

Chapitre 3 – Les métamorphoses du moi

(durée du chapitre : 8 heures)

Introduction – Que disent les programmes officiels sur ce chapitre ?

Que désigne-t-on précisément par ce mot, « moi » ? Ce qu'on appelle communément le moi a-t-il une réalité nette et stable ? Comment caractériser son unité et son identité ? Qui le connaît le mieux, et comment le décrire ? Quelle part accorder, dans sa définition, à la société et au regard des autres ? Toutes mes actions et toutes mes pensées émanent-elles de « moi » au même degré ?

Ces questions sont anciennes ; certaines d'entre elles remontent à l'Antiquité (cf. *les Confessions* de saint Augustin : « Je suis devenu pour moi-même une énigme »).

Pour le sujet moderne, contraint de chercher sa place dans une société élargie, transformée et traversée de multiples tensions, de telles questions n'ont pu que gagner en acuité. Prétention à un contrôle absolu ou abandon à l'impulsion immédiate, ivresse créatrice ou expériences de la dépersonnalisation, enthousiasme révolutionnaire ou souci exclusif de l'intérêt privé, recherche des émotions les plus raffinées ou paroxysme du conflit intérieur, passion du lointain ou mystique de l'enracinement, ferveur religieuse ou exaltation de l'extrême liberté : toutes ces figures de la subjectivité et d'autres encore coexistent dans la culture du « long XIXe siècle » (1789-1914).

Avant même les immenses traumatismes des deux guerres mondiales, nombreux sont les écrivains, artistes et penseurs à mettre en scène, figurer et souligner dans des formes nouvelles les déchirements internes à l'individualité moderne. C'est ainsi notamment que la diffusion des théories et des pratiques psychanalytiques a profondément marqué la culture du XXe siècle. À quelle connaissance de nous-mêmes sommes-nous capables d'accéder ? Cette interrogation est encore la nôtre.

Etymologie de « métamorphose » : (grec) « changement de forme ».

Nous déclinerons les interrogations autour de cette thématique à partir de deux axes :

- Peut-on dire la vérité sur soi ? Les difficultés à respecter un pacte autobiographique
- Quand le moi nous échappe : du morcellement du moi à l'expérience de la folie.

Première partie – Peut-on dire la vérité sur soi ?

Plan :

1. Le pacte autobiographique
2. Les difficultés à respecter le pacte autobiographique (part de la fiction - souvenirs écrans)
3. La part obscure du moi : l'inconscient (poésie surréaliste révélatrice)

I. Le pacte autobiographique

Qu'est-ce qu'une autobiographie ?

Ce néologisme apparaît tout d'abord en Angleterre, puis en France, dans les années 1820. Il est formé de trois mots grecs et désigne l'écriture (graphein) de sa vie (bios) par soi-même (autos). Ecrire une autobiographie, c'est donc faire le récit de sa propre vie.

Petite histoire de l'autobiographie et de l'expression du moi (voir photocopie)

- Aux origines de cette quête de soi, on trouve la célèbre devise grecque « *Connais-toi toi-même* », inscrite sur le temple d'Apollon à Delphes et reprise par Socrate, invite à la quête de soi en partant d'une seule vérité (« je ne sais rien »).
- Alors que dans le monde antique la communauté primait sur l'individu, le christianisme, soucieux du salut individuel, a permis l'éclosion d'un nouveau rapport à soi dont témoigne l'écriture des Confessions, de Saint-Augustin, au Vème siècle. Augustin d'Hippone y raconte sa conversion au christianisme, après avoir vécu une jeunesse dépravée.
- Mais, ce n'est qu'au XVIème siècle que la composition des *Essais* de Montaigne marque une véritable évolution dans l'écriture de soi. Dans son « Avis au lecteur », l'auteur marque sa volonté d'écrire « un livre de bonne foi » et d'apparaître « en sa façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention ni artifice ». (Texte 1 du corpus)



Michel de Montaigne, *Essais*, livre I (1580)

Montaigne est né en 1533 au château de Montaigne dans le Périgord. À six ans, après avoir reçu les enseignements d'un précepteur allemand qui ne lui parle qu'en latin, Montaigne entre au collège de Guyenne à Bordeaux, réputé pour son enseignement. À treize ans, il apprend le droit à Toulouse

et, en 1554, il est conseiller à la Cour des aides de Périgueux. Ses fonctions ne lui plaisent guère et la rencontre avec La Boétie en 1557 lui ouvre de nouvelles voies. A la mort de son père, il se retire dans ses terres pour se consacrer à l'écriture et à la méditation. Néanmoins, il quitte sa fameuse « *librairie* », lors de voyages pour des raisons politiques ou encore pour remplir ses charges de maire de Bordeaux (de 1583 à 1585).

Les *Essais* sont d'abord le livre d'un grand lecteur. La lecture, mais aussi le fait de noter sur les textes ses propres commentaires, sont pour lui « *source de délices* ». Cependant, peu à peu Montaigne se met à exprimer à son tour sa pensée personnelle. Le ressort de sa démarche est le « *connais-toi toi-même* » socratique, développé en « *Fay ton fait et te cognoy* ». L'idée directrice de son œuvre est que tout homme porte en lui « *la forme entière de l'humaine condition* ». Il écrit ainsi qu'il sera la « *matière de [son] livre* » (l. 16). En s'analysant lui-même, Montaigne souhaite instruire et mobiliser son lecteur en l'incitant à suivre son exemple. En 1576, il fait graver une médaille qui porte sa devise, « *Que sais-je ?* », qui sera le point d'ancrage de toute son œuvre et le fondement d'une nouvelle forme de pensée où le doute devient l'expression du devoir intellectuel.

Dans cet avis au lecteur, Montaigne projette de se peindre dans une totale nudité, à savoir « *sans effort ni artifice* » (l. 12). Sans passer sous silence ses défauts et sa nature véritable, Montaigne s'accorde une limite, celle de la décence : « *autant que le respect public me l'a permis.* » (l. 13) Montaigne introduit le lecteur dans le cercle de ses proches, « *parents et amis* » (l. 5), auxquels est destiné ce livre et le place d'emblée dans la sphère des intimes.

Prolongement à la page 151 de votre manuel :

En évoquant son accident de cheval, durant lequel il a perdu conscience et s'est ainsi approché de la mort. Montaigne tire une morale, une réflexion universelle de cette mésaventure, qu'il met en valeur dans la deuxième partie de la phrase : « *à la vérité, pour s'appivoiser à la mort, je trouve qu'il*

n'y a qu'à s'en approcher. » (l.7-8). Pour connaître son moi profond, il faut appréhender, par soi-même, ce qui pourrait s'apparenter à des concepts ou des idées, comme celle ici de la mort, et expérimenter. Les nombreuses occurrences du pronom personnel de première personne, sous des formes différentes, montrent que le moi est à la fois finalité (« chacun est pour soi-même un très bon sujet d'étude », l. 9 ; « la description de soi-même », l. 16) et moyen d'accès à la connaissance de soi (« s'épier de près », l. 10 ; « pour s'appriivoiser à la mort, je trouve qu'il n'y a qu'à s'en approcher », l. 7-8). Montaigne explique d'ailleurs que cette vérité, révélée bien avant lui par le latin Pline auquel il se réfère à la ligne 8 (« Or, comme dit Pline, chacun est pour soi-même un très bon sujet d'étude »), prend tout son sens à la lumière de l'appropriation personnelle : « c'est ma recherche [personnelle], et ce n'est pas la leçon d'autrui, c'est la mienne. » Pour se décrire et se connaître soi-même, il faut s'adonner aux multiples expériences de la vie. Michel de Montaigne ajoute à la fin de l'extrait : « Encore faut-il se peigner, encore faut-il s'apprêter et s'arranger pour sortir sur la place publique » (l. 16-17). La connaissance de soi ne peut se trouver dans le repli sur soi : il faut rencontrer et expérimenter le monde.

- Au XVIIème siècle, le moi deviendra une certitude, la première connaissance à partir de laquelle toutes les autres vont être possibles. Nous devons cela à Descartes, qui inaugurerait la philosophie du sujet. On assiste de manière concomitante à la naissance de l'individualisme, qui sera théorisé par Locke. Le XVIIème siècle insiste considérablement sur la prise en compte de l'individu et de son moi, si bien que Pascal se demandera ce qu'est ce moi, qui nous rend si malheureux du fait de sa vanité et des vanités que l'amour-propre rend possibles : « *le moi est haïssable* ». (Texte 2 du corpus)

Blaise Pascal, *Les Pensées*, 1670.

Blaise Pascal est un philosophe, mathématicien et physicien français. *Les Pensées* constituent l'œuvre majeure de sa philosophie. C'est un ouvrage posthume composé de textes rassemblés en majorité par Pascal puis par ses amis après sa mort, et enfin par des historiens de la philosophie. Cette œuvre a une dimension apologétique, car elle présente la foi comme le remède aux maux humains.

Ce jugement sur le moi (« Le moi est haïssable ») intervient dans un dialogue que Pascal met en scène avec son ami Mitton, qui tient dans *Les Pensées* le rôle symbolique de l'homme honnête. Il est précédé dans l'édition de Port-Royal par un avertissement en italique qui explique le terme de moi : « Le mot de MOI dont l'auteur se sert dans la pensée suivante, ne signifie que l'amour propre. C'est un terme dont il avait accoutumé de se servir avec quelques-uns de ses amis ».

Prolongement : Dans l'extrait à la page 142, il semble impossible de répondre à la question « Qu'est-ce que le moi ? ». Pascal commence par ôter les qualités physiques, puis les qualités intellectuelles et morales, si bien qu'il ne reste que la « substance de l'âme ». Cette substance serait le sujet des qualités, mais le moi est abstrait et Pascal n'indique pas comment une telle substance est accessible à autrui, ni à soi-même (critique de Descartes). Est-ce autre chose que le simple « je » ? Peut-être seul un être transcendant – Dieu – peut répondre à cette question.

- Au XVIIIème siècle, l'avènement des Lumières voit la prise en compte de l'individu, non plus seulement comme appartenant à un groupe (une famille, un corps de métier ...), mais aussi en tant que tel, c'est-à-dire en tant que sujet qui revendique une attention, qu'elle soit politique comme citoyen ou qu'elle soit psychologique comme sujet. Le moi renvoie ainsi à la subjectivité, à la conscience individuelle face au monde. Jean-Jacques Rousseau dans

ses *Confessions*, pose la question du sens (« Que suis-je ou qui suis-je ? ») et s'engage dans un pacte de lecture à dire la vérité au lecteur. (Texte 3)



Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre premier (1712-1728)

Si en 1765, date à laquelle Jean-Jacques Rousseau commence la rédaction des *Confessions*, le terme d'autobiographie n'existe pas encore, l'enjeu revendiqué de son œuvre est bien celui de « s'écrire soi-même » ou de dire tout de soi.

Le texte s'ouvre par une épigramme en latin dont le sens annonce la démarche introspective de l'auteur dont l'intention est de s'observer et de sonder son âme :

« *intus, et in cute* », à l'intérieur et sous la peau.

La démarche introspective de Rousseau est le fruit d'une volonté déterminée : « Je veux montrer » (l. 2). Il se confesse devant les hommes avec la même honnêteté que s'il se confessait devant un représentant de dieu ou devant dieu lui-même. Cet objectif de sincérité résonne d'emblée dès le titre.

Les différentes expressions utilisées par Rousseau pour désigner son « moi » visent à unifier et à simplifier l'appréhension de cette entité : « un homme dans toute la vérité de sa nature », « moi », « mon intérieur », « ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus ». Le rythme ternaire de cette dernière citation confère à sa recherche de vérité autobiographique un équilibre, une stabilité. Le « moi » est clairement descriptible et il s'agira pour l'autobiographe de l'analyser pour mieux le comprendre, mais surtout pour offrir aux hommes un modèle auquel ils pourront se comparer (« Que chacun d'entre eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité »).

La seule difficulté concédée par Rousseau dans ce projet de reconstitution du moi est celui de la mémoire : la négation restrictive (« ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire ») révèle que les petits arrangements avec la vérité ne sont dus qu'à la fragilité des souvenirs dont il doit reconstruire a posteriori certains pans. Le terme « ornement » interroge tout de même sur l'impartialité de l'autobiographe, qui, par ce terme, reconnaît ajouter des éléments ayant vocation à embellir !

- Au XIX^{ème} siècle, l'autobiographie se développe, dans une période où le « moi » est en pleine crise existentielle (« mal du siècle »). Récit rétrospectif en prose où la première personne renvoie à la vie réellement vécue d'un individu singulier, l'autobiographie fait sens grâce aux étapes temporelles de la vie reconstruite par l'écriture. La réflexion sur la construction du « moi » et les métamorphoses du « moi » au travers du temps prennent forme, en particulier dans *Les Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand. (Texte 4)

François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, (1846)

Avec Chateaubriand se rencontrent le genre des Mémoires et l'autobiographie. Alors qu'il affirme prendre distance par rapport à Jean-Jacques Rousseau et à ses *Confessions*, il propose bien tout d'abord un « récit de vie ». En 1797, son *Essai sur les Révolutions* s'ouvrait avec les questions « Qui suis-je ? Et que vais-je apporter de nouveau aux hommes ? ». En 1803, à trente-cinq ans, après le succès du *Génie du Christianisme*, il décide d'écrire ses Mémoires, signalant à l'un de ses amis qu'« il ne faut livrer au monde que ce qui est beau » et non des secrets intimes, comme le faisait Rousseau. Ce premier projet, *Mémoires de ma vie*, première écriture manuscrite en 1826 de ce qui deviendra plus tard *Les Mémoires d'Outre-Tombe*, le plonge dans ses racines avec comme but une expression paradoxale : « expliquer mon inexplicable cœur ». Les moralistes du XVII^{ème} siècle avaient montré

comme l'on peut s'illusionner sur soi et dénonçaient l'écueil de l'amour-propre, ce dont Chateaubriant est conscient dans cette première écriture :

« Je me suis souvent dit : Je n'écrirai point les mémoires de ma vie, je ne veux point imiter ces hommes qui, conduits par la vanité et le plaisir qu'on trouve naturellement à parler de soi, révèlent au monde des secrets inutiles, des faiblesses qui ne sont pas les leurs, et compromettent la paix des familles. » (...) « Je vais peut-être me montrer meilleur que je ne suis ? j'en serai peut-être tenté ? A présent, je ne le crois pas, je suis résolu à dire toute la vérité. Comme j'entreprends plutôt l'histoire de mes idées et des mes sentiments, plutôt que l'histoire de ma vie, je n'aurai pas autant de raisons de mentir.

De 1803 à 1819, le projet se transforme dans le but de montrer comment l'identité et l'Histoire sont liées. L'aristocrate, né en 1768, considère que la Révolution de 1789 l'a arraché à son identité et lui a appris à être philosophe, comme l'exprime la métaphore du fleuve dans la quatrième partie des Mémoires : « Je me suis rencontré entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans les eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, nageant avec espérance vers une rive inconnue. »

- Comme le moi est ce qui est seul face au monde, personne ne peut être certain de ce que pense ou ressent un autre moi. On peut considérer qu'il est vain, même illusoire. C'est ce que défend Nietzsche (1844-1900) en affirmant que le moi outrepasserait largement ses prérogatives, qu'il n'est en fait que l'expression de la vie. Pourtant, Nietzsche va développer l'idée que le moi peut se surmonter, peut exister et épanouir toute la vie qui est en lui en allant vers le « surhomme », c'est-à-dire l'homme, ou le moi, délié de toutes les valeurs préétablies.
- A contrario, Max Stirner (1806-1856) ne dévalorise pas le moi, mais considère qu'il est la seule chose digne d'intérêt. Ce qu'il revendique, c'est la reconnaissance de la subjectivité en tant que telle, indépendamment de toutes les catégories qu'on peut lui appliquer. Comme chez les Romantiques, Stirner défend la primauté du moi sur toutes les autres valeurs et en fait une revendication égoïste au sens d'une prise en considération exclusive de l'égo.
- Toutefois, si le moi a pris une importance considérable parce que personne ne peut penser à ma place, ne peut vivre à ma place, il n'en est pas pour autant une entité claire et distincte. Avec son hypothèse de l'inconscient et l'invention de la psychanalyse, Freud (1856-1939) semble mettre à bas la certitude que le moi pourrait avoir de lui-même. Ainsi, le sujet n'est plus seulement face au monde mais il se retrouve également face à lui-même et à sa propre étrangeté. Mais cette « désacralisation » du moi s'accompagne chez Freud de la volonté d'une plus grande élucidation de soi et donc vers une meilleure compréhension et une plus grande liberté du moi.
Enfin, s'il y a une meilleure compréhension de soi et plus grande liberté, cela peut permettre au moi d'être plus authentique, c'est-à-dire de ne plus se mentir à lui-même sur lui-même. C'est cela que Sartre (1905-1980) appelle un moi authentique, qui ne fait plus appel à des excuses ou à des subterfuges, mais qui assume sa liberté et sa responsabilité, tant face à lui-même que face aux autres et au monde.

Le pacte autobiographique

L'auteur établit avec le lecteur, dès les premières lignes, un lien particulier dans la mesure où il affirme qu'il sera « la matière de son livre » et qu'il s'engage par là-même, explicitement ou implicitement, à dire la vérité, toute la vérité. Ce pacte autobiographique est, pour la première fois, conclu, sans ambiguïté, par Rousseau. Dans son épigraphe « *intus, in cute* », il se montre à nous « intérieurement et sous la peau » et signe ainsi un contrat d'identité et d'authenticité.

Lorsque Philippe Lejeune définit le pacte autobiographique, en 1975, il souligne l'engagement de la sincérité de l'autobiographe, qui promet d'essayer de dire la vérité. Ainsi, le texte autobiographique n'a pas à être conforme de manière exacte à la vie mais se justifie, dès lors, qu'il émane d'un désir sincère de parler de soi et de remplir les conditions de ce contrat.

Point sur... le pacte autobiographique

Dans *Le Pacte autobiographique* (Seuil, 1975), Philippe Lejeune définit le genre comme le «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» : auteur, narrateur et personnage prétendent donc être identiques. Cette identité se marque le plus souvent par l'emploi d'un «je» qui a un triple référent. Le «pacte» est ici un contrat de lecture passé avec le lecteur, fondé sur une exigence de sincérité.

Cette exigence se heurte cependant à des obstacles : les défaillances de la mémoire, qui introduisent un écart entre le «je» qui raconte, et le «je» raconté ; la volonté de se justifier ou de présenter de soi une image flatteuse, qui ne peut que laisser perplexe quant à la sincérité du récit ; enfin, la volonté de donner du sens au récit rétrospectif, qui fait se confronter à la vie réelle la tentation d'un récit ordonné, et peut-être arrangé, par le recours à des parts de fiction.

II. Les difficultés à respecter le pacte autobiographique (part de la fiction - souvenirs écrans)

Les écrivains peuvent manquer à cet engagement de dire toute la vérité, soit pour des raisons de décence, pour évoquer de choquer les lecteurs, soit pour ne pas nuire à leurs proches ou à eux-mêmes.

La difficulté réside également dans la fiabilité de la mémoire. La fiction peut prendre la place sur le réel, de manière consciente ou non.



René MAGRITTE, *La Reproduction interdite*, 1937, huile sur toile (81 x 65,5 cm), musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Chaque femme, chaque homme a éprouvé combien le regard en arrière, si plein de larmes qu'il soit, fabule. Combien les brusques flashes que feint de lancer la mémoire lorsqu'on la convoque dans le présent sont la plupart du temps disparates, médiocres, non congruents¹. Escarbilles² ou qui incendient le site, ou qui brûlent et aveuglent le regard. Lambeaux inappariables. La loi d'inversion en est simple : plus ils sont convaincants, plus ils sont menteurs.

Pascal QUIGNARD, *La vie n'est pas une biographie*, Galilée, 2019

1. Qui ne conviennent pas, qui ne s'ajustent pas ensemble.

2. Petits morceaux de charbon, incomplètement brûlés, qui se mêlent aux cendres ou s'échappent d'un foyer.

Point sur... l'autofiction

L'autofiction est une variante de l'autobiographie qui mêle fiction et non-fiction : des événements autobiographiques sont mélangés à des événements fictifs... Le livre de Serge Doubrovsky, *Fils*, paru en 1977, est considéré comme fondateur de ce sous-genre. Avant l'invention du mot « autofiction », Michel Butor écrit en 1967 *Portrait de l'artiste en jeune singe*, où le « je » est à la fois « Monsieur Butor » enfant puis étudiant, et un singe : le premier renvoie au réel, le second au domaine imaginaire. On retrouve aussi ce mélange dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec (1975). Dans l'autofiction, les critères de sincérité et de vérité sont abandonnés. On met l'accent sur l'imprécision des souvenirs et les incertitudes de la mémoire, qui a tendance à recomposer le passé : la discontinuité du texte répond à celle du « moi », car « Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phrases disjointes » (Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 1989, Grasset).

Texte 5, George Perec, *W ou le souvenir d'Enfance*

Georges Perec est un écrivain et verbicruciste¹ français(1936-1982). Il est membre de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) à partir de 1967 et fonde ses œuvres sur l'utilisation de contraintes formelles, littéraires ou mathématiques, qui marquent son style. Il considère son œuvre comme un ensemble, dont chaque livre serait comme une pièce de puzzle. Au centre se situe son projet

1 Créateur de mots croisés. Georges Perec est très célèbre pour la difficulté de ses énigmes.

autobiographique. « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire », écrit-il dans *W ou le souvenir d'enfance*. Cela aboutira, plus ou moins directement, à la publication de quelques livres, principalement *W ou le souvenir d'enfance* (1975) et *Je me souviens* (1978), mais aussi à l'écriture de textes finalement abandonnés, le plus important étant *Lieux* (1969-1975). La vie de Perec débute par une absence d'histoire, par un vide, celui de la perte de ses parents. Dès la déclaration de la guerre, il a perdu, à l'âge de quatre ans, son père qui s'était engagé dans la légion étrangère afin de défendre son pays d'accueil et qui est mort sur le front. Peu après, en 1943, sa mère disparaît après avoir été emmenée à Auschwitz. Aucune information précise n'a été obtenue concernant le destin ultérieur de cette femme. Tout ce que nous savons, c'est qu'avant d'être déportée à Auschwitz, qu'elle était parvenue à faire gagner à son enfant la zone libre en le confiant à un convoi de la Croix-Rouge. Cette absence d'histoire sera l'élément phare qui le poussera à écrire et à donner un sens à cette vie marquée par le double deuil. La littérature est alors devenue pour lui, le moyen de retrouver le parcours de son enfance, le lieu où il se récrée un foyer. C'est ainsi qu'il publie, en 1975, ce livre autobiographique dans lequel se trouvent deux textes apparemment différents l'un de l'autre² : un texte qui s'apparente à une autobiographie et une fiction, sorte d'utopie sportive, étant elle-même un souvenir d'enfance puisqu'il pense l'avoir écrite vers l'âge de 14 ans. Dans cette fiction qui se déroule sur l'île W, il prend parti de raconter l'horreur vécue par sa mère, ses parents et six millions de juifs assassinés dans les camps de concentration, par le moyen d'une allégorie du nazisme.

Question d'interprétation - Comment Perec envisage-t-il l'expression du moi ?

(Plan que vous avez proposé)

- a. absence totale de mémoire due à un traumatisme : impossibilité de respecter un pacte autobiographique (« l'histoire avec sa grande hache ») ;
- b. C'est l'invention qui permet la reconstruction (détour par l'autofiction) : explication du titre W ;
- c. l'expression du moi passe par l'exploration de sa part d'ombre (et des différentes facettes plus ou moins cachées de son « moi » : « rester caché, être découvert ». La richesse de l'écriture passe par cet entrecroisement, ce dialogue des différents fragments, des lambeaux de sa personnalité.

Que sont les « souvenirs écrans », selon Freud ?

² C'est Pérec lui-même qui donne une explication de ce croisement de deux histoires qui semblent à priori différentes : « *ils (les deux récits) sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, (...) ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.* »

Je suis parti de ce fait bizarre que les premiers souvenirs d'enfance d'une personne se rapportent le plus souvent à des choses indifférentes et secondaires, alors qu'il ne reste dans la mémoire des adultes aucune trace (je parle d'une façon générale, non absolue) des impressions fortes et affectives de cette époque. Comme on sait que la mémoire opère un choix entre les impressions qui s'offrent à elle, nous sommes obligés de supposer que ce choix s'effectue dans l'enfance d'après d'autres critères qu'à l'époque de la maturité intellectuelle. Mais un examen plus approfondi montre que cette supposition est inutile. Les souvenirs d'enfance indifférents doivent leur existence à un processus de déplacement; ils constituent la reproduction substitutive d'autres impressions, réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence, mais dont la reproduction directe se heurte à une résistance. Or, comme ils doivent leur conservation, non à leur propre contenu, mais à un rapport d'association qui existe entre ce contenu et un autre, refoulé, ils justifient le nom de «souvenirs-écrans» sous lequel je les ai désignés. [...]

Des souvenirs d'enfance conservés, les uns nous paraissent tout à fait compréhensibles, d'autres bizarres et inexplicables. Il n'est pas difficile de redresser certaines erreurs relatives à chacune de ces deux catégories. Lorsqu'on soumet à l'examen analytique les souvenirs conservés par un homme, on constate facilement qu'il n'existe aucune garantie quant à leur exactitude. Certains souvenirs sont incontestablement déformés, incomplets ou ont subi un déplacement dans le temps et dans l'espace.

Sigmund Freud, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans », *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901)

« *Je est un autre* », Arthur Rimbaud

III. La part obscure du moi : l'inconscient (poésie surréaliste révélatrice) (travail en groupes)

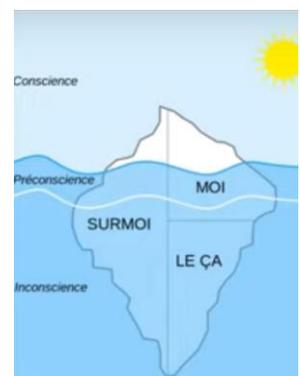
a. L'inconscient chez Freud

« **Le moi n'est pas maître dans sa propre maison.** »

Freud, *Une difficulté de la psychanalyse* (1917)

La personnalité émerge du conflit entre les différentes instances psychiques :

- **Le surmoi** (contrôle social, normes, contraintes : « ce n'est pas bien »),
- **Le ça** (pulsions, envie) : instinct enfoui au fond de nous et qui appartient à notre inconscient,
- **Le moi émerge de ce conflit entre le « ça » et le « surmoi »**. Si ce « moi » est fort et parvient à maintenir l'équilibre, on a une personnalité « saine ». Mais, si le « ça » ou le « surmoi » sont trop développés par rapport aux autres instances, on risque d'être névrosés ou sociopathes.



Actes manqués – lapsus : quand l'inconscient s'exprime dans la vie quotidienne.

B. Le moi surréaliste

A faire en autonomie : Lecture du texte à la page 154 de votre manuel

Quelles conséquences les découvertes freudiennes vont-elles engendrer chez André Breton ?

Correction : *Selon André Breton, les découvertes freudiennes permettent à « l'explorateur humain » de repousser les limites en cherchant dans « les profondeurs de notre esprit ». Affirmer l'existence d'un inconscient mystérieux qui définit en partie le sujet, c'est le pousser à chercher du côté de l'inconnu, de l'étrange (« les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces », l. 8-9) et de « l'imagination » (l. 7), faculté louée par Breton. Les artistes surréalistes vont tenter ainsi de libérer les forces enfouies profondément (« profondeurs », « surface », « lutter »).*

Point sur... le surréalisme et l'inconscient

Le groupe surréaliste est créé en 1919 par André Breton et ses amis Soupault, Aragon et bientôt Éluard autour de la revue *Littérature*. Il naît d'une volonté commune d'effectuer une révolution esthétique, de libérer l'art des contraintes de la raison et d'explorer les domaines de l'imaginaire et de l'inconscient. Il se revendique en rupture avec les générations précédentes qui ont entraîné la France dans la Première Guerre mondiale.

André Breton s'appuie sur les récents travaux de Freud, comme il le dit dans *Manifeste du surréalisme* publié en 1924 : « Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée. »

Les membres du groupe veulent que l'œuvre soit le produit d'un « automatisme psychique pur » et non plus le fruit de la volonté de l'artiste. Ils mettent alors en place un certain nombre de techniques pour parvenir à faire surgir des images ou des idées venues de leur inconscient :

- **l'écriture automatique** qui laisse s'exprimer la voix intérieure inconsciente du poète

- **le cadavre exquis** que Breton définit ainsi : « Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin

par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière : Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau. » (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938) ;

- **les récits et analyses de rêves** : André Breton pense que le rêve et la réalité sont comme des « vases communicants » et souhaite que le poète réussisse à retrouver « le fil conducteur qui les relie » ;

- **les séances de sommeil hypnotique** : les participants à ces séances notent leurs délires et hallucinations, estimant qu'ils sont l'expression de leur inconscient ;

- **le collage** : « Il est même permis d'appeler poème ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux. » (*Manifeste du surréalisme*, 1924).

Enfin les surréalistes privilégient **les images** qui rapprochent deux réalités les plus éloignées possible, estimant que de l'écart entre les deux naît le merveilleux et que s'y exprime l'inconscient. Ainsi, une phrase de Lautréamont évoque la « rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Elle a inspiré le photographe Man Ray.



Man RAY, Séance de rêve éveillé : groupe surréaliste, 1924.

Chef de file du mouvement surréaliste, André Breton explique comment écrire un poème en « écriture automatique ».

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vivante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne claire. A la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra. »

André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

Recueil écrit à quatre mains par Philippe Soupault et André Breton, *Les Champs magnétiques* applique la méthode de l'écriture automatique.

Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupignons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poissonneuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille.

André BRETON, Philippe SOUPAULT, « La glace sans tain », *Les Champs magnétiques*, 1919.

A faire en autonomie : A la recherche de son identité - Un personnage enquêteur : Œdipe face à la révélation tragique - (voir vidéo sur Perluete)

Deuxième partie – Quand le moi nous échappe

Du morcellement du moi à la folie (Voir Corpus 2)

Sous l'influence de Nietzsche, de Marx et de Freud, que Paul Ricoeur³ a appelés les « maîtres du soupçon », la conception du « moi souverain », s'identifiant à la raison et unifiant l'expérience sensible, a été battue en brèche de façon décisive au tournant du XX^e siècle. Nietzsche a fait voler en éclats le modèle cartésien d'une conscience transparente à elle-même ; Marx a montré que le sujet est en partie déterminé par le système économique auquel il appartient et Freud a affirmé que le moi soumis à des forces inconscientes « n'est pas maître en sa propre maison ».

Dans le sillage de Kafka (**texte 1**), c'est de cet héritage que s'inspirent les auteurs du XX^e siècle pour interroger l'effacement de l'individu.

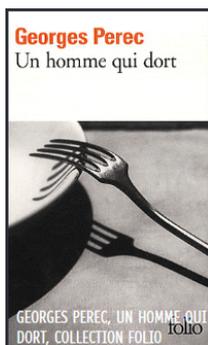
³ Paul Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud* (1965). Auteur également de *Soi-même comme un autre* (1990) : voir focus sur ce livre dans la conclusion.

a. La dépersonnalisation

Dépersonnalisation : trouble de la personnalité caractérisé par un sentiment d'étrangeté à soi et au monde et par une altération du rapport au réel.

1. « Un homme qui se déprend » du monde – Georges Perec, *Un homme qui dort* (1967)

Résumé de l'œuvre



Un homme qui dort raconte ce qu'on pourrait nommer la dépression d'un étudiant en sociologie qui vit dans une chambre de bonne, dans un immeuble parisien. À l'origine de la dépression, un malaise dû en partie aux circonstances : chaleur, exigüité du lieu, dénuement matériel. Au fil du récit, l'indifférence au monde, le détachement de tout s'installent. Alternativement, l'étudiant reste enfermé dans sa chambre, lieu de l'immobilité, ou arpente Paris, lieu de l'errance. La chambre est une bulle de solitude, le « centre du monde », « la plus belle des îles désertes », mais aussi un lieu étrié de claustration.

Cependant, le monde extérieur y est rendu présent par les bruits : un voisin, le poste d'eau sur le palier, les autres habitants de l'immeuble, les bruits de la rue, la rumeur de la ville. Paris, « un désert que nul n'a jamais traversé », est parcouru par le personnage au fil d'itinéraires calculés ou d'errances. La ville apparaît un peu aussi par les allusions à sa vie d'étudiant, et à travers de nombreux noms de lieux. L'étudiant y demeure solitaire au milieu de l'agitation. Une sorte d'évolution se discerne, depuis une indifférence croissante jusqu'à l'horreur devant la monstruosité du monde et des humains. À la fin, le personnage se rend compte de l'inutilité de l'indifférence. Mais la dernière phrase, « Tu attends, place de Clichy, que la pluie cesse de tomber », ne clôture pas le récit ; on ne sait pas s'il a triomphé de son indifférence au monde.

Troisième texte publié par Perec, *Un homme qui dort* est un roman sans histoire, avec un personnage dont on ne connaît pas le nom et qui tombe dans l'indifférence. Il renonce à se rendre à son examen de fin d'études.

Georges Perec parle d'un homme « décroché » du réel. Il renonce au « je » et emploie le « tu ». Cette perte du « je » est saisissante. A qui s'adresse ce « tu » ? Il est indécis. Le lecteur est alors pris à parti et est obligé de rester au lit, sans agir, avec cet étudiant.

« Je m'adresse directement au lecteur parce que je lui dis « tu », je m'adresse directement au personnage parce que je lui dis « tu », mais ce « tu » est en même temps un « je » (...). J'essaye à la fois de parler de moi de manière tout à fait personnelle, mais simplement en essayant d'avoir un certain recul ».

<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i08261871/georges-perec-a-propos-de-un-homme-qui-dort>

https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sca_esv=598384587&sxsrf=ACQVn08urUkRt7wEgybWPI9TgSdubr-Psg:1705241384667&q=un+homme+qui+dort+perec&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwia5_SXh92DAX-RaQEHPzAYcQ0pQJegQIDxAB&biw=1363&bih=584&dpr=1.36#fpstate=ive&vld=cid:8e1c875c,vid:UaIXUXdYthA,st:0

Activité - Relevez dans l'extrait de l'adaptation cinématographique de Bernard Queysanne (1974) des indices qui révèlent le morcellement du moi, la dépersonnalisation du personnage principal.

- **Sons très présents : ils prennent le dessus sur la réalité extérieure. Le personnage a des sensations exacerbées ;**
- **Pas de paroles au début du film. Sensation du vide. Le personnage n'emploie plus la parole pour exprimer ce qu'il ressent ;**
- **Quotidien répétitif. Le personnage semble davantage obéir à des réflexes qu'à la raison ;**
- **La caméra entre dans la chambre et tout semble dès lors être perçu en point de vue interne ;**
- **Le choix du noir et blanc souligne ici la monotonie, le fait de ne plus prendre goût à la vie ;**
- **Tableau de Magritte, « La Reproduction interdite ». Cela met en exergue l'étrangeté à soi-même. Impossibilité de parler de soi.**

Georges Perec exprime peu à peu la souffrance de son personnage, à connotations autobiographiques (« porteurs d'invisibles étoiles », « les crocs de panthères », « tu n'es qu'un rat », « tu marches et ta marche est éternelle » : passé qu'il développera dans *W ou le souvenir d'enfance*).

Perec ne propose aucun « pourquoi ». On passe peu à peu de l'indifférence à la colère. Il retrouve le mouvement du monde à la fin du texte :

« Cesse de parler comme un homme qui rêve. Regarde. Regarde-les. Ils sont là. Des milliers et des milliers, sentinelles silencieuses. Terriens immobiles plantés le long des quais et berges, le long des trottoirs noyés de pluie de la place Clichy, en pleine rêverie océanique en attendant les embruns, le déferlement des marées, l'appel rauque des oiseaux de mer. Non, tu n'es plus le maître anonyme du monde, celui sur qui l'Histoire n'avait pas de prise, celui qui ne sentait pas la pluie tomber, qui ne voyait pas la nuit venir. Tu n'es plus l'inaccessible, le limpide, le transparent. Tu as peur. Tu attends. Tu attends place Clichy que la pluie cesse de tomber. »

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/sagesses-du-renoncement-24-un-homme-qui-dort-de>

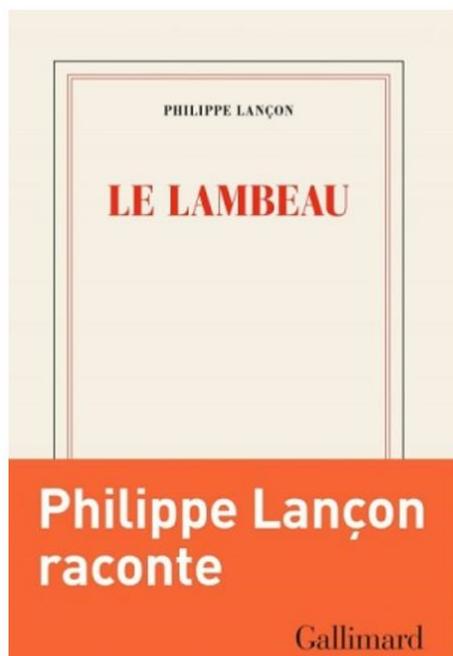
(à partir de 39.23)

Nombreuses références littéraires dans ce livre : Le mythe de Sisyphe, Meursault, dans la première partie de *L'Étranger* ou encore Kafka (cité en épigraphe), *Moby Dick* pour les dernières lignes du texte ou *Voyage au bout de la nuit*, qui commence place Clichy.

2. Le traumatisme : un « moi » qui se brise contre la violence du monde



<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1968>



Collection Blanche, Gallimard

Parution : 12-04-2018

Lambeau, subst. masc.

1. Morceau d'étoffe, de papier, de matière souple, déchiré ou arraché, détaché du tout ou y attaché en partie.

2. Par analogie : morceau de chair ou de peau arrachée volontairement ou accidentellement. *Lambeau sanglant ; lambeaux de chair et de sang. Juan, désespéré, le mordit à la joue, déchira un lambeau de chair qui découvrait sa mâchoire* (Borel, *Champavert*, 1833, p. 55).

3. Chirurgie : segment de parties molles conservées lors de l'amputation d'un membre pour recouvrir les parties osseuses et obtenir une cicatrice souple. *Il ne restait plus après*

l'amputation qu'à rabattre le lambeau de chair sur la plaie, ainsi qu'une épaulette à plat (Zola, *Débâcle*, 1892, p. 338).

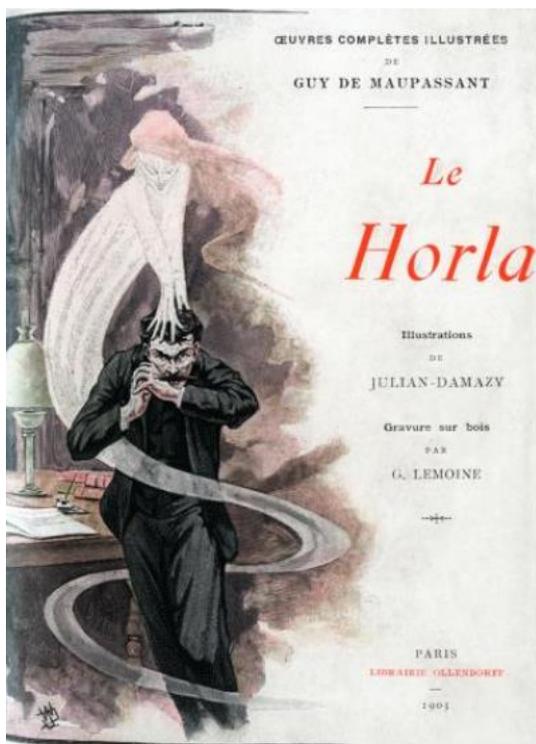
Comment avez-vous pu écrire les soixante pages de la scène de l'attentat ?

Je ne sais pas. Ce que je sais, c'est que je l'ai revécue telle que je l'avais vécue, en me dédoublant. Il y avait réellement une partie de moi qui était détachée de moi et qui voyait la scène qui avait lieu au moment même où je la vivais. Il y avait l'homme qui tombe et l'homme qui regarde l'homme qui tombe. L'homme qui ouvre un œil pour voir les jambes du tueur s'approcher et l'homme qui voit l'homme ouvrir un œil pour voir les jambes du tueur s'approcher.

Tout le travail de l'écriture consiste à exercer sa mémoire sans cacher pour autant les flottements de la mémoire. Il y a en effet des choses que je ne sais pas : un des moments pour moi les plus saisissants, qui s'est déroulé un an et demi après l'attentat, c'est quand je suis allé voir les rapports que les policiers ont rédigés sur la scène du crime. En lisant la description objective de cette scène, avec la mention par exemple de mon bonnet près du corps de Bernard Maris, j'ai cru que j'allais avoir un arrêt cardiaque.

Propos recueillis par Jérôme Garcin, [L'OBS du 11 avril 2018](#).

3. La folie



Julian DAMAZY, illustration pour l'édition de 1908 du *Horla* (1887) de Maupassant.

La littérature fantastique

- La littérature fantastique s'empare aussi de cette métamorphose du moi et joue avec les dédoublements de personnages. Le thème du double fascine car il symbolise une dépossession de soi, il extériorise une part du moi qui devient une entité à part entière comme dans *Le Horla* de Maupassant. Il interroge également sur la santé mentale du personnage qui peut sembler égaré dans les abîmes de la folie. Il peut enfin être la manifestation du dédoublement de la personnalité comme chez Stevenson où la part sombre du docteur Jekyll se trouve dans son double mauvais, Mr. Hyde.

Résumé de la nouvelle :

Maupassant décrit sous la forme d'extraits d'un journal intime le cheminement du narrateur, de plus en plus convaincu qu'un être invisible qu'il nomme le Horla hante sa vie, au point de prendre possession de son esprit. D'abord, il y a la fièvre, mêlée à

un sentiment de souffrance et de tristesse, puis un cauchemar dans lequel il sent la présence de quelqu'un qui l'observe et s'approche de lui pour l'étrangler. Un peu plus tard, saisi par un étrange frisson d'angoisse, il a l'impression troublante d'être suivi. Tous les moyens mis en œuvre (le bromure, les douches, les sorties) pour remédier à son état sont inutiles, même un voyage de quelques semaines s'avère sans succès. Dès qu'il rentre chez lui, ses troubles reviennent et se précisent en même temps que l'angoisse s'intensifie. Ces manifestations interrogent le narrateur sur sa raison et sur son état qu'il trouve de plus en plus inquiétant, ce qui le pousse à enquêter sur cet être hostile qui semble vouloir s'emparer de lui. À mesure que le narrateur recherche les signes de sa présence – en plaçant des bouteilles d'eau, de lait et de vin avant de se coucher et en vérifiant leur contenu chaque matin –, l'existence du Horla, bien qu'imperceptible, ne fait plus aucun doute :

« Je suis certain, maintenant, (...) qu'il existe près de moi un être invisible, qui se nourrit de lait et d'eau, qui peut toucher aux choses, (...) doué par conséquent d'une nature matérielle bien qu'imperceptible pour nos sens et qui habite comme moi, sous mon toit ».

Effrayé par la folie qui le gagne, il cherche désespérément à se dégager de son emprise maléfique pour reprendre possession de lui-même. Il rationalise, tente d'objectiver sa présence en s'interrogeant sur l'existence d'un être nouveau qui succéderait à celle de l'Homme, mais cela ne suffit pas à ébranler sa conviction que le Horla est là tout près ou encore à sa place dans le miroir où il ne se voit plus. Brûler sa maison s'impose alors comme le moyen ultime de se débarrasser de cet être invisible, mais rien n'y fait, le Horla est toujours là. Le narrateur songe alors à se tuer.

Une écriture de la folie qui interroge :

- La forme du journal intime choisie par Maupassant donne à voir au lecteur l'espace réflexif interne du narrateur. Cette forme instaure une ambiguïté d'interprétation, cruciale dans le genre fantastique : le Horla est-il le pur produit de l'esprit malade du narrateur ou bien existe-t-il réellement ?
- Le narrateur nous semble très proche de Maupassant lui-même et nous interroge sur la dimension autobiographique de la nouvelle. Il écrit *Le Horla* en 1887, année de l'internement de son frère Hervé. Il est à ce moment-là lui-même atteint de la syphilis et de paralysie générale. Il souffre alors de troubles importants de l'identité qui se traduisent notamment par l'impression de se voir à l'extérieur de lui-même ou encore d'être étranger à la personne qu'il voit dans le miroir. De plus, Maupassant se soignait au moyen de douches et de bromure, comme le narrateur. Le cadre principal du récit, la maison hantée rappelle celle que l'auteur possédait au bord de la Seine.
- Le thème du double interpelle le lecteur. Plongé directement dans le « moi » du narrateur par le biais du journal intime, il devient lui-même potentiellement son double –, ce qui a pour effet d'accentuer l'affect d'inquiétante étrangeté.
- Le terme même de « Horla » désigne aussi bien un lieu impossible, un non-lieu psychique ou bien un lieu d'absence, à la fois ici et ailleurs, hors et là.

L'existence du Horla fait vaciller les repères identitaires, ce qui bouleverse le rapport du sujet à lui-même et au monde qui l'entoure :

« 6 juillet. – Je deviens fou. On a encore bu toute ma carafe cette nuit ; – ou plutôt, je l'ai bue ! Mais est-ce moi ? ».

Sur le plan narratif, l'alternance du « je » et du « on » introduit le double proprement dit. Le pronom impersonnel « on » articule l'identité et l'altérité.

- Assimilé à la partie invisible du moi, le Horla fait figure de double protégeant provisoirement l'identité d'une menace d'anéantissement. Il s'agirait d'un moyen ultime de se protéger du rapport à sa propre altérité tout en cherchant à se reconnaître à travers elle.
- Le Horla apparaît comme une figure négative (inversée mais aussi destructrice) du double, menaçant l'identité d'un état de confusion : l'invisible se voit, le dedans devient le dehors, ce qui est familier devient étranger, le « je » devient un autre. L'identité se trouve alors menacée d'un état de confusion conduisant à une désorganisation de la relation de soi à soi.
- Dans *L'Inquiétante étrangeté* (1919), Freud évoque une anecdote personnelle qui semble éclairer le texte de Maupassant :

« J'étais assis tout seul dans un compartiment de wagon-lit, lorsque sous l'effet d'un chaos un peu plus rude que les autres, la porte qui menait aux toilettes attenantes s'ouvrit, et un monsieur d'un certain âge en robe de chambre, le bonnet de voyage sur la tête, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en quittant le cabinet qui se trouvait entre les deux compartiments et qu'il était entré dans mon compartiment par erreur ; je me levai précipitamment pour le détromper, mais m'aperçut bientôt, abasourdi, que l'intrus était ma propre image renvoyée par le miroir de la porte intermédiaire. Je sais encore que cette apparition m'avait foncièrement déplu ».

Toutes les conditions semblent ici réunies pour qu'apparaissent le double et l'affecte d'inquiétante étrangeté : la solitude, le chaos, le miroir mais aussi l'insistance sur le terme de « compartiment », qui insiste sur les limites internes à chacun. Il s'agit de la description d'un double d'abord non reconnu, vécu comme un intrus.

Ici, le reflet dans le miroir peut être utilisé pour rétablir une identité réflexive, là où le narrateur du *Horla* ne peut produire qu'une hallucination négative, qui n'est plus dans la reconnaissance du « soi » à « soi-même ».

Votre relevé de quelques procédés d'écriture qui permettent de souligner l'expression de la montée en puissance de la folie chez le narrateur :

- Questions existentielles très nombreuses + questions rhétoriques qui mettent en exergue le désespoir du narrateur ;
- Emploi de phrases exclamatives pour souligner l'intensité des émotions éprouvées ;
- Emploi des points de suspension qui expriment la confusion, voire l'effarement du narrateur face à l'inexplicable ;

- Champs lexicaux du malaise, du mal être,
- Phrases déstructurées : emploi de la parataxe pour montrer le doute, l'effroi face à l'irrationnel ;
- Antithèses nombreuses qui soulignent les contradictions internes du narrateur ;
- Phrases courtes, voire phrases nominales, qui accélèrent le rythme et l'intensité des émotions / Phrases plus longues qui tentent de décrire, voire de trouver des explications ;
- Présence marquée de la 1^{ère} personne du singulier (« moi », « je ») qui marque la complexité de ce « moi » en pleine métamorphose ;
- Enumérations qui provoquent des accumulations lorsqu'il se trouve face à l'inexplicable. Les mots semblent alors impuissants à exprimer une réalité qui lui échappe ;
- Présence d'interjections (« ah »), qui évoquent la puissance des émotions ressenties ;
- Anaphore de « J'ai vu » afin de montrer le décalage entre ce qu'il pense avoir perçu du réel et ce que sa raison lui interdit d'identifier comme réel. Dédoublement entre ses sens et sa raison qui le mène à la folie ;
- Le dédoublement de sa personnalité apparaît par l'emploi du « tu » ;
- Le mot « fou » est récurrent sous plusieurs formes de la même famille de mots et laisse penser au lecteur que le narrateur commence à prendre conscience de sa propre folie ;
- Accumulations de questions au paroxysme de sa folie ;
- Après un champ lexical de la fragilité, on voit apparaître un champ lexical de l'esclavage et une présence marquée d'une allitération en « r » lorsqu'il se rend compte qu'il est maintenant assujéti au Horla.

L'adversaire d'Emmanuel Carrère

Le samedi 9 janvier 1993, dans le pays de Gex, à la frontière suisse, un homme de 40 ans, Jean-Claude Romand, a tué sa femme, ses deux jeunes enfants, puis est allé assassiner son père et sa mère avant d'avalier quelques cachets périmés pour faire croire à un suicide et de mettre le feu à sa maison. Romand menait la vie paisible et bourgeoise d'un médecin, haut fonctionnaire à l'Organisation mondiale de la santé de Genève. Une rapide enquête de la gendarmerie a révélé qu'il n'avait jamais appartenu à cet organisme ; mieux : qu'il n'avait jamais été médecin. Il n'a jamais été rien, que ses mensonges. Pendant dix-huit ans, Romand est parvenu à imposer sa vie de fiction à sa famille, à ses parents, à son entourage. (...)

Emmanuel Carrère a assisté au procès de Romand, il lui a écrit, il l'a rencontré, il a mis ses pas dans ceux de l'assassin...

Malgré sa répulsion – ou à cause d'elle –, il s'est jeté dans cette histoire. Il a assisté au procès de Romand, il lui a écrit, il l'a rencontré, il a interrogé ceux qui avaient été les témoins leurrés de son apparence d'existence, il a mis ses pas dans ceux de l'assassin,

a contemplé ses paysages, partagé le vide de ses errances. Il n'a pas seulement, comme Truman Capote dans *De sang-froid*, reconstitué la machinerie des crimes, il a voulu comprendre quelles forces obscures en mouvaient les engrenages. Il s'est mis en danger. Son livre ressort brûlant de cette immersion.

(extrait du journal Le Monde, Publié le 07 janvier 2000 à 00h00 - Mis à jour le 21 juin 2019 à 13h50).

Le titre : une clé de lecture ?

Comment est venu le choix du titre, L'Adversaire ?

D'une lecture de la Bible qui était liée à mon interrogation religieuse. Dans la Bible, il y a ce qu'on appelle le satan, en hébreu. [...] La définition terminale du diable, c'est le menteur. Il va de soi que l'« adversaire » n'est pas Jean-Claude Romand. Mais j'ai l'impression que c'est à cet adversaire que lui, sous une forme paroxystique et atroce, a été confronté toute sa vie. Et c'est à lui que je me suis senti confronté pendant tout ce travail. Et que le lecteur, à son tour, est confronté. On peut aussi le considérer comme une instance psychique non religieuse. C'est ce qui, en nous, ment.

Emmanuel Carrère, entretien avec Jean-Pierre Tison,
Lire, février 2000.



E. Carrère, *L'Adversaire* (2000)

Emmanuel Carrère écrit à Jean-Claude Romand, alors en prison, pour lui faire part des difficultés qu'il rencontre dans l'écriture du récit.

Paris, le 21 novembre 1996

Cher Jean-Claude Romand,

Il y a maintenant trois mois que j'ai commencé à écrire. Mon problème n'est pas, comme je le pensais au début, l'information. Il est de trouver ma place face à votre histoire. En me mettant au travail, j'ai cru pouvoir

repousser ce problème en cousant bout à bout tout ce que je savais et en m'efforçant de rester objectif. Mais l'objectivité, dans une telle affaire, est un leurre. Il me fallait un point de vue. Je suis allé voir votre ami Luc et lui ai demandé de me raconter comment lui et les siens ont vécu les jours suivant la découverte du drame. J'ai essayé d'écrire cela, en m'identifiant à lui avec d'autant moins de scrupules qu'il m'a dit ne pas vouloir apparaître dans mon livre sous son vrai nom, mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement, les deux vont de pair) de me tenir à ce point de vue.

Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, P.O.L Éditeur, 2000.

L'extrait suivant se situe dans les premières pages du roman. Luc Ladmiral, ami intime de la famille, découvre les circonstances mystérieuses du drame.

1 À l'ouverture de son cabinet, deux gendarmes l'attendaient. Leurs questions lui ont paru étranges. Ils voulaient savoir si les Romand n'avaient pas d'ennemis déclarés, d'activités suspectes... Comme il s'étonnait, les gendarmes lui ont dit la vérité. Le premier examen des cadavres prouvait qu'ils étaient morts avant l'incendie, Florence de blessures à la tête infligées par un instrument contondant¹,
5 Antoine et Caroline abattus par balles.

Ce n'était pas tout. À Clairvaux-les-Lacs, dans le Jura, l'oncle de Jean-Claude avait été chargé d'annoncer la catastrophe aux parents de celui-ci, de vieilles personnes fragiles. Accompagné de leur médecin, il était allé chez eux. La maison
10 était fermée, le chien n'aboyait pas. Inquiet, il avait forcé la porte et découvert son frère, sa belle-sœur et le chien baignant dans leur sang. Eux aussi avaient été tués par balles.

Assassinés. Les Romand avaient été assassinés. Le mot éveillait dans la tête de Luc un écho sidéré. « Il y a eu vol ? » a-t-il demandé, comme si ce mot pouvait réduire l'horreur de l'autre à quelque chose de rationnel. Les gendarmes ne savaient pas encore, mais ces deux crimes frappant à 80 km de distance les membres d'une même famille faisaient plutôt penser à une vengeance ou un règlement de comptes. Ils en revenaient à la question des ennemis et Luc, désespéré, secouait la tête : des ennemis, les Romand ? Tout le monde les aimait. S'ils
20 avaient été tués, c'était forcément par des gens qui ne les connaissaient pas.



Emmanuel Carrère,
Le Royaume (2014)

Dans un autre livre publié quatorze ans plus tard, *Le Royaume*, Emmanuel Carrère revient sur l'expérience vertigineuse qu'a été l'écriture de *L'Adversaire*.

Je serais mal venu de me plaindre, personne ne m'y a forcé, mais je garde des années passées à écrire *L'Adversaire* le souvenir d'un long et lent cauchemar. J'avais honte d'être fasciné par cette histoire et par ce criminel monstrueux, Jean-Claude Romand. Avec le recul, j'ai l'impression que ce qui m'effrayait tant de partager avec lui, je le partage, nous le partageons lui et moi, avec la plupart des gens [...]. Même les plus assurés d'entre nous, je pense, éprouvent avec angoisse le décalage entre l'image qu'ils s'efforcent tant bien que mal de donner à autrui et celle qu'ils ont d'eux-mêmes dans l'insomnie, la dépression, quand tout vacille et qu'ils se tiennent la tête entre les mains, assis sur la cuvette des chiottes. Il y a à l'intérieur de chacun de nous une fenêtre qui donne sur l'enfer, nous faisons ce que nous pouvons pour ne pas nous en approcher, et moi j'ai de mon propre chef passé sept ans de ma vie devant cette fenêtre, médusé.

Emmanuel Carrère, *Le Royaume*, P.O.L Éditeur, 2014.



René Magritte, *Le Double Secret*, 1927, huile sur toile, 114 x 162 cm, Centre Pompidou, Paris.

Adaptation du livre par la réalisatrice Nicole Garcia, en 2002 : <https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/2089119001038/l-adversaire-de-nicole-garcia>

Sources : Pierre Guenancia, *La Voie de la conscience : Husserl, Sartre, Merleau-Ponty, Ricœur*, collection « Une histoire personnelle de la philosophie », Presses universitaires de France, Paris, 2018. / Pièce démontée n°146, avril 2012, « Un homme qui dort », edition@crdp.ac-caen.fr / DU PARADOXE IDENTITAIRE AU DOUBLE TRANSITIONNEL : LE HORLA DE GUY DE MAUPASSANT Johann Jung Presses Universitaires de France | « Revue française de psychanalyse » 2010/2 Vol. 74 | pages 507 à 519 / Jung, J. & Roussillon, R. (2013). L'identité et le « double transitionnel ». *Revue française de psychanalyse*, vol. 77(4), 1042-1054. <https://doi.org/10.3917/rfp.774.1042> / Manuel Humanités, Philosophie, Littérature, Hachette, 2019 / La Recherche de soi, Etonnants classiques, Flammarion, 2019 / Humanités, philosophie, littérature, Eléments de cours, Ellipses, 2019 / Manuel Humanités, philosophie, littérature, Nathan, 2019.