ ».

La définition que Todorov propose du fantastique est beaucoup trop restrictive, selon Joël Malrieu⁴. Elle rend bien compte de ce qui s'est écrit en France, mais laisse de côté une bonne partie du fantastique anglo-saxon. De plus, Malrieu considère que situer le fantastique à mi-chemin entre le merveilleux et l'étrange empêche de reconnaître la spécificité du genre. Il cherche à déconstruire l'opposition entre le surnaturel et le rationnel sur laquelle se fonde la théorie de Todorov. En effet, le fantastique ne se

² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.

préoccuperait que de la réalité : « Le fantastique a pour objet le réel, même s'il s'agit pour l'auteur de laisser envisager un réel plus large, ou moins apparent, que le réel connu⁵. » C'est là que se situe l'effet propre au genre, selon Malrieu, dans cette tension entre le connu et l'inconnu. L'hésitation constitutive du fantastique n'en est pas une entre le merveilleux et l'étrange mais plutôt une brèche venue bouleverser les cadres de la pensée. Cette brèche vient de la confrontation entre un personnage et un phénomène, extérieur ou intérieur, qui fait violence à la vision du monde de celui qui l'appréhende (le personnage, mais aussi le lecteur) et ouvre ainsi un nouvel horizon de pensée. Le fantastique représente donc l'homme dans son devenir, contrairement au merveilleux qui en suppose une vision stable et permanente. Les péripéties de ce dernier genre ne troublent que de façon superficielle le monde du héros et se soldent par un retour à l'ordre, alors que celles du premier mènent à un changement irréversible, à un nouvel ordre. Le propre du fantastique réside donc dans une interrogation sur l'homme, qui, au XIX^e siècle, devient lui aussi objet d'investigation scientifique – ce qu'atteste la naissance des sciences humaines. Malrieu considère que cette recherche s'épuise au début du XX^e siècle : les sciences physiques prennent le relais. En littérature, ce changement se traduit par le déclin du fantastique au profit de la science-fiction qui s'enracine dans de nouvelles préoccupations scientifiques.

L'écart constaté entre les définitions proposées par Todorov et celles de Malrieu tient à deux approches différentes de la littérature. Celles de Todorov procèdent d'une vision anhistorique de la littérature, alors que Malrieu appréhende celle-ci en rapport avec le contexte culturel où elle a été produite. C'est cette deuxième approche que nous retenons dans le cadre du présent mémoire, car il nous paraît évident que les

⁵ *Ibid.*, p. 43.

bouleversements scientifiques du XIX^e siècle s'inscrivent dans la littérature de l'époque, plus particulièrement dans le fantastique. Ainsi, alors même qu'une spécialisation disciplinaire⁶ se manifeste, et donc un effort de différenciation, une autre tendance témoigne plutôt d'un rapprochement entre des domaines traditionnellement opposés, soit celui de la science et celui de la littérature. Ce rapprochement prend tout son sens si, comme Laurence Dahan-Gaida, nous envisageons la culture dans son ensemble : « [...] la déconstruction de l'opposition science/littérature demande qu'on les interroge à leurs frontières, là où elles s'articulent à l'ensemble de la culture et de la société⁷ ». C'est là la tâche de l'épistémocritique, approche des plus pertinentes, selon nous, pour saisir le sens du récit fantastique.

D'ailleurs, de nombreux critiques se sont intéressés aux liens entre ce genre et la science au XIX^e siècle. Pour Jean Le Guennec⁸, tous deux confrontent l'homme à des forces qui le dépassent. En effet, la rapidité des progrès scientifiques à cette époque bouleverse l'imagination des gens : ce qui relevait auparavant du fantasme est maintenant possible. Par exemple, l'exploitation de forces jusque-là inutilisées, comme le magnétisme et l'électricité, concrétise ce qui était déjà évoqué dans l'ancienne alchimie et les sciences occultes. Il se crée donc une anticipation de ce que la science révélera demain. Tout se passe comme si ces progrès avaient ouvert un champ de possibilités dans l'esprit des gens, ce qui leur donne le vertige, un sentiment qui s'apparente à celui que suscite la littérature fantastique :

⁶ L'homme, plus particulièrement l'esprit humain, devient un objet d'étude, ce qui entraîne un bouleversement des rapports entre les savoirs : la psychologie se distingue dorénavant de la philosophie; la psychiatrie revendique la légitimité d'une médecine mentale.

⁷ Laurence Dahan-Gaida, « L'Épistémocritique : problèmes et perspectives », dans Daniel Minary (dir.), *Savoirs et Littérature II*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2001, p. 19.

⁸ Jean Le Guennec, *Raison et Dérison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Il reste que pour le lecteur du temps, un sujet scientifique contient en germe quelque chose de cette étrangeté un peu inquiétante face aux choses qu'on ne maîtrise pas, et qui s'appelle bientôt le fantastique⁹.

Ainsi, la science et le fantastique, selon Le Guennec, s'articulent autour de l'effet qu'ils produisent sur les consciences : ils représentent ce qui se dérobe à celles-ci et qui, en même temps, exerce une force d'attraction, comme une promesse de révélation.

Joël Malrieu établit un rapport similaire entre les deux domaines. L'accélération des découvertes scientifiques au XIX^e siècle transforme le rapport au savoir : l'augmentation du champ du connu fait prendre conscience de ce qui se trouve en reste, l'inconnu ou le *non-encore-connu*. L'homme fait face à une expérience de la limite entre ce qu'il maîtrise et ce qui lui échappe. Or, selon Malrieu, cette expérience est au cœur du récit fantastique où le personnage principal est amené à se dépasser lui-même grâce à l'intervention d'un phénomène. Celui-ci transgresse l'ordre du monde tel que connu par le protagoniste, processus qui aboutit à un dévoilement : « [...] le récit fantastique se fonde principalement sur la révélation progressive par le personnage d'une réalité jusqu'alors inconnue¹⁰ ». La science et le fantastique ont donc cela de commun qu'ils suscitent une projection dans le temps; ils inscrivent le sujet dans un rapport anticipatif de ce qui est à venir. Bref, Le Guennec et Malrieu s'entendent sur le lien entre les deux champs : le fantastique met en scène une dialectique entre le connu et l'inconnu, celle-là même qui structure la vision du savoir au XIX^e siècle.

Un des thèmes du fantastique condense cette expérience : la catalepsie. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* la définit ainsi: « État particulier dans lequel le sentiment est anéanti, les membres restant inertes, rigides et gardant la position qu'on

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 69.

leur donne¹¹. » On précise que « [t]antôt [...] la catalepsie se montre isolément; tantôt elle apparaît comme phénomène dans le cours d'affections diverses, telles que l'hystérie, l'hypnotisme, le somnambulisme, l'extase, la monomanie, etc.¹² » La représentation, dans la littérature fantastique, d'un état associé à une altération de la conscience engage un dialogue avec les sciences de l'esprit et actualise le lien qui unit les deux domaines. Qui plus est, c'est la catalepsie qui, dans le récit, déclenche la dialectique entre le connu et l'inconnu : le héros, dont le corps est complètement paralysé – mais l'esprit toujours actif –, perd le contrôle et, par là, s'ouvre à l'Autre. L'Autre renvoie à différentes formes d'inconnu avec lesquelles le personnage est mis en relation par le biais de la catalepsie : un autre personnage, la mort, l'esprit. En effet, le cataleptique est exposé à la volonté d'un autre protagoniste, laquelle se substitue à la sienne et le dépossède. De plus, cette expérience lui fait frôler la mort : son état la lui rend plus familière mais aussi le traitement reçu de la part des autres personnages qui s'y méprennent. Finalement, la catalepsie, interrompant toute activité du corps, déplace le lieu de l'action de l'extérieur vers l'intérieur : la pensée du héros modèle le cours du récit. Elle semble donc, à priori, fonder une expérience négative, qui est d'ailleurs source d'angoisse pour le cataleptique.

Cette représentation négative d'un objet scientifique relève-t-elle de ce que Todorov appelle la « mauvaise conscience du XIX^e siècle positiviste¹³ » ? Autrement dit, le fantastique illustre-t-il le revers de la tentative de maîtrise propre à la science (en représentant une perte de contrôle) ? Nous pensons, comme Malrieu, qu'au lieu de s'opposer au positivisme, le fantastique en porte la marque, car il pose les mêmes questions que la science (plus spécifiquement les sciences humaines) : « Qu'est-ce que

¹¹ Pierre Larousse, « Catalepsie », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1867, t. III, p. 545.

¹² *Ibid.*

¹³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 176.

l'homme, et quelles sont les limites de l'humain¹⁴ ? » Ainsi, l'expérience angoissante de la catalepsie ne serait qu'une étape – nécessaire – vers la découverte de soi : en entrant en contact avec l'Autre (sous les formes préalablement énoncées), le personnage parvient à se transcender lui-même. Selon Michel Foucault, la vérité de l'homme ne se cerne qu'au moment de son effacement, et la psychologie, au XIX^e siècle, en témoigne : l'étude des amnésies révèle le fonctionnement de la mémoire, celle des aphasies mène à la psychologie du langage¹⁵. Il serait donc légitime de croire que la perte d'identité propre à la catalepsie fantastique agit comme un révélateur susceptible de mettre au jour la nature du personnage.

Nous proposons l'étude de trois récits fantastiques où le protagoniste principal tombe en état de catalepsie : « Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann » de Théophile Gautier, « La Mort d'Olivier Bécaille » d'Émile Zola et « L'Homme voilé » de Marcel Schwob. La perspective d'analyse privilégiée est l'épistémocritique : il s'agit de faire ressortir les relations entre ces récits et de nouveaux savoirs du XIX^e siècle, soit les sciences de l'esprit (psychiatrie, psychophysiologie et sciences psychiques), dans la mesure où nous considérons, comme Laurence Dahan-Gaida, que la littérature et la science relèvent toutes deux de la culture et que des « processus de traduction et de réélaboration¹⁶ » d'un même matériau agissent entre elles. En effet, la représentation de la catalepsie inscrit le fantastique et ces sciences dans un même espace de réflexion non seulement parce qu'elle est un moyen d'accès à la connaissance, mais aussi parce qu'elle amène certains thèmes communs aux deux

¹⁴ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ Michel Foucault, *Histoire de la folie*, Paris, PUF, 1971, p. 544-545, cité par Pierre de Saint-Martin, « Les Rapports du corps et de l'esprit dans la psychologie française du XIX^e siècle », *Impacts*, n° 4, 1987, p. 53-54.

¹⁶ Laurence Dahan-Gaida, *loc. cit.*, p. 20.

domaines. Ce processus d'accès à la connaissance passe par une expérience de la limite, ou plutôt des limites, que provoque la catalepsie et qui définit autant de sujets fascinant les scientifiques à l'époque : la frontière entre le moi et l'autre, celle entre la vie et la mort ainsi que celle entre le corps et l'esprit. En effet, nous l'avons mentionné, la catalepsie affecte le personnage de telle sorte qu'il devient vulnérable à la volonté d'autrui; elle le met aussi dans un état qui lui fait côtoyer la mort; finalement, elle implique une dichotomie entre le corps et l'esprit, qui limite les actions du personnage à celles de la pensée. Les chapitres qui suivent s'attarderont sur chacun de ces aspects.

LA TRANSGRESSION DE LA FRONTIÈRE ENTRE LE MOI ET L'AUTRE

La catalepsie, dans le récit fantastique, n'affecte pas seulement le personnage qui en souffre mais aussi son rapport à l'autre. En effet, la paralysie généralisée qui la caractérise empêche le sujet de s'exprimer, de se mouvoir, bref d'exercer sa volonté d'une quelconque manière. Dans ces conditions de grande vulnérabilité, le héros devient le jouet d'un autre protagoniste qui le domine en substituant sa volonté à la sienne. La catalepsie entraîne donc une dépersonnalisation où la frontière entre le moi et l'autre se brouille : le sujet est forcé de s'appropriier des gestes ou des paroles qui ne viennent pas de lui, ou encore il est dépossédé de ce qui lui appartient pour le profit d'un autre. La représentation de ce rapport à l'autre crée un lien avec les sciences de l'esprit. D'abord, l'intrusion d'idées étrangères et l'impuissance face aux actions d'autrui évoque la suggestion hypnotique. Ensuite, la dépossession dont souffre le héros peut être éclairée par le concept d'inconscient cérébral impliquant que le sujet ne s'appartient pas, qu'il n'est plus l'instigateur volontaire de ses pensées et de ses gestes. Finalement, l'importance accordée au regard évoque la littérature aliéniste de l'époque, qui, elle aussi, en fait un thème de prédilection.

1. L'HYPNOSE FANTASTIQUE

Nous l'avons vu dans l'introduction, la catalepsie peut notamment être provoquée par l'hypnose. Dans *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Hippolyte Bernheim distingue six degrés de sommeil hypnotique, la catalepsie se manifestant au second. À ce niveau, le sujet présente une grande docilité vis-à-vis de l'opérateur. En effet, celui-ci peut le forcer à adopter certaines postures ou le convaincre de certains faits : « [...] je lève un bras en l'air et je l'y maintiens quelques secondes; il continue à rester dans la situation où je l'ai mis [...] Je ferme la main du sujet et je dis " Vous ne pouvez plus l'ouvrir "; la main reste fléchie en contracture¹. » De même, pour induire l'état hypnotique, Bernheim impose l'idée de sommeil au sujet : « [...] c'est *l'image du sommeil que je suggère, que j'insinue dans le cerveau*² ». Le pouvoir de suggestion de l'opérateur varie selon la personnalité³ du sujet et le nombre d'hypnoses préalablement pratiquées sur lui. Plus celui-ci atteint un degré élevé de sommeil hypnotique, plus il devient impressionnable, à mesure que son corps se paralyse et se ferme à ce qui l'entoure, sauf aux interventions de l'hypnotiseur.

Certains récits fantastiques mettent en place un dispositif similaire où le héros, en proie à une crise de catalepsie, est soumis au pouvoir suggestif d'un autre personnage. Cependant, ils ne se réfèrent pas forcément à l'hypnose de façon explicite, mais représentent, dans certains cas, un « pouvoir très semblable d'agir sur la volonté

¹ Hippolyte Bernheim, *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris, Octave Doin, 1884, p. 8.

² *Ibid.*, p. 6. Les italiques sont de l'auteur.

³ Bernheim distingue certains types plus facilement contrôlables – « les gens du peuple, les cerveaux dociles, les anciens militaires, les artisans, les sujets à l'obéissance passive » – qu'il oppose aux « cerveaux raffinés », confondant professions, classes sociales et traits de personnalité dans une classification plus ou moins douteuse. *Ibid.*

d'autrui⁴ ». Ainsi, dans « Onuphrius », « La Mort d'Olivier Bécaille » et « L'Homme voilé », la catalepsie n'est pas provoquée par l'intervention d'un autre personnage. L'origine de la crise demeure plus ou moins floue et laisse le héros perplexe (elle fait partie de l'étrangeté des événements relatés). C'est après coup qu'une volonté extérieure vient s'imposer. De plus, contrairement à l'hypnose telle que pratiquée par les médecins comme Bernheim, le rapport de force instauré entre le héros et l'autre protagoniste qui le domine n'a pas de visée expérimentale ou thérapeutique; il nuit au héros. Le Guennec le précise, l'hypnose représentée dans la littérature fantastique est devenue autre chose : « Ce n'est pas l'hypnose en tant que procédé scientifique, d'investigation ni de thérapie, qui y est représentée, mais les fantômes auxquels elle donne lieu dans l'esprit du grand public⁵. » En effet, l'expérience vécue par le héros devient un véritable cauchemar, c'est notamment le cas d'Onuphrius dans le récit de Gautier.

« Onuphrius » de Théophile Gautier est d'abord publié sous le titre d'« Onuphrius Wphly » dans *La France littéraire* d'août 1832. En octobre de la même année, le récit paraît de nouveau mais cette fois sous le titre « L'Homme vexé : Onuphrius Wphly ». Le texte est ensuite remanié et retitré « Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann » pour sa publication au sein d'un recueil de Gautier, *Les Jeunes-France, romans goguenards*, en 1833. C'est cette version qui sera reprise pour les rééditions ultérieures. Dans ce récit, un jeune artiste croit être persécuté par le Diable lui-même qui s'amuserait à saboter tout ce qu'il entreprend et à le déposséder de ce qui lui est cher. Après une nuit mouvementée, passée à lutter contre plein d'obstacles qui ont été mis sur sa route et l'empêchent de se rendre où il veut, le

⁴ Jean Le Guennec, *Raison et Dérailson dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

héros s'endort profondément et se met à rêver. Dans un de ces rêves, il est pris d'une crise de catalepsie : « [...] il m'était impossible de faire le plus petit mouvement, ou d'articuler une seule syllabe : ma langue était clouée à mon palais, mon corps était comme pétrifié [...] un pouvoir invincible m'enchaînait⁶. » D'emblée, la paralysie dont souffre Onuphrius est associée à une force extérieure, un « pouvoir invincible ». Cette crise le soumet au contrôle d'autrui, notamment à celui d'un médecin qui le déclare mort et entreprend de le disséquer après l'avoir fait déterrer. Par ailleurs, ce scénario où un diagnostic erroné, issu d'une confusion entre la catalepsie et la mort, mène à l'enterrement d'une personne vivante, est récurrent dans la littérature fantastique. Il fonde l'intrigue d'un des récits à l'étude, soit « La Mort d'Olivier Bécaille ». La question sera approfondie dans le deuxième chapitre.

L'intrusion d'une volonté étrangère se manifeste ailleurs dans le récit. Invité à jouer une partie de dames, Onuphrius en vient à constater que si son adversaire a un avantage sur lui, c'est parce qu'un troisième joueur déplace les pions :

[Onuphrius] finit par découvrir, à côté du doigt dont il se servait pour remuer ses pions, un autre doigt maigre, noueux, terminé par une griffe [...] qui poussait ses dames sur la ligne blanche, tandis que celles de son adversaire défilaient processionnellement sur la ligne noire⁷.

Ainsi, le héros est tout à fait impuissant, incapable de compléter ses mouvements : il est à la merci d'une mauvaise volonté qui lui fait perdre la partie. Cette même volonté, qu'Onuphrius a identifiée comme étant celle du Diable, se manifeste plus tard, lors d'une soirée où le héros est invité à réciter des vers. Il reconnaît son persécuteur au

⁶ Théophile Gautier, « Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann », dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2011, p. 58-59.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

rubis ornant l'un de ses doigts. Cette fois, c'est la parole d'Onuphrius qui est impuissante, remplacée par celle de l'homme au rubis :

À peine la dernière syllabe du premier vers s'était-elle envolée de sa lèvre, que le dandy [...] la saisit au vol, et l'intercepta avant que le son eût eu le temps de parvenir à l'oreille de l'assemblée; et puis [...] il lui fourra dans la bouche une cuillerée de son insipide mélange. Onuphrius eût bien voulu s'arrêter ou se sauver; mais une chaîne magique le clouait au fauteuil. Il lui fallut continuer et cracher cette odieuse mixture en friperies mythologiques et en madrigaux quintessenciés⁸.

Ici encore, l'intervention d'une force maléfique fait perdre la face au héros, condamné à livrer une mauvaise poésie qui ne vient pas de lui. Le contrôle exercé par l'homme au rubis se manifeste sous un mode alimentaire : les vers étrangers sont imposés à la manière d'une nourriture infecte qu'Onuphrius est obligé d'ingérer pour ensuite la régurgiter. Ce scénario place le héros dans une position infantilisante, humiliante. Son identité – d'auteur, dans ce cas-ci – s'effrite au profit de celle d'un autre, et ce, alors qu'il est condamné à une passivité absolue.

« L'Homme voilé » de Marcel Schwob met en place un même rapport de force qui soumet le héros à la volonté d'autrui. Ce récit paraît pour la première fois en juillet 1890, dans *L'Écho de Paris*. Un an plus tard, il est intégré à un recueil rassemblant plusieurs récits de l'auteur, *Cœur double*, et c'est généralement dans des rééditions de ce recueil qu'il sera publié par la suite. Dans ce récit, un voyageur, partageant un wagon avec deux autres hommes, assiste, impuissant, au meurtre de l'un par l'autre. La passivité du personnage a toutes les apparences de la catalepsie :

Je sentis la tension de mes muscles se relâcher dans un abandon entier. Le tourbillonnement de la pensée s'arrêta. J'éprouvai la chute intérieure qui précède le sommeil et l'évanouissement, et je m'évanouis

⁸ *Ibid.*, p. 68.

véritablement les yeux ouverts [...] Et la détente était si complète que j'étais à la fois incapable de gouverner mes sens ou de prendre une décision, de me représenter même une idée d'agir qui eût été à moi⁹.

Non seulement le narrateur ne peut se mouvoir, mais il a aussi perdu toute autonomie de pensée. Cette double annihilation de la volonté – physique et mentale – est condensée dans l'expression « idée d'agir » qui, suivie du subjonctif « qui eût été à moi », ouvre la voie à l'autre. En effet, l'impossibilité ne frappe pas l'imagination du héros mais la paternité des idées présentes dans son esprit.

D'ailleurs, peu de temps après le début de cette crise, des idées étrangères l'envahissent : « [...] des idées vinrent flotter devant mon esprit – idées qui ne m'appartenaient pas, que je n'avais pas créées, auxquelles je ne reconnaissais rien de commun à ma substance¹⁰ [...] ». Le caractère intrusif des idées est renforcé par leur représentation autonome vis-à-vis du héros : elles « viennent flotter » d'elles-mêmes devant lui qui s'en dissocie à trois reprises dans les subordonnées relatives suivantes. À la substitution des pensées succède celle des actions : l'assassin maquille la scène pour que soit incriminé le narrateur qu'il souille du sang de sa victime. Cet effacement de soi au profit d'un autre est annoncé dès la première phrase du récit : « Du concours de circonstances qui me perd¹¹ [...] ». Le verbe « perdre » renvoie, bien sûr, à la condamnation latente du narrateur mais aussi à la perte de soi, de son identité. L'affirmation d'une volonté étrangère apparaît d'autant plus forte que le meurtrier était d'abord immobile, endormi sur une banquette, et qu'au moment où elle s'exerce, c'est au tour du narrateur d'être « endormi » et réduit à l'inaction. Ce renversement de situation crée un effet de symétrie (au passage veille-sommeil du narrateur correspond

⁹ Marcel Schwob, « L'Homme voilé », dans *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 92.

la transition sommeil-veille du meurtrier) qui renforce le lien unissant les deux personnages.

Bref, la représentation de la catalepsie dans le récit fantastique met en place un rapport de force évoquant l'hypnose par le biais d'un pouvoir de suggestion qui s'impose au héros en proie à une crise. Ce pouvoir se manifeste par l'intrusion d'idées étrangères dans l'esprit du personnage et une appropriation forcée d'actions qui ne viennent pas de lui. Bien que l'hypnose fantastique s'éloigne de celle pratiquée par les scientifiques, la lecture de traités comme celui de Bernheim suggère déjà l'extraordinaire : « Il m'arrive souvent d'endormir successivement sept ou huit malades, chacun en un rien de temps; ils tombent, pour ainsi dire, comme des mouches¹². » La rapidité d'exécution du médecin combinée à la multiplicité des patients qu'il a réussi à endormir (non pas de façon sporadique mais l'un à la suite de l'autre) crée un effet spectaculaire, voire surnaturel. De plus, la violence caractérisant la suggestion fantastique est elle-même déjà présente dans la littérature scientifique. En effet, certains sujets plus réfractaires à l'hypnose poussent l'opérateur à changer d'attitude : « [...] chez d'autres, rebelles à la suggestion douce, il vaut mieux brusquer, parler d'un ton d'autorité¹³ [...] ». Ainsi, dans ce contexte, le rapport médecin-patient relève de la contrainte; le premier domine le second à force de commandes impératives qui annihilent sa volonté.

2. L'AUTRE EN SOI

En plus d'entraîner une intrusion des idées et des actions de l'autre, la catalepsie fantastique amène également le mouvement contraire : le héros est dépossédé de ce qui

¹² Hippolyte Bernheim, *op. cit.*, p. 6.

¹³ *Ibid.*

lui appartient. Dans le récit de Gautier, un imposteur s'approprié les œuvres d'Onuphrius. En effet, lorsque son corps est paralysé et sur le point d'être disséqué, son esprit, lui, arrive à s'enfuir et part se promener dans la ville. Au Louvre, il reconnaît une de ses toiles que tous célèbrent, mais attribuent à quelqu'un d'autre. Ensuite, un saut au théâtre lui fait constater qu'on est en train d'y jouer sa pièce, mais les applaudissements, encore une fois, sont adressés à un autre homme; il reconnaît celui qui lui a volé sa toile et, dans ses bras, la femme qu'il aime, Jacintha. Ainsi, cette imposture le prive non seulement de ce qu'il chérissait mais aussi de toute la reconnaissance qui aurait dû lui revenir. De même, quand Onuphrius se voit forcé de réciter des vers qui ne sont pas de lui, il assiste, impuissant, au vol de sa création :

Les pensées neuves, les belles rimes d'Onuphrius, diaprées de mille couleurs romantiques, se débattaient et sautelaient dans la résille comme des poissons dans un filet, ou des papillons dans un mouchoir [...] Quand tout fut fini, le dandy prit délicatement les rimes et les pensées d'Onuphrius par les ailes, et les serra dans son portefeuille¹⁴.

Ainsi, contrairement à la « bouillie » insipide de vers étrangers que le héros doit cracher, la poésie qu'il a créée se caractérise, elle, par sa nouveauté, sa fraîcheur et sa vitalité.

Le héros de « La Mort d'Olivier Bécaille » d'Émile Zola souffre lui aussi d'être dépossédé de ce qui lui est cher. Ce récit paraît d'abord dans *Le Messager de l'Europe*, en mars 1879, puis au sein d'un recueil de l'auteur, *Nais Micoulin*, en 1884. En proie à une crise de catalepsie le faisant passer pour mort, Olivier devient le jouet de Madame Gabin, une voisine de palier, qui ayant entendu les plaintes de son épouse, Marguerite, se précipite dans leur chambre. Sous prétexte de venir en aide à la jeune femme éplorée, Madame Gabin prend en charge la suite des événements, une orchestration qui en fait

¹⁴ Théophile Gautier, *loc. cit.*, p. 68.

davantage une entremetteuse qu'une âme serviable. Elle demande en effet le secours de Monsieur Simoneau, un autre habitant de l'immeuble, et a tôt fait de les jeter dans les bras l'un de l'autre : « Écoutez, monsieur Simoneau, vous allez l'emmenner de force dans ma chambre¹⁵... » Et voyant la résistance de Marguerite, « M^{me} Gabin souffl[e] à l'oreille du jeune homme : “Marchez donc, empoignez-la, emportez-la dans vos bras¹⁶.” » Ainsi la voisine se présente comme une force extérieure dirigeant le cours des événements, et ce, au détriment d'Olivier qui voit son épouse se rapprocher d'un autre homme : « [...] on venait de me la prendre; un homme l'avait ravie, avant même que je fusse dans la terre¹⁷ ». Comme dans « Onuphrius », le héros assiste, impuissant, à la perte de la femme aimée.

Cette désappropriation est aussi à l'œuvre dans un concept de la psychophysiologie du XIX^e siècle, celui d'inconscient cérébral, dont Marcel Gauchet explique l'origine dans un essai du même titre. Ce concept est issu de l'extension de l'activité réflexe de la moelle épinière au cerveau, proposée par Laycock dès 1840, qui postule une identité de fonctionnement entre ces deux parties du système nerveux. Ainsi, ce n'est plus la volonté qui se trouve à l'origine des actions et des pensées, mais des stimuli extérieurs auxquels le corps réagit. Dans ces conditions, le sujet ne s'appartient plus : « Une grande part, la plus grande part, de la cérébration [...] est en réalité automatique et inconsciente¹⁸. » S'il lui reste un pouvoir d'intervention, il est minime, et la volonté n'est plus qu'une illusion produite par la conscience, le résidu secondaire d'une activité qui s'est faite sans elle et dont la conscience n'est généralement

¹⁵ Émile Zola, « La Mort d'Olivier Bécaille », dans *Ceuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde, 2005, t. XII, p. 613.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, Paris, Seuil, 1992, p. 30.

pas informée. Il s'ensuit une dépossession au profit d'un autre, un autre en soi : l'inconscient cérébral. C'est toute la question de l'identité qui est ainsi profondément bouleversée : qui est « moi » ? La conscience – représentation postérieure et contingente des idées et des actions – ou l'inconscient, dont l'activité échappe au contrôle ?

Ainsi, l'aliénation représentée dans le récit fantastique où un autre s'approprie les idées et les actions du héros fait écho à une brèche profonde creusée dans la représentation du sujet par les « nouveaux anatomistes de l'âme¹⁹ ». En effet, certains indices suggèrent que l'imposteur persécutant le héros est en fait une partie de lui. La représentation extérieure (sous la forme d'un autre personnage) de celle-ci fait ressortir le mécanisme de désappropriation, la force étrangère qui contrôle le héros étant incarnée. Cette incarnation se fait de façon progressive dans « Onuphrius ». En effet, l'aliénation du personnage commence par de petits incidents – on a peint des moustaches sur sa toile, travesti ses pinceaux, forcé son bras pour qu'il dévie en peignant, etc. – et se clôt par un effacement complet de sa personne – il ne voit plus son reflet dans les miroirs ni son ombre. Au fur et à mesure que son identité s'embrouille et s'affaiblit, une autre s'affirme de façon croissante : la figure du persécuteur se dévoile progressivement. Force invisible au départ, cette figure devient un doigt qui déplace ses pions et lui fait perdre une partie de dames. Ensuite, c'est une ombre dans un miroir où il est seul à se regarder, et, finalement, une personne qui se manifeste en pleine lumière et se prête à une description physique. Par ailleurs, chaque manifestation semble, au premier abord, venir de lui : c'est sa main qui fait un faux mouvement lorsqu'il peint; le doigt qui sabote sa partie de dames lui semble être

¹⁹ *Ibid.*

l'ombre du sien; l'apparition d'une figure dans le miroir est attribuée, dans un premier temps, à un reflet double, etc.

Un lien étroit unit également le narrateur du récit de Schwob et son compagnon de voyage, l'homme voilé. En effet, comme dans « Onuphrius », l'affirmation de l'autre s'accompagne d'un affaiblissement de la présence du héros. Nous l'avons vu, le voyageur ne devient actif qu'au moment où le narrateur tombe en état de catalepsie. Quand celui-ci sent que sa volonté l'a complètement abandonné, son compagnon se lève et commet son crime : « Alors l'homme voilé se leva, et, me regardant fixement sous son voile couleur de chair humaine, il se dirigea à pas glissants vers le voyageur endormi²⁰. » Ce voile sous lequel se cache le visage du meurtrier évoque l'inaccessibilité d'une grande part de l'activité psychique telle que théorisée par les psychophysiologistes. D'ailleurs, Marcel Gauchet se réfère à la représentation de l'inconscient chez Paul Valéry – identifié comme un héritier de la réflexologie – qui est défini en des termes similaires : « La substance de la vie psychique est *fonctionnement* et ce que nous en observons, le voile²¹. » La « couleur de chair humaine » qui caractérise celui-ci dans le récit de Schwob en fait une partie constitutive de l'être, plus précisément de l'être organique. Car c'est bien du corps qu'il s'agit : l'activité automatique et inconsciente du sujet est une réaction à des sensations qui agissent sur sa « matière ». Or, cette activité réflexe peut être dévoilée par le recours à l'hypnose, qui en a d'ailleurs donné l'intuition à Laycock. L'observation des phénomènes du sommeil, provoqué ou non, joue un rôle déterminant pour la psychophysiologie puisqu'ils mettent à nu une partie de l'être autrement inaccessible. De même, dans le récit de Schwob, le narrateur

²⁰ Marcel Schwob, *loc. cit.*, p. 95.

²¹ Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974, t. I, p. 1057, cité par Marcel Gauchet, *op. cit.*, p. 155.

arrive à voir les traits du meurtrier – sous son voile – dès qu’il est frappé par le sommeil cataleptique, ce qui corrobore le lien unissant les deux personnages.

Bref, dans le récit fantastique, la catalepsie entraîne la dépossession du héros au profit d’un autre. Cette prise en charge du « moi » par une force étrangère évoque la théorie de l’inconscient cérébral, qui situe à la source des idées et des actions une réponse automatique du corps à son environnement. Ce que l’on attribuait jusqu’alors à l’exercice de la volonté se réalise indépendamment d’elle et se dérobe le plus souvent à la conscience. Il s’ensuit la présence d’un inconnu en soi, l’inconscient, que le fantastique incarne dans son action usurpatrice, révélant ainsi la violence faite au sujet auquel on refuse toute initiative. Le rapport à l’autre comme inconnu se manifeste également par le thème du regard dans le récit fantastique. En effet, ce thème y joue un rôle important, de même que dans la littérature psychiatrique du XIX^e siècle. Fait remarquable, dans les deux cas, le sens de la vue est associé à un pouvoir. Dans le récit de Zola et de Schwob, le sommeil cataleptique est accompagné d’une vision surhumaine, alors que les aliénistes (Esquirol, par exemple), dans leurs écrits, se dotent d’une acuité visuelle leur permettant de lire dans les pensées de leurs patients. De plus, cette faculté répond, dans les deux cas, à la confrontation avec l’invisible.

3. VOIR L’INVISIBLE

La difficulté d’accès à l’autre est une problématique centrale pour la science psychiatrique au XIX^e siècle. Celle-ci est confrontée à un objet qui ne se laisse pas facilement saisir : les maladies de l’esprit. Le développement de cette discipline, qui émerge avec la naissance de la clinique des maladies mentales en 1800, s’accompagne donc d’un effort de légitimation dans le champ de la médecine qui, jusque-là, ne s’est

occupée que du corps. À la grandeur de l'obstacle doit correspondre une expertise que toute une littérature s'affaira à valoriser. Juan Rigoli, dans *Lire le délire*, recense minutieusement cette littérature, soit les textes écrits par les aliénistes entre 1800 et 1860, des débuts de cette nouvelle science au virage organiciste²² qu'elle prend au milieu du XIX^e siècle. Il fait ressortir la difficulté inhérente à la psychiatrie qui place le médecin devant l'invisible : « Pas d'espoir aux premiers temps de l'aliénisme, sinon régulièrement déçu, que la folie trouve une inscription dans la matérialité du corps [...] et se soumette ainsi à l'ordre triomphant de l'anatomie pathologique²³. » Le « triomphe » renvoie ici à la valorisation d'un mode de diagnostic fondé sur le visible au détriment de l'identification d'une maladie qui ne laisse pas de traces sur le corps. Il relève la position délicate qu'occupe la psychiatrie à ses débuts.

Dans « La Mort d'Olivier Bécaille », le héros est, lui aussi, frappé par l'impossibilité de voir. S'il est aveuglé, c'est la catalepsie qui, au premier abord, en est responsable : « Seul mon œil gauche percevait encore une lueur confuse, une lumière blanchâtre où les objets se fondaient; l'œil droit se trouvait complètement paralysé²⁴. » Le travail commencé par la catalepsie est achevé par Madame Gabin, qui, le croyant mort, lui ferme les yeux. Ainsi, le narrateur n'arrive plus à voir ce qui se passe autour de lui et est forcé de le deviner. Cependant, il est légitime de croire que la catalepsie concrétise une autre sorte d'aveuglement, un déni. Le texte suggère, en effet, que le héros se ment à lui-même relativement à la nature de sa relation avec Marguerite, sa femme. Les souvenirs qui lui reviennent à l'esprit le représentent beaucoup plus dans un

²² Alors qu'au début du siècle, les psychiatres proposent le traitement moral pour soigner les maladies mentales, l'appréhension de celles-ci change au milieu du siècle. On s'intéresse davantage à l'identification de la folie (plutôt qu'aux moyens de la soigner) et à ses traces physiques.

²³ Juan Rigoli, *Lire le délire : aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 26-27.

²⁴ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 604.

rôle de père que d'amant, comme celui de leur voyage en train les menant à Paris : « [J]'emmenai la chère enfant, pour qu'elle ne pleurât plus. En chemin de fer, elle riait. La nuit, la banquette des troisièmes classes étant très dure, je la pris sur mes genoux, afin qu'elle pût dormir mollement²⁵. » Le changement d'humeur subit de Marguerite, représenté par le rapprochement antithétique des verbes « pleurât » et « riait », évoque le comportement d'une enfant (c'est d'ailleurs ainsi qu'il l'appelle) qui passe des pleurs aux rires dès que son désir est comblé (elle souhaitait quitter la province où elle s'ennuyait). De même, le fait qu'il la prenne sur ses genoux pour qu'elle s'endorme évoque une figure paternelle veillant au sommeil de son enfant. C'est d'ailleurs dans un contexte similaire qu'Olivier a d'abord connu Marguerite :

Marguerite n'était encore qu'une enfant. Elle m'aimait, parce que je la promenais dans une brouette. Mais, plus tard, le matin où je la demandai en mariage, je compris, à son geste effrayé, qu'elle me trouvait affreux. Les parents me l'avaient donnée tout de suite; ça les débarrassait. Elle, soumise, n'avait pas dit non²⁶.

Ce passage inscrit l'amour de Marguerite dans un contexte ludique : l'attribution de l'origine de ce sentiment à un jeu en trahit la nature. Il s'agit d'un amour d'enfant, comblé par les actions les plus simples, comme une promenade en brouette. De plus, la soumission avec laquelle elle accepte d'épouser Olivier, malgré sa répugnance, établit une continuité entre le rôle de ses parents et celui que jouera son mari. Ces indices laissent donc croire que le lien unissant le narrateur à son épouse est beaucoup plus paternel qu'amoureux et qu'il est l'objet d'un aveuglement.

Le héros de « L'Homme voilé » est également confronté à l'invisible. Au début du récit, il est incapable de distinguer les traits de l'homme en face de lui; d'abord,

²⁵ *Ibid.*, p. 606.

²⁶ *Ibid.*

lorsque celui-ci dort, enseveli sous une couverture, mais même lorsque, par la suite, il se lève: « Dans ce mouvement, j'aurais dû voir sa figure, – *et je ne la vis pas*. J'aperçus une tache confuse, de la couleur d'un visage humain, mais dont je ne pus distinguer le moindre trait²⁷. » Le polyptote et le recours à l'italique soulignent l'étrangeté de l'impossibilité de voir. En effet, la première occurrence du verbe « voir » sert à énoncer un principe dérivé du sens commun : normalement, le mouvement du voyageur aurait dû permettre au narrateur d'apercevoir son visage. Or, il n'en est rien, et la répétition du verbe sous sa forme négative et conjuguée fait ressortir l'écart entre les attentes du narrateur et ce qui advient dans les faits.

Dans ces circonstances où l'autre se dérobe, l'imagination prend le relais. Ainsi, face à un objet d'étude qui souligne les limites de sa perception, le psychiatre se rabat sur les outils de la médecine traditionnelle pour décrire les maladies de l'esprit. Ce recours au langage propre aux pathologies du corps pour parler de la folie fait entrer, d'une certaine façon, le discours aliéniste dans la littérature. En effet, certains textes se réfèrent à des « lésions » de l'entendement. La métaphore des plaies concrétise les troubles mentaux et donne au médecin, autrement désarmé, une prise sur eux. Rigoli cite un autre exemple où le vocabulaire de l'examen médical physique sert à décrire l'établissement d'un diagnostic psychiatrique : « Il faut porter la sonde dans le réceptacle des sentiments, des idées, des passions. Il faut percuter moralement l'entendement. Il faut savoir explorer le pouls moral²⁸. » La répétition du verbe « il faut » donne des allures de manifeste à la démarche décrite. Elle scande la nécessité et la légitimité de l'examen de l'esprit et trahit les résistances auxquelles l'aliénisme a été confronté. Dans

²⁷ Marcel Schwob, *loc. cit.*, p. 93. Les italiques sont de l'auteur.

²⁸ Joseph Guislain, *Leçons orales sur les phrénopathies*, 1852, t. I, p. 35, cité par Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 32.

les deux cas cités, le langage fait exister la maladie, permettant l'appréhension de celle-ci et la cautionnant aux yeux des « autres » médecins, ceux du corps. Bref, se référer à la folie par l'appropriation d'un lexique déjà consacré, c'est une façon de légitimer l'aliénisme et de l'intégrer au champ de la médecine traditionnelle.

Le narrateur du récit de Zola compense également la défaillance de ses yeux par un travail de l'imagination. Les mouvements des gens dans la pièce où son corps est exposé, à défaut de les voir, il les devine. C'est ainsi qu'il se représente Monsieur Simoneau, venu offrir ses services à Marguerite. Prédisposé à le détester parce qu'il est grand et fort – alors que lui-même est de constitution frêle – et qu'il lui a déjà semblé qu'il faisait les yeux doux à sa femme, il l'imagine en train de chercher à se rapprocher d'elle par tous les moyens. Ainsi, un rire de la fille de Madame Gabin lui fait croire que le jeune homme s'est penché vers Marguerite, endormie, pour chercher à l'embrasser. Ensuite, lorsque Monsieur Simoneau emmène la jeune femme de force hors de la pièce parce qu'on s'apprête à mettre en bière le corps de son mari, celui-ci imagine leur étreinte : « [...] je m'imaginai les voir, lui grand et solide, l'emmenant sur sa poitrine, à son cou, et elle, éplorée, brisée, s'abandonnant, le suivant désormais partout où il voudrait la conduire²⁹ ». Son esprit se représente non seulement les événements présents, mais anticipe également l'avenir : sa femme l'a déjà quitté; elle en aime un autre. Divagation romanesque ou pressentiment ? Il semble bien qu'il avait vu juste puisqu'à la fin, il apprend que Marguerite a quitté Paris avec Monsieur Simoneau, le suivant dans sa région natale.

²⁹ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 613.

C'est aussi par le truchement d'un travail de création que le protagoniste du récit de Schwob tentera de cerner l'homme voilé. En effet, l'impossibilité d'identifier son voisin stimule l'imagination du personnage. À défaut de le voir, il lui crée un visage :

Visible, palpable, je sentais se dresser l'image de Jud – une face maigre avec des yeux caves, des pommettes saillantes et une barbiche sale – la figure de l'assassin Jud, qui tuait, la nuit, dans des wagons de premières³⁰ [...]

Comme dans le cas de la littérature aliéniste, l'inconnu est cerné à partir d'une transposition du connu. Au visage caché s'en substitue un autre que les circonstances ont fait surgir dans l'esprit du narrateur. Tout se passe comme si la description détaillée des traits, de même qu'une identification par le nom, devaient compenser le vide laissé par la rencontre de l'homme voilé. Le langage joue donc ici aussi une fonction rassurante en faisant sortir du néant l'imperceptible, mais aussi terrifiante, car la figure évoquée laisse présager de sombres événements.

Si le recours aux images contribue à mettre en relation le sujet avec l'autre en le lui rendant moins inconnu, l'outil par excellence demeure le regard. La puissance de celui-ci se manifeste dans la littérature aliéniste du XIX^e siècle. En exergue de son premier chapitre, Rigoli cite les paroles d'Esquirol : « Je crois plus que personne avoir appris à lire dans la pensée de ces malades³¹. » Cette métaphore attribue au psychiatre un pouvoir surnaturel qui le distingue de la masse. L'esprit des patients lui est devenu si transparent qu'il y accède comme on prend connaissance du contenu d'un livre. L'image d'un regard pénétrant, capable de percevoir ce que recèle l'esprit des patients, revient d'ailleurs dans plusieurs textes psychiatriques du début du XIX^e siècle, mais

³⁰ Marcel Schwob, *loc. cit.*, p. 93.

³¹ Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, 1838, t. I, p. 275, cité par Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 19.

aussi dans d'autres textes, écrits ou non par des spécialistes, et où sont représentées des figures de médecins, comme ce portrait du docteur Blanche : « Une blessure grave reçue à l'œil droit donne à son regard un caractère équivoque, de sorte qu'on dirait qu'il médite, qu'il étudie, quand il ne fait que voir³². » Ici, le regard du médecin est lui-même placé sous l'observation d'un autre et le mystère en émane. Ce qui n'est à priori qu'une plaie confère une certaine aura au docteur Blanche puisque le simple fait de regarder lui donne des airs de méditation. Ainsi, cette plaie devient une sorte de stigmatisme qui consacre la différence du docteur.

Par ailleurs, le regard joue également un rôle important dans une des pratiques thérapeutiques de la psychiatrie, soit l'hypnose. Alors que le Marquis de Puységur induisait l'état de somnambulisme artificiel par des « passes » visant à faire circuler le « fluide magnétique³³ », James Braid met en place un système où la fixation par le regard assure la transition entre l'état normal et l'état hypnotique. Littré et Robin décrivent ainsi cette méthode :

Prenez un objet brillant [...] tenez-le à une distance de 20 à 40 centimètres des yeux, dans une position telle au-dessus du front, qu'il exerce le plus d'action sur les yeux et les paupières, et qu'il mette le patient en état d'avoir le regard fixé dessus. On fera entendre au patient qu'il doit tenir constamment les yeux sur l'objet³⁴ [...]

Le regard du sujet de l'expérience se voit donc conférer un certain pouvoir puisqu'il peut, s'il est concentré sur un objet, modifier l'état de conscience de ce même sujet. L'objet de la fixation peut aussi être le regard de l'hypnotiseur, comme l'explique

³² Jacques Arago, « Une maison de fous (Maison du docteur Blanche) », dans *Paris, ou le livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1832, t. IV, p. 199, cité par Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 20-21.

³³ La méthode de Puységur est décrite dans l'article de Michel Pierssens, « Le Merveilleux psychique au XIX^e siècle », *Ethnologie française*, n° 3, 1993, p. 351-366.

³⁴ Émile Littré et Charles Robin, « Hypnotisme », dans *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire de P.-H. Nysten*, Paris, J.-B. Baillière, 1855, p. 659.

Hippolyte Bernheim, décrivant la méthode qu'il utilise pour provoquer l'hypnose : « [...] ou bien encore je l'engage à fixer mes yeux et je tâche en même temps de concentrer toute son attention sur l'idée du sommeil³⁵ ». L'hypnotiseur est donc lui-même investi d'un pouvoir vis-à-vis du sujet, et ce, avant même que l'état d'hypnose soit atteint.

Le narrateur de « La Mort d'Olivier Bécaille » acquiert également un certain pouvoir, une perception accrue de son environnement. Tel que mentionné plus haut, la catalepsie n'entraîne pas une amélioration du sens de la vue; au contraire, le narrateur finit par être privé tout à fait de ce sens. À la vision défaillante se substitue un travail de l'imagination qui lui permet d'appréhender son environnement. Or, ce qui est présenté d'abord de façon hypothétique par des verbes tels que « je m'imaginai » ou « je devinais » devient ensuite affirmatif, comme si le narrateur pouvait effectivement voir ce qui se passe autour de lui : « Elle était là, couchée à demi au fond du fauteuil, avec son beau visage pâle, ses yeux clos dont les cils restaient trempés de larmes; tandis que, silencieux dans l'ombre, assis devant elle, Simoneau la regardait³⁶. » Le changement de focalisation de la narration, qui passe d'un point de vue intérieur à une vision omnisciente, confère une sorte de pouvoir au narrateur. En effet, puisqu'il s'agit d'une narration à la première personne, tout se passe comme si l'omniscience était celle du narrateur lui-même. Au final, la catalepsie lui aura vraiment ouvert les yeux, car elle lui fait prendre conscience de la vraie nature de sa relation avec Marguerite : « [j]e n'avais

³⁵ Hippolyte Bernheim, *op. cit.*, p. 5.

³⁶ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 611.

jamais été son amant, c'était un frère qu'elle venait de pleurer³⁷ ». Le pouvoir du regard, dans le récit de Zola, renvoie donc à l'accès à une vision lucide des choses.

Le narrateur de « L'Homme voilé », quant à lui, développe littéralement une vision surhumaine grâce à la catalepsie. Alors que tout son corps se « ferme » et cesse de répondre à sa volonté, ses yeux, eux, restent non seulement fonctionnels, mais sont dotés d'une plus grande acuité :

[...] je m'évanouis véritablement les yeux ouverts. Oui, les yeux ouverts et doués d'une puissance infinie dont ils se servaient sans peine [...] Ces yeux surhumains se dirigèrent d'eux-mêmes sur l'homme à la figure mystérieuse, et, bien que perçant les obstacles, ils les percevaient³⁸.

Le caractère extraordinaire de la situation se manifeste d'abord par la contradiction entre l'évanouissement et les yeux demeurés ouverts. Cette contradiction justifie la présence de l'adverbe « véritablement » et du « oui » ouvrant la phrase suivante, qui répète le fait incroyable, « les yeux ouverts ». Ces expressions inscrivent, dans le texte, un lecteur implicite face auquel le narrateur cherche à se justifier. Le « oui » répond en effet à une objection sous-entendue de la part de ce lecteur et trahit un effort de persuasion commandé par la nature des faits rapportés. Ensuite, cette activité des yeux qui persiste dans l'évanouissement permet au narrateur de voir l'invisible : il arrive, en effet, à percevoir le visage et le corps de l'homme voilé, bien qu'ils soient dissimulés respectivement sous un masque et une couverture.

Cependant, la représentation d'un regard tout-puissant mine l'autonomie de l'autre. Rigoli voit d'ailleurs une contradiction entre la représentation du regard médical dans la littérature aliéniste et un des principes de la profession :

³⁷ *Ibid.*, p. 621-622.

³⁸ Marcel Schwob, *loc. cit.*, p. 94.

[...] l'image de cette capture par le regard dévie pourtant des fondements d'une spécialité dont le propre [...] est de constituer le fou en « sujet » et de le soustraire aux pratiques objectivantes qui lui déniaient une présence et une volonté irréductiblement autonomes³⁹ [...]

La littérature psychiatrique a donc tendance à faire de l'aliéné un objet de la perception de son médecin et non une personne à part entière. Dans ces conditions, le patient devient phénomène : il n'a plus d'existence en soi dans la mesure où il est le produit d'une conscience. Notre lecture de « L'Homme voilé » propose un statut similaire du meurtrier en tant que représentation de l'inconscient du narrateur. De plus, « La Mort d'Olivier Bécaille » est l'histoire de la transformation d'une conscience, qui, grâce à l'expérience de la catalepsie, appréhende différemment son rapport aux autres. Nous pouvons donc conclure avec Joël Malrieu que le fantastique est une phénoménologie, car il met en scène la relation entre un phénomène et une conscience :

Tout récit fantastique peut donc être ramené à un schéma simple qui fait intervenir un personnage et un phénomène, étant entendu qu'un phénomène désigne « tout fait extérieur qui se manifeste à la conscience par l'intermédiaire des sens, toute expérience intérieure qui se manifeste à la conscience⁴⁰ [...]

L'auteur remarque également une progression dans les récits fantastiques du XIX^e siècle. Ceux du début du siècle représentent généralement un personnage et un phénomène bien distincts l'un de l'autre; celui-ci existe de façon autonome par rapport à celui-là. Or, plus le siècle avance et plus la réalité objective du phénomène devient problématique. À la fin, le phénomène n'est plus que « la matérialisation des aspirations, des fantasmes ou des angoisses du personnage⁴¹ ». Le rapport à l'autre, dans la littérature fantastique, s'applique donc à la fois aux individus que côtoie le héros et à lui-

³⁹ Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰ Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 48. L'auteur tire sa définition d'un phénomène du *Dictionnaire Hachette*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

même. L'autre peut tout aussi bien se retrouver à l'extérieur qu'à l'intérieur de lui. La littérature, au XIX^e siècle, qu'elle soit fantastique ou scientifique, représente un sujet divisé qui est confronté à l'inconnu dans la mesure où il ne connaît du monde que ce qui se manifeste à sa conscience. Or, celle-ci est représentée comme subsistant jusque dans la mort, créant un pont entre le monde des vivants et celui des défunts.

ORPHÉE FANTASTIQUE

*[...] la mort,
Contrée inexplorée dont, la borne franchie,
Nul voyageur ne revient [...]*
—WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*

Tel Orphée, le héros fantastique réalise l'impossible voyage, le retour de chez les morts. En effet, la catalepsie lui permet de franchir la frontière entre la vie et la mort et ainsi d'accéder à un savoir fondamentalement intransmissible, car bien que l'aller aille de soi, le retour, lui, relève de l'extraordinaire. Or, le fantastique rend cette transmission possible. En effet, l'état cataleptique mène à une horrible confusion : l'entourage du héros le croit mort. Celui-ci se trouve donc à assister à toutes les étapes du rituel funéraire – veille, mise en bière, convoi, enterrement – mais dans la perspective du défunt. Dans ces conditions, le fantastique devient le lieu d'une prise de parole à partir de l'au-delà; il communique l'incommunicable. De plus, la catalepsie opère la même division que la mort (ou du moins qu'une certaine conception de la mort) sur le sujet en séparant l'âme du corps. L'âme nouvellement autonome s'élève et, dans cette distance, contemple sa propre existence mais aussi son absence, c'est-à-dire les paroles et les actions des autres telles qu'elles se réalisent après sa

disparition. Ici encore, le récit défie les lois de la nature en livrant le témoignage d'un héros qui atteste son propre effacement. Cette expérience de la mort via la catalepsie fait écho aux sciences de l'esprit. En effet, la médiumnité revendique, elle aussi, une communication avec le monde des morts. De plus, la folie, dans les écrits des aliénés, est assimilée à une élévation de l'âme donnant un avant-goût de la mort.

1. VOIX D'OUTRE-TOMBE

Le magnétisme, au XIX^e siècle, permet l'induction d'un état de somnambulisme chez certaines femmes alors en mesure d'accéder au monde des morts. Michel Pierrssens, dans « Le Merveilleux psychique au XIX^e siècle », parle d'un nouveau rôle social, celui de « médiateur entre l'autre monde et celui-ci¹ ». Il cite, à titre d'exemples de ce nouveau rôle, l'Allemand Justinus Kerner et le Français Louis-Alphonse Cahagnet. Ces magnétiseurs se sont tous deux attachés à des femmes voyantes, soit respectivement Frédérique Hauffe et Adèle Maginot. La sollicitation d'une technique scientifique, celle du magnétisme, pour provoquer l'« extase », qui ouvre sur l'autre monde, réalise l'union de « la Raison et de l'Inspiration, du Masculin et du Féminin, de l'Intelligible et du Mystère² ». Ainsi, la science est non seulement ce qui donne accès à l'au-delà, mais elle est aussi ce qui vient cautionner un « savoir déviant », c'est-à-dire qui n'est pas reconnu par l'institution scientifique. Elle permet la diffusion d'une parole qui, sans elle, ne serait demeurée qu'une rumeur, car Kerner et Cahagnet se feront les chroniqueurs des visions de leurs « lucides ». Le grand œuvre de Cahagnet, *Arcanes de la vie future dévoilés*, est un compte rendu des communications avec les esprits réalisées par

¹ Michel Pierrssens, « Le Merveilleux psychique au XIX^e siècle », p. 355.

² *Ibid.*, p. 356.

Adèle. Ce compte rendu est d'emblée polyphonique puisque le savoir des esprits est relayé par la voyante, dont la parole est, elle aussi, rapportée.

« La Vérité sur le cas de M. Valdemar » d'Edgar Allan Poe met aussi en place un dispositif de communication avec les morts. Ce récit paraît pour la première fois en décembre 1845, dans *The Broadway Journal*, sous le titre « The Facts in the Case of Mr. Valdemar ». Sa traduction par Baudelaire est publiée neuf ans plus tard, en septembre 1854, dans le journal *Le Pays*. Le premier titre français, « Mort ou vivant ? Cas de M. Valdemar », sera remanié lors de la publication du recueil *Histoires extraordinaires*. Dans ce récit, le narrateur magnétise un homme à l'article de la mort, provoquant ainsi un état cataleptique. Cet état permet non seulement de repousser les limites de celle-ci mais aussi d'en révéler les secrets. En effet, le mourant, une fois magnétisé, survit bien au-delà du moment où l'on avait prédit son décès, et une fois qu'il a manifesté tous les signes de la mort, on arrive encore à communiquer avec lui. À la question demandée par le narrateur, à savoir s'il dort toujours, M. Valdemar répond : « Oui, – non, – *j'ai dormi*; – et maintenant, – maintenant *je suis mort*³. » La présence d'italiques fait ressortir la transition du passé au présent et éclaire l'ambiguïté première de la réponse à la fois affirmative et négative. La formulation de cette nuance, qui témoigne d'un souci de rigueur, rend le constat de la mort encore plus probant. Car une telle prétention – la possibilité de parler dans la mort – entraîne à sa suite tout un attirail de légitimation. C'est ainsi, à notre avis, qu'il faut comprendre le nouveau choix de traduction du titre fait par Baudelaire. Ce titre, en passant du questionnement à l'affirmation de la « vérité », est non seulement plus fidèle à celui de Poe qui se revendique de « faits »,

³ Edgar Allan Poe, « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », dans *Le Chat noir et autres contes*, Montréal, Beauchemin, 2008, p. 119. Les italiques sont de l'auteur.

mais participe aussi d'un effort de persuasion. Cet effort est d'autant plus nécessaire qu'il n'y a pas confusion quant au statut du personnage, contrairement au cas d'Olivier Bécaille. En effet, celui-ci, que tout le monde croit mort, à commencer par lui-même, s'avère en fait être la victime d'une crise de catalepsie qui ne donne que l'illusion de la mort et mène à un faux diagnostic. Cependant, le récit de Poe ne met pas en scène un tel quiproquo et plutôt que de l'infirmier, il conforte le diagnostic par la description non équivoque des signes de la mort par tuberculose.

Le narrateur du récit de Zola n'en fera pas moins l'expérience de la mort. En effet, « La Mort d'Olivier Bécaille » s'ouvre sur ce qui a toutes les apparences d'une notice nécrologique : « C'est un samedi, à six heures du matin que je suis mort après trois jours de maladie⁴. » Ce qui heurte la raison, cependant, c'est l'identité du narrateur et du défunt, car s'il est envisageable de dire « je *serai* mort », il paraît invraisemblable d'affirmer « je *suis* mort ». Invraisemblable dans la mesure où l'on postule que la mort est la fin de toute conscience ou du moins que si celle-ci perdure, elle ne dispose plus d'aucun moyen de communication. Or, la narration du récit de Zola semble contredire ces deux principes : elle est attestation d'une continuité de la conscience au-delà de la mort et de sa capacité de communiquer. Elle joue donc un rôle d'information, comme si le narrateur était une sorte de cobaye qui témoignait de façon exclusive de son expérience : « La mort n'était donc pas le néant, puisque j'entendais et que je raisonnais⁵. » Ici le narrateur dément un préjugé – à savoir que mourir est la fin de toute chose – et semble ainsi lever le voile sur l'inconnu que représente la mort.

⁴ Émile Zola, « La Mort d'Olivier Bécaille », p. 604.

⁵ *Ibid.*, p. 606.

Par ailleurs, la mise en scène d'une parole d'outre-tombe dans le récit fantastique amène le déploiement de tout un scénario scientifique – elle requiert le même cautionnement que les communications médiumniques. Dans ces conditions, le récit devient une véritable étude de cas, comme l'atteste le titre de celui de Poe. En effet, la description de la fin de l'épisode cataleptique de M. Valdemar n'est pas sans faire penser au cas de François Bousch, rapporté dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, sous l'article « catalepsie » : « [...] les fluides se dépravaient, toute la peau se couvrit d'ecchymoses et de taches scorbutiques; les tissus et les chairs se ramollirent; la rigidité cataleptique diminua, et une odeur putride s'exhala de son corps⁶ ». Le narrateur de Poe décrit de façon similaire le « retour à la vie » de son patient :

[...] cette descente de l'iris était accompagnée du flux très abondant d'une liqueur jaunâtre (de dessous les paupières) d'une odeur âcre et fortement désagréable. [...] Il y eut un retour immédiat des cercles hectiques sur les joues⁷ [...]

Ici la narration devient description clinique. En effet, comme dans l'article scientifique, elle se caractérise par le recensement minutieux des détails de la transformation du corps et par l'utilisation d'un vocabulaire technique, soit celui de la médecine. De plus, dans les deux cas, la sortie de l'état de catalepsie précipite la détérioration du corps causée par la maladie (le scorbut dans l'article et la tuberculose dans « La Vérité sur le cas de M. Valdemar »). Tout se passe donc comme si la catalepsie retardait le cours de la maladie, comme si elle suspendait le temps. De là à suggérer qu'elle retarde la mort, il n'y a qu'un pas, que le fantastique n'hésite pas à franchir. En effet, nous l'avons mentionné plus haut, la catalepsie, chez Poe, triomphe de la mort non seulement en

⁶ Pierre Larousse, « Catalepsie », dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, p. 545. L'auteur cite un ouvrage de M. A. Dehay, dont il ne donne pas le titre ni aucune autre information bibliographique.

⁷ Edgar Allan Poe, *loc. cit.*, p. 120.

démentant les prédictions des médecins quant au moment du décès mais aussi en permettant le maintien d'une communication avec le défunt.

L'influence des « histoires de catalepsie », telles que diffusées par les ouvrages scientifiques ou les journaux, se fait également sentir chez Zola. En effet, le narrateur de « La Mort d'Olivier Bécaille », s'interrogeant sur son état, se rappelle un cas observé à l'hôpital : « Un homme y avait ainsi dormi pendant vingt-huit heures, son sommeil était même si profond, que les médecins hésitaient à se prononcer; puis, cet homme s'était assis sur son séant, et il avait pu se lever tout de suite⁸. » La catalepsie est donc représentée en tant qu'elle sollicite d'autres discours : un cas observé par le héros informe sa propre situation. Ce cas dont il se rappelle aurait aussi bien pu se retrouver dans le journal, comme celui d'une dame, rapporté par la *Gazette des hôpitaux*⁹, qui était saisie d'une crise de catalepsie tous les jours, durant une heure et qui pouvait reprendre ses activités normalement après coup. Ainsi, la représentation fantastique de la catalepsie révèle un interdiscours, celui des relations de cas qui circulent au XIX^e siècle. Rae Beth Gordon évoque le rôle des journaux dans cette diffusion et cite l'exemple de Théophile Gautier :

[...] he most certainly read the articles on psychiatry that appeared in the newspapers he himself regularly contributed to, and under the rubric *Variétés* one could read such articles as “Hygiène publique” where hysteria, hypochondria, convulsions and catalepsy were discussed in terms of the temporary appearance of death they could cause¹⁰ [...]

⁸ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 611.

⁹ Cité par Pierre Larousse, *loc. cit.* L'auteur ne précise pas la date de parution du journal.

¹⁰ Rae Beth Gordon, « *Le Merveilleux scientifique and the Fantastic* », *L'Esprit créateur*, vol. 28, n° 3, 1988, p. 12.

Les journaux sont donc un lieu important où s'entrecroisent les discours au XIX^e siècle, un carrefour où l'on peut autant lire les récits de la littérature que ceux de la médecine qui s'approprient tous deux le genre de « l'étude de cas ».

Cependant, contrairement aux relations médicales, le récit fantastique ne s'intéresse pas à la catalepsie en tant que phénomène scientifique, mais aux fantasmes qu'elle génère¹¹. Ainsi, le fait que la catalepsie donne temporairement l'apparence de la mort devient, dans le fantastique, un scénario propre à susciter l'horreur : le cataleptique est enterré vivant. Dans ces conditions, la voix du héros est littéralement « d'outre-tombe » puisque c'est bien par là qu'il est passé. En plus du héros, ce scénario met en scène un deuxième acteur : l'employé des services funéraires (le croque-mort, le fossoyeur). La représentation de celui-ci contribue à banaliser la mort. Dans « Onuphrius », on coud négligemment le linceul du héros, que l'on tentera ensuite de faire entrer dans un cercueil trop petit en lui donnant de grands coups sur les genoux. L'outrage va encore plus loin puisque des fossoyeurs reviennent déterrer le corps d'Onuphrius. L'état du linceul, qu'une brève interruption de la catalepsie a permis au héros de déchirer, devient le prétexte d'une rigolade :

Deux hommes me saisirent : voyant les coutures du linceul rompues, ils échangèrent en ricanant quelques plaisanteries grossières, me chargèrent sur leurs épaules et m'emportèrent. Tout en marchant, ils chantonnaient à demi-voix des couplets obscènes. Cela me fit penser à la scène des fossoyeurs dans *Hamlet*, et je me dis en moi-même que Shakespeare était un bien grand homme¹².

¹¹ Nous nous inspirons ici du commentaire formulé par Jean Le Guennec sur l'hypnose telle que représentée dans la littérature fantastique : « Ce n'est pas l'hypnose en tant que procédé scientifique, d'investigation ni de thérapie, qui y est représentée, mais les fantasmes auxquels elle donne lieu dans l'esprit du grand public. » Jean Le Guennec, *Raison et Dérison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, p. 61.

¹² Théophile Gautier, « Onuphrius », p. 61.

Ici encore, le travail des employés se caractérise par une désensibilisation face à la mort. L'humour et le chant donnent un esprit carnavalesque – au sens bakhtinien du terme – à cette scène. En effet, la mort tombe de son piédestal et plutôt que de susciter le recueillement et le respect, elle amène un comportement irrévérencieux. Le héros lui-même se distancie de sa propre situation devenue « littéraire » par l'évocation explicite de l'intertexte qu'elle sollicite, soit la référence à *Hamlet* de Shakespeare. Loin de s'affoler de son sort, il se laisse aller à des sentiments admiratifs vis-à-vis du dramaturge anglais. Cette scène, comme dans la célèbre tragédie, prend donc la forme d'une sorte d'intermède où les valeurs sociales, comme le respect dû aux morts, sont subverties.

Fait intéressant, « La Mort d'Olivier Bécaille » évoque également *Hamlet* lorsque le narrateur, enterré sous la terre, est en proie au découragement : « Ah ! comme je désirais la mort, à cette heure ! [...] Oh ! dormir comme les pierres, rentrer dans l'argile, n'être plus¹³ ! » Le héros shakespearien exprime le même souhait :

Mourir, dormir, / Rien de plus, et par un sommeil dire : nous mettons
fin / Aux souffrances du cœur et aux mille chocs naturels / Dont hérite
la chair; c'est une dissolution / Ardemment désirable¹⁴.

Dans les deux cas, en effet, le héros est confronté à sa propre impuissance face à la mort, qui échappe à sa volonté. C'est au moment où il la souhaite qu'elle se dérobe (à la fin du récit, Olivier n'en a plus peur et craint qu'elle ne vienne jamais). Si celle-ci asservit le héros, ses agents font de même : les croque-morts du récit de Zola disposent du corps du cataleptique de façon tout aussi irrévérencieuse que ceux de Gautier. En effet, la mise en bière d'Olivier n'a rien de solennel : « On n'a pas épargné le bois, dit la voix enrouée d'un croque-mort. La boîte est trop longue. — Eh bien ! il y sera à l'aise,

¹³ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 618.

¹⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Gallimard, coll. « folioplus classiques », 2002, p. 98.

ajouta un autre en s'égayant¹⁵. » La trivialité du propos, qui s'attarde sur la perte de bois – comme Madame Gabin, qui, quelques instants plus tôt, reproche à Marguerite de parer son mari de ses plus beaux habits, car « tout ça est perdu¹⁶ » – de même que l'ironie de la question du confort du défunt détonent avec la panique du héros et désacralisent le rituel funéraire. Celui-ci devient un acte administratif dépourvu de toute autre signification.

Bref, la représentation fantastique d'une voix d'outre-tombe, rendue possible par la catalepsie, se présente comme une transgression. Elle passe outre les limites imposées par la mort en rendant la communication possible avec le défunt; elle franchit les frontières qui délimitent les genres en s'appropriant celui de l'étude de cas; et finalement, elle défie le caractère sacré de la mort en en faisant une opportunité pour rire. Si l'expérience de la mort dans le récit fantastique est une transgression, c'est aussi parce qu'elle permet au héros de témoigner de sa propre absence. Le Guennec cite l'exemple de *Wakefield* de Nathaniel Hawthorne où un homme, prétextant un voyage, prend un appartement dans une rue voisine de la sienne. Il y habite plus de vingt ans, feignant d'être mort, mais allant quotidiennement observer son ancienne maison. Puis, un jour, sans crier gare, il revient frapper chez lui. Le Guennec voit dans ce scénario « une tentative pour considérer sa propre absence qui peut bien nous donner à penser qu'il cherche [...] à être témoin de sa propre mort, dans un curieux clivage de soi [qui est] une négation manifeste de la loi divine¹⁷ [...] » Or, la catalepsie fantastique met en scène un même clivage. En effet, puisqu'elle cause un malentendu qui fait croire au décès du héros, elle permet à celui-ci d'observer sa propre mort. De surcroît, cette

¹⁵ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 614.

¹⁶ *Ibid.*, p. 612.

¹⁷ Jean Le Guennec, *op. cit.*, p. 136.

expérience de distanciation est également recensée dans les écrits de fous du XIX^e siècle.

2. TÉMOIGNER DE SA PROPRE ABSENCE

Dans « Du danger d'être normal : écrits de fous, littérature et discours médical en France au XIX^e siècle », Aude Fauvel montre comment les aliénés revendiquent leur propre définition de la folie, remettant en question celle des médecins, et comment cette définition finit par se propager dans le reste de la société lors de la vague anti-aliéniste qui marque le début de la Troisième République. Cette conception de la folie en distingue deux sortes : la folie relative et la folie absolue. La première est diagnostiquée de façon circonstancielle; elle dépend du pays, du médecin ou encore de la classe sociale de l'individu. Il s'agit d'une folie inoffensive – un signe d'intolérance –, contrairement à la folie absolue, la « vraie », qui peut mener à la perte des facultés intellectuelles. L'auteure cite la définition que propose Karl-des-Monts, un avocat et écrivain qui a été enfermé quelque temps à Charenton, de ce deuxième type de folie : « C'est un duel effrayant entre la chair et l'esprit, un avant-goût de l'infini. En un mot, la folie réalise en pleine vie, le seul grand résultat de la mort... Elle sépare l'âme du corps¹⁸ [...] » L'expérience de la folie décrite ici semble avantageuse : au lieu d'une contrainte, elle apparaît plutôt comme une force libératrice qui débarrasse l'individu de sa finitude, des chaînes de son corps. L'aliéné accède à un savoir privilégié : il est familiarisé, de son vivant, avec la mort. Ce savoir vient au prix d'une division de l'être dont l'âme et le corps sont séparés. Le récit fantastique, par le biais de la catalepsie, met

¹⁸ Karl Des Monts, *Un martyr dans une maison de fous, révélations historiques...*, Bruxelles, J. J. Rozez, 1863, p. 27, cité par Aude Fauvel, « Du danger d'être normal : écrits de fous, littérature et discours médical », dans Jean-Louis Cabanès, Jacqueline Carroy et Nicole Edelman (dir.), *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, RITM, 2007, p. 242-243.

en place une expérience tout à fait semblable où le héros en vient à s'observer lui-même à distance.

Dans le récit du rêve où la paralysie cataleptique le fait passer pour mort, Onuphrius voit ses proches le pleurer et en vient donc à partager sa propre perte :

Alors Jacintha se prit à sangloter, à se tordre les mains, et à donner toutes les démonstrations de la plus violente douleur : tous ceux qui étaient dans la chambre en firent autant. Ce fut un concert de pleurs et de soupirs à apitoyer un roc¹⁹.

Cette représentation hyperbolique du deuil, digne d'une tragédie grecque, trahit une certaine complaisance du personnage, qui se valorise lui-même à travers cette exagération des signes du chagrin. Lui-même l'avoue : « J'éprouvais un secret plaisir d'être regretté ainsi²⁰. » Ainsi, plutôt que de s'affliger face à cette souffrance, Onuphrius en retire de la satisfaction. Tout se passe comme si cette distance, de laquelle il observe sa propre mort, était celle de l'art : cette scène relève de la création en représentant le deuil sous un mode amplifié; elle se réfère d'ailleurs à un « concert », métaphore évoquant explicitement le prisme artistique qui s'interpose entre le héros et sa mort. C'est dans ces conditions que celle-ci peut lui apporter du plaisir, sa mise en scène opérant, selon la conception aristotélicienne de l'art, une véritable catharsis.

Si la catalepsie met Onuphrius à distance de lui-même, c'est aussi parce qu'elle entraîne une séparation de l'âme et du corps. Cette scission est justifiée par l'autopsie qu'un médecin s'apprête à pratiquer et devient donc un réflexe de défense : « Ne voulant pas assister au dépècement de sa chère enveloppe, mon âme se hâta de

¹⁹ Théophile Gautier, *loc. cit.*, p. 58.

²⁰ *Ibid.*

sortir²¹. » L'âme est représentée comme ayant préséance sur le corps, qui se définit par rapport à elle en n'étant qu'une « enveloppe ». Cette infériorité de la chair est davantage explicite lorsqu'Onuphrius fait référence à sa « misérable guenille de corps²² » un peu plus loin. De plus, l'âme est ce qui permet au héros de s'échapper de la prison de son corps pétrifié; elle présente des attributs aériens : « J'avais beau me cramponner au sol, une force invincible m'attirait en haut; c'était comme si j'eusse été attaché à un ballon gonflé de gaz²³ [...] » L'âme d'Onuphrius s'élève et se déplace dans les airs; elle entreprend une sorte de voyage en sortant de la pièce où le corps se trouve pour aller explorer Paris. Le héros en vient à profiter de cette présence dans l'absence en témoignant de scènes qui lui auraient été inaccessibles dans toute autre condition : « [...] je montai, je montai, regardant aux vitres des mansardes les grisettes qui se levaient et faisaient leur toilette, me servant des cheminées comme de tubes acoustiques pour entendre ce qu'on disait dans les appartements²⁴ ». Son âme ainsi dégagée lui confère donc une sorte d'omnipotence, le pouvoir de voir et d'entendre les choses telles qu'elles se réalisent en son absence. Ce voyeurisme se manifeste ailleurs dans le récit, lorsqu'Onuphrius, assistant à une soirée, s'installe dans un fauteuil d'où « il pouvait voir sans être vu²⁵ ». Le récit illustre donc les efforts du héros pour se saisir d'une réalité évanescence, qui se dérobe dès que l'on est vu, comme Eurydice, remontant des Enfers, ne peut survivre au regard d'Orphée. Ces efforts trahissent le désir de s'affranchir de la finitude de l'homme, dont l'absence implique généralement un accès impossible au

²¹ *Ibid.*, p. 61.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

savoir. Or, le fantastique représente le dépassement de cette limite, la possibilité de voir ce que l'absence – ou la mort – cache.

Le récit de Zola met également en scène une expérience de distanciation. Son titre, « La Mort d'Olivier Bécaille », crée d'emblée une distance du héros vis-à-vis de sa propre personne. En effet, la narration homodiégétique laisse facilement envisager un autre titre, soit « Ma Mort ». Néanmoins, le narrateur se désigne lui-même à la troisième personne, enlignant ainsi son point de vue sur celui des autres. La référence à la mort procède également de ce changement de perspective puisque si le personnage meurt, c'est d'abord aux yeux de son entourage, qui demeure dans l'erreur jusqu'à la fin du récit. Or, cette vision distanciée, le héros se l'approprié, et le titre renvoie aussi à la nouvelle perception qu'il a de lui-même par le biais de la catalepsie, qui le mène à se regarder comme un étranger : « Il me semblait, par moments, que je volais, ainsi qu'une flamme subtile, dans l'air de la chambre, tandis qu'un étranger, une masse informe reposait inerte sur le lit²⁶. » Comme dans « Onuphrius », la distanciation se manifeste par une séparation de l'âme et du corps – qui, non sans ironie, évoque le travail de la mort, alors que le narrateur tente de se réveiller pour détromper tout le monde sur sa condition. De plus, dans ce récit aussi, l'âme est représentée comme étant le principe de vie : elle s'élève, se meut dans l'air, alors que le corps reste immobile, indéterminé sur le sol. C'est elle qui coïncide avec l'instance narrative; le héros ne voit pas son âme le quitter, il ne regarde pas les choses d'en bas mais des hauteurs de la pièce. Il n'est donc pas étonnant que cette âme soit valorisée – une « flamme subtile » – au détriment du corps, désigné comme une « masse informe ». Il sera question de cette valorisation de l'esprit dans le prochain chapitre.

²⁶ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 608.

Cette distance, provoquée par la catalepsie, permet aussi au narrateur d'assister au spectacle de sa propre mort. Il témoigne des événements de la vie qui suit son cours, sans lui. Évidemment, nous sommes dans l'ordre du « comme si » puisque la mort n'est qu'une illusion. Cependant, elle met quand même au jour une réalité qui n'aurait pas été accessible sans ce « faux décès ». La pensée qu'une telle réalité puisse lui échapper cause une grande angoisse au héros :

Je frissonnais parfois, lorsque je trouvais dans un journal une date future du siècle prochain : je ne vivrais certainement plus à cette date, et cette année d'un avenir que je ne verrais pas, où je ne serais pas, m'emplissait d'angoisse. N'étais-je pas le monde, et tout ne croulerait-il pas, lorsque je m'en irais²⁷ ?

Ainsi, ce n'est pas tant l'anéantissement de sa personne qui effraie le narrateur, mais plutôt la perspective d'un monde qui existerait indépendamment de lui. Son absence n'a de sens, en effet, que dans la mesure où quelque chose lui survit; elle se définit par opposition avec ce qui est présent. Or, la condition du narrateur lui permet justement d'assumer une « présence dans l'absence », comme si la catalepsie lui donnait accès à un univers parallèle d'où il pouvait contempler sa vie *post mortem*.

Bien qu'il réussisse éventuellement à sortir de son cercueil (la crise de catalepsie étant passée, le narrateur éprouve chaque planche de celui-ci et parvient à briser celle se trouvant aux pieds qui, par chance, donne sur une aire dégagée), dans une scène qui a tout d'une renaissance et évoque *Le Colonel Chabert* de Balzac, le héros ne réussira pas à réintégrer le monde des vivants, ou plutôt il choisira de ne pas se manifester. Il témoigne à distance des commérages de Madame Gabin : celle-ci se réjouit du sort de Marguerite, que Monsieur Simoneau a emmenée dans son coin de pays, et du décès du

²⁷ *Ibid.*, p. 606.

héros qui « a bien fait de mourir²⁸ ». La pensée de troubler le bonheur de sa femme fait en sorte qu'il choisit de demeurer dans l'ombre : « Pourquoi aurais-je de nouveau dérangé sa vie ! Un mort n'est pas jaloux [...] Allons ! j'étais un brave homme, d'être mort, et je ne ferais certainement pas la bêtise cruelle de ressusciter²⁹. » Ainsi, contrairement au héros de Hawthorne et au colonel Chabert, Olivier décide de rester en retrait, de ne pas bouleverser le nouvel ordre des choses qui s'est construit après sa disparition. Au contraire, il fait le choix d'adhérer à ce nouvel ordre qui, même s'il implique le sacrifice de sa propre personne, lui donne, ironiquement, le beau rôle. En effet, la mort fait de lui un « brave » et revendiquer sa place auprès de Marguerite serait une « bêtise cruelle ». L'ironie de ces propos ne tient pas seulement à la valorisation du sacrifice mais aussi à l'association de la volonté à des événements comme la mort ou la résurrection. Alors que celle-là n'est pas, de façon générale, exposée à notre contrôle, celle-ci l'est encore moins et relève plutôt de l'extraordinaire. Or, dans ce cas-ci, le héros a le pouvoir de faire ce choix. L'expérience de la « mort », le dégageant de tout lien qu'il entretenait avec les autres, lui a donné le plein contrôle de son existence. Lui-même le constate à sa sortie du cimetière : « Pourquoi me presser, lorsque j'étais le maître de la situation³⁰ ? » Ainsi, le rapport de force que la catalepsie avait instauré – et que nous avons analysé au chapitre précédent – est renversé : c'est le narrateur maintenant qui décide du sort des autres. Il n'est donc pas étonnant que celui-ci décide de demeurer dans cette position. « La Mort d'Olivier Bécaille », d'abord le fait d'une méprise, devient un choix du narrateur, qui délaisse son ancienne vie et peut donc déclarer sa propre mort, ou plutôt celle de la personne qu'il était avant sa crise de catalepsie.

²⁸ *Ibid.*, p. 621.

²⁹ *Ibid.*, p. 622.

³⁰ *Ibid.*, p. 619.

La catalepsie n'aura pas les mêmes effets bénéfiques chez Onuphrius. En effet, contrairement au héros de Zola qui fait le choix de ne pas réintégrer le monde qui était le sien et profite de sa nouvelle liberté, Onuphrius demeurera prisonnier de l'«intermonde» auquel il aura eu accès. Après sa crise, il reste dans «un état d'hallucination presque perpétuelle qui ne lui permet [...] pas de distinguer ses rêveries d'avec le vrai³¹.» En effet, l'expérience de distanciation vécue par le héros excède celle que la catalepsie met en place. Elle renvoie à un rapport au monde alimenté par les lectures les plus fantaisistes : « Il ne lisait que des légendes merveilleuses et des anciens romans de chevalerie, des poésies mystiques, des traités de cabale, des ballades allemandes, des livres de sorcellerie et de démonographie³² [...] » Ainsi, le héros s'est construit un univers parallèle, répondant à des lois surnaturelles, et qui a peu à peu délogé l'autre – la réalité – pour finir par prendre toute la place. Dans cette mesure, le récit de Gautier acquiert un caractère didactique; il met en garde contre les dangers des « voyages métaphysiques » :

Sorti de l'arche du réel, il s'était élancé dans les profondeurs nébuleuses de la fantaisie et de la métaphysique; mais il n'avait pu revenir avec le rameau d'olive; il n'avait pas rencontré de terre sèche où poser le pied et n'avait pas su retrouver le chemin par où il était venu; il ne put, quand le vertige le prit d'être si haut et si loin, redescendre comme il l'aurait souhaité, et renouer avec le monde positif³³.

Ce qui n'était au départ que des méditations est venu à bout de sa raison, et à force de sortir de lui-même, Onuphrius s'est complètement déconnecté de la réalité. À la fin du récit, il est condamné à demeurer en état de somnambulisme et de catalepsie. Celle-ci n'aura donc pas joué un rôle de transition, permettant, comme chez Zola, l'accès à une

³¹ Théophile Gautier, *loc. cit.*, p. 64.

³² *Ibid.*, p. 52.

³³ *Ibid.*, p. 70.

vision plus lucide des choses. Au contraire, après son rêve décisif, la condition du héros se détériore et il devient aliéné à lui-même de façon définitive.

Or, la folie, selon les écrits des aliénés, recèle ce double potentiel libérateur et aliénant. En effet, elle peut s'avérer une force créatrice puissante. Parce qu'elle bouleverse les cadres de la pensée, elle renferme un pouvoir subversif, susceptible de faire progresser la société. C'est ainsi que les aliénistes finissent par être la véritable menace pour celle-ci, et non les fous. En enfermant les aliénés, en tentant de les guérir de leur « mal », ils privent le monde d'une ressource contribuant à son mieux-être. La folie devient ainsi le revers du génie, et un psychiatre, le Docteur Evariste Marandon de Montyel, ne se contentant pas de défendre le point de vue des aliénés, ira même jusqu'à affirmer que « l'humanité doit uniquement son avancement à des déséquilibrés³⁴ ». Cette conception de la folie comme puissance créatrice coïncide avec sa représentation dans « Onuphrius ». En effet, le héros, bien qu'il se caractérise par son excentricité et ses lubies, est aussi un artiste, un peintre et un écrivain. Là où sa condition semble lui nuire, – il sabote sa propre toile par des actions qu'il attribue à un autre : apposition de moustaches, mouvement brusque du bras qui vient s'imprimer sur la peinture fraîche, etc. – elle devient précisément ce qui l'amène vers autre chose – la correction des défauts infligés à la toile mène à une nouvelle œuvre, à la représentation d'une autre femme. De plus, sa crise de catalepsie stimule son travail artistique. Lorsqu'il est enfermé dans son cercueil, complètement paralysé, le héros compose un poème qu'il intitule « La Vie dans la mort ». Cet oxymore relève précisément la contradiction qui nous occupe ici, celle entre un état de torpeur et une énergie mobilisatrice, qui met les idées en branle. Sans être explicitement liée à la folie, la catalepsie du héros de « La

³⁴ Aude Fauvel, *loc. cit.*, p. 249.

Mort d'Olivier Bécaille » mène elle aussi à un renouvellement de sa vision des choses, une vision dorénavant plus distanciée et plus lucide.

Cependant, l'accès au « sublime », à une telle énergie libératrice, comporte des risques (nous ne pouvons faire autrement que de penser à Icare), et comme le narrateur d'« Onuphrius », les patients psychiatriques exposent les dangers d'une trop grande prolongation de cet état :

[...] la « folie absolue » ne peut être un épisode positif qu'à condition d'être canalisée et de ne pas perdurer trop longtemps, sous peine d'un épuisement de l'esprit conduisant à un final « vide » intérieur³⁵.

La conséquence fatale énoncée ici correspond au dénouement du récit de Gautier où l'état du héros est résumé par une métaphore: « La lumière s'était éteinte dans la lampe³⁶ [...] » Autrement dit, à force de solliciter son esprit, il en est venu à désinvestir son corps, à les séparer de façon définitive. L'histoire d'Onuphrius sert donc d'exemple au principe défendu par les écrits d'aliénés, soit que la folie n'est bénéfique que si elle est dosée, soumise à un contrôle extérieur, et c'est là que la médecine devrait intervenir, selon eux. Celle-ci a tout faux lorsqu'elle cherche à enfermer les fous ou à les soumettre à des thérapies brutales comme l'hydrothérapie (la douche); elle devrait plutôt accompagner les malades en tempérant les effets pervers de leur « don ». Ainsi, les aliénés, de même que certains psychiatres, revendiquent une nouvelle médecine mentale, tout en dénonçant la violence des pratiques thérapeutiques en cours.

Cette critique de la médecine se manifeste également dans la littérature fantastique où est mise en scène la figure du mauvais médecin. Il s'agit plus précisément

³⁵ *Ibid.*, p. 243.

³⁶ Théophile Gautier, *loc. cit.*, p. 70.

du médecin des morts, qui, appelé sur les lieux pour confirmer le décès du héros, bâcle son travail et établit un diagnostic erroné. Onuphrius est déclaré mort dès que l'on a constaté que son souffle ne laisse aucune trace sur un miroir. Cette « épreuve » est suffisamment décisive pour qu'on le recouvre d'un drap immédiatement après qu'il y échoue. Dans « La Mort d'Olivier Bécaille », les événements se précipitent de la même façon. Le médecin agit comme si la mort du héros était un fait avéré, alors qu'il n'a encore fait aucun examen. Dès son arrivée, il demande abruptement où se trouve le « corps ». Cette façon de désigner son patient, de même que l'absence de toute question sur l'état de celui-ci, trahissent son empressement et une opinion déjà toute faite. Le héros, qui compte sur cette visite pour détromper tout le monde, est rapidement déçu :

Pourtant, le médecin venait de s'approcher d'un pas rapide. Je le devinais fatigué, pressé, impatienté. M'avait-il touché la main ? Avait-il posé la sienne sur mon cœur ? Je ne saurais le dire. Mais il me sembla qu'il s'était simplement penché d'un air indifférent. « Voulez-vous que je prenne la lampe pour vous éclairer ? » offrit Simoneau avec obligeance. — Non, inutile, dit le médecin tranquillement [...] À quelle heure est-il mort ? reprit-il³⁷.

Les verbes « devinais », « sembla » ainsi que les phrases interrogatives marquent l'incertitude du héros quant à la rigueur de l'examen médical qu'il est en train de subir. Coupé de tout contact sensoriel avec le monde extérieur, il ne peut que formuler des hypothèses, qui sont plutôt défavorables au médecin. L'indifférence de celui-ci, qui relève d'abord de l'impression, est confirmée par le refus d'un éclairage supplémentaire, offert par Simoneau, et au final, par l'erreur de jugement le menant à déclarer que le héros est mort. Cette erreur, lourde de conséquences, donne lieu à une vive critique du savoir médical : « Il ne savait donc rien, cet homme ! Toute sa science était donc

³⁷ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 610.

menteuse, puisqu'il ne pouvait d'un coup d'œil distinguer la vie de la mort³⁸ !» Il ne s'agit pas ici que de remettre en question les compétences d'un individu, mais toute la médecine. Celle-ci est représentée comme étant désarmée face à la mort, coupable d'une ignorance qui porte ombrage à tous ses autres succès et la discrédite en entier. C'est la science triomphante qui tombe de son piédestal, forcée de reconnaître qu'il demeure une part d'inexplicable dans le monde.

Cette représentation d'une science impuissante révèle une faille dans l'édifice imposant du positivisme, comme quoi les formidables progrès du XIX^e siècle auront quand même laissé des questions sans réponses, ou plutôt, comme le suggère Michel Pierssens dans « Le Syndrome des tables tournantes », ils auront ravivé d'anciennes préoccupations en obligeant de repenser les rapports entre « esprit et matière, entre le sujet et le temps, la vie et la mort³⁹ ». Ce dernier rapport est mis en scène à la fois dans la littérature fantastique et dans les sciences de l'esprit. En effet, dans les deux domaines, une parole de l'au-delà est représentée. La catalepsie fantastique permet au héros de faire l'expérience de la mort et de communiquer cette expérience, alors que la médiumnité transmet la sagesse des morts aux vivants. De plus, le cataleptique en vient à témoigner de sa propre absence, se plaçant à distance de lui-même, tel un esprit qui, bien qu'appartenant au domaine des ombres, erre encore parmi les siens. Cette expérience correspond à celle de la folie, telle que décrite dans les écrits d'aliénés, où on l'assimile à la mort parce qu'elle sépare l'âme du corps. La dichotomie entre le corps et l'esprit se manifeste également dans le récit fantastique, non seulement parce qu'elle

³⁸ *Ibid.*, p. 611.

³⁹ Michel Pierssens, « Le Syndrome des tables tournantes : crise du savoir et “ sciences psychiques ” au XIX^e siècle », *Les Temps modernes*, vol. 45, n° 528, 1990, p. 93.

participe de l'expérience de la mort vécue par le héros, mais aussi parce qu'elle est constitutive de la catalepsie elle-même. En effet, celle-ci, en paralysant le corps, intériorise les actions du héros et fait de son esprit le centre d'attention, la source d'un pouvoir. C'est le franchissement de cette dernière limite qui sera étudié dans le prochain chapitre.

LA TRANSGRESSION DE LA FRONTIÈRE ENTRE LE CORPS ET L'ESPRIT

Le héros fantastique en proie à une crise de catalepsie est confronté à l'immobilité de son corps. Si les mouvements de celui-ci sont interrompus, ceux de l'esprit en revanche subsistent, qu'il s'agisse de réflexions, de souvenirs ou d'une errance de l'âme se détachant de son enveloppe (telle que décrite dans le chapitre précédent). Ainsi, la catalepsie se raconte forcément de l'intérieur, une perspective adoptée dans tous les récits à l'étude, même dans « Onuphrius », où la narration hétérodiégétique focalise sur le point de vue du héros et cède la parole à celui-ci le temps de relater l'épisode de catalepsie. Celle-ci montre la pensée en action, une pensée investie d'un pouvoir vis-à-vis de la matière. En effet, le héros est en proie à des idées fixes qui influencent son environnement; ces obsessions finissent par se concrétiser. Une telle contamination de la matière par l'esprit est également rapportée par la littérature psychiatrique du XIX^e siècle, qui analyse le phénomène des illusions et hallucinations dont souffrent certains aliénés. De plus, la représentation fantastique du corps concorde avec la théorie de l'expressivité, dont se réclament les aliénistes, et voulant que l'état mental d'une personne affecte son apparence. Or, cette dissolution de la frontière entre la matière et l'esprit se manifeste également par le rapport inverse, soit

l'influence de celle-là sur celui-ci. L'environnement du héros agit sur sa pensée, il induit certains mouvements qui mettent en relief le caractère intermittent de celle-ci. Cette représentation d'une conscience fragmentée fait écho aux états de latence mentale postulés par les théoriciens de l'inconscient cérébral. La prédominance de l'environnement se manifeste également par le legs d'un inconscient héréditaire modelant l'identité; le personnage fantastique s'inscrit dans une histoire où le passé éclaire le présent.

1. LE POUVOIR DE L'ESPRIT

Dans *Lire le délire*, Juan Rigoli analyse la représentation de la folie dans la littérature aliéniste du XIX^e siècle, qui s'intéresse notamment à l'altération du rapport au langage chez les aliénés. Deux motifs permettent de cerner cette altération, ceux du manque et de la surabondance. En effet, les psychiatres remarquent que la folie entraîne soit la présence de ruptures dans l'énonciation des idées, soit un surplus de celles-ci. Maximien Parchappe exprime cet écart à la norme en termes de force psychique :

L'intensité de la force psychique se montre si constamment altérée, par excès ou par défaut, dans ses déploiements divers, chez les insensés, qu'il serait difficile de ne pas admettre l'altération de cette force comme un des éléments fondamentaux du trouble morbide qui constitue la folie¹.

Ainsi, l'altération de la force psychique présente chez l'aliéné ne se manifeste pas seulement dans sa façon de s'exprimer mais dans tout son rapport au monde. L'excès de passion présent chez certains les empêche d'apprécier leur environnement de façon juste en les emprisonnant dans le « même ». François Leuret décrit l'impact de cet excès :

¹ Jean-Baptiste Maximien Parchappe du Vinay, « Symptomatologie de la folie », *Annales médico-psychologiques*, 2^e série, 1850, t. II, p. 38, cité par Juan Rigoli, *Lire le délire*, p. 220.

Les passions ayant pour effet de diriger fortement notre attention vers leur objet, nous privent souvent de la liberté nécessaire pour apprécier la valeur de nos sensations. À celui que l'obscurité effraie, tout paraît un géant, un fantôme² [...]

L'aliéné victime d'un trop plein de force psychique est donc enfermé dans une circularité le ramenant toujours à lui-même et altérant profondément la perception de ce qui l'entoure. Cette perception prend les couleurs de ce qui l'obsède et mène à des illusions et à des hallucinations. Rae Beth Gordon³ explique la différence entre ces deux phénomènes tels que théorisés par Esquirol : l'illusion vient de l'appréciation erronée d'un objet présent, alors que l'hallucination est la perception sensorielle d'un objet absent. Dans les deux cas, le sujet est dominé par des passions et des idées qui dictent la forme de l'objet perçu.

« Onuphrius » illustre cette emprise exercée par une idée fixe sur l'esprit. Les lectures du héros (des ouvrages surnaturels de toutes sortes, notamment des traités de démonographie), combinées à son tempérament d'artiste – « Onuphrius [...] était peintre, il était de plus poète; il n'y avait guère moyen que sa cervelle en réchappât⁴ [...] » – ont développé chez lui une peur du Diable qui s'est transformée en obsession. Par ailleurs, la fatalité liée à la profession artistique et à la consommation de récits fantastiques font sentir la distance ironique de Gautier vis-à-vis d'un discours contemporain qui les condamne. En effet, on peut lire chez Brierre de Boismont :

Ces faits psychologiques [les hallucinations] s'observent chez presque tous les individus adonnés aux travaux méditatifs; ils sont surtout très communs chez les poètes et les romanciers, qui, passant souvent du

² François Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, p. 73-74, cité par Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 225.

³ Rae Beth Gordon, « *Le Merveilleux scientifique and the Fantastic* », p. 14-15.

⁴ Théophile Gautier, « Onuphrius », p. 52.

monde réel au monde idéal, sont portés à prendre les conceptions de leur esprit, les produits de leur imagination pour des réalités⁵.

Il y aurait donc des loisirs, voire des métiers plus à risque de susciter la folie. Le commerce avec les idées doit être bien dosé (ce que certaines pratiques empêchent), sous peine d'une contamination du monde réel par celles-ci. Outre Gautier, d'autres écrivains, tels Nodier, Balzac et Nerval, s'affaireront à déconstruire le discours aliéniste, sous apparence d'abonder dans le même sens (provoquant même des commentaires admiratifs chez les psychiatres). Dans ces conditions, « Onuphrius » devient une sorte de caricature du « danger » prédit par les psychiatres. En effet, l'idée qu'il est persécuté par le Diable – persécution qu'Onuphrius s'explique par une de ses peintures où le Diable est représenté dans une position humiliante – obsède le héros à un tel point qu'elle contamine son environnement. Ce trouble se manifeste notamment dans ses œuvres où « la griffe ou la queue du diable [...] per[ce] toujours par quelque endroit⁶ ». Aussi, quand Onuphrius se met à réfléchir aux événements étranges dont il a été victime, il a tôt fait de tout attribuer à Satan :

Après avoir longtemps cherché, ce qu'il rencontra de mieux, c'est que la chose était tout à fait inexplicable... à moins que ce ne fût le diable en personne... Cette idée, dont il se moqua d'abord lui-même, prit racine dans son esprit, et lui semblant moins ridicule à mesure qu'il se familiarisait avec elle, il finit par en être convaincu⁷.

L'idée que le Diable le poursuit gagne en force dans l'esprit du héros, ce qui est représenté par une gradation croissante : d'abord rejetée, elle s'enracine ensuite, devient plus familière et finit par convaincre tout à fait Onuphrius. Ainsi, ce qui ne hantait

⁵ Alexandre-Jacques-François Briere de Boismont, *Des hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, Germer Baillière, 1845, p. 406, cité par Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 435.

⁶ Théophile Gautier, *loc. cit.*, p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

d'abord que ses œuvres va rapidement se propager dans le reste de sa vie : la griffe et la queue, synecdoques de la figure diabolique, lui apparaissent alors qu'il est dans le monde. La première, lors d'une partie de dames, et la seconde, lors de la soirée où il est contraint de réciter de mauvais vers. Ces manifestations sont articulées à la pensée du héros; l'avantage de son adversaire aux dames acquiert un sens déterminé par son obsession : « Préoccupé qu'il était d'idées diaboliques, cela ne lui parut pas naturel; il redoubla donc d'attention, et finit par découvrir [...] un autre doigt maigre, noueux, terminé par une griffe⁸ [...] ». Tout se passe donc comme si la frontière entre l'esprit d'Onuphrius et son environnement avait été abolie; son rapport au monde est conditionné par l'idée que le Diable est à ses trousses.

De même, dans « La Mort d'Olivier Bécaille », le héros est obsédé par une idée, celle de la mort, une hantise qui remonte à l'enfance :

Tout petit, j'avais déjà peur de mourir. Comme j'étais débile et que les gens me caressaient avec compassion, je pensais constamment que je ne vivrais pas, qu'on m'enterrerait de bonne heure. Et cette pensée de la terre me causait une épouvante, à laquelle je ne pouvais m'habituer, bien qu'elle me hantât nuit et jour. En grandissant, j'avais gardé cette idée fixe⁹.

Comme chez Gautier, le sens des événements est altéré par l'obsession : l'affection reçue devient un signe de la mort à venir. Le héros la lie à sa condition qu'il s'imagine être celle d'un condamné. De plus, la nature de l'idée qui le domine est précisée : c'est la pensée de la terre plus spécifiquement qui lui fait peur. Ce sentiment d'une mort imminente s'interpose tel un filtre entre Olivier et le monde : « La mort s'est dressée

⁸ *Ibid.*, p. 56-57.

⁹ Émile Zola, « La Mort d'Olivier Bécaille », p. 604.

entre moi et tout ce que j'ai aimé¹⁰.» Ainsi, le bonheur d'être avec son épouse, Marguerite, est corrompu par l'idée d'une séparation prochaine. Cette mainmise de la mort exercée sur le héros se manifeste également par l'élaboration de scénarios où il anticipe l'impact qu'elle aurait sur sa vie ou celle de Marguerite : « [...] mon imagination se plaisait dans le deuil. Qui partirait le premier, elle ou moi ? Et l'une ou l'autre alternative m'attendrissait aux larmes, en déroulant le tableau de nos vies brisées¹¹. » Le recours à la synecdoque ciblant l'imagination d'Olivier confère à celle-ci un pouvoir indépendant de la volonté du héros. Cette indépendance apparaît aussi dans l'agrément associé au travail de l'esprit : celui-ci « s[']y plai[t] », alors qu'Olivier en souffre, ce qui crée une ambiguïté s'apparentant au masochisme, comme si le héros s'imposait un rituel douloureux. Or, ces fantasmes finissent par se concrétiser: la méprise à laquelle sa crise de catalepsie donne lieu mène à l'enterrement d'Olivier et actualise la séparation tant appréhendée. Il y a donc, comme chez Gautier, une porosité de la frontière entre l'esprit et le monde puisque ce qui n'est d'abord qu'un produit de l'imagination empiète sur l'environnement du héros.

Ce pouvoir de matérialisation de l'esprit se manifeste ailleurs, dans une correspondance entre celui-ci et le corps qui, de nouveau, se retrouve à la fois dans les traités psychiatriques et la littérature fantastique. Au XIX^e siècle, l'aliénisme est influencé par la physiognomonie de Lavater, soit l'art de connaître les hommes à partir des traits de leur visage et de l'ensemble de ce qu'ils manifestent extérieurement. Cette théorie suppose donc que l'esprit ou la nature de l'homme s'inscrit dans son corps, qui se donne à lire. La possibilité d'un tel déchiffrement vaut son pesant d'or pour les

¹⁰ *Ibid.*, p. 605.

¹¹ *Ibid.*

aliénistes, qui, nous l'avons vu, sont confrontés à l'invisible, à des maux qui ne laissent pas de lésions perceptibles. Cependant, contrairement à Lavater, qui prétend que tout un chacun a la faculté d'opérer une telle lecture, les aliénistes en revendiquent l'exclusivité lorsque vient le temps de diagnostiquer un malade atteint de folie, d'où la consécration de leur regard, dont nous avons traité au premier chapitre. Leurs écrits deviennent donc de véritables galeries de portraits, tant par les descriptions que par les gravures qu'ils contiennent. Ainsi nous pouvons lire, chez Esquirol, le portrait d'une maniaque :

La maigreur, la couleur basanée de la peau, la contraction des muscles de la face, le front plié sur les yeux, les commissures des lèvres convulsivement relevées, les yeux caves souvent injectés et très mobiles, le regard animé quoique louche, donnent à la physionomie de cette maniaque un caractère qui exprime parfaitement le désordre et l'exaltation de ses idées et de ses affections¹².

Dans cette description, un lien direct est opéré entre l'apparence physique de la malade et son état d'esprit : l'ensemble des traits énumérés reflète « parfaitement » son trouble. À « l'exaltation » et au « désordre » répond une description qui se réclame d'un lexique du mouvement, suggéré par des mots tels « contraction », « plié », « convulsivement », « mobiles », « louche », comme si l'aliéniste cherchait à reproduire par le langage la condition diagnostiquée, à transposer au niveau physique ce qui a été observé au niveau mental. Ainsi, et Juan Rigoli le souligne, la correspondance établie par les aliénistes relève beaucoup de la construction : ceux-ci mettent en scène leurs patients dans un « avant/après » la thérapie où ils opposent une physionomie désordonnée à une attitude calme et maîtrisée, légitimant par là leur diagnostic et l'efficacité de leur traitement.

¹² Jean-Étienne-Dominique Esquirol, « Manie », dans *Dictionnaire des sciences médicales*, Panckoucke, 1818, t. XXX, p. 456, cité par Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 287.

Le héros du récit de Gautier, désigné d'emblée comme étant atteint de folie, se caractérise également par le désordre de ses traits. Son visage évoque à la fois la jeunesse et la vieillesse :

On distinguait ensuite à travers ses traits blêmes et fatigués quelque chose d'enfantin et de peu arrêté, quelques formes de transition de l'adolescence à la virilité. Ainsi tout le haut de la tête était grave et réfléchi comme un front de vieillard, tandis que la bouche était à peine noircie à l'un de ses coins d'une ombre bleuâtre, et qu'un sourire jeune errait sur deux lèvres d'un rose assez vif qui contrastait étrangement avec la pâleur des joues et du reste de la physionomie¹³.

Cette description est construite sous un mode antithétique reproduisant une structure binaire d'une phrase à l'autre : « blêmes, fatigués / enfantin », « adolescence/virilité », « grave/sourire », « vieillard/jeune », « rose assez vif / pâleur ». L'ambiguïté ainsi suggérée est associée au mouvement, à l'indétermination puisque les traits d'Onuphrius ont quelque chose de « peu arrêté » et de l'ordre de la « transition ». Or, cette dualité physiologique traduit le rapport au monde du héros, coincé entre la réalité et l'univers fictionnel qu'il s'est construit. Elle reflète l'opposition entre la vie spirituelle, qu'il a profondément investie, et celle dans laquelle son corps est ancré (la vie matérielle) et qui a été négligée : « Ses longues méditations, ses voyages dans les mondes métaphysiques ne lui avaient pas laissé le temps de s'occuper de celui-ci. Sa tête avait trente ans, son corps avait six mois¹⁴ [...] » Ainsi l'existence d'Onuphrius se situe sur une sorte de seuil, basculant d'un univers à l'autre, et cette fluctuation se répercute sur sa physionomie, qui balance entre deux âges¹⁵.

¹³ Théophile Gautier, *loc. cit.*, p. 51.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ La description de son habillement, influencé par la mode médiévale, révèle la même ambiguïté.

Dans « L'Homme voilé », une semblable correspondance est établie entre l'apparence du meurtrier et la violence de ses gestes. À la barbarie de ceux-ci renvoie un extérieur évoquant l'animalité. L'homme est recouvert d'une « peau de léopard¹⁶ », celle « d'un animal sauvage¹⁷ », sous laquelle il est « tapi, prêt à bondir¹⁸ ». D'emblée, il est assimilé à un prédateur, comme si cette peau tachetée était vraiment la sienne. En effet, la posture dans laquelle il est représenté évoque un félin guettant sa proie. De plus, sous ce costume se cache une « face basanée¹⁹ » et des « yeux d'un éclat noir insoutenable²⁰ ». Or, chez Esquirol, le teint hâlé est un signe du « plus haut degré de perturbation de l'intelligence et des affections, en même temps que [de] la fureur la plus violente²¹ », si bien que dans ses galeries de portraits, les patients guéris retrouvent une blancheur de teint reflétant leur calme. C'est cette même fureur qui se manifeste dans les gestes de l'homme voilé, dans la façon dont il tue sa victime : « [il] coupa la gorge au voyageur comme on saigne un mouton. Le sang gicla jusqu'au filet. Il avait enfoncé son couteau du côté gauche, en le ramenant vers lui d'un coup sec²². » Ici le meurtre est assimilé à une scène d'abattoir, la victime devenant une de ces bêtes qu'on égorge en série. La nonchalance du geste est ainsi suggérée : c'est celui d'un homme de métier, désensibilisé vis-à-vis du sort de sa proie, un bourreau. Son rapport à l'autre, complètement déshumanisé, relève de la bestialité, la même que son apparence suggère au premier abord.

¹⁶ Marcel Schwob, « L'Homme voilé », p. 92.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, t. II, p. 17, cité par Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 284.

²² Marcel Schwob, *loc. cit.*, p. 95.

Bref, la frontière entre le corps et l'esprit est abolie dans le récit fantastique. La pensée est représentée en tant qu'elle agit sur la matière : le héros est en proie à des idées fixes qui se concrétisent, et une correspondance est établie entre l'extérieur de certains personnages et leur esprit ou rapport au monde. Ce mode de représentation lie le fantastique à la science psychiatrique du XIX^e siècle, qui montre comment un excès de force psychique peut contaminer l'environnement d'un individu, menant à des illusions et à des hallucinations. De même, cette science inscrit l'apparence physique dans une symptomatologie, ce qui rend les détails de la physionomie significatifs pour l'établissement d'un diagnostic de santé mentale ou de folie. Or, d'autres médecins, les psychophysiologistes, s'intéressent plutôt au rapport inverse, c'est-à-dire à l'influence du corps sur l'esprit. Nous avons vu, en effet, qu'ils appréhendent les idées comme relevant pour la plupart d'une activité cérébrale inconsciente de l'ordre du réflexe. Dans ces conditions, le sujet n'est pas maître de sa personne, mais dépend plutôt des stimulations extérieures susceptibles d'infléchir certaines pensées et certains gestes; il est à la merci de son corps.

2. LE POUVOIR DE LA MATIÈRE

Sir William Hamilton élabore une théorie des « états de latence mentale²³ » pour décrire cette activité inconsciente du corps qui ne parvient qu'en partie à la surface de la conscience. La trame de celle-ci est donc parsemée d'interruptions, de trous noirs correspondant à de « l'information manquée » ou inaccessible à la conscience. Ainsi, la discontinuité s'inscrit au cœur même de l'identité du sujet qui n'est pas pleinement présent à lui-même puisqu'une partie de son être lui échappe. La conscience de l'activité

²³ "Reflex, automatic and unconscious cerebration", *The Journal of Mental Science*, XXII, n° 96, 1876, p. 8-11, cité par Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, p. 56.

cérébrale est secondaire (elle n'empêche pas cette activité de se réaliser) et certains vont même jusqu'à affirmer qu'il n'y a pas de conscience sans objet. Pour Laycock, en effet, la conscience n'est pas première et n'existe pas en elle-même; elle est toujours conscience de quelque chose : « la conscience, soutient Laycock [...] n'est pas *antécédente* [...] mais *coïncidente* [...] La conscience est un *accompagnement*, un *plus*. Elle n'est pas une *source*²⁴. » Ainsi ce « plus » peut se manifester ou non et il dépend entièrement d'une activité autre (l'activité réflexe du cerveau) qui le modère. La conscience est donc changeante; elle s'adapte en fonction de son contenu, qui lui-même est déterminé par l'environnement du sujet.

C'est également une conscience fragmentée, intermittente, qui est représentée dans « La Mort d'Olivier Bécaille ». Cette discontinuité est d'abord celle de la trame des souvenirs. Pendant sa crise de catalepsie, le héros voit sa vie défiler devant lui. Il se rappelle sa jeunesse, ses excursions à Guérande, ses études, et « [l]à, un trou noir se creus[e]²⁵ ». Le récit saute à la mort de son père : « [...] mon père mourait, j'entrais à l'administration de l'hôpital comme employé, je commençais une vie monotone²⁶ [...] » La conscience, par le biais du travail de la mémoire, est donc montrée dans sa défaillance, car elle ne présente qu'un portrait partiel du passé du héros. De plus, le récit suivant l'interruption du fil des souvenirs se précipite, ce qui est suggéré par la juxtaposition de trois phrases syntaxiques courtes évoquant des événements différents et embrassant une période de temps relativement longue (la durée est suggérée par l'usage de l'imparfait), comparativement à l'enfance, dont la narration s'étale sur plusieurs lignes. Il y a donc décalage entre le temps de la conscience et celui des

²⁴ Marcel Gauchet, *op. cit.*, p. 60.

²⁵ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 605.

²⁶ *Ibid.*

événements en tant que tels (certains souvenirs se manifestent de façon détaillée et d'autres de façon succincte), ce qui se traduit dans le texte par un écart entre le temps de la narration et celui de l'histoire. Le passé apparaît plutôt comme une construction; la conscience ne peut en rapporter un récit fidèle, et d'ailleurs, le héros assimile celui-ci à un « spectacle », il a l'impression qu'une « voix lointaine [lui] racont[e] [s]on histoire²⁷ ». Ainsi, l'écart entre le moi présent et le moi passé se traduit par un bouleversement narratif, le second devenant « il » et révélant le travail de transformation de la conscience. Cette altération du temps est également représentée par le biais d'une « pendule détraquée, sans balancier, [qui] marqu[e] dix heures six minutes²⁸ ». Non seulement l'horloge n'indique pas la bonne heure, mais sa dernière consultation relève du souvenir. À défaut de pouvoir la voir, Olivier se remémore sa chambre et, notamment, cette pendule. Double détraquement donc, qui laisse le héros sans points de repère, à la merci de son environnement.

La narration elle-même est parsemée d'interruptions : le narrateur s'évanouit à trois reprises et perd la conscience de ce qui se passe autour de lui. La première occurrence résulte de la visite du médecin sur laquelle Olivier compte pour détromper tout le monde. Quand il réalise que même l'homme de science le croit mort, il perd espoir, et la pensée qu'il sera enterré vivant s'il ne parvient pas à se réveiller le terrorise et lui fait perdre connaissance. Le second évanouissement a lieu au moment de l'enterrement, quand Olivier entend les pelletées de terre tomber sur lui. Cet épisode lui fait perdre toute notion du temps : « Combien de temps restai-je ainsi ? je ne saurais le

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 606.

dire. Une éternité et une seconde ont la même durée dans le néant. Je n'étais plus²⁹. » La conscience est de nouveau articulée au temps : sans elle, celui-ci perd tout son sens. Le « néant », la fin de la conscience, nivelle toutes les mesures du temps (un nivellement opéré par le rapprochement antithétique d'une « éternité » et d'une « seconde ») parce que celui-ci n'est plus appréhendé. Finalement, la narration s'interrompt de nouveau quand le héros parvient à se dégager de son cercueil : « Enfin, comme je débouchais sur une grande voie, un éblouissement me prit, et je tombai lourdement sur le trottoir. Ici, il y a un trou dans ma vie. Pendant trois semaines, je demeurai sans connaissance³⁰. » Le récit de la « Mort d'Olivier Bécaille est donc parsemé de « trous »; il se présente d'emblée comme étant incomplet. Il s'agit d'un récit intériorisé, filtré par la conscience du héros, qui est représentée dans ses failles. Celle-ci s'éteint au gré des accidents du corps (une série d'évanouissements), qui sont eux-mêmes articulés à des perturbations provenant de l'environnement du héros.

D'autres articulations entre l'intérieur et l'extérieur, un paradigme récurrent dans le récit de Zola, corroborent l'influence de l'environnement sur l'esprit. Ce paradigme se manifeste dans le rapport entre la chambre qu'occupe Olivier et la rue Dauphine, sur laquelle donne sa fenêtre. L'extérieur est représenté comme étant l'inconnu, une menace potentielle : « La fenêtre s'ouvrait sur la rue Dauphine, noire et profonde. Tout Paris passait là, et dans un tel vacarme, que j'entendais les vitres trembler [...] ce grand Paris [...] qui grondait si terriblement³¹. » Cette menace se traduit sous un mode sonore, un « vacarme », un grondement terrible, qui est communiqué à la chambre dont « les vitres tremble[nt] ». Par le truchement d'une métonymie, cet extérieur devient « [t]out Paris »,

²⁹ *Ibid.*, p. 615.

³⁰ *Ibid.*, p. 620.

³¹ *Ibid.*, p. 606.

de même que la chambre peut être considérée comme une extension du corps du héros, qui est affecté par le tumulte de la ville. D'ailleurs, la chambre est assimilée à une prison :

Depuis que j'avais dû prendre le lit, c'était une étrange sensation que cet emprisonnement dans cette chambre, où le voyage venait de nous jeter, encore effarés de quinze heures de chemin de fer, étourdis du tumulte des rues³².

Cette prison est bientôt celle du corps puisque la crise nerveuse qui frappe le héros à son arrivée à Paris le rend cataleptique, et quand Madame Gabin « pren[d] possession de la chambre³³ », c'est aussi de la vie du héros qu'il est question. Ainsi, l'axe chambre/rue est donné à lire comme le couple corps/Paris; le tremblement des carreaux, c'est aussi celui du corps d'Olivier qui ne supporte pas le stress du voyage. L'extérieur est donc représenté dans son action sur l'intérieur; il est associé à l'inconnu et, dans cette mesure, cause de l'angoisse.

Dans « L'Homme voilé, la matière agit également sur l'esprit. En effet, quand le narrateur se laisse aller à ses réflexions, il constate que le train les altère :

Le mouvement du train n'interrompt pas mes pensées; mais il dirigeait leur courant d'une curieuse façon. Le chant de l'essieu et des roues, la prise des rails, le passage sur les jonctions des rails, avec le soubresaut qui secoue périodiquement les voitures mal suspendues, se traduisait par un refrain mental³⁴.

L'action du train sur les pensées du héros s'exerce comme une empreinte sonore (un « chant ») et physique (le « soubresaut ») que le corps reçoit passivement et qui génère une image mentale, un « refrain ». Fait intéressant, la métaphore musicale se retrouve

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 607.

³⁴ Marcel Schwob, *loc. cit.*, p. 92.

également chez Zola. Quand Olivier est prisonnier de son cercueil, son rapport à l'extérieur est altéré; les bruits lui parviennent comme une musique : « Dès lors, les bruits ne m'arrivèrent plus qu'assourdis et prolongés, résonnant d'une étrange manière, comme si le cercueil de sapin s'était transformé en une grande caisse d'harmonie³⁵. » De même, quand il s'enfonce sous la terre, le cercueil est à nouveau assimilé à un instrument : « [...] tandis que des cordes frottaient comme des archets, contre les angles du cercueil, qui rendait un son de contrebasse fêlée³⁶ ». À la manière de sa chambre, le cercueil d'Olivier peut être considéré comme une extension de son corps et il met en place une nouvelle occurrence du paradigme intérieur/extérieur. C'est en effet la même transmission mécanique d'un mouvement qui est à l'œuvre dans les deux cas : le tremblement communiqué par la rue à la fenêtre devient ici le frottement de cordes qui font rendre un son à la boîte. Même communication d'un mouvement chez Schwob où le corps du narrateur se laisse imprégner par le rythme du train. La métaphore musicale assimile donc le corps à un instrument qui rend un son dans la mesure où il lui a d'abord été communiqué. C'est bien la conception du corps selon les psychophysiologistes qui est représentée ici. Les idées et les actions de celui-ci sont des réponses à une stimulation extérieure.

De plus, le motif de l'intermittence, développé dans « La Mort d'Olivier Bécaille » et évoquant les « états de latence mentale » de Hamilton (ou la soumission de l'esprit au corps), se manifeste également dans « L'Homme voilé ». En effet, le mouvement du train génère un « refrain » dans l'esprit du héros, « une sorte de pensée

³⁵ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 614.

³⁶ *Ibid.*, p. 615.

vague qui coup[e] à intervalles réguliers [s]es autres idées³⁷ ». Ainsi, le personnage n'est pas maître de sa conscience, il en perd le contrôle de façon ponctuelle, au gré d'une action extérieure qui s'exerce sur lui (le mouvement du train). Comme chez Zola, la conscience se caractérise par sa discontinuité, elle est interrompue par moments. Le même motif se manifeste dans la description de la lumière du wagon : « Une ombre bleue flottait maintenant entre les banquettes capitonnées, à peine interrompue de temps à autre par le voile de lumière jaune jeté du dehors par un fanal à l'huile³⁸. » Ici encore sont départagés un espace extérieur (le paysage) et intérieur (le wagon), et le premier agit sur le second de façon ponctuelle, créant la même trame discontinue, soit, dans ce cas, une intrusion sporadique de lumière jaune dans l'ombre bleutée du wagon. La même structure se répète donc dans la description des lieux du récit et dans celle des pensées du héros.

Ainsi, la représentation de la conscience dans le récit fantastique articule celle-ci à une influence extérieure qui en révèle le caractère fragmenté, discontinu. Une telle représentation coïncide avec celle des théoriciens de l'inconscient cérébral, dont le contenu, qui répond à des stimulations extérieures, ne fait surface que sporadiquement. Le sujet est donc condamné à un savoir partiel, à n'accéder qu'à des fragments de lui-même. Or, d'autres théories de l'inconscient placent également le corps dans une position de domination par rapport à l'esprit. C'est le cas de celle de l'inconscient héréditaire, que Marcel Gauchet aborde aussi dans son ouvrage. Cette théorie découle de l'évolutionnisme de Darwin, qui situe les êtres vivants dans une histoire et les lie à leur passé. Ainsi, de façon générale, l'individu est déterminé par sa « condition de

³⁷ Marcel Schwob, *loc. cit.*, p. 92.

³⁸ *Ibid.*, p. 93.

vivant, qu'il s'agisse de mort ou de sexualité³⁹ », et plus précisément par son humanité et le fonds génétique de sa lignée ancestrale. Dans le domaine des maladies mentales, le darwinisme mène à la théorie de la dégénérescence chez Morel. Celui-ci considère que la folie se transmet génétiquement, formant une tare susceptible de corrompre les qualités d'une lignée.

Dans « La Mort d'Olivier Bécaille », la condition du héros – en proie à une crise de catalepsie – bien que non inscrite dans une histoire familiale (en ce sens où des parents auraient eu le même type de maladie), est articulée à une histoire individuelle, un passé ponctué de crises nerveuses qui éclaire son état présent. Parlant de son enfance, le narrateur renvoie à sa propre débilité qui, combinée à la compassion des gens, devient pour lui un signe de mort précoce. Il explique ainsi l'origine de sa peur obsessionnelle de la mort, une angoisse également située dans un contexte clinique : « Déjà, quand j'étais enfant, à l'époque de ma grande maladie nerveuse, j'avais eu des syncopes de plusieurs heures⁴⁰ ». Ainsi, la catalepsie qui le frappe à son arrivée à Paris présente des antécédents, elle s'inscrit dans un historique médical qui permet au héros de s'expliquer son état : il n'est pas mort comme il l'a d'abord cru, il subit plutôt un nouvel épisode de crise nerveuse. Il est donc représenté comme étant prisonnier de son propre corps (et non pas seulement par la catalepsie), car il est victime d'une condition qui dépasse sa volonté et qui peut frapper à tout instant.

Or, la peur de la mort est également située dans une histoire de l'humanité. En effet, le narrateur la répand à toute l'espèce :

³⁹ Marcel Gauchet, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰ Émile Zola, *loc. cit.*, p. 609.

Souvent le mari et la femme, couchés côte à côte, doivent frissonner du même frisson, quand la lumière est éteinte; et ni l'un ni l'autre ne parle, car on ne parle pas de la mort, pas plus qu'on ne prononce certains mots obscènes. On a peur d'elle jusqu'à ne point la nommer, on la cache comme on cache son sexe⁴¹.

Cette hantise est donc le lot de tout être humain, un fardeau qui se transmet en même temps que la vie. Sont également transmis une entente tacite du silence, le tabou de la mort, qui en fait une sorte de refoulé collectif pesant sur toute l'humanité. Par ailleurs, le récit met en scène le legs de cet interdit par le biais de Madame Gabin qui, durant la veillée funèbre, défend à sa fille, Adèle, de regarder le corps du « mort », sous peine de lui « allonger des claques sur les bras⁴² ». De même, elle lui « apprend » à avoir peur de la mort. Si la petite ne travaille pas, le « monsieur ira [lui] tirer les pieds⁴³ » durant la nuit; et quand elle observe la mise en bière, sa mère la menace de la « faire regarder par les fentes⁴⁴ ». Madame Gabin se sert donc de la crédulité de sa fille pour la discipliner, inscrivant la mort dans un cadre mythique ou légendaire, comme on raconte l'histoire du « bonhomme Sept-Heures » ou du « Marchand de sable » pour effrayer les enfants indisciplinés.

De même, le personnage de l'homme voilé, dans le récit de Schwob, introduit une perspective historique/anthropologique. Comme nous l'avons vu, il se caractérise par sa barbarie : son apparence et ses gestes font de lui un être « sauvage », primitif, qui évoque un autre âge de l'humanité. L'homme voilé est aussi celui qui ne parle pas : il se contente de regarder intensément le narrateur avant de se diriger vers sa victime pour l'égorger. Ce mutisme se poursuit après le crime : son langage se limite à celui des

⁴¹ *Ibid.*, p. 605.

⁴² *Ibid.*, p. 610.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 614.

gestes. Le meurtrier enduit le visage et les mains du narrateur de sang, une action qui excède le transfert de responsabilité du meurtre (ne souiller que les mains y aurait suffi) et évoque un rituel, une cérémonie tribale (la victime devenant une sorte de sacrifice; la façon dont elle est tuée – par égorgement – est significative à cet égard). Or, plusieurs aliénistes, dont Fodéré, assimilent la folie à une « régression » de la civilisation : « [...] l'aliénation fait remonter le sujet [...] “ vers le premier état de nature ”, dans lequel l'expression est à la fois plus intense et plus rudimentaire⁴⁵ ». Cet état primitif se caractérise par une exaltation des passions et une prédominance du langage gestuel par rapport à la parole. Le personnage de l'homme voilé évoque cet individu dégénéré : les attributs qui lui sont associés, sa fureur et son langage essentiellement gestuel font de lui un fou tel que défini par la science psychiatrique du XIX^e siècle.

Ainsi, le récit fantastique est marqué par l'histoire que l'homme porte en lui, par les traces qu'elle laisse sur son corps. Ces traces forment un « inconscient héréditaire » qui détermine le personnage fantastique. Olivier est hanté par des crises nerveuses et la peur de la mort depuis son enfance, une peur dont le récit représente le legs par le biais de Madame Gabin qui terrorise sa fille, mais aussi par l'interprétation que le narrateur fait de l'affection des adultes lorsqu'il est enfant (pour lui, celle-ci est annonciatrice de sa mort). Le récit de Schwob met également en scène une articulation historique. En effet, l'homme voilé représente le caractère primitif associé à la folie, qui fait régresser l'individu et le ramène à un âge antérieur de la civilisation (et du langage). Le sujet fantastique est donc inscrit dans le temps. Son histoire est mise en perspective par rapport à un fonds historique plus vaste, celui de l'humain, de la civilisation. Or, la littérature fantastique du XIX^e siècle se présente elle-même comme un héritage : à une

⁴⁵ Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 150.

époque où l'effervescence scientifique mène à une redéfinition des limites de l'homme, elle représente la survie du mythe. Le franchissement de la frontière entre le connu et l'inconnu a laissé des zones grises, de l'inexplicable, que le fantastique a récupérés, car devant l'inconnu terrifiant, l'homme cherche à se rassurer en se racontant des histoires.

LE FANTASTIQUE : ENTRE LE MYTHE ET LA VÉRITÉ

Les formidables progrès scientifiques du XIX^e siècle ont permis d'étendre le domaine du connu et de transformer la perception de l'inconnu en *non-encore-connu*, et ce, par l'anticipation de découvertes ultérieures, qui révéleraient de nouveaux secrets se déroband aux moyens présents. Cette anticipation se manifeste entre autres dans les sciences humaines, plus particulièrement celles de l'esprit. Dans ce cas ce sont les limites mêmes de l'homme qui sont interrogées, celles entre le moi et l'autre, la vie et la mort, le corps et l'esprit. La science se représente elle-même comme étant apte à franchir ces limites. Le psychophysiologiste fait ressortir l'autre en soi en dépossédant le sujet de ses idées et de ses actions; la médium parvient à communiquer avec les morts et à transmettre leur savoir aux vivants; et l'aliéniste montre comment un excès de force psychique peut contaminer l'environnement d'un individu. Or, la littérature fantastique – telle que nous l'avons étudiée à partir des récits de Théophile Gautier, Émile Zola et Marcel Schwob – joue avec les mêmes limites : le héros est persécuté par un autre protagoniste qui s'approprie ses pensées et ses réalisations; il fait l'expérience de la mort d'où il parvient à observer sa propre absence;

finalement, il est hanté par une idée fixe qui se concrétise. Par ailleurs, la catalepsie qui frappe le héros agit comme l'élément déclencheur permettant le franchissement de ces frontières. En effet, la paralysie rend le héros vulnérable à la volonté d'un autre; elle le fait passer pour mort, menant à son enterrement; et puisqu'elle s'attaque à son corps, sa pensée se met en action.

Le récit fantastique met donc en branle une dialectique entre le connu et l'inconnu, laquelle réorganise les points de repère de l'individu. Il est, comme Joël Malrieu le suggère, l'histoire de la transformation d'une conscience par l'appréhension d'un phénomène, cette conscience se référant autant au héros qu'au lecteur. Dans « La Mort d'Olivier Bécaille », le héros parvient à se libérer de sa peur de la mort et de la relation avec son épouse qui lui apparaît sous un nouveau jour; il est enfin en mesure de contrôler sa vie. Onuphrius et le narrateur de « L'Homme voilé » ne sont pas représentés comme parvenant à une prise de conscience à la fin du récit : le premier sombre dans la folie, et le second anticipe sa propre exécution, ne voyant pas comment il peut se libérer de la culpabilité qui lui a été transmise. Ces deux personnages demeurent aliénés à eux-mêmes. En effet, selon Malrieu, le pouvoir subversif du phénomène ne se réalise pas toujours chez le protagoniste, mais à tous les coups, il aura agi sur le lecteur : « À la fin du récit, le personnage peut rester aliéné, le narrateur aussi, mais non le lecteur. À lui avant tout est donné de voir¹. » Le lecteur est donc invité à retirer un apprentissage du récit. D'ailleurs, le narrateur d'« Onuphrius » et celui de « L'Homme voilé » (même s'il ne comprend pas ce qui lui est arrivé) prennent le lecteur à témoin. Dans le premier cas, il est montré ce qu'il advient quand l'imagination n'est

¹ Joël Malrieu, *Le Fantastique*, p. 144.

pas encadrée, et dans le second, une « vérité singulière et momentanée² ». Le récit de Schwob représente son propre legs, le narrateur annonçant d'emblée sa valeur testamentaire : « Mais si ma tête tombe, je veux que ce récit me survive et qu'il soit dans l'histoire des existences une étrangeté vraie, comme une ouverture blafarde sur l'inconnu³. » Ainsi, ce récit est donné à lire comme perpétuant une part d'inconnu : ce n'est pas un mystère résolu qui est transmis au lecteur, mais une question, une « ouverture ».

Ce que la science aura été forcée d'admettre en bout de ligne, c'est justement que malgré l'ampleur de ses investigations, elle n'a pas tout dévoilé. Elle a laissé une part irréductible d'inconnu et reconduit d'anciennes préoccupations, comme celles de l'exercice de la volonté, de la mort, de la part d'animalité dans l'homme... Car l'intérêt de la littérature scientifique du XIX^e siècle ne réside pas seulement dans ce qu'elle a réussi à mettre au jour, mais aussi dans la tension vers l'inconnu qu'elle représente. Comme le fantastique, elle est également une mise en récit. Si le progrès laisse un vide qu'il invite à combler (le *non-encore-connu*), la littérature, qu'elle soit fantastique ou scientifique, répond à l'invitation et se met à raconter dans l'espoir d'accéder à une vérité. Et ce n'est pas tant l'identification de cette vérité qui lui donne sa valeur, mais la recomposition des repères de la personne qu'elle déploie. Dans un article où elle lie le fantastique et l'occultisme à la fin du XIX^e siècle, Nelly Emont écrit : « L'important est de s'ouvrir au mystère même de l'être humain [...] Le mythe devient alors l'intermédiaire par lequel se transmet l'inconnaissable⁴ [...] » Ainsi, comme Todorov l'a

² Marcel Schwob, « L'Homme voilé », p. 92.

³ *Ibid.*

⁴ Nelly Emont, « Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIX^e siècle », dans *La littérature fantastique*, Colloque de Cerisy (août 1989), Paris, Albin Michel, 1991, p. 139.

fait remarquer, le fantastique est bel et bien tendu entre le réel et le surnaturel, entre la vérité et le mythe, mais ce n'est pas une hésitation qu'il représente : il intègre l'ambivalence constitutive de tout rapport au savoir. Si, comme la science, il est d'abord motivé par la quête d'une vérité, il se transmet plutôt comme une question, comme un mythe trahissant les incertitudes de l'humain.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus de récits fantastiques

GAUTIER, Théophile, « Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann », dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2011, p. 47-71.

SCHWOB, Marcel, « L'Homme voilé », dans *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 92-95.

ZOLA, Émile, « La Mort d'Olivier Bécaille », dans *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde, 2005, t. XII, p. 604-622.

II. Corpus secondaire de récits fantastiques

POE, Edgar Allan, « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », dans *Le Chat noir et autres contes*, Montréal, Beauchemin, 2008, p. 111-121.

III. Sur la littérature fantastique

BOZZETTO, Roger, *L'Obscur Objet d'un savoir: fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.

CAILLOIS, Roger, « De la féerie à la science-fiction », Préface à *l'Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.

EMONT, Nelly, « Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIX^e siècle », dans *La littérature fantastique*, Colloque de Cerisy (août 1989), Paris, Albin Michel, 1991, p. 137-156.

FAIVRE, Antoine, « Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) », dans *La littérature fantastique*, Colloque de Cerisy (août 1989), Paris, Albin Michel, 1991, p. 15-43.

FORTIN, Jutta Emma, *Method in Madness: Control Mechanisms in the French Fantastic*, Amsterdam, Rodopi, 2005.

GORDON, Rae Beth, « *Le Merveilleux scientifique and the Fantastic* », *L'Esprit créateur*, vol. 28, n° 3, 1988, p. 9-22.

LARRIVÉE, Régis, *Introduction aux Récits fantastiques du XIX^e siècle français*, Mont-Royal, Groupe Modulo, 2007.

LE GUENNEC, Jean, *Raison et Dérison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003.

MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.

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

SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

IV. Sur les rapports entre science et littérature au XIX^e siècle

ARAMBASIN, Nella, « L'Expérience des savoirs au tournant des XIX^e et XX^e siècles : transferts du sacré entre science, religion et critique esthétique », dans Daniel Minary (dir.), *Savoirs et Littérature I*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2001, p. 41-68.

BOON, Kevin Alexander, « Episteme-ology of Science Fiction », dans Donald E. Morse (dir.), *Anatomy of Science Fiction*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006, p. 10-25.

CAPE, Anouck, « De l'aliénisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », *Romantisme*, vol. 3, n° 141, 2008, p. 65-78.

FAUVEL, Aude, « Du danger d'être normal : écrits de fous, littérature et discours médical », dans Jean-Louis Cabanès, Jacqueline Carroy et Nicole Edelman (dir.), *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, RITM, 2007.

LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, « The Mirror, the Beaker and the Touchstone, or, What Can Literature do for Science ? », *SubStance*, vol. 22, n° 2-3, 1993, p. 7-26.

OUELLETTE, Michel, *Des idées scientifiques et des genres littéraires : une enquête épistémocritique, des romantiques à la cybernétique*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2009.

RIGOLI, Juan, *Lire le délire : aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.

V. Sur les sciences de l'esprit au XIX^e siècle

ARENS, Katherine, *Structures of Knowing : Psychologies of the Nineteenth Century*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1989.

BARRUCAND, Dominique, *Histoire de l'hypnose en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

BERNHEIM, Hippolyte, *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris, Octave Doin, 1884.

CHARCOT, Jean Martin, *Clinique des maladies du système nerveux : leçons du professeur, mémoires, notes et observations parus pendant les années 1889-90 et 1890-91*, Paris, Babé, 1892-93.

_____, *Leçons du mardi à la Salpêtrière : polyclinique 1888-1889*, Paris, Progrès médical, 1889.

GAUCHET, Marcel, *L'Inconscient cérébral*, Paris, Seuil, 1992.

GEIER, Stéphane, « Psychiatrie, Psychanalyse et Biologie : considérations épistémologiques », *Revue française de psychanalyse*, vol. 54, n° 5, 1990, p. 1255-1268.

LEFRANC, Jean, « La Méthode psychologique en France au XIX^e siècle », *L'Enseignement philosophique*, vol. 40, n° 5, 1990, p. 17-36.

PIERSSENS, Michel, « Le Merveilleux psychique au XIX^e siècle », *Ethnologie française*, n° 3, 1993, p. 351-366.

_____, « Le Syndrome des tables tournantes : crise du savoir et “ sciences psychiques ” au XIX^e siècle », *Les Temps modernes*, vol. 45, n° 528, 1990, p. 87-111.

POSTEL, Jacques et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, 1983.

ROSENBERG, Charles E., « Body and Mind in Nineteenth-Century Medicine: Some Clinical Origins of the Neurosis Construct », *Bulletin of the history of medicine*, vol. 63, n° 2, 1989, p. 185-197.

SAINT-MARTIN, Pierre de, « Les Rapports du corps et de l'esprit dans la psychologie française du XIX^e siècle », *Impacts*, n° 4, 1987, p. 53-62.

VI. Sur la théorie générale

DAHAN-GAIDA, Laurence, « L'Épistémocritique : problèmes et perspectives », dans Daniel Minary (dir.), *Savoirs et Littérature II*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2001, p. 19-51.

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1867, t. III.

LITTRÉ, Émile et Charles Robin, *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire de P.-H. Nysten*, Paris, J.-B. Baillière, 1855.

VAN EYNDE, Laurent, « Éléments d'une épistémologie de la littérature », dans Sophie Klimis et Laurent Van Eynde (dir.), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002, p. 21-40.

VII. Autres

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Paris, Gallimard, coll. « folio plus classiques », 2002.

