



HAL
open science

Des écritures hallucinées

Julie Cheminaud

► **To cite this version:**

Julie Cheminaud. Des écritures hallucinées. Oscillations, 2011, Territoires de la pensée, o, p. 76-88.
hal-01939368

HAL Id: hal-01939368

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-01939368>

Submitted on 29 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le texte qui suit intègre de légères corrections par rapport à la version parue dans *Oscillations*, numéro 0 (« Territoires de la pensée »), Paris, décembre 2011, p. 76-88.

Des écritures hallucinées Julie Cheminaud

La Tentation de saint Antoine (1874) de Flaubert et *Le Horla* (1887) de Maupassant sont des œuvres à part dans la production de leurs auteurs : ces deux écrivains, le plus souvent rattachés au courant réaliste, auraient fait ces singulières incursions, le premier dans un mysticisme quasi symboliste, l'autre dans le fantastique. Si la nouvelle de Maupassant est très connue, le roman de Flaubert est moins lu. L'auteur déclarait pourtant : « C'est l'œuvre de toute ma vie »¹. Il en donne une première version en 1849, en fait la lecture à deux amis, Du Camp et Bouilhet, et, face à cette mise en scène des apparitions assaillant le moine du IV^e siècle, leur avis est brutal : « Nous pensons qu'il faut jeter cela au feu et n'en jamais reparler »². Un peu plus tard, Bouilhet lui conseille d'écrire un ouvrage plus contemporain, de se détacher du romantisme quitte à aller à contre-pente de son tempérament, pour un récit plus terre à terre, plus, proche, selon lui, de ce en quoi Flaubert devrait exceller. Bien qu'il peste contre la « médiocrité » de l'histoire qu'il doit raconter, sa « vulgarité », ses côtés « bourgeois » et « mœurs de province »³, Flaubert écrit *Madame Bovary*, roman dans lequel se définirait tout son style, par sa capacité à doter un sujet trivial des attraits et de la noblesse de l'œuvre d'art. Il s'attelle cependant très vite à reprendre *La Tentation de saint Antoine*, dont il donne deux autres versions, en faisant l'œuvre de toute une vie, contre la réduction trop rapide au statut d'œuvre de jeunesse romantique que l'on pourrait être tenté de faire.

En réalité, la tonalité du mysticisme n'exclut pas le réalisme de Flaubert, et de même celle de fantastique dans *Le Horla* de Maupassant – bien que ce « réalisme » ait par là peut-être à être redéfini. Si l'on adopte le point de vue du lecteur positiviste du XIX^e siècle, le saint de Flaubert et le narrateur de la nouvelle de Maupassant ont en commun d'être victimes d'hallucinations, et l'incroyable parti-pris de ces deux textes est de prendre le point de vue des « malades », de permettre au lecteur de suivre le déroulement des phénomènes morbides, de participer à leur surgissement, et d'en saisir le vécu, donc le sens mystique, ou fantastique, que les protagonistes leur donnent. Mais ils s'inscrivent également dans une tradition picturale ou littéraire – à cet égard, il est significatif que Flaubert ait décidé d'écrire cette œuvre après avoir vu le tableau *La Tentation de saint Antoine* de Bruegel. Antoine est l'ermite, figure du saint tenté par le diable, mais aussi l'halluciné en son sens médical. Le narrateur du *Horla* est de même assailli par un démon, mais sa possession est à rapprocher de pathologies psychiatriques, de ce que l'on appellerait aujourd'hui schizophrénie. Flaubert comme Maupassant en ont conscience, et jouent sur ces deux plans, l'écriture romanesque permettant de développer un réseau de sens de ces oscillations entre physiologie et psychologie, entre scientificité et interrogations d'individus sur leur décalage avec le monde.

Il est alors nécessaire, pour approcher ces œuvres au plus près, d'adopter une démarche transdisciplinaire : les conditions d'émergence sont un élément essentiel pour saisir certains codes, c'est-à-dire que l'écriture est nourrie des pensées de l'époque, ici des savoirs médicaux sur la folie et de

¹ Lettre de Flaubert à Mlle Leroyer de Chantepie, 5 juin 1872, dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, sixième série (1868-1872), Paris, Louis Conard, 1930, p. 385.

² DU CAMP, Maxime, *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1883, p. 427.

³ Cité par Maurice Nadeau, dans FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, Folio, 1972, p. 462.

représentations artistiques et littéraires s'inscrivant dans un temps plus vaste, jusqu'aux conceptions médiévales du démonisme. Mais il ne s'agit pas non plus de réduire le sens des œuvres à ces explications, ou pire, de faire du contexte leur cause : les éléments formels, s'ils ne peuvent rendre compte à eux seuls de la qualité esthétique, car éludant le sens et les codes précédemment évoqués, restent le mode d'apparition d'un sens, s'il doit y en avoir un, le biais par lequel se fait l'expérience esthétique, voire celui par lequel se constituent une pensée proprement artiste et la création d'un monde dans l'autonomie de l'œuvre. La philosophie de l'art nous paraît en ce sens devoir prendre en compte l'*épistémè* de l'époque, dans l'imbrication de ses différents domaines et savoirs, tout en partant de l'œuvre elle-même pour souligner sa spécificité.

La Tentation de saint Antoine et *Le Horla* sont avant tout des textes sur la mélancolie. Historiquement, ce thème a nourri la production artistique, et ce en étant toujours pris dans des réseaux de sens divers selon les époques, auxquels participent médecins, religieux, philosophes, voire astrologues, législateurs¹... Dès l'Antiquité, la mélancolie est la « bile noire », élément physiologique rendant compte du tempérament particulier de certains individus, en proie à ce que l'on nomme aujourd'hui dépression, mais aussi à l'excitation maniaque. C'est le caractère des grands hommes et des fous, des hypersensibles, toujours entre deux excès, et marchant sur la corde raide, toujours susceptibles de basculer. Au Moyen Âge, la mélancolie est placée sous le signe de Saturne : l'explication empirique et proto-médicale laisse place à une conception cosmologique. Les génies, les fous, mais aussi les mendiants, les voleurs, les possédés et les saints quelquefois, naissent sous le signe d'une planète tout à la fois bénéfique et néfaste, qui les place hors du monde, en décalage permanent avec le commun des mortels. En marge de la société ou même reclus dans leurs ermitages, leurs pensées solitaires se déploient, atteignant des sommets d'excellence ou d'absurdité. Le plus souvent incompris, ils sont tristes, sombres, s'épuisant dans des spéculations métaphysiques, mais aussi emportés par des délires extatiques, qui, sous le nom d'inspiration, peuvent leur faire créer des œuvres exceptionnelles. Or, la médecine positive du XIX^e siècle se réapproprie cette maladie ancestrale, prétendant lui donner une formulation exacte, qui puisse évacuer les connotations transcendantes, dans un mouvement qui est aussi celui de la science contre la religion et les abusives spéculations des philosophes. Tous sont en réalité des malades nerveux, sans que cela soit nécessairement négatif : des facteurs héréditaires ou des intoxicants sont la condition de l'exqu Coast des sensations et de l'intelligence des créateurs, des débordements des différents fous (la folie, dans sa généralité, commence à être classifiée par les aliénistes, puis les psychiatres), des comportements inadaptés des criminels, ou des délires mystiques (un possédé est en fait un hystérique ou un épileptique)².

Le Horla joue particulièrement de ces ambivalences. Dans son journal, le narrateur rend compte de la progression d'un mal, qui est au départ mal identifié, le fait d'« influences mystérieuses », mais dont il suggère qu'elles pourraient être expliquées physiologiquement :

[...] soudain, après une courte promenade, je rentre désolé, comme si quelque malheur m'attendait chez moi. – Pourquoi ? Est-ce un frisson de froid qui, frôlant ma peau, a ébranlé mes nerfs et assombri mon âme ? [...] Tout ce qui nous entoure, tout ce que nous voyons sans le regarder, tout ce que nous frôlons sans le connaître, tout ce que nous touchons sans le

¹ Voir sur ce point KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin et SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, NRF, 1989 [1964], et *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, catalogue d'exposition, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard, 2005.

² Voir GROS, Frédéric, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, PUF, Perspectives Critiques, 1997.

palper, tout ce que nous rencontrons sans le distinguer, a sur nous, sur nos organes et, par eux, sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des effets rapides, surprenants et inexplicables¹.

Les modificateurs pourraient être simplement physiques, irritations des nerfs se propageant aux idées, au cœur, et les mystères des influences cosmiques pourraient être réduits à cela. Puis le narrateur voit au réveil que la carafe qu'il avait posée près de son lit est vide :

On avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? Moi, sans doute ? Ce ne pouvait être que moi ! Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes².

Encore lucide, il sait que ce ne peut être que lui, ramène le phénomène étrange au somnambulisme, état frontière qui est l'objet privilégié de nombre d'études médicales de cette deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans le doute du protagoniste, la double vie de l'être humain, dont on commence à découvrir les processus infra-conscients, l'aspect multiple d'une conscience qui n'a plus l'unité maîtresse du cartésianisme, fait, du point de vue de la conscience, « douter ». S'agit-il encore de lui, de cette part obscure mais explicable physiologiquement, ou d'un « être étranger » qui le possède ?

Maupassant connaît les théories médicales de l'époque, notamment par l'intermédiaire du philosophe Hippolyte Taine, qui, dans *De l'intelligence*³, analyse la sensibilité et la conscience à partir de la physiologie. Le narrateur fournit donc lui-même l'explication des états qui l'assaillent : « Certes, je me croirai fou, absolument fou, si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état, si je ne le sondais en l'analysant avec une complète lucidité. Je ne serais donc, en somme qu'un halluciné raisonnant »⁴. Taine explique ces faits : dans une gradation des états normaux et pathologiques, on peut être victime d'illusions des sens, mais en être conscient, et savoir faire la part des choses. Plus que cela, le philosophe définit la perception extérieure comme « une hallucination vraie », c'est-à-dire que notre conscience n'est pour lui que formée d'images construites, sur le modèles des hallucinations. Physiologiquement, nous n'avons accès qu'à une multitude de sensations éparses (une conception assez proche de l'ontologie de Nietzsche dans *Par-delà bien et mal*), que nous mettons en ordre, par des interprétations et des signes commodes, réducteurs. Sur le plan de la conscience, discerner des objets qui nous entourent, connaître leur sens et savoir interagir dans ce monde, est exactement identique à l'hallucination qu'aurait un fou, seul dans sa chambre, imaginant ce même monde : la seule différence est qu'il existe, à l'état normal, celui de la perception extérieure, des objets auxquels les hallucinations correspondent. Le véritable halluciné prend ces fantômes intérieurs pour la réalité, quand nous savons d'ordinaire rectifier les images de notre conscience, quand nous savons qu'elles ne sont que des constructions mentales. Le rêve, l'hypnose, le somnambulisme, sont de ces états excessifs, pathologiques, qui éclairent le fonctionnement normal. Comme le dit le narrateur du *Horla*, pas de quoi s'inquiéter outre mesure : « Des phénomènes semblables ont lieu dans le rêve qui nous promène à travers les fantasmagories les plus invraisemblables, sans que nous en soyons surpris, parce que l'appareil vérificateur, parce que le sens du contrôle est endormi »⁵. Le narrateur n'aurait donc qu'une « faculté de contrôler l'irréalité de certaines hallucinations [...] engourdie »⁶. La folie commence quand cette faculté s'éteint tout à fait, lorsque les hallucinations ne peuvent plus être reprises et contrôlées, mais font naître le délire, et de nouvelles interprétations, qui ne sont plus rationnelles. Vers la fin de la nouvelle, le

¹ MAUPASSANT, Guy, *Le Horla*, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 1972, p. 8-9.

² *Ibid.*, p. 18.

³ TAINÉ, Hippolyte, *De l'intelligence*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1892 [1870].

⁴ MAUPASSANT, Guy, *Le Horla*, *op. cit.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ *Ibid.*

narrateur se met donc à croire à cette présence, qui devient maléfique, et lui attribue une origine démoniaque. Il doutait, voilà qu'il s'exclame : « Je sais... je sais... je sais tout ! »¹. Lisant un article de journal, il apprend qu'une « épidémie de folie, comparable aux démences contagieuses qui atteignirent les peuples d'Europe au Moyen Âge sévit en ce moment dans la province de San-Paulo »². Lui qui est de plus en plus soumis aux suggestions de son imagination attribue alors la source de son mal à une goélette brésilienne, qu'il a vue juste avant que ne commencent ses troubles. Il retourne par là aux explications surnaturelles et mystiques de la folie, celles de la mélancolie du Moyen Âge, de la possession, jusqu'à cette hallucination auditive qui l'amène à entendre le nom de son démon, et donc à en faire une entité à part : « le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu !... »³.

La connaissance du contexte épistémique semble bien éclairer certains aspects de la nouvelle : la fascination pour la folie, peut-être l'interrogation sur l'explication réductionniste qu'en font les médecins, en tous cas un intérêt certain pour des états de conscience modifiés. Faut-il alors réduire l'œuvre à cette description, en cherchant avant tout les reprises de discours contemporains ? Dans ce cadre, *La Tentation de saint Antoine* pourrait aussi être le fait d'une mise en scène de la folie, proche des théories médicales de l'époque. Antoine est chez Flaubert « l'Ermite », reclus dans la « Thébàïde », qui s'exclame au début du roman : « Quelle solitude ! Quel ennui ! »⁴. Il est pris de peur face à « deux ombres dessinées derrière lui par les bras de la croix » qui « font comme deux grandes cornes »⁵, première suggestion dans cette longue nuit qui sera occupée par des apparitions successives, de tous les péchés, démons et anciens dieux. Mais quand l'ombre revient à sa place, le soulagement paraît bien léger : « Ah !... c'était une illusion ! pas autre chose ! Il est inutile que je me tourmente l'esprit ! Je n'ai rien à faire !... absolument rien à faire ! »⁶. En proie à l'Ennui, traditionnelle figure de la mélancolie⁷, Antoine pourrait, tel le narrateur du *Horla*, diagnostiquer lui-même la cause de ses hallucinations : « Certes, la solitude est dangereuse pour les intelligences qui travaillent. Il nous faut autour de nous des hommes qui pensent et qui parlent. Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes »⁸. Flaubert montre un individu encore circonspect au départ, puis, au fur et à mesure, envahi par ses visions, dans une succession de plus en plus frénétique d'images incroyables, qui viennent à lui, tentations de l'hérésie – que l'on pourrait interpréter sur un plan médical, tous ces tableaux étant comme des hallucinations défilant sur la scène d'une conscience malade. Mais ce type d'analyse, s'il éclaire certains codes que Flaubert et Maupassant ont certainement utilisés délibérément, a aussi tendance à réduire les œuvres à des documents. Une création artistique ne serait-elle qu'une production comme les autres, explicable par les idéologies de son époque⁹ ? En portant trop l'attention sur le contenu, on pourrait aussi se demander : les auteurs ont-ils bien représenté la folie, c'est-à-dire l'ont-ils représentée de manière exacte, telle que les traités médicaux et l'expérience clinique la saisissent ? Nombre de médecins de la deuxième moitié du XIX^e siècle se sont ainsi intéressés aux œuvres d'art, et ne se sont pas privés de critique artistique, voyant dans les œuvres des supports ou des illustrations pour leurs théories médicales, s'interrogeant sur l'aboulie d'Hamlet, l'hystérie de Madame Bovary, ou la paralysie générale de *Charles Demailly*, dans le roman des frères Goncourt. D'autres perpétuent aujourd'hui une lecture quasi essentialiste, questionnant par exemple la

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1983, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶ *Ibid.*

⁷ Rappelons à cet égard que Jean-Paul Sartre met en scène Antoine Roquentin, dans *La Nausée*, qui devait au départ s'intituler *Melancholia*.

⁸ MAUPASSANT, Guy, *Le Horla*, *op.cit.*, p. 20.

⁹ Il nous semble que les passionnantes expositions organisées par Jean Clair, *L'âme au corps, Mélancolie*, et, plus récemment, *Crime et châtement*, font ainsi apparaître le réseau des différents savoirs et pratiques culturelles, mais au risque de tout mettre sur le même plan, œuvres mineures comme œuvres majeures, au point de faire quelquefois manquer l'unicité de l'expérience esthétique.

validité des phases formant la trame de *La Tentation*, qui pourraient être celles de l'hallucination au haschich, du sommeil, ou, dans une logique freudienne, de la névrose obsessionnelle, comme si, sans avoir pu être nourrie par ces savoirs ô combien positifs, l'œuvre recelait déjà les secrets de l'inconscient, et l'inconscient les secrets de l'œuvre.

Mais Flaubert et Maupassant ne sont pas médecins, et l'écart entre leur écriture et celle des traités médicaux est par trop visible. S'ils ont su si bien décrire les hallucinations, ne serait-ce pas qu'ils étaient eux-mêmes atteints des maux décrits ? Or, Flaubert était épileptique, et Maupassant sombra dans la folie, suite de la syphilis, quelques années après la parution du *Horla*. Dès l'internement de Maupassant, les critiques abondent en ce sens : « Maupassant est tombé victime de l'intensité de ses sensations. Il a décrit et analysé la folie bien avant d'être atteint du terrible mal » (*Le Figaro*, 16 janvier 1892), ou « Quand il publia *Le Horla* [...] les médecins y virent le pronostic certain de sa future aliénation mentale » (*L'Écho de Paris*, même jour). Et encore un siècle plus tard, concernant Flaubert, on ne sait plus si la lecture psychanalytique décelant une névrose dans *La Tentation* concerne le saint ou l'auteur¹. Pour servir ces écritures hallucinées, doit-on être halluciné soi-même ? Cela est bien probable, mais non dans le sens où ceux-là semblent l'entendre.

L'artiste lui-même est traditionnellement un mélancolique, et ce d'autant plus au XIX^e siècle, les romantiques ayant donné une nouvelle compréhension de cette fatalité individuelle qui les pose hors de la société régulière, et qui confine d'ailleurs trop souvent à la pose. Baudelaire, dans un mouvement similaire à celui des médecins, redonne une inscription corporelle au mal, en préférant le terme de spleen, et les états hallucinatoires, qui peuvent aussi être provoqués artificiellement par l'usage de drogues, peuvent devenir un principe artistique. Les critiques ont en ce sens relevé quantité de lettres de Flaubert, où il se dit victime d'hallucinations, jusqu'à assimiler l'Antoine de *La Tentation* à son auteur, s'appuyant sur ce qu'il a pu lui-même déclarer : « J'ai été moi-même dans *Saint Antoine* le saint Antoine »². Nous avons dit à quel point cette œuvre comptait pour Flaubert : faut-il pour autant jusqu'à prendre à la lettre cette identification ? On connaît la fameuse formule : « Madame Bovary, c'est moi ». Doit-on penser que Flaubert ait véritablement revendiqué être cette femme désespérée, dans un milieu qu'il a tant rechigné à décrire ? Plutôt que de croire en la confession des auteurs dans chacune de leurs œuvres, il s'agit de nuancer le propos : l'auteur, évidemment, met de lui-même, mais peut-être plutôt de sa sensibilité, par un processus créatif qui n'est pas à rabattre sur la personnalité réelle, telle que l'entendent les psychologues. Voyons ce qu'en dit Flaubert lui-même, dans une lettre à Taine, que le philosophe cite dans *De l'intelligence* :

Mes personnages imaginaires, m'écrit le plus exact et le plus lucide des romanciers modernes, m'affectent, me poursuivent, ou plutôt c'est moi qui suis en eux. Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner³.

L'écrivain ne dit pas qu'il est Madame Bovary, mais qu'il est dans ses personnages. Plongé dans la description, cherchant à rendre au plus près l'empoisonnement d'Emma, il va jusqu'à ressentir ce qu'il a imaginé, force de l'hallucination telle qu'il en vient à « deux indigestions très réelles ». L'hallucination est ici gustative, sensorielle, ce qui intéresse particulièrement Taine, car elle montre la force de l'image

¹ Voir à cet égard l'introduction de l'édition Folio, citant divers critiques diagnostiquant la manifestation de tendances onanistes dans l'ouvrage, le travestissement de pulsions sexuelles et du complexe d'Œdipe, jusqu'à voir dans la tentation d'Antoine de renier Dieu un transfert qui serait le meurtre du Père, Achille-Cléophas Flaubert étant mort quelques mois avant que soit entreprise la rédaction de *La Tentation*.

² Lettre de Flaubert, le 30 janvier 1852, cité par Claudine Gothot-Mersch, dans *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 13.

³ TAINÉ, Hippolyte, *De l'intelligence*, op. cit., t. 1, p. 90.

intérieure, susceptible d'agir en retour sur l'organisme. Flaubert reste exact et lucide, même « le plus exact et le plus lucide des romanciers modernes »¹, il sait que ses personnages sont imaginaires, et pourtant il est affecté par eux, ou plutôt il leur donne une telle présence en sa conscience qu'il en vient à suivre leurs affects, qu'il a lui-même mis en place. En ce sens, si l'écrivain reconnaît avoir été lui-même halluciné, dans le sens morbide de phénomènes épileptiques, il est loin de réduire l'hallucination créatrice à ceux-ci, tout en étant conscient que le saut risque d'être trop facilement fait par des réductionnistes :

N'assimilez pas la vision intérieure de l'artiste à celle de l'homme vraiment halluciné. Je connais parfaitement les deux états ; il y a un abîme entre eux. Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur ; vous sentez que votre personnalité vous échappe ; on croit que l'on va mourir. Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie ; c'est quelque chose qui entre en vous. Il n'en est pas moins vrai qu'on ne sait plus où l'on est².

D'un côté, terreur, personnalité qui échappe ; de l'autre, joie, et surplus d'intériorité. Si, dans les deux cas, « on ne sait plus où l'on est »³, car apparaissent sur le plan conscient des images qui s'imposent et qui ont leur autonomie, ils sont tout sauf identiques. Selon Taine, c'est le propre des grands artistes de savoir se donner des moments d'hallucination : ce qui apparaît est attendu, voulu, créations de l'imagination auxquelles l'écrivain s'ouvre, tout en restant lucide. L'artiste est presque observateur de processus internes qui font apparaître d'eux-mêmes la vision poétique, par recombinaison de sensations et d'idées en stock dans la mémoire. Et en ce sens, il y a loin d'Antoine à Flaubert : le premier est soumis à des hallucinations qui le terrifient, qui l'assaillent, son ermitage devenant la scène théâtrale, comme la scène de sa conscience, où défilent des apparitions auxquelles il croit véritablement, tandis que le second a conscience de les créer, et les organise, les met en mouvement dans l'écriture. De la même manière, Maupassant ne met pas en scène sa propre folie. Tout à fait conscient de l'assimilation qui risque d'être faite de son personnage à lui-même, il déclare : « J'ai envoyé aujourd'hui à Paris le manuscrit du *Horla* ; avant huit jours, vous verrez que tous les journaux publieront que je suis fou. À leur aise, ma foi, car je suis sain d'esprit, et je savais très bien, en écrivant cette nouvelle, ce que je faisais »⁴. S'il y a folie, ce ne peut être que pour un jugement normatif, qui ne conçoit pas que l'on puisse s'intéresser à ces thèmes, et remettre en question les codes qui définissent, encore à l'époque, ce que doit être la littérature.

Ce qui nous semble essentiel, donc, dans les écritures de Flaubert et de Maupassant, c'est cette lucidité et cette conscience de la création, qui éloignent radicalement leur œuvre des interprétations contextuelles ou autobiographiques. Comment concilier hallucination et maîtrise ? Là encore, les théories tainiennes, s'appuyant sur les propos de Flaubert, sont particulièrement éclairantes. L'écrivain lui écrit : « Souvent cette vision se fait lentement, pièce à pièce, comme les diverses parties d'un décor que l'on pose », mais, souvent aussi, elle est subite, « fugace comme les hallucinations hypnagogiques. Quelque chose vous passe devant les yeux, c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement »⁵. La « vision » poétique se distingue de l'hallucination véritable (celle de l'aliéné) soit par sa construction « pièce à pièce », apparition que l'on peut donc suivre pas à pas, et que l'on sait venir de nous-mêmes, soit par sa reprise par l'instance volontaire, qui « se jette » sur ce qui apparaît de manière soudaine. Selon Taine, la conscience a ici deux niveaux, celui d'un travail spontané de création des images, et celui de la lucidité et de la maîtrise, que nous associons de manière plus évidente et plus courante à notre « moi ». Il est alors possible que la vision poétique ressemble à l'hallucination hypnagogique, c'est-à-dire à celle de l'endormissement : fugace, étonnamment étrangère, et pourtant toujours effet du dedans, et non impression du dehors. Le travail d'un écrivain tel que Flaubert est de saisir au vol cette image, pour se

¹ *Ibid.*, p. 90.

² Lettre de Flaubert à Taine, cité dans TAINÉ, Hyppolite, *De l'intelligence, op. cit.*, t. 2, p. 60.

³ *Ibid.*

⁴ MAUPASSANT, Guy, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1991, t. 1, p. 153.

⁵ TAINÉ, Hyppolite, *De l'intelligence, op. cit.*, t. 2, p. 60.

l'approprier et la coucher sur le papier. La manière dont ce processus est décrit est assez proche de ce que dit Baudelaire de l'usage qu'il peut faire des drogues :

Une nuance très importante distingue l'hallucination pure, telle que les médecins ont souvent occasion de l'étudier, de l'hallucination ou plutôt de la méprise des sens dans l'état mental occasionné par le haschisch. Dans le premier cas, l'hallucination est soudaine, parfaite et fatale ; dans le second cas, l'hallucination est progressive, presque volontaire, et elle ne devient parfaite, elle ne se mûrit que par l'action de l'imagination¹.

Dans l'hallucination pure, le sujet est soumis à un phénomène total, au point de croire en sa réalité ; dans l'hallucination provoquée, le sujet la conduit, bien qu'il soit toujours évidemment surpris par elle. L'idée de « perfection » ne nous semble pas devoir être entendue de la même manière dans les deux cas : perfection de l'unité réaliste de la première, perfection esthétique de la seconde, combinaison du matériau apparaissant à la conscience dans l'état haschischin, et de l'action de l'imagination, qui lui donne toute sa portée signifiante, et qui est la véritable création.

Du fait de cette insistance sur la création maîtrisée, il y a loin, alors, de l'hallucination du fou à celle de l'écrivain (au point donc que nos auteurs récusent ce terme, connotant la folie hagarde telle que l'entendent les médecins), mais loin aussi de ces principes esthétiques à ceux auxquels on a pu les rattacher, symbolistes ou surréalistes. En effet, des courants de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle ont pu exalter cette ouverture des portes de la perception, surgissement de l'inconscient qui serait celui d'un nouveau monde, à restituer tel quel. Dans ces perspectives, *La Tentation* serait une œuvre symboliste avant la lettre, ses images étant considérées comme autant de mystères faisant signe vers une réalité supérieure, et la folie de Maupassant, tenue pour acquise, deviendrait l'heureux principe d'une écriture libérée, et une inspiration pour le surréalisme, comme *Aurélia* de Nerval, ou des œuvres de Van Gogh chez Artaud, autant de symboles de la « folie » réprimée par une société qui ne peut accepter la vitalité de l'artiste. Loin de nous ici l'idée de condamner ces lectures : nous espérons que l'expérience esthétique pourra rester libre, et en ce sens elle est aussi contextuelle, liée à des individus, à des temps ou à des valeurs. Celles-ci sont des réappropriations, mais riches et productrices, de sens et d'autres œuvres. Cependant, pour être au plus près de l'œuvre telle qu'elle fut créée, nous devons avoir conscience de ces écarts, même s'ils nous éclairent – c'est en tout cas en ce sens que nous comprenons la philosophie de l'art.

La plupart des analyses de l'art contextuelles, essentialistes ou formalistes ont tendance à perdre l'expérience esthétique : quand elles sont trop poussées, elles tentent d'expliquer les œuvres, c'est-à-dire tendent à les réduire à leurs causes, ou à les considérer comme des entités signifiantes par elles-mêmes. Là où le signe devrait toujours faire sens, on n'a pas peur de surajouter du contenu ou de l'intention à la forme, tel un contenu psychanalytique que le texte donnerait à voir sans y songer, quelquefois par une analyse stylistique si précise qu'elle n'est plus compatible avec le projet de l'auteur et avec la perception du sens commun. Que les spécialistes dégagent un sens d'une œuvre tout à fait autonomisée, pourquoi pas. Il n'en reste pas moins que ce n'est pas sa vérité, car leurs discours s'inscrivent toujours dans un contexte, et que trop souvent leurs schémas sont par trop tributaires de réseaux très éloignés de ceux des auteurs. L'œuvre devient alors trop souvent une simple confirmation de la théorie, elle n'est pas considérée pour elle-même, ce qui pourrait témoigner d'un refus de laisser subsister une indécision. Une critique qui déploierait ces différentes directions, jouant du contexte et de la forme, des conditions de création et de l'autonomie de l'œuvre, éclaire déjà davantage. Mais dans cette distance théorique, l'œuvre peut aussi bien se retrouver disséquée, anatomisée, et le spécialiste ne plus savoir que « lire », c'est-à-dire

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2004, p. 244.

entreprendre une démarche de décodage, de déchiffrement, qu'il s'agisse d'un roman, d'un tableau ou d'un morceau de musique, et non plus éprouver. La philosophie, de son côté, prend trop souvent la direction inverse : l'expérience esthétique est première, mais l'œuvre disparaît, au profit d'une théorisation, d'une analyse du seul sentiment éprouvé ou du seul jugement du sujet, dans une abstraction qui devrait valoir pour tout art¹. De l'écueil de la subjectivité, transcendantale ou empirique, les nuances des créations spécifiques sont oubliées. Si toute discipline court le risque, assez évident finalement, de s'emballer et de se restreindre aux problématiques qui ont présidé à son élaboration, seule la transdisciplinarité pourrait être à même d'approcher une œuvre d'art dans sa singularité et sa complexité.

L'approche transdisciplinaire permet de multiplier les points de vue, de les éclairer les uns par les autres. Dans nos deux œuvres, l'analyse stylistique (la manière dont Flaubert et Maupassant usent des descriptions, du passage d'un pronom personnel singulier à un pluriel, de la structure même de leurs récits pour les rendre tout à fait singuliers) doit ainsi être combinée aux discours physiologiques et philosophiques de l'époque, aux représentations traditionnelles de la mélancolie, à la tradition picturale et littéraire. Cependant, pour approfondir une étude, ne pas en rester à la discussion et à cette richesse multiple, mais sans point de mire, un angle reste à privilégier : le nôtre est celui de la philosophie de l'art. L'élaboration d'un discours philosophique sur les œuvres doit tout à la fois tenir compte du contexte de création, et partir des premières pour ne pas les réduire au second, et ce afin de tenter de montrer comment une pensée est à l'œuvre. Pour reprendre une distinction classique, la philosophie de l'art est à comprendre dans le sens du génitif subjectif, et non objectif : une création artistique peut être une forme de pensée, et la philosophie n'a pas ici pour tâche de s'y substituer, comme s'il fallait lui donner une expression théorique qui serait sa vérité, mais de la mettre en valeur, de l'éclairer et de permettre de l'approcher. L'examen archéologique du contexte permet de décoder certains éléments, l'œuvre étant créée dans un réseau de sens dont une certaine connaissance est donc nécessaire – mais elle existe aussi par elle-même, et son unité, voire la manière dont elle crée un monde, ne doit pas être oubliée. Pour approcher ce qui émerge et prend corps dans un tableau, un roman, ce que l'on pourrait qualifier de pensée proprement artiste, il ne s'agit donc pas de trouver un substitut, une traduction à sa forme, que l'on considérera comme nécessaire au regard de ce qu'elle a à « dire », mais de restituer les conditions optimales de l'expérience esthétique que l'on pourra en faire. De là le crédit accordé à ce que les artistes disent de leurs propres pratiques – Taine entretenant une correspondance avec Flaubert, et le citant, contre une interprétation uniquement formaliste, ou essentialiste, non pour donner à l'auteur toute autorité sur sa production (Flaubert disant lui-même à quel point des éléments lui échappent), mais pour tenir compte du fait que toute œuvre est le résultat d'un processus de création qui entend lui donner son sens. Et, puisque l'on ne pourra jamais retranscrire la force de l'œuvre telle quelle, qui se suffit à elle-même, la seule possibilité de parler de l'art est alors ici d'évoquer ses effets, de démêler ses réseaux de sens, de donner un éclairage pour mieux l'appréhender.

Partant de l'expérience, et revenant à l'expérience avec quelques « outils » qui lui permettront de mieux se déployer : cette méthode philosophique se justifie particulièrement face à des œuvres telles que *La Tentation de saint Antoine* et *Le Horla*, dont la structure est commandée par les hallucinations des protagonistes, et dont le déploiement s'appuie sur l'effet de celles-ci sur le lecteur. En effet, l'œuvre de Flaubert est avant tout visuelle, d'où sa présentation théâtrale, augmentée par des didascalies descriptives (*La Tentation* tient autant du roman que du théâtre ou de la poésie). Nous avons déjà dit que l'auteur reçut son inspiration d'un tableau de Bruegel : l'écriture vise ici ces mêmes effets picturaux, à faire voir les hallucinations du saint, les apparitions, à les suggérer toujours plus incroyables et plus étranges. La succession de tableaux, dans un mouvement évidemment impossible à rendre en peinture, s'accompagne

¹ Ces trois types de théoriciens, l'analyste faiseur d'autonomies, l'historien du signifié retrouvé, et l'idéaliste désœuvré, aujourd'hui bien visibles sur la scène de la recherche universitaire, semblent être les lointains héritiers de Freud, Hegel et Kant, trois figures archétypales dont on doute, du moins sur le terrain de l'art, qu'ils puissent communiquer.

aussi des affects du saint, peur, terreur, fascination de visions mystiques se mêlant au passage en revue de tous les dogmes, religieux et scientifiques, qu'il est obligé d'affronter. Flaubert écrit dans un manuscrit préparatoire : « Tout doit être réaliste »¹. Une documentation considérable, comme à son habitude, sert une mise en scène où tout élément, bien que confinant au fantastique, est cohérent. Le lecteur doit se laisser prendre, tel Antoine, à la force de suggestion des images. Chez Maupassant, le partage de l'expérience est également nécessaire à l'éclosion du monde de la nouvelle : la forme du journal, à la première personne donc, doit permettre au lecteur de douter aussi des phénomènes étranges se multipliant, de la carafe vide à l'impression d'une présence démoniaque, en passant par l'effroi suscité par l'absence d'image quand le narrateur se regarde dans un miroir. L'explication physiologique laisse place au monde du fantastique, le doute du « On a bu – j'ai bu » laissant place au « Cette fois, je ne suis pas fou. J'ai vu... j'ai vu... j'ai vu ! »², qui signe en réalité la folie véritable, d'un point de vue médical, mais qui signe au niveau de l'expérience littéraire la plongée dans le vécu psychique du possédé. Les deux œuvres ne se laissent pas réduire à des documents, une telle insistance sur les évolutions et les passages d'états sensoriels et psychologiques étant à prendre au sérieux, participant d'une mise en forme que seule peut atteindre la littérature. Contre le strict réductionnisme médical, qui récuse les aspects mystiques et métaphysiques de la mélancolie, les écrivains montrent comment, sur le plan psychologique, ces derniers peuvent advenir, et prendre un sens essentiel. La chute de la nouvelle de Maupassant n'acquiert sa force que de cette focalisation interne : les derniers mots suggèrent l'absence d'issue que le lecteur doit saisir – « Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi ! »³. Le sens de la fin du roman de Flaubert exige également que le lecteur ait été sensible à la force des dernières apparitions : Antoine voit surgir des animaux se régénérant, des plantes luxuriantes, tout un paysage fantastique efflorescent et pris de vibrations. Il déclare alors :

Ô bonheur ! bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, - être la matière⁴ !

Antoine aurait enfin acquis la sérénité, sous la forme de la compréhension de la Vie, dans une expérience panthéiste où son salut apparaît ne plus être dans le dogme, où les effrayantes visions passées font place à la tentation de se fondre dans cette dernière, dans un frisson de sensations exaltantes. Mais « le jour enfin paraît [...] dans le disque même du soleil, rayonne la face de Jésus-Christ. Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières »⁵. La fin de la nuit dissipe l'élan sensuel, qui reste avorté, et ramène le saint à ses pratiques codifiées. Il semble ainsi (cette fin reste, selon les commentateurs, sujette à interprétations) que Flaubert ait fait s'incarner les aspirations et la quête de sens de l'ermite, pour terminer sur cette note aigre, qui clôt tout espoir, et ce d'autant plus que nous avons pu éprouver nous-mêmes la puissance de ce monde désormais irrémédiablement évanoui. En nous faisant passer par tous ces stades, par la progression de l'écriture, les auteurs interrogent et mettent en doute ce basculement d'une perception normale du réel à sa version pathologique, dévoilant, comme Taine, la construction subjective de la réalité jusqu'à ses excès.

¹ Cité par Claudine Gothot-Mersch, dans FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 43.

² MAUPASSANT, Guy, *Le Horla*, op. cit., p. 18 et p. 29.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 237.

⁵ *Ibid.*

La philosophie de l'art emprunte ici aux autres disciplines pour proposer des angles d'approche, étape seulement avant de replonger dans l'œuvre, et lui donner le plus de portée possible : savoir qu'ici l'on peut voir un tableau de Bosch, là une interrogation sur la pertinence des lectures médicales, rapprocher l'épanchement d'une subjectivité d'une certaine sensibilité philosophique, écouter ce que l'auteur a à dire de sa création, pour que l'œuvre ne soit pas considérée comme seulement soumise ou abusivement subversive, et surtout laisser déployer la pensée propre à cette création, dans une forme qui reste intraduisible in extenso. En effet, la plupart du temps, en tous cas c'est ce qui semble se passer dans les deux textes qui nous intéressent, l'intention de l'auteur, hors l'œuvre, est insuffisante à circonscrire le sens de la création (il est d'autres cas, notamment l'art conceptuel des années 1960, et encore une certaine forme d'art contemporain, où le propos théorique est explicité par l'artiste, et épuise quasiment l'œuvre). Pour Flaubert, le fond est indissociable de la forme : comprenons, à partir de ce qu'il dit lui-même de son processus de création, que ce qui est à exprimer, à ressentir, ne peut l'être que dans cette mise en forme. Pour Maupassant, de même : pourquoi chercher une idéologie derrière sa nouvelle ? S'il y a pensée dans l'œuvre (plus que pensée de l'auteur), c'est dans le sens où l'auteur, en créant, donne la seule mise en forme plastique adéquate à un flux de conscience, d'idées, de sensations. Retenons que ces œuvres sont nécessaires, dans le seul sens où les auteurs ont voulu les créer : la maîtrise artistique est celle d'un sujet qui reprend, travaille ce qui le traverse, et ce qui importe est moins ce que l'auteur a voulu « dire », que ce qu'il veut faire ressentir ou pressentir. L'expérience esthétique dépend, dans cette perspective, de ce processus de création nécessaire, dont l'œuvre est le résultat et la forme, œuvre qui renaît dans la rencontre avec un lecteur, ouvert à la singularité qui lui est proposée. Pour que l'œuvre se déploie dans toute sa richesse, le lecteur se doit de la laisser devenir cette expérience singulière, tel un dispositif voulu par l'artiste, l'atteignant en son corps. Il s'agit en ce sens d'opérer une forme d'ascèse, de se défaire, tant qu'il est possible, de tout ce qui pourrait entraver la réception esthétique, ce en quoi la philosophie de l'art n'a pour rôle que d'aider à rendre pleinement possible cette attitude, en faisant porter l'attention sur l'importance (voire l'existence) d'une pensée qui est étrangère à l'abstraction : le lecteur doit donc décoder, mais pour laisser les images se former, les mots suggérer les sensations. L'effroi du *Horla* ne peut advenir, les images de la *Tentation*, et leur sens surgir, que si, pour le dire peut-être abusivement, le lecteur vit lui-même les hallucinations des personnages, ce pour quoi Maupassant et Flaubert ont déployé leurs effets. Ou, du moins, on peut espérer que chez certains lecteurs, quelque chose de leur sensibilité peut s'ouvrir à ce qui est décrit, être touché et pris dans ce monde de l'œuvre. Le paradoxe est en effet que cette ascèse, ce mouvement qui cherche à revenir à l'expérience initiale qui fut celle de l'auteur, ne signifie pas s'oublier, mais au contraire saisir la nécessité de la rencontre. Comme le dit Henri Miller :

Nous étions, sans le savoir, membres de ce traditionnel monde souterrain qui vomit à intervalles convenables les écrivains qu'on appellera plus tard romantiques, mystiques, visionnaires ou diaboliques. C'était pour des gens comme nous – alors seulement des êtres embryonnaires – que furent écrits certains passages « bizarres ». C'est nous qui maintenons en vie ces livres qui menacent constamment de retomber dans l'oubli¹.

Nous avons une pré-compréhension, une attirance pour une œuvre. La philosophie de l'art peut être une étape pour que la compréhension, l'expérience esthétique, se déploient véritablement, et que l'on fasse advenir cette communauté de sensibilités. La réception est alors re-création, dans un processus semblable à celui de Flaubert écrivant, qui, portant toute son attention à l'univers qu'il crée, peut sentir le goût de l'arsenic lors de l'empoisonnement d'Emma.

¹ MILLER, Henri, *Plexus*, Paris, Buchet/ Chastel, 1962, p. 322.

Les deux textes sur lesquels nous avons porté notre attention mettent en scène des écritures hallucinées, et sont en ce sens paradigmatiques de ce que peut être une expérience esthétique : ils portent sur des hallucinations, prennent en compte les processus à l'œuvre chez les protagonistes pour en retranscrire le flux, sont, si l'on en croit Flaubert, écrits dans un état proche de l'hallucination, et ce, enfin, pour que le lecteur reçoive l'œuvre en étant lui-même halluciné. Si une pensée artiste est à dégager, elle ne peut alors se faire que sur fond de cette expérience. Peut-être faut-il alors aimer l'œuvre pour pouvoir en parler, ou du moins être capables de la ressentir, et d'en être affectés. La philosophie de l'art, comme mise en mots, ne dira jamais ce que dit l'œuvre elle-même, elle pourra tout au plus aider à cette expérience, la nourrir, ou permettre au lecteur de comprendre un peu mieux ce qu'il ressent, d'éclairer les affinités se formant entre lui et l'œuvre. En ce sens, il ne s'agit pas d'aimer une œuvre parce qu'on la maîtrise, mais de se laisser encore plus séduire par elle parce qu'on a (un peu) éclairé une possible réception.