



**HAL**  
open science

**Représentation de la folie dans le genre de la nouvelle.  
Le cas des nouvelles Journal d'un fou de Gogol et de Lu  
Xun ; Le Horla (II) de Maupassant**  
Shujin He

► **To cite this version:**

Shujin He. Représentation de la folie dans le genre de la nouvelle. Le cas des nouvelles Journal d'un fou de Gogol et de Lu Xun ; Le Horla (II) de Maupassant. Littératures. 2013. dumas-00874191

**HAL Id: dumas-00874191**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00874191v1>**

Submitted on 22 Oct 2013

**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.



**Représentation de la folie dans le genre de la nouvelle. Le cas des  
nouvelles *Journal d'un fou* de Gogol et de Lu Xun ; *Le Horla ( II )* de  
Maupassant**

**Shujin HE**

UFR Lettres et Arts

---

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits

Spécialité *Littératures*

Sous la direction de Florence Goyet

Année universitaire 2012-2013





**Représentation de la folie dans le genre de la nouvelle. Le cas des  
nouvelles *Journal d'un fou* de Gogol et de Lu Xun ; *Le Horla ( II )* de  
Maupassant**

**Nom: HE  
Prénom: Shujin**

UFR Lettres et Arts

---

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits

Spécialité *Littératures*

Sous la direction de Florence Goyet

Année universitaire 2012-2013

## Remerciements

En préambule à ce mémoire, je souhaitais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide.

Je tiens à remercier sincèrement Madame Goyet, qui, en tant que directrice du mémoire, s'est toujours montrée à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce mémoire, ainsi pour les directions de recherche qu'elle m'a indiquées et sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Je remercie aussi sincèrement Madame Massonnaud, l'une des juges de ma soutenance de M1, qui m'a donné d'abondants et précieux conseils tant pour la bibliographie que pour le prolongement et l'approfondissement du travail.

Mes remerciements s'adressent également à l'association de Coup de Pouce, en particulier Monsieur André-Jacques Burnet, qui m'a beaucoup inspirée et m'a beaucoup aidé dans la correction des manuscrits. Merci beaucoup de votre soutien.

J'adresse enfin mes remerciements à ma famille, toujours prête à me soutenir.

## DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : ..... PRENOM : .....

DATE : ..... SIGNATURE :

## Table des matières

Remerciement.....	4
Table des matières .....	6
Introduction .....	8
<b>PARTIE I – ETUDES SUR LE LECTEUR .....</b>	<b>11</b>
<b>CHAPITRE 1 – LECTEUR ET SON TEMPS.....</b>	<b>12</b>
1.1 Entre l’Orient et l’Occident .....	12
1.1.1 Une scission entre le « slavophilisme » et l’ « occidentalisme » en Russie .....	12
1.1.2 Une révolution « anti-traditionnaliste » en Chine .....	15
1.2 Entre la science et la superstition – le « mesmérisme » : pseudo-science ?.....	17
<b>CHAPITRE 2 – OUTILS D’INTERPRETATION DU THEME DE LA FOLIE PAR LE LECTEUR .....</b>	<b>20</b>
2.1 La culture du « <i>fol-en-christe</i> » en Russie .....	20
2.1.1 Présentation de la culture du « <i>fol-en-christe</i> » .....	20
2.1.2 L’interprétation de la folie dans <i>Le Journal d’un fou</i> de Gogol.....	22
2.2 La culture du « <i>Yang Kuang</i> » en Chine .....	22
2.2.1 Présentation de la culture du « <i>Yang Kuang</i> » .....	22
2.2.2 L’interprétation de la folie dans <i>Le Journal d’un fou</i> de Lu Xun.....	24
<b>CHAPITRE 3 – DIFFERENCE DANS LES HABITUDES DE LECTURE.....</b>	<b>27</b>
<b>PARTIE II – LE RAPPORT ENTRE L’AUTEUR ET LES PERSONNAGES (Etude sur l’auteur)</b>	<b>32</b>
<b>CHAPITRE 4 – PRESENTATION DIRECTE DE L’AUTEUR.....</b>	<b>33</b>
<b>CHAPITRE 5 – NON PRESENCE DIRECTE DE L’AUTEUR.....</b>	<b>35</b>
<b>CHAPITRE 6 – PRESENCE INDIRECTE DE L’AUTEUR.....</b>	<b>40</b>
6.1 Au niveau du genre .....	40
6.1.1 Le genre du « Xiaoshuo » et la nouvelle chinoise .....	41
6.1.2 Le genre du fantastique et le texte de la folie .....	45
6.2 Au niveau de la langue.....	46
6.2.1 L’usage de langues différentes dans <i>Le Journal d’un fou</i> de Lu Xun .....	47
6.2.2 L’usage d’un langage illogique dans <i>Le Journal d’un fou</i> de Gogol .....	49
6.3 Au niveau du monologue intérieur .....	50
6.3.1 Les deux visées du monologue intérieur.....	51
6.3.2 Analyse sur les textes.....	54
6.4 Au niveau du discours rapporté.....	64
<b>PARTIE III – LE RAPPORT ENTRE LES PERSONNAGES ET LE LECTEUR.....</b>	<b>72</b>
<b>CHAPITRE 7 – RENVERSEMENT DE LA DISTANCE : <i>Le Journal d’un fou</i> de Lu Xun .....</b>	<b>74</b>
7.1 Présentation des personnages.....	74
7.2 L’interprétation du lecteur.....	77
7.2.1 Au cours de la première lecture.....	77

7.2.2 Au cours de la relecture.....	86
CHAPITRE 8 – MAINTIEN DE LA DISTANCE : <i>Le Journal d'un fou</i> de Gogol.....	90
8.1 Pr ésentation des personnages.....	90
8.2 L'interprétation du lecteur.....	91
8.2.1 Le narrateur et le lecteur.....	91
8.2.2 Le narrateur, les autres personnages et le lecteur.....	97
CHAPITRE 9 – DISTANCE ET INCERTITUDE : <i>Le deuxi ème Horla</i> de Maupassant.....	101
9.1 Le problème de l'identité du narrateur.....	101
9.1.1 Malade qui souffre de la sensation de la folie.....	101
9.1.2 Hypoth èse de la folie.....	101
9.2 Le problème de l'identité du Horla.....	102
9.2.1 L'existence du monde invisible ?.....	103
9.2.2 Le <i>double</i> du Horla ?.....	105
Conclusion.....	108
Bibliographies.....	111



## Introduction

Le genre de la nouvelle, sous sa forme «classique », pour reprendre le terme de Florence Goyet<sup>1</sup>, se définit selon elle par des traits spécifiques, principalement : la construction d'une structure antithétique et la mise à distance du monde représenté. L'auteur affirme que la nouvelle narrative à la fin du 19<sup>e</sup> siècle se bâtit presque toujours suivant ces principes, mais reconnaît pourtant des exceptions dans les textes de la folie de Maupassant et les textes du *stream-of-consciousness* d'Akutagawa. Il semble que ces exceptions ont une grande importance puisqu'elles annoncent l'évolution ultérieure du genre de la nouvelle moderne.

Du coup, le travail consiste à analyser un corpus de nouvelles mettant en scène la folie par le procédé du monologue intérieur. Il s'agit de voir si la convergence de ce thème et de ce procédé littéraire engendre en elle-même des traits qui s'opposent à ceux de la nouvelle classique. L'horizon de cette recherche est à la fois de reposer la question de la «neutralité des procédés » affirmée par Florence Goyet, et d'examiner également s'il existe une «neutralité » du thème - ou si la présence d'un thème donné implique des effets particuliers. Ainsi en analysant des textes très différents mais qui partagent le même thème et le même procédé nous nous demanderons si les œuvres introduisent la même distance entre l'auteur, le personnage et le lecteur.

Au cours du M1, nous nous sommes limitée à une étude incomplète de deux nouvelles dont le titre - identique - renvoie à l'identité à la fois du thème et du procédé. Les deux nouvelles intitulées « *Journal d'un fou* », de Nicolas Gogol (1835)<sup>2</sup> et de Lu Xun (1918)<sup>3</sup>, ont en commun à la fois la folie du narrateur et la forme du journal. Par ailleurs, nous savons que le plus récent a été influencée par l'autre, et que Lu Xun a même affirmé: «*en comparaison avec celui de Gogol, (le deuxième Journal d'un fou)*

---

<sup>1</sup> Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

<sup>2</sup> *Le Journal d'un fou*, Nicolas Gogol, traduit du russe par Boris de Schloezer (traduction française : 1968, Garnier Flammarion), Libro, Paris, 2010, p.5-34.

<sup>3</sup> Cf. *Le Journal d'un fou*, recueil du *Cri d'appel*, Lu Xun, l'Éditions en langues étrangères, Beijing, 2004, p.24-69.

*nous donne un sentiment de tristesse et de colère plus large et plus profond* »<sup>4</sup> Pendant la première année, nous nous sommes principalement focalisé sur l'analyse du thème de la folie, et nous avons également étudié d'une façon assez générale le rapport entre l'auteur, les personnages et les lecteurs. Finalement, ce premier état du travail a déjà permis de mettre au jour une différence radicale entre ces deux oeuvres sur le point fondamental de la distance. Nous pouvons dire, après nos analyses, que la présentation de la folie du héros de Gogol instaure une distance radicale entre les personnages et les lecteurs, tandis que celle de Lu Xun ne le fait pas. Le même procédé du monologue intérieur utilisé par les deux auteurs crée des résultats différents.

Pendant le M2, dans la continuité de ce travail, nous allons essayer d'approfondir l'étude de l'année précédente, d'une façon plus précise dans l'analyse des passages du texte, mais aussi plus technique, en nous appuyant sur des critiques venus de la linguistique, tels Gilles Philippe ou Alain Rabatel, afin de voir si cette conclusion provisoire du M1 sera confirmée. De plus, nous allons ajouter aussi un troisième texte : *Le deuxième Horla* (1887)<sup>5</sup> de Maupassant, texte de la folie aussi sous forme de journal. Les textes de la folie, pour Florence Goyet, remettent en question les fondements mêmes de la nouvelle classique, nous supposons au départ que non seulement le lecteur n'occupe plus une position extérieure (par l'emploi du monologue intérieur du personnage), mais également que l'auteur abandonne toute maîtrise de son texte.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Citation de Lu Xun : dans la préface du Tome Deux (*Romans*) de *La grande série de la nouvelle littérature chinoise* (《中国新文学大系》), ouvrage la plus ancienne série de l'anthologie de littérature moderne chinoise, publiée pour la première fois de 1935 à 1936 par la Société d'impression de Liangyou à Shanghai, dont l'éditeur principal est Zhao Jiabi (赵家璧). Cette série comprend six tomes concernant *Théorie, Roman, Essai, poésie, Théâtre* etc., parmi lesquels trois tomes se consacrent au roman, dont le Tome Deux est collecté par Lu Xun. Cf. *Deuxième collection des essais écrits dans une mansarde d'une quasi-concession à Shanghai* (《且介亭杂文二集》), *Oeuvres complètes de Lu Xun*, Tome Six, Edition Littérature populaire, Shanghai, 1973, p.242.

<sup>5</sup> *Le Horla* (II), Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles (1884-1890) & Bel-Ami (roman)*, Editions Robert Laffont S. A., Collection Bouquins, Notices et notes de Brigitte Monglond, 1988, Paris, p.891-910.

<sup>6</sup> Cf. *Op. cit.* Florence Goyet, *La Nouvelle*, p.234 : «le texte de la folie, au coeur du bastion Maupassant, fissure la croyance en un sujet rationnel et stable, il prépare le passage à une conception de la nouvelle où tous les repères sont abolis, où l'auteur lui-même n'a plus le dernier mot sur son texte et ses personnages ».

Nous allons ainsi travailler sur ces trois textes. Plus précisément, nous les analyserons essentiellement du point de vue de la distance qui peut s'établir entre l'auteur, le lecteur et le personnage, en nous posant la question de la convergence du thème et du procédé: celle-ci conduit-elle au même résultat ? Le thème ou le procédé ont-ils un effet en eux-mêmes ou bien est-ce leur emploi à l'intérieur d'une stratégie narrative qui leur donne leur valeur ?

Afin de répondre à ces questions, nous proposerons d'étudier, dans un premier temps, les lecteurs (russes, français, chinois) et leurs temps (les années 1830 en Russie, 1870 en France, 1910 en Chine) et leurs différentes habitudes de lecture. Nous tâcherons d'étudier, dans un deuxième temps, le rôle de l'auteur. En examinant le rapport entre l'auteur et ses personnages, nous examinerons comment il peut impliquer ses lecteurs. Enfin, dans un troisième temps, nous analyserons le rapport entre les lecteurs et les personnages : au niveau de la description langagière, d'une part, nous allons voir la présentation des personnages selon le point de vue du narrateur ; d'autre part, en analysant, d'une façon détaillée, des passages de chaque texte, nous allons examiner comment les lecteurs sont amenés à interpréter et juger les points de vue du narrateur par rapport au narrateur et aux autres personnages. De cette façon, nous chercherons à éclairer non seulement le rapport entre les personnages, mais aussi le rapport entre les lecteurs et ces personnages.

## **Partie I**

-

### **Etudes sur les lecteurs**

Quant au problème de la réception du lecteur, il faut absolument prendre en considération le contexte social, culturel et temporel. Dans cette première partie, nous allons nous focaliser sur les études de lecteur, ayant des connaissances culturelles de base différentes, dans trois sociétés et pendant trois époques différentes. Plus précisément, dans un premier temps, nous allons voir de grands soucis sociaux au moment de la publication des trois textes ; dans un deuxième temps, nous examinerons si le lecteur différent issu de cultures différentes va avoir les mêmes outils et les mêmes références pour analyser le thème de la folie, et sinon, quelles sont les différences; enfin, nous pensons qu'il faut expliquer un peu sur une particularité du lecteur chinois : son arrière-fond de lecture est différent de celui des Occidentaux, non seulement parce que les caractères chinois sont idéographiques, mais également parce que l'origine divinatoire de l'écriture chinoise peut rendre le lecteur chinois plus sensible à la relation symbolique entre l'ordre de l'individu et l'ordre du monde. La transposition entre la crise chez le fou et la crise de la société chinoise se fait facilement.

## **Chapitre 1 - Lecteur et son temps**

Il semble que les auteurs de ces textes aient tous en effet la volonté de s'inscrire dans leur époque. Mieux connaître la différence du temps de l'écriture dans des sociétés différentes nous aidera à mieux comprendre la position possible du lecteur.

### **1.1. *Entre l'Orient et l'Occident***

#### **1.1.1 Une scission entre le « slavophilisme » et l' « occidentalisme » en Russie**

L'histoire de la littérature russe du 19<sup>e</sup> siècle est liée étroitement aux faits politiques. Sous l'influence de la révolution française à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, la Russie a commencé à réfléchir sur son propre avenir. Au début du 19<sup>e</sup> siècle, avec Alexandre 1<sup>er</sup> (1801 - 1825), on a effectué des réformes afin d'affaiblir le despotisme.<sup>7</sup> Au cours de

---

<sup>7</sup> Elevé dans l'esprit de Jean-Jacques Rousseau, Alexandre 1<sup>e</sup> a déclaré qu'il détestait le despotisme, qu'il aimait la liberté et pensait qu'elle était due à tous les hommes. Il a proposé un projet de constitution, puis a également réalisé des réformes dans le domaine des finances et de l'administration. Cf. *Histoire de la littérature russe – le 19<sup>e</sup> siècle, l'époque de Pouchkine et de Gogol*, E.Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Fayard, 1996, p.12.

cette période de réforme, le statut de l'écrivain s'est ainsi transformé. Désormais, au lieu d'être le simple exécutant d'une mission confiée d'en haut, il s'est mis au service du peuple. De fait, les intellectuels russes de cette époque commençaient à éprouver un engouement pour la liberté. Ils essayaient de valoriser leur propre sensibilité et le bonheur personnel.

En 1812, l'invasion napoléonienne a fait naître un sentiment national. Après cette guerre, les Russes se sont mis à dénoncer l'oppression qui sévissait dans leur propre pays.<sup>8</sup> Suite à la répression de l'insurrection de décembre 1825<sup>9</sup>, un courant d'idées sociales, qui est désigné par le terme «décembrisme», a pris naissance dans les années 1830, qui dans les milieux littéraires renvoie à l'engouement pour la liberté des intellectuels russes. C'est dans ce contexte que les romans réalistes sont apparus et se sont développés. Durant les années 1830 à 1860, sous le règne autocratique de Nicolas 1<sup>er</sup>, naît une querelle entre le «slavophilisme» et l'«occidentalisme». Les slavophiles pensaient que la Russie et «l'Occident», ayant une histoire et une origine différentes, sont deux mondes dissemblables. Le «slavophilisme» signifie trois choses : l'unité de la langue, de la nation slaves, et l'attachement à l'orthodoxie. En revanche, les «occidentalistes» refusaient l'idée d'une particularité du développement de la Russie et pensaient que l'on devait tirer leçon des expériences occidentales afin de les rattraper. Ces deux courants de pensée ont finalement cédé la place au populisme dans les années 1860 et 1880, et ceci sera le thème dominant de l'intelligentsia<sup>10</sup> russe jusqu'à la révolution de 1917. Selon Ewa M. Thompson<sup>11</sup>, dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>8</sup> «*Au fur et à mesure que les guerres s'entombaient dans le passé on les percevait comme le prologue, lourd, sanglant mais historiquement nécessaire à une victoire sur un autre ennemi, celui qui écrasait les libertés du peuple* ». *op.cit* E.Etkind, p.527.

<sup>9</sup> Suite à la mort d'Alexandre 1<sup>er</sup>, l'insurrection décembriste a eu lieu à Saint-Petersbourg dans le but d'obtenir une constitution du futur Tsar Nicolas 1<sup>er</sup>. Ce coup d'Etat militaire a été réprimé par le nouvel empereur. Bien qu'il ait échoué cet événement a eu une grande influence.

<sup>10</sup> «Intelligentsia» correspond à une certaine classe d'intellectuels dans l'Empire russe au 19<sup>e</sup> siècle. Le mot français (l'anglais est le même) a été créé au début du 20<sup>e</sup> siècle. Utilisé exclusivement dans un contexte russe, il définit, à l'origine (fin du 18<sup>e</sup> et début du 19<sup>e</sup> siècle), les gens instruits qui détiennent le savoir et ceux qui de leur lumière guident vers la raison ; puis à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, il est restreint à ceux qui œuvrent contre le régime. Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey, Le Robert, Paris, 2010, p.1103.

<sup>11</sup> Ewa M. Thompson, professeur et chercheur en slavistique à l'Université de Rice aux Etats-Unis, l'auteur de «*Understanding Russia : the Holy Fool in Russian Culture*», University Press of America,

les intellectuels russes avaient une attitude totalement critique sur la politique intérieure du pays, en croyant à la possibilité de l'établissement futur d'une société idéale (de justice, de liberté et d'égalité). Les intellectuels radicaux après les années 1860 ont ainsi été considérés également comme des révolutionnaires qui luttèrent avec leur plume, comme Dostoïevski, Tolstoï etc.

Quant à Gogol, il est difficile de le classer simplement dans l'un des deux camps : d'une part, Biéliniski<sup>12</sup> formule, dans sa lettre du 15 juillet 1847, que Gogol est un « *grand guide de la Russie sur la voie du progrès et de la connaissance* » et cette formulation est « *adoptée par tout le camp occidentaliste* »<sup>13</sup> ; d'autre part, « (Gogol) est porté à persifler le réformisme à l'occidentale, et son conservatisme inné donne davantage de droits aux slavophiles de le croire proche d'eux »<sup>14</sup>. *Le Journal d'un fou* a dû être achevé vers septembre-octobre 1834<sup>15</sup>, au moment où la scission entre le « slavophilisme » et l'« occidentalisme » venait d'apparaître dans le domaine littéraire. Selon l'étude de Gustave Aucouturier, cette nouvelle est « *très appréciée par Biéliniski qui la jugea 'digne de Shakespeare'* », et elle a dû « *souffrir de la censure* »<sup>16</sup>. Autrement dit, bien que l'auteur n'ait pas d'intention très nette par rapport à cette scission plutôt politique, les lecteurs du temps prennent dans l'ensemble le texte pour une création occidentaliste.

---

1987.

<sup>12</sup> Vissarion Biéliniski, (Виссарион Белинский), 1811-1848, grand critique littéraire russe.

<sup>13</sup> Cf. *L'ascension de Nicolas Gogol* par Gustave Aucouturier, avant-propos de l'*Oeuvres complètes* de Nicolas Gogol, volume publié sous la direction de G. Aucouturier, Gallimard, 1966, p.XIX. G. Aucouturier, 1902-1985, fut rédacteur en chef de l'Agence France-Presse et traducteur de grands écrivains russes, tel que Tolstoï et Dostoïevski, Gogol etc.

<sup>14</sup> *Idem. L'ascension de Nicolas Gogol*, p.XXIII. « (Gogol) est porté à persifler le réformisme à l'occidentale », voir par exemple, la fin du *Ménage d'autre fois* ; Quant au « conservatisme inné » de Gogol, nous pensons que cela indique : *l'influence conservatrice de son milieu natal, l'influence réactionnaire du milieu aristocratique, dévot qu'il fréquentait à Pétersbourg et à l'étranger...* (p. XX).

<sup>15</sup> Cf. *Notice* par G. Aucouturier, *Oeuvres complètes* de Nicolas Gogol, volume publié sous la direction de G. Aucouturier, Gallimard, 1966, p.525.

<sup>16</sup> Cf. *Idem. Notice* par G. Aucouturier, p.526.

### 1.1.2 Une révolution «anti-traditionnaliste» en Chine

Avant le 20<sup>e</sup> siècle, le chinois classique renvoyait à la langue écrite, et le chinois vulgaire à la langue parlée. Ainsi, dans la tradition chinoise, distinguait-on une «haute» et une «basse» littérature. La première, en langue classique, comprend essentiellement les genres : la poésie, l'essai et l'histoire ; la seconde, en langue vulgaire, le roman, le théâtre, les genres populaires.<sup>17</sup>

Néanmoins, à partir du milieu du 19<sup>e</sup> siècle, la Chine, s'est ouverte petit à petit au monde extérieur sous l'impulsion des guerres<sup>18</sup>. Au début du 20<sup>e</sup> siècle, les séjours d'étudiants et de diplomates à l'étranger, la traduction, le développement de la presse dans des grandes villes etc. ont provoqué des mouvements réformateurs<sup>19</sup> et a fait aussi commencer à remettre en cause le système des examens impériaux.<sup>20</sup>

En 1911, la Révolution républicaine a mis fin à la dernière dynastie impériale en Chine, mais elle n'a pas pu mettre totalement fin à l'ancien ordre. Ce changement brutal a entraîné beaucoup d'interrogations idéologiques sur les incertitudes des réformes sociales et culturelles. Entre 1915 et 1924, on a vu ainsi apparaître le mouvement dit de la « Nouvelle Culture ». En 1917, Hu Shi<sup>21</sup> a appelé à une « nouvelle littérature »<sup>22</sup>. Avec le mouvement du 4-Mai,<sup>23</sup> en 1919, cette révolution

---

<sup>17</sup> Cf. *Histoire de la littérature chinoise*, Linde Zhang, Edition Ellipses, Paris 2004, p. 62-67.

<sup>18</sup> Les guerres : la première Guerre de l'Opium (1839-1842, entre la Chine impériale et l'Angleterre) ; la seconde Guerre de l'Opium (1856-1860, entre la Chine impériale, la Russie, et l'alliance de l'Angleterre et de la France) ; première Guerre sino-japonaise (1894-1895).

<sup>19</sup> Mouvements réformateurs à la fin du 19<sup>e</sup> siècle : notamment celui de 1898 - *La Réforme des Cent Jours* dans le domaine politique; dans le domaine littéraire, des réformes sur la poésie et sur le roman.

<sup>20</sup> Ayant été un pilier du pouvoir étatique et de l'organisation bureaucratique, il a été supprimé en 1905. Mais le système éducatif étant demeuré inchangé, on a continué à apprendre la littérature confucéenne.

<sup>21</sup> Hu Shi (1891-1962), philosophe et écrivain chinois, professeur de l'Université de Pékin à partir de 1917.

<sup>22</sup> On a effacé les frontières entre les langues écrite et parlée, fait également répandre une langue nationale (« *guoyu* », au fond « *baihua* » / langue parlée) dans toutes les classes de la population.

<sup>23</sup> En 1917, la République de Chine est entrée en guerre contre l'Allemagne auprès des Alliés. En 1919, à la conférence de paix de Paris qui aboutit au traité de Versailles, les Alliés attribuent à l'Empire du Japon la partie des territoires du Shandong auparavant sous contrôle de l'Empire allemand (concession allemande depuis la fin de la première Guerre sino-japonaise). Au lieu de vivre dans des concessions créées par des traités inégaux suite à la défaite des guerres à l'époque des Qing, les Chinois voulaient regagner la souveraineté nationale avec le triomphe de la nouvelle République. Le 4 mai 1919, les



littéraire a dépassé la seule dimension littéraire, et a visé également des objectifs sociaux<sup>24</sup>.

Lu Xun prend part à toute cette activité intense. En particulier en participant à une revue très importante de l'époque, liée intimement au mouvement de la «Nouvelle Culture» : *Nouvelle Jeunesse* (dont le sous-titre, en français, était : *La Jeunesse*). Créée à Shanghai en septembre 1915 par Chen Duxiu, elle rassemblait dans son comité de rédaction des intellectuels importants. *Nouvelle Jeunesse*, lue par la majorité des étudiants chinois, promouvait des valeurs anti-traditionalistes chinoises<sup>25</sup>. D'ailleurs, elle a également un lien particulier avec le marxisme<sup>26</sup>. C'est là que Lu Xun a commencé à publier des essais et des nouvelles à partir de 1918, puis il a participé à sa rédaction<sup>27</sup>.

*Le Journal d'un fou* est son premier récit, publié en avril 1918 dans *Nouvelle Jeunesse*. Son importance est très grande, et correspond bien au rôle de la revue: en tant que premier texte écrit en «*guoyu*» dans l'histoire de la littérature chinoise, ce récit réalisait concrètement les programmes de la «révolution littéraire» et fait de Lu Xun le pionnier de la littérature «du 4-Mai»<sup>28</sup>. Le texte présente un «*diariste souffre de paranoïa, percevant un sournois cannibalisme généralisé*»<sup>29</sup>. Avec ce texte, on a commencé à réfléchir une nouvelle fois sur la notion de la folie dans ce temps en

---

étudiants manifestent à Pékin, et cela entraîne une vague de réactions nationalistes à travers la Chine.

<sup>24</sup> Assez radicalement, tout le système politique et socio-culturel chinois est remis en cause. Aujourd'hui, on appelle la littérature chinoise de cette époque (1917-1919): la littérature «du 4-Mai»

<sup>25</sup> Le premier article de Chen est un «*Appel à la jeunesse*», qui oppose le modernisme occidental à la tradition chinoise et à la morale confucéenne, et qui propose l'importance de la démocratie et de la science.

<sup>26</sup> A partir de 1918, Chen et Li Dazhao ont fait publier successivement des articles consacrés au marxisme. En mai 1919 (juste avant le mouvement du 4-Mai), un numéro spécial a même été entièrement consacré au marxisme. A partir de 1920, les opinions de Chen se sont radicalisées, et finalement en juillet 1921, Li Dazhao a participé à la création du Parti communiste chinois, dont Chen Duxiu est devenu le premier secrétaire général.

<sup>27</sup> Après juillet 1921, l'orientation radicale du communisme donné à *Nouvelle Jeunesse* provoque finalement le départ de Lu Xun, Hu Shi et d'autres rédacteurs libéraux. Cette *Jeunesse* a disparue en 1922.

<sup>28</sup> Il s'agit d'une révolution littéraire. La langue littéraire classique est désormais largement remplacée par le «*guoyu*». Les écrivains essayeront d'introduire de nouvelles idées venues de l'Occident dans leur création littéraire.

<sup>29</sup> *Op. Cit. Histoire de la littérature chinoise*, p. 72.

pleine mutation et qui demandait également des révolutions radicales afin de mettre fin à toutes ces mutations politiques<sup>30</sup> ainsi qu'idéologiques. Dans le domaine littéraire, la figure du fou devient essentielle et la folie devient un moyen politique répandue. Les écrivains ont commencé à exprimer leur enthousiasme d'une manière plutôt hystérique dans les écrits, afin de montrer leur volonté de liberté et leur émotion fouguese, ardente, bouillante pour se mettre au combat. Un grand nombre de personnages fous sont apparus et se sont plus tard encadrés dans la littérature « du 4-Mai ».

## **1.2. *Entre la science et la superstition - le « mesmérisme » : pseudo-science ?***

Dans les années 1880 (sous la Troisième République), d'une part, le large public était fasciné par le développement scientifique qui s'est produit à ce moment-là tel que l'électricité<sup>31</sup> ; de l'autre part, il aurait également une sorte de nostalgie de la croyance superstitieuse. De ce point de vue, nous pensons surtout au mesmérisme.<sup>32</sup> Celui-ci, nommé après le célèbre médecin allemand Franz-Anton Mesmer<sup>33</sup>, était très répandu à l'époque avec l'hypnose. Mentionnons surtout les travaux du Dr. Charcot<sup>34</sup> qui tentait le traitement de l'hystérie par l'hypnose. Le « grand hypnotisme », disait-on, avec léthargie, catalepsie, somnambulisme provoqué, attirait une grande foule. C'est en 1885 que Sigmund Freud<sup>35</sup> commence à Paris son stage à l'hôpital de la Salpêtrière dans le

---

<sup>30</sup> Après la Révolution républicaine de 1911, Yuan Shikai, devenu président en 1912 a établi dès l'année suivante un régime dictatorial. Après sa mort en 1916, le pouvoir a commencé à être dominé alternativement, de manière officielle ou officieuse, par des chefs militaires. Cette situation a fini en 1928. C'est la période dite « Des Seigneurs de la guerre », une époque en pleine mutation politique.

<sup>31</sup> Le développement en électricité à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, par exemple : Thomas Edison (1847-1931) a inventé l'ampoule électrique à incandescence en 1879, et la première ligne électrique a été installée avec Lucien Gaulard en 1883. Lucien Gaulard (1850-1888), fut un ingénieur en électricité français, chimiste de formation et inventeur du transformateur électrique.

<sup>32</sup> Cf. Guy de Maupassant, *Le Horla*, Gallimard, Foliothèque, n° 51, dossier et commentaires de Joël Malrieu, 1996. / Cf. France culture : *Le fantastique chez Maupassant – Le Horla*, Joël Malrieu et Adèle Van Reeth, Emission : *Les Nouveaux chemins de la connaissance 11-12*, de 10h00 à 11h00, le 22 mai 2012.

<sup>33</sup> Postulant l'existence d'un fluide magnétique universel dont on pouvait faire une utilisation thérapeutique, Franz-Anton Mesmer (1734-1815) a introduit le terme du « magnétisme animal » (aussi appelé « mesmérisme ») en 1773.

<sup>34</sup> Jean-Martin Charcot (1825-1893) fut le fondateur de la neurologie moderne, le précurseur de la psychopathologie et l'un des plus grands cliniciens français.

<sup>35</sup> Sigmund Freud (1856-1939) fut fondateur de la psychanalyse.

service de Charcot. Par ailleurs, l'École de Nancy, pratiquant « le petit hypnotisme », était considérée comme rivale.<sup>36</sup> Elle a été fondée en 1886 par le Dr Liebault<sup>37</sup>. Au fond, ces médecins-magnétistes avaient l'ambition de donner une interprétation rationnelle à des phénomènes irrationnels, que l'on pourrait décrire sous le terme de « transe » (transport spirituel) ; puis ils essayaient de maîtriser ces phénomènes de « transe », afin de guérir les malades. Ils se voulaient fondateurs d'une science. Néanmoins, ces théories ont fait l'objet de nombreuses polémiques et semblaient toujours avoir du problème d'être acceptées par l'académie des sciences. De toute façon, il s'agit d'un sujet incertain pour tous.

Maupassant s'intéresse à tout ce qui se situe sur les marges de la conscience. Les états pathologiques le fascinent (*La Chevelure* ; *Un fou ?*). D'ailleurs, Maupassant, depuis 1884, fréquentait le service de Charcot à la Salpêtrière<sup>38</sup> et s'était initié aux travaux de l'école de Nancy à laquelle il est fait référence dans *Le Horla*.<sup>39</sup>

Globalement, les lecteurs du *Journal d'un fou* de Lu Xun ( ou de *La Jeunesse* en 1918) ont été des lettrés ou des étudiants qui revendiquaient un progrès radical dans tous les domaines de la société chinoise. Ils étaient donc les plus vigilants au contexte révolutionnaire du temps de l'écriture au cours de la lecture. Les lecteurs du *Journal d'un fou* de Gogol (ou du recueil *Arabesques* en 1835 ou plus tard des *Nouvelles de Pétersbourg* en 1843) étaient éduqués, membres de la haute société qui cherchaient et hésitaient encore pour trouver une meilleure solution afin d'avancer la réforme politique. Ils étaient ainsi assez sensibles à la caricature de petits bureaucrates, maniée par l'auteur. Les lecteurs du deuxième *Horla* de Maupassant (ou des *Annales politiques et littéraires*

---

<sup>36</sup> Cf. Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles (1884-1890) & Bel-Ami (roman)*, Editions Robert Laffont S. A., Collection Bouquins, Notices et notes de Brigitte Monglond, 1988, p.1336, note 8.

<sup>37</sup> Ambroise-Auguste Liébeault (1823-1904) fut médecin français célèbre dans le cadre de l'histoire de l'hypnose et du magnétisme animal.

<sup>38</sup> Cf. Axel Munthe, *The Story of san Michele*, p.230.

<sup>39</sup> Notices par Louis Forestier, *Les Contes et Nouvelles de Maupassant, publiés entre avril 1884 et 1893* de Guy de Maupassant, Gallimard, 1979, Paris, p.1614.

en 1887 etc.<sup>40</sup>) ne semblaient pas prendre garde à un même progrès social ou politique, mais ils étaient appelés à réfléchir sur le progrès scientifique, ou autrement dit, sur le progrès de la connaissance de l'être humain au cours de sa découverte de la nature ou de soi-même. Ce serait un débat ouvert de tout temps et le résultat demeurerait toujours incertain pour les lecteurs.

---

<sup>40</sup> Le recueil intitulé *Le Horla* a été publié pour la première fois le 25 mai 1887. Le texte du *Horla* s'est trouvé repris, et très tôt, totalement ou fragmentairement, dans plusieurs périodiques : les *Annales politiques et littéraires* (29 mai, 5 et 12 juin 1887) ; le supplément de *La Lanterne* (7 au 21 juin 1891) ; *L'Echo de la semaine* (17 janvier 1892), pour un fragment ; le supplément de *L'Echo de Paris* (10 janvier 1892), pour un fragment.

## Chapitre 2 – Outils d’interprétation du thème de la folie par le lecteurs

L’interprétation de la folie change avec l’évolution du temps. Selon Foucault (*Folie et déraison*), au fur et à mesure que se développe la raison, les gens qui sont considérés comme fous sont exclus de la société; ils sont vus comme des «monstres» de la nature, comme des vivants déstables. Au Moyen Age, sous l’influence de la croyance religieuse, la folie était une forme de souffrance, liée à une punition de Dieu, et le fou pouvait expier ses péchés par le pèlerinage sur le «Stultifera navis»<sup>41</sup>. Au 19<sup>e</sup> siècle en Europe occidentale, avec le développement psychiatrique les fous ont été considérés comme des malades qui souffraient des troubles mentaux et des troubles comportementaux; avec l’établissement des asiles d’aliénés, ces malades ont ainsi été exclus de la vie normale d’un point de vue raisonnable. Néanmoins, il existe de l’interprétation particulière de la folie selon des cultures particulières.

### 2.1. La culture du «fol-en-christe» en Russie

#### 2.1.1 Présentation de la culture du «fol-en-christe»

En Russie, un phénomène particulier pour représenter le côté irraisonnable et mystérieux de la folie était en pleine prospérité: c’est celui du «fol-en-Christ» (l’*iourodivy*, ou «юродство»). Selon *Understanding Russia: the Holy Fool in Russian Culture* d’Ewa M. Thompson, cette conception tire son origine de deux traditions: celle du chamanisme et celle du christianisme. Les idées de ces deux traditions se sont rencontrées, puis ont interagi et finalement ont fait naître une conception spéciale: l’*iourodivy*<sup>42</sup> vu comme fou est un être exceptionnel menant une vie chrétienne qui fait

---

<sup>41</sup> *Op.cit.* Foucault, p.3-53.

<sup>42</sup> Selon Ewa M. Thompson, l’*iourodivy* (de son apparition du 11<sup>e</sup> siècle à la Révolution d’Octobre de 1917), avait une apparence étrange et menait souvent une vie errante; plus important, c’était quelqu’un qui était saisi par un esprit divin et possédait ainsi une force mystérieuse.

Le sens du mot «*iourodivy*» dérivé du mot russe «urod», signifie laid ou un individu avec des malformations congénitales. Il y a aussi d’autres mots qui désignent initialement le «fou-en-Christ», tel que «bui» (agression), «blazhennyi» (béatitude), «pokhab» (indécence explicite). Néanmoins, dans la langue russe moderne "*iourodivy*" signifie quelqu’un qui est idiot et excentrique, quelqu’un qui fait semblant d’être imbécile afin d’atteindre son but, quelqu’un qui offense les conventions sociales en affichant des comportements peu orthodoxes. Cf. Svitlana Kobets (conférencière en littérature et en

modèle.

À la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, l'intérêt pour le mysticisme de la part de la haute société de Saint-Petersbourg a renforcé le respect pour le « fol-en-Christ ». La cour du Tsar respectait l'*iourodivy* aussi. En tant que figure non soumise à l'autorité et au jugement du monde, celui-ci apparaîtrait plutôt un maître spirituel. Mais avec l'introduction de la médecine moderne, à partir du 18<sup>e</sup> siècle, la folie de l'*iourodivy* apparaît comme ambiguë. Dès son arrivée, la médecine moderne a remis en cause la sagesse du « fol-en-Christ » en l'assimilant à la folie pathologique. Néanmoins, pour les défenseurs, même si bien évidemment l'*iourodivy* souffrait d'un dommage grave au niveau de l'esprit (puisque'il était vu comme mentalement déficient, imbecile ou idiot selon le point de vue de la science moderne), la folie du « fol-en-Christ » tire son origine d'une force « surnaturelle », en conformité avec la tradition russe, et ses comportements anormaux ne renvoient pas à des mécanismes inconscients. Cela a posé un problème auquel on n'avait pas pensé auparavant : est-ce que l'on doit distinguer l'*iourodivy* des fous ordinaires ? Comment peut-on le faire ?

Au début du 18<sup>e</sup> siècle, Pierre le Grand<sup>43</sup> avait promulgué des lois pour le même traitement de tous les fous.<sup>44</sup> Ainsi en 1776 le premier asile d'aliénés a-t-il été établi en Russie. Néanmoins, même une centaine d'années plus tard, l'*iourodivy* avait encore une grande importance dans la société russe. Par exemple, au 19<sup>e</sup> siècle l'*iourodivy* connu Ivan Koreïcha<sup>45</sup> a vécu quarante-trois ans dans un asile d'aliénés, mais il a reçu tous les jours les visites de ses partisans des quatre coins du pays. Dans les années 1830, les Russes n'ont pas encore accepté les normes « occidentales » de la folie.

---

sciences humaines au Collège St. Michael de l'University de Toronto), *Iurodstvo : Foolishness in Christ*, <http://www.slavdom.com/index.php?id=35>

<sup>43</sup> Pierre 1<sup>er</sup> de Russie (1672-1725), tsar de Russie dès 1682 qui devient le premier empereur de l'Empire russe de 1721 à sa mort en 1725.

<sup>44</sup> Dont le but est de valoriser la conception raisonnable de la folie en affaiblissant l'influence de la croyance à l'*iourodivy* en Russie. (L'un des premiers essais de l'occidentalisation).

<sup>45</sup> Ivan (Yakovlevitch) Koreïcha : ayant une sorte de folie, ce célèbre « fol en Christe » ne parlait que des fragments des mots et des phrases. C'est dans l'hôpital de la Transfiguration où se tenait ce saint homme idiot. Cf. *Russie-Europe : la fin du schisme : études littéraires et politiques*, Georges Michel Nivat, L'Age d'Homme, 1993, p.121.

D'une part, bien qu'ils aient commencé à accepter tacitement l'existence de l'asile d'aliénés dont l'établissement est basé sur la folie pathologique « occidentale », ils croyaient fidèlement à l'*iourodivy*. D'autre part, ils ignoraient ou oubliaient totalement les fous enfermés également dans l'asile d'aliénés mais non-considérés comme *iourodivy*. Cette situation s'est poursuivie. C'est dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle que la folie « occidentale » a été finalement reconnue graduellement.

### 2.1.2 L'interprétation de la folie dans *Le Journal d'un fou* de Gogol

Gogol se situe ici dans une rupture avec la notion traditionnelle de la folie : le héros est un fou ordinaire, plus concrètement, un malade qui souffre principalement d'une sorte de folie de « vaine présomption »<sup>46</sup>. Il rêve et se donne la puissance dont il est dépourvu. En tant que petit fonctionnaire médiocre, il se voit en roi d'Espagne. Mais tout cela n'est que vanité. Cela révèle la pathologie de sa folie. Quand aux lecteurs russes de Gogol des années 1830, la majorité était habituée à une conception traditionnelle de la folie valorisée comme l'*iourodivy*. Le positionnement pathologique de la folie crée une nouvelle distance, entre le héros de Gogol et ses lecteurs contemporains, qui va les interpeller.

## 2.2. La culture du « Yang Kuang » en Chine

### 2.2.1 Présentation de la culture du « Yang Kuang »

On a depuis longtemps le « Yang Kuang » (佯狂) en Chine, et celui-ci signifie une sorte de personnage sage qui fait semblant d'être fou. Au lieu d'avoir un lien religieux, il renvoie ici plutôt à la culture chinoise. « Yang » (佯) signifie « feindre », et « Kuang » (狂) signifie la « folie ». En fait, il y a beaucoup de caractères chinois qui ont le sens de la folie, tel que « dian » (癡), « feng » (瘋), « yu » (愚) etc. Selon les circonstances, quelque fois, ceux-ci veulent dire la férocité ou la méchanceté; quelque fois, ils signifient l'imbécillité; et quelques fois, ils décrivent le caractère indiscipliné de

---

<sup>46</sup> « La folie de vaine présomption », terme de Foucault (*Folie et Dérision*, p.45) : « par une adhésion imaginaire qui lui permet de se prêter toutes les qualités, toutes les vertus ou puissances dont il est dépourvu. Pauvre, il est riche ; laid, il se mire ; les fers encore aux pieds, il se croit Dieu. »

l'homme. Dans l'histoire chinoise, surtout dans le domaine littéraire, il y a ainsi beaucoup d'images du fou, mais parmi celles-ci le « Yang Kuang » a une importance particulière, par exemple « Jie Yu »<sup>47</sup>. Sous l'influence de Lao Tseu, on a formé graduellement après lui, ce que l'on pourrait appeler une véritable culture du « Yang Kang ». Par exemple, il y a eu beaucoup de grands lettrés « Yang Kuang » dans l'histoire de la Chine, tels que Ruan Ji<sup>48</sup>, Li Bai<sup>49</sup> etc.

La folie est une notion relative. Les nombreux personnages du « Yang Kuang » dans l'histoire et ainsi que dans les œuvres littéraires nous permettent d'apercevoir qu'il y a une compréhension dialectique, ou bien plutôt une vision positive, de la folie dans la tête des Chinois. Néanmoins, c'est aussi une notion historique. Avec l'évolution du temps, notre attitude pour la folie a changé. Depuis longtemps, selon la médecine traditionnelle chinoise basée sur le taoïsme, principalement selon *Le Classique interne de l'Empereur Jaune*<sup>50</sup>, les Chinois pensent que la folie est aussi une sorte de maladie

---

<sup>47</sup> Jie Yu, « fou de Chu », a été en réalité un ermite taoïste du temps. Lao Tseu (fondateur du taoïsme) manifestait son approbation pour le concept du « Yang Kuang » à travers « *Abandonnez la sagesse autoritaire* » (« 绝圣弃智 ») et « *Le Sage apparaît souvent à l'esprit lent* » (« 大智若愚 ») du chapitre Dix-neuf de *Lao Tseu* (œuvre représentatif du taoïsme). Selon le taoïsme, les gens qui peuvent abandonner la sagesse autoritaire sont ceux qui possèdent une autre sorte de sagesse plus importante. Ils apparaissent souvent à l'esprit lent, imbécile, ou fou, mais ils sont en fait des possesseurs de la vérité. Confucius a aussi mentionné ce fou dans *Les Entretiens* (œuvre essentielle du confucianisme, cf. Chapitre Dix-huit, le Cinquième du Zi Wei), en pensant que « *les personnages du 'Kuang' qui avancent en tenant la vérité* » (« 狂者进取 », cf. Chapitre treize, le Vingt et unième du Zi Lu).

<sup>48</sup> Ruan Ji fut l'un des « Sept sages du bosquet de bambous » (« 竹林七贤 », groupe des lettrés taoïstes chinois – écrivains, poètes, musiciens ou peintres) à la fin de la dynastie des Han du 3<sup>e</sup> siècle. Selon *Jin Shu* (« 晋书 », livre historique officiel chinois, rédigé à la cour de la dynastie Tang du 7<sup>e</sup> siècle au 8<sup>e</sup> siècle, qui couvre l'histoire de la dynastie des Jin du 3<sup>e</sup> siècle au 5<sup>e</sup> siècle. Son Dix-neuvième chapitre est consacré à la bibliographie de Ruan Ji), il feignait la folie avec l'aide de l'alcool en se dérochant aux dangers politiques. Sima Zhao (premier empereur des Jins) voulait parler avec Ruan du mariage entre ses enfants, mais Ruan a été ivre mort pendant 66 jours, Sima Zhao n'a pas donc eu l'occasion.

<sup>49</sup> Li Bai (701-762), « génie de la poésie » de la dynastie Tang, nous donne une impression forte du « Kuang » (plutôt dans le sens du caractère indiscipliné de l'homme) avec ses vers par exemple : « *Comme je ne peux pas réaliser mes ambitions et être fier de moi-même, demain je vais m'écheveler et ramer avec mon petit bateau* » (cf. *Dire adieu à l'oncle Yun, le bibliothécaire impérial, au Pavillon Xietiao de Xuanzhou*). Du Fu (712-770), son ami et aussi un grand poète de l'époque lui a offert un poème : « *Il y a longtemps que je n'ai pas vu Li Bai, qu'il est triste en feignant la folie ! Les autres ne le comprennent pas de notre temps, mais c'est moi seul qui chéris toujours son talent...* » (cf. *Souvenir de Li Bai quand il a fait ses études au Mont Lu*). Li Bai a feint la folie, puisqu'il ne pouvait pas réaliser ses ambitions politiques. N'ayant pas d'autre choix, ce « victime » de la scène politique a choisi d'éviter dans les Montagnes ou au bord des Eaux, et de mener une vie pastorale.

<sup>50</sup> *Le Classique interne de l'Empereur Jaune* (ou *Huangdi Neijing*) est le plus ancien ouvrage de la médecine chinoise. Il a été rédigé du 5<sup>e</sup> siècle av.J.-C. au 3<sup>e</sup> siècle ap.J.-C.



comme les autres, puisqu'elle provient également de la disharmonie du microcosme humain avec le macrocosme environnemental. En tant que malades, les fous étaient tenus pour irresponsables de ce qu'ils avaient fait et non soumis à la sanction pénale. Mais au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, on a commencé à les «criminaliser». Les malades sont devenus des criminels et leurs symptômes étaient vus comme des comportements de rébellion. Au lieu de les mettre dans l'«Hôpital général», ils ont été internés dans leur famille.<sup>51</sup> La famille était ainsi responsable à la fois des fous et envers les fous. En même temps, pour les gens ordinaires, on a pensé petit à petit que les fous étaient possédés par un fantôme et que leurs comportements pourraient être ridicules.<sup>52</sup> Finalement, c'est à partir du 19<sup>e</sup> siècle, avec l'influence de l'Occident sur la Chine, et surtout au début du 20<sup>e</sup> siècle, que la dimension psychiatrique a été ajoutée à la notion traditionnelle de la folie, tout en conservant certains éléments traditionnels.

### 2.2.2 L'interprétation de la folie dans *Le Journal d'un fou* de Lu Xun

Premièrement, ce fou sous la plume de Lu Xun est à la fois un malade du point de vue de la médecine occidentale et de la médecine traditionnelle chinoise. D'une part, son comportement correspond parfaitement aux symptômes du délire paranoïaque en médecine moderne : il a des difficultés relationnelles, des troubles du comportement, et un sentiment de persécution, en pensant au début que les autres veulent lui faire du mal, puisqu'ils vont le manger. D'autre part, le fou est aussi considéré comme un malade selon la médecine traditionnelle chinoise : son Frère a invité M. He (le docteur) à l'examiner et à lui donner des médicaments afin de le guérir.

Deuxièmement, en plus de la maladie, il semble qu'il soit considéré à la fois comme

---

<sup>51</sup> Selon Foucault, le «grand renfermement» pour les fous en Europe fut pendant le 17<sup>e</sup> siècle et le début du 19<sup>e</sup> siècle. Les fous comme les mendiants ont été envoyés à l'Hôpital général, et celui-ci était en réalité la prison des pauvres.

<sup>52</sup> C'est plutôt une superstition populaire issue de la religion taoïste, qui croit qu'après la mort l'âme va «se réincarner» dans d'autres nouveau-nés (homme, animal, ou immortel etc.). Néanmoins, il y a des cas exceptionnels, tel que l'âme perdue qui erre comme fantôme dans le monde où l'homme avait vécu. Quelques fois, elle va se tromper et posséder un autre homme afin d'accomplir son «réincarnation». A ce moment-là, l'homme qui est possédé va montrer des symptômes bizarres, maladifs, quelquefois même des comportements ridicules aux yeux des autres (par exemple, quand un vieillard est possédé par l'âme d'un bébé etc.). On devait inviter un sorcier pour chasser le fantôme, pour que le malade puisse guérir.

un « prisonnier » de la famille et comme quelqu'un qui est possédé par un fantôme aux yeux des autres. Selon la tradition depuis le 18<sup>e</sup> siècle, les fous doivent être enfermés à la maison. En tant que criminels ou rebelles potentiels, normalement ils n'ont pas le droit de sortir de chez eux. Hors de la famille on a l'habitude de le prendre pour un homme possédé par un fantôme. Quand il marche dans la rue, tout le monde le regarde et rit de lui, chaque fois que sa famille le voit devenu le centre d'intérêt des autres, Vieux Chen (le domestique) essaye de lui fermer la bouche et le supplie de regagner sa chambre.

Troisièmement, le héros-fou nous donne également l'impression du « Yang Kuang » de la culture chinoise. Liu Bannong<sup>53</sup> a fait des remarques sur les œuvres de Lu Xun en disant qu'elles sont influencées par « *les textes de l'époque de Wei-Jin* ». Lu Xun l'a approuvé. En effet, pour les Chinois, « Kuang » (dans le sens d'*indiscipliné* ou de *sans limites*) est plutôt un privilège pour les talents qui possèdent la vérité comme Ruan Ji ou même Li Bai. Ceux-ci critiquaient la politique du temps et en même temps leur comportement était souvent différent des gens « normaux ». C'était peut-être une façon d'épancher leur mécontentement social, qui deviendrait même une partie de leur caractère. D'ailleurs, dans quelques cas, « Yang » (feindre) ne veut pas dire que c'est ces talents qui feignent la folie mais plutôt signifie que les autres se font de « fausses » impressions en pensant que ces gens-là (peut-être de véritables malades) simulent puisqu'ils sont sages et peuvent dire la vérité. Il semble que le fou de Lu Xun soit un tel personnage. Il est malade, mais le lecteur finit par ignorer graduellement son côté maladif puisqu'il semble avoir du talent et dire une vérité à laquelle on n'a jamais prêté attention – une tradition de « manger l'homme » propre à la Chine.

Enfin, le lecteur chinois des années 1910, qui a été profondément influencé par les traditions chinoises et qui venait de commencer à contacter la médecine moderne occidentale, sent au départ la distance introduite par la folie pathologique du héros, mais vont mettre petit-à-petit cette distance en cause avec l'idée traditionnelle du « Yang

---

<sup>53</sup> Liu Bannong (1891-1934, 刘半农) fut un poète et linguiste chinois. Il a aussi écrit des poèmes pour *La Jeunesse* à partir de 1917, puis dans les années 1920, il est parti pour Paris faire une thèse.

Kuang ».

Quant au thème de la folie : les lecteurs russes des années 1830, dont la majorité était habituée à une conception traditionnelle de la folie valorisée comme l'*iourodivy*, prennent de la distance avec la présentation pathologique de la folie chez le héros de Gogol ; les lecteurs chinois des années 1910, qui acceptent généralement la folie traditionnelle chinoise et qui commencent à connaître ce que c'est la folie de l'Occident, sentent au départ la distance introduite par la folie pathologique chez Lu Xun, mais vont mettre graduellement cette distance en cause avec l'idée traditionnelle du « Yang Kuang ». Pour *Le deuxième Horla* de Maupassant : d'un côté, les lecteurs français des années 1880 ont déjà beaucoup réfléchi sur le progrès scientifique, mais ont encore une nostalgie pour la superstition<sup>54</sup> ; de l'autre côté, l'introduction de la folie se représente toujours avec l'incertitude de l'identité du héros (fou ou non) et avec des éléments de surnaturel (une épidémie de folie sévit dans la province de San-Paulo où les habitants se disent possédés par des âmes invisibles). Par conséquent, les lecteurs ne peuvent pas décider l'identité du héros. Ils ne savent pas non plus comment expliquer et refuser le rapport entre la folie et l'être invisible. Finalement, le problème de la folie aggrave ainsi l'impression d'incertitude chez les lecteurs.

---

<sup>54</sup> Cf. *Op.cit.* France culture : *Le fantastique chez Maupassant – Le Horla*.

### Chapitre 3 - Différence dans les habitudes de lecture

*Écriture divinatoire chinoise et l'implication du lecteur par des signes* : afin de voir si l'on peut entrer dans le point de vue d'un personnage, le lecteur va examiner la pertinence de ses énoncés. Du coup, il s'agit d'un arrière-fond de lecture qui permet de tenir pour vraisemblable ce qu'énonce le personnage. Mais on dira que l'arrière-fond de lecture chinois n'est pas celui du lecteur occidental, puisqu'au fond le fonctionnement de l'écriture est différent. Selon le sinologue Léon Vandermeersch, non seulement l'une est alphabétique et l'autre idéographique, mais surtout l'origine de l'écriture chinoise est divinatoire (« les graphies qui composent le lexique chinois découlent de la forme des craquelures qui apparaissent sur les écailles de tortues lorsque les devins y appliquaient un tison brûlant afin d'interroger l'avenir »<sup>55</sup>). Ainsi, les graphies chinoises ne désignent pas des mots renvoyant à des choses, mais à des fonctions, c'est-à-dire au dynamisme de l'apparition des situations. Par conséquent, il est facile au lecteur chinois de faire des interprétations de signes oraculaires au cours de la lecture. Par ailleurs, l'origine chamanique de l'écriture suscite une vision « manticologique »<sup>56</sup> : le surnaturel n'est que « le double invisible du naturel visible ». A l'instar des idéogrammes fondés sur une homologie entre les signes et les sens, l'organisation humaine à une dimension cosmique. En conséquence, le lecteur chinois est plus sensible à la relation symbolique entre l'ordre de l'individu et l'ordre du monde. La transposition entre la crise chez le fou et la crise de la société chinoise se fait facilement. Nous donnerons un exemple du texte afin de préciser : la « lune », interprétée comme signe oraculaire pour le lecteur chinois.

*La lune est élatante, cette nuit. Il y a de trente ans que je ne l'avais vue ; aussi, lorsque je l'ai aperçue aujourd'hui, me suis-je senti extraordinairement heureux. Je commence à saisir que j'ai passées ces trente dernières années dans le noir... (1<sup>ère</sup> séquence, p.26-27).*

*Il n'y a pas du tout de lune, cette nuit ; je sais que cela ne présage rien de bon. Ce matin, je m'étais risqué dehors avec précaution, ... (2<sup>e</sup> séquence, p.28-29)*

---

<sup>55</sup> Cf. Léon Vandermeersch, « De la tortue à l'échillée », dans *Divination et rationalité*, Seuil, Paris, 1974, p.29-51.

<sup>56</sup> La manticologie : la science de la divination.

Nous commencerons par l'explication du rapport entre la lune et la mantologie en Chine. Le *Livre des Mutations (Yijing)*, écrit pendant la période des Zhou de l'Ouest (11<sup>e</sup>-8<sup>e</sup> av. J.-C.), est l'un des classiques confucéens et un canon d'une forme de divination.<sup>57</sup> Selon l'*Interprétation du Livre des Mutations*, Fu Xi<sup>58</sup> a créé huit «trigrammes»<sup>59</sup> pour étudier la loi du changement du soleil et de la lune, qui est, semble-t-il, la raison fondamentale pour expliquer comment les choses se passent et se distinguent dans la Terre.<sup>60</sup> Yu Fan<sup>61</sup>, spécialiste du *Livre des Mutations* des Trois Royaumes, a affirmé ainsi que les phases variantes de la lune dans le ciel de nuit pouvait se représenter par des «hexagrammes»<sup>62</sup> différents, en écrivant qu'« au 15<sup>e</sup> jour du calendrier lunaire, on voit la pleine lune (la lune apparaît la plus brillante depuis la Terre), qui peut se représenter par l'hexagramme Qian »<sup>63</sup> et qu'« au 30<sup>e</sup> jour du calendrier lunaire, on a la nouvelle lune (la lune n'apparaît pas dans le ciel nocturne), qui peut se représenter par l'hexagramme Kun »<sup>64</sup>. Nous expliquerons les significations oraculaires de ces deux hexagrammes selon le *Livre des Mutations*.

#### L'hexagramme Qian :

<sup>57</sup> Les diagrammes qui forment sa charpente sont directement hérités de l'achilléomancie et la construction systématique de leur ensemble semble témoigner de l'achèvement d'un processus de rationalisation de signes oraculaires. Cf. *Divination et rationalité en Chine ancienne*, préparé par Karine Chemla, Donald Harper et Marc Kalinowski, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, Paris, Présentation, p.9.

<sup>58</sup> Fu Xi (伏羲), l'un des dieux et rois de la mythologie chinoise qui auraient régné en Chine avant av.J.-C. 23.

<sup>59</sup> Un «trigramme» est composé de la superposition de trois traits, pleins (*yang*) ou brisés (*yin*). Il y a au total huit «trigrammes», ils sont : Qian (le ciel, “乾”) ☰, Kun (la terre, “坤”) ☷, Zhen (le tonnerre, “震”) ☳, Xun (le vent, “巽”) ☴, Kan (l'eau, “坎”) ☵, Li (le feu, “离”) ☲, Dui (le lac, “兑”) ☱, Gen (la montagne, “艮”) ☶.

<sup>60</sup> Cf. *Interprétation du Livre de Mutations, Tome Deux*, (《系辞下传》), “始作八卦, 以通神明之德, 以类万物之情。”

<sup>61</sup> Yu Fan (虞翻), 164-233, spécialiste connu du Livre des Mutations et politicien du royaume de Wu, période des Trois Royaumes en 3<sup>e</sup> siècle.

<sup>62</sup> Un «hexagramme» est une figure formée par l'empilement de six lignes mâle et impaires (continues) ou femelles et paires (brisées), superposition de deux «trigrammes», transcrivant les nombres obtenus à l'issue d'opérations complexes effectuées avec des tiges d'achillée. Il y a au total soixante-quatre formes d'«hexagrammes». Cf. Jean Levi, *Pratiques divinatoires, conjectures et critique rationaliste à l'époque des Royaumes Combattants*, dans *Divination et rationalité en Chine ancienne*, p.67.

<sup>63</sup> Cf. *Interprétation du Livre de Mutations, Tome Un*, (《系辞上传》), “十五日, 乾象盈甲。”

<sup>64</sup> *Idem*. “三十日, 坤象灭乙。”



A cet hexagramme (de six traits *yang*) est attachée l'interprétation : «元亨，利貞。», qui présage en fait le renforcement de la vitalité d'action, dans le processus d'une vie au progrès.<sup>65</sup> Quant à l'homme concerné, cela indique qu'il lui faut agir activement, à accumuler la force quand il est petit, à se mettre à l'action quand il a l'opportunité, à s'efforcer de faire des progrès sans cesse et à atteindre enfin son objectif (de devenir un grand homme). De plus, après l'apogée, il faut également rajuster activement son attitude en face de la chute. En un mot, il faut se mettre à l'action.

L'hexagramme Kun :



A cet hexagramme (de six traits *yin*) est attachée l'interprétation : «元亨，利牝馬之貞。» Cela veut dire : le caractère souple et tempéré de la jument, l'aide à garder la bonne direction de sa vie. Le gentilhomme devrait cultiver ce caractère : si l'homme concerné se précipite toujours pour être le premier, il va perdre sa direction ; s'il suit la tendance principale de son temps, il va trouver finalement une bonne manière d'être. En un mot, c'est un bon augure si cet homme serait modéré, obéissant, et pourrait maintenir la bonne direction de la vie.

Dans le premier passage de Lu Xun, quand le fou a aperçu la «*lune éclatante* », il s'est senti «*extraordinairement heureux* », puisqu'il voit plutôt un bon signe (de la pleine lune, de l'hexagramme Qian), disant qu'il lui faut se mettre à agir. D'ailleurs, «*Il y a de trente ans que je ne l'avais vue [...] Je commence à saisir que j'ai passé ces trente dernières années dans le noir...* » et dans le deuxième passage «*Il n'y a pas du tout de lune, cette nuit ; je sais que cela ne présage rien de bon* ». Tout cela fait le lecteur chinois penser à la nouvelle lune et très probablement la signification oraculaire de l'hexagramme Kun : il faut être modéré obéissant, en suivant la tendance principale du

---

<sup>65</sup> “元” : le commencement ; “亨” : le développement ; “利” : l'accomplissement ; “貞” : le développement. (“元者，万物之始；亨者，万物之长；利者，万物之遂；贞者，万物之成。”) qui correspond au changement des quatre saisons : le printemps germinal, l'été poussant, l'automne de moissonnage et l'hiver de réserve. Il s'agit d'un processus circulaire, interminable, qui change tout le temps et qui a une vigueur éternelle.

temps et en maintenant la « bonne » direction de la vie. Ainsi, on sait que le fou ne veut pas en fait répéter ce que font et disent les autres, mais il veut, au fond du cœur, se mettre à agir, à réfléchir par lui-même, à trouver le problème de ses alentours et à finalement essayer de les améliorer. C'est peut-être la raison pour laquelle il est heureux quand il voit la pleine lune et il devient vigilant quand il ne voit pas la lune. « *Il y a trente ans que (le fou) n'avai(t) pas vu la lune* » : pour le lecteur français, c'est un symptôme de la maladie ; mais le lecteur chinois interprète comme : pendant les trente dernières années, le fou a choisi d'être obéissant, néanmoins, au moment où il a vu le bon signe de la pleine lune, il a pris conscience et a décidé d'agir avec vitalité. De cette façon, le lecteur chinois est impliqué par ce signe oraculaire de la lune.

Dans cette partie I, nous avons mené ensemble une étude sur les lecteurs. Dans un premier temps, nous nous sommes focalisé sur de grands soucis sociaux au moment de la publication des trois textes. Ainsi, on sait que les lecteurs de Lu Xun ont été des lettrés ou des étudiants qui revendiquaient un progrès radical dans tous les domaines de la société chinoise ; que les lecteurs de Gogol ont été bien éduqués et de la haute société qui cherchaient et hésitaient encore pour trouver une meilleure solution afin d'avancer la réforme politique ; et que les lecteurs de Maupassant ne semblaient pas prendre garde à un même progrès social ou politique, mais ils étaient appelés à réfléchir sur le progrès scientifique, qui demeurerait un débat ouvert et le résultat demeurerait incertain pour les lecteurs. Dans un deuxième temps, nous avons travaillé sur le thème de la folie : les lecteurs russes des années 1830, dont la majorité était habituée à une conception traditionnelle de la folie valorisée comme l'*iourodivy*, prennent de la distance avec la présentation pathologique de la folie chez le héros de Gogol ; les lecteurs chinois des années 1910, qui acceptent à la fois la folie traditionnelle chinoise et celle de l'Occident,

sentent au départ la distance introduite par la folie pathologique chez Lu Xun, mais vont mettre graduellement cette distance en cause avec l'idée traditionnelle du « Yang Kuang ». Pour *Le deuxième Horla* de Maupassant, comme l'introduction de la folie n'est jamais explicite dans le texte, les lecteurs français des années 1880, qui réfléchissent déjà beaucoup sur le progrès scientifique mais qui ont encore une nostalgie pour la superstition, ne peuvent pas finalement décider l'identité du héros. Le problème de la folie aggrave l'impression d'incertitude chez les lecteurs. Enfin, nous avons expliqué un peu sur une particularité du lecteur chinois : influencé par l'écriture et puis enraciné dans une culture divinatoire de la Chine, le lecteur chinois peut être impliqué par des signes oraculaires dans le texte. Dans la partie suivante, nous allons examiner le rôle de l'auteur en ce qui concerne l'implication du lecteur.



## **Partie II**

-

### **Le rapport entre l'auteur et les personnages :**

Etudes sur l'auteur

Dans cette deuxième partie, nous allons travailler sur le rapport entre l'auteur et ses personnages, et sur également le rôle de l'auteur en ce qui concerne l'implication du lecteur. Nous allons mener nos études selon l'ordre d'une enquête de la présence de l'auteur : de la présence directe à la présence indirecte, en passant par la non-présence directe. De plus, nous allons mettre l'accent sur la présence indirecte : en examinant les aspects, tels que les choix du genre, de la langue, du monologue intérieur, du discours rapporté etc., nous tâcherons de voir comment l'auteur agit pour impliquer son lecteur.

#### **Chapitre 4 - Présence directe de l'auteur**

Chez Gogol, le titre - *Le Journal d'un fou* (записки сумасшедшего), pourrait être considéré comme la seule présence directe de l'auteur dans le texte. Avec ce titre, un jugement direct est donné sur le narrateur-héros : c'est « un fou » (« сумасшедший »). Ce jugement serait une invitation de l'auteur au lecteur : Gogol invite en fait son lecteur à mettre, dès le commencement, le narrateur du journal à distance.

Par son titre, Maupassant ne donne pas de jugement direct, mais il donne déjà au lecteur de multiples sentiments d'incertitude.<sup>66</sup> Premièrement, il n'y a pas de définition pour le Horla dans le texte. Comme on dit qu'il y a en fait dans la définition une identité ce nom, semble-t-il, révélerait déjà une incertitude sur son identité. Deuxièmement, il faut accorder de l'importance à ce « le », suivi d'un nom - Horla - qui est totalement inconnu pour le lecteur. D'un côté, l'article défini pourrait renvoyer à un nom unique, dans ce cas-là comme par exemple dans « *Je vais chez le docteur* » (il y a le seul docteur pour toute la famille), le titre nous donnerait une impression que « Horla » ne désigne que celui qui est imaginé et nommé par le héros malade ; de l'autre côté, l'article défini pourrait également renvoyer à une généralité d'un groupe, tel que l'eau, la terre, l'être-humain, l'animal etc., il semble ainsi que « Horla » ait une valeur générique et qu'il soit une existence en parallèle avec l'être-humain en l'occurrence, à ce moment-là cela voudrait dire que le Horla serait un phénomène multiple et non plus

---

<sup>66</sup> Cf. *Op.cit.* France culture : *Le fantastique chez Maupassant – Le Horla.*

au contraire réduit à cet individu. De ce point de vue de l'article défini, le titre réunit des caractéristiques à des attributs complètement contradictoires et donne ainsi au lecteur une impression d'incertitude. Troisièmement, pourquoi « Horla »? Cela renverrait à la conviction, inscrite depuis longtemps au « credo » de Maupassant, que l'homme n'est pas libre de sa personne. C'est-à-dire qu'il existe un « hors-soi » qui envahit et possède l'individu. À côté *Le Horla*, ce « hors-soi » serait par exemple « la Morte » décrite par Maupassant dans « *La Chevelure* »:

*« Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue [...] J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'In saisissable, l'Invisible, la Morte ! »*<sup>67</sup>

Ou bien il serait aussi « le choléra » dans « *La Peur* »:

*« Allez, on sent bien qu'il est là, Lui. Et ce n'est pas la peur d'une maladie qui affole ces gens. Le choléra c'est autre chose, c'est l'Invisible, c'est un fléau d'autrefois, des temps passés, une sorte d'Esprit malfaisant qui revient et qui nous étonne autant qu'il nous épouvante, car il appartient, semble-t-il, aux âges disparus »*.<sup>68</sup>

Finalement, toutes ces références de réflexions surnaturelles de Maupassant amèneraient le lecteur à une interprétation d'incertitude.

Le texte de Lu Xun, lui, ne semble pas avoir la présence directe de l'auteur, puisque « *Quant au titre, j'ai gardé celui que l'auteur lui-même avait choisi après sa guérison* ».<sup>69</sup> C'est-à-dire que le titre - *Le Journal d'un fou* - est donné par le fou guéri et choisi par le narrateur de la préface, mais non pas par l'auteur lui-même. Lu Xun, cherche ainsi à poser sa non-présence.

---

<sup>67</sup> Cf. Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles (1884-1890) & Bel-Ami (roman)*, Editions Robert Laffont S. A., Collection Bouquins, Notices et notes de Brigitte Monglond, 1988, *La Chevelure*, p.585.

<sup>68</sup> *Idem. La Peur*, p.144.

<sup>69</sup> *Op.cit. Le Journal d'un fou*, p.26-27.

## Chapitre 5 - Non-présence directe de l'auteur

Bien que le titre ne soit pas donné par l'auteur, le narrateur de la préface semble s'identifier, au niveau biographique, avec Lu Xun :

Le narrateur est un lettré qui gagne sa vie en ville. Ayant entendu que l'un de ses amis intimes au lycée était gravement malade, comme il était en route pour son village natal, le narrateur « je » a fait un détour pour aller rendre une visite à son ami malade. Premièrement, l'auteur est aussi un lettré qui travaille en ville et qui retourne de temps en temps à son village natal, puisque sa mère et sa première femme y vivent. Deuxièmement, le narrateur dit « *j'en ai transcrit des passages [du Journal du fou] pour servir à la recherche médicale* ». <sup>70</sup> Cela nous fait penser à l'auteur qui a, en fait, une expérience des études en médecine au Japon. Il est raisonnable que les symptômes d'une maladie l'intéressent.

Le héros ressemble biographiquement à l'auteur. Pour le lecteur, cela nous fait au moins penser au narrateur du *Horla* : comme le narrateur de la préface du *Journal d'un fou* de Lu Xun, il s'identifierait, au niveau biographique, à Maupassant :

Premièrement, Maupassant a passé son enfance en Seine-inférieure en Normandie et il éprouvait un profond attachement pour sa province natale. Comme ce qu'affirme le narrateur : « *J'aime ma maison où j'ai grandi. De mes fenêtres, je vois la Seine qui coule, le long de mon jardin, derrière la route, presque chez moi, la grande et large Seine qui va de Rouen au Havre* » (1<sup>ère</sup> séquence). <sup>71</sup> Deuxièmement, le docteur Garnier dit, le 5 janvier 1892, dans un entretien accordé au Figaro :

« *Il y a, dans ces cinquante pages du Horla, la description d'une intensité incomparable, d'un délire hallucinatoire provoqué par l'intoxication. Un clinicien ne pourrait guère mieux parler des angloisses, des terreurs, des affolements de cette variété de folie* ». <sup>72</sup>

On dit que des expériences personnelles nourrissent, probablement, cette nouvelle. Maupassant a en fait souffert d'une sorte de cerveau troublé dans sa fin trentaine et

---

<sup>70</sup> *Op.cit. Le Journal d'un fou*, p.26-27.

<sup>71</sup> *Op.cit. Le Horla*, p.891.

<sup>72</sup> « Cité par André Vial, *Faits et significations*, p.322 », cf. *op.cit.* notices par Louis Forestier, p.1615.

début quarantaine. Nous nous rappelons alors les suggestions cliniques au début du texte, tel que « *se soumettre aux douches et boire du bromure de potassium* » (4<sup>e</sup> séquence, p.892). Ce sont en fait des pratiques courantes conseillées à l'époque pour calmer les agitations nerveuses. Maupassant était soumis à ce type de traitements. Par ailleurs, en ce qui concerne le phénomène d'autoscopie dans le texte, on pense que l'auteur y était le sujet. Concourt rapporte que Maupassant se vantait « *de voir sur les fauteuils de petits bonshommes rouges* »<sup>73</sup> ; de plus, Edouard Maynial cite un autre témoignage rapporté par le docteur Sollier aussi en 1889 :

*« Etant à sa table de travail dans son cabinet, il lui sembla entendre sa porte s'ouvrir. Son domestique avait ordre de ne jamais entrer pendant qu'il écrivait. Maupassant se retourna et ne fut pas peu surpris de voir entrer sa propre personne qui vint s'asseoir en face de lui, la tête dans la mains et se mis à dicter tout ce qu'il écrivait. Quand il eut fini et se leva, l'hallucination disparut. »*<sup>74</sup>

L'auteur a vu son double, comme son héros du texte. On dit que, dans *Le Horla*, Maupassant raconte plutôt ce qu'il a éprouvé, comme il l'a éprouvé, en laissant deviner le trouble de son âme, son angoisse devant ce qu'elle ne comprenait pas, et cette poignante sensation de la peur inexplicable qui passe, comme un souffle inconnu parti d'un autre monde.

De plus le narrateur ne porte pas de nom, ce qui empêche de déterminer si son rapport avec l'auteur est d'identité ou d'altérité. Nous nous demandons donc si les auteurs de ce récit à la première personne proposeraient une double lecture à la fois factuelle et fictionnelle dans leur oeuvre. Nous verrons de plus près dans le texte chinois.

En ce qui concerne le « je » de la préface, il y a deux points à remarquer. D'abord, ce « je » est au fond un personnage. Dans cette préface courte, le narrateur parle seulement de ce qu'il a vu et entendu. Le noyau de la narration est toujours le fou. Le narrateur est du début à la fin extérieur à l'action. On pourrait le considérer comme un

---

<sup>73</sup> (Edmond de Concourt, *Journal des Concourt*, Troisième série, Deuxième Volume, Tome Huitième, *Le 16 octobre 1889*), cf. *op.cit.* notices par Louis Forestier, p.1617.

<sup>74</sup> (Edouard Maynial, *La Vie et l'oeuvre de Guy de Maupassant*, sociéte du Mercure de France, Paris, 1906, p.31), cf. *op.cit.* notices par Louis Forestier, p.1617.

personnage à travers lequel nous percevons l'action. Il est donc un « récepteur », qui permet au lecteur de penser le texte « de l'extérieur ». Ensuite, il s'agit ici d'un sens de faire semblant d'être réel. Lu Xun affirmait : « *les histoires que j'ai écrites venaient des histoires réelles que j'ai vues ou entendues, mais je ne les ai pas racontées directement, j'en ai pris une partie et puis je l'ai transformée ou développée* ».<sup>75</sup> Bien que ce « je » ressemble beaucoup, au niveau biographique, à l'auteur, il n'est pas au fond l'auteur lui-même, mais un personnage feint. Dans les termes de Kate Hamburger, ce phénomène se définit comme l'usage de « *l'énoncé de réalité feint* »<sup>76</sup>. Le « je » n'est pas un véritable sujet d'énonciation (l'auteur), mais un sujet d'énonciation fictif (personnage). Le concept d'« *énoncé de réalité feint* » comporte un élément constitutif :

« *Ce qui est en cause, c'est la forme de l'énoncé de réalité, c'est-à-dire une certaine corrélation sujet-objet, dont le trait décisif est que le sujet d'énonciation, le narrateur à la première personne, ne peut parler des autres personnages que comme d'objet. Il ne peut en aucun cas les faire sortir de son champ d'expérience propre...* »<sup>77</sup>

Par conséquent, les autres personnages sont vus, observés et décrits par le narrateur-personnage « je » et on crée ainsi une « *unité de perception* ». Plus précisément, dans la préface, le « je » a fait des remarques directes sur le personnage-fou, sur son journal, et ainsi que des remarques indirectes sur le personnage-frère. Mais tout cela est vu, observé et décrit par ce « je », et a ainsi une coloration subjective. Les remarques de la folie du fou et celles de la normalité du frère sont donc en quelque sorte relativisées. Ainsi, de la même façon, pour les séquences du *Journal*, il s'agit aussi de la « feintise » et on reprend une forme d'énonciation existant déjà dans des genres sérieux (non fictifs) : le journal intime. Ici, bien que la forme du journal nous donne déjà une impression d'expérience vécue du personnage, le texte est inventé et que le « je » n'est qu'un sujet d'énonciation fictif comme personnage (le fou),

---

<sup>75</sup> Lu Xun, *Comment j'ai commencé à écrire des nouvelles - Les œuvres complètes de Lu Xun*, Tome cinq, *Collection des accents variés (Nanqiangbeidiao)* Edition de la littérature populaire, Shanghai, 1973, p108. (Notre traduction)

<sup>76</sup> Selon Hamburger, le concept de feint indique que *quelque chose est allégué inauthentique, imité...*, qui se distingue de celui de fictif désignant *la manière d'être de ce qui n'est pas réel : de l'illusion, de l'apparence, du rêve et du jeu*. Cf. *Logique des genres littéraires*, Kate Hamburger, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Seuil, « Poétique », 1986, p.276.

<sup>77</sup> *Idem.* K. Hamburger, p.277

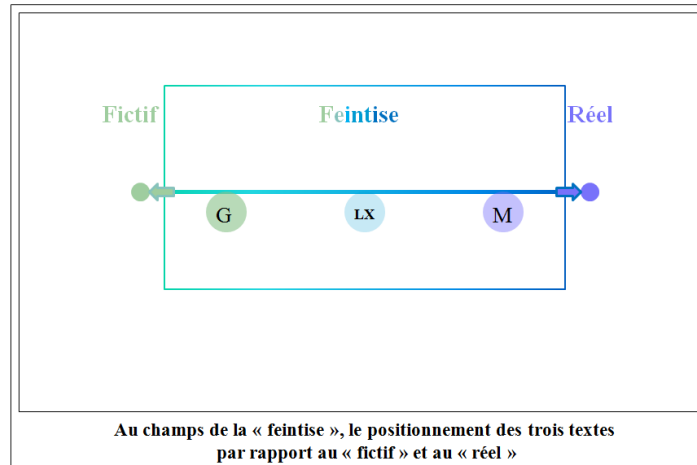
D'ailleurs, quant au problème de la subjectivité, comme le « je » de la préface, le « je » du journal voit, observe et décrit les autres personnages. Ses remarques sur le cannibalisme des autres sont aussi en quelque sorte relativisées. Il s'agit donc de la non-présence directe de l'auteur.

En fait, depuis la parution de la *Logique des genres littéraires* de Kate Hamburger, le statut des récits à la première personne est devenu l'objet d'un débat inépuisable parmi les théoriciens littéraires. Dans son ouvrage, sa critique proposait une conception du système des genres littéraires, d'où elle excluait les récits à la première personne. Pour Hamburger, le champ littéraire se définit par l'emploi de deux types d'énoncés : d'un côté, les énoncés fictionnels ou mimétiques, qui trouvent leur source dans un « *je-origine* »<sup>78</sup> fictif, constitué non pas par la subjectivité de l'auteur ou du narrateur, mais par celle des personnages du récit ; de l'autre côté, les énoncés lyriques, énoncés de réalité, qui ne sont pas le produit d'un « *je-origine* » réel, mais d'un « *je-origine* » indéterminé. Hamburger fait correspondre les énoncés fictionnels aux genres épique et dramatique, et les énoncés lyriques au genre du même nom. De ce point de vue, elle affirme que le roman à la troisième personne appartient au genre épique, mais le roman à la première personne n'est qu'une forme spécifique qui le distingue d'une part de la fiction, d'autre part du genre lyrique, en se définissant par l'usage d' « *énoncé de réalité feint* ».

Ainsi, pourrions-nous dire qu'en fait les trois nouvelles à la première personne que nous étudions se définiraient toutes par l' « *énoncé de réalité feint* ». Néanmoins, elles se situent différemment au champ de la « feintise » par rapport au fictif et au réel. (voir le tableau ci-dessous)

---

<sup>78</sup> « *Je-origine* » : Hamburger emprunte ce concept au philosophe du langage Karl Bühler. Selon la théorie de Bühler, le « *je-origine* » est le centre d'orientation des actes énonciatifs déterminé par l'ici et le maintenant du sujet locuteur.



Maupassant brouille, intentionnellement ou non, la limite entre son héros et lui-même, cela donnerait plus d'impression du réel au lecteur, et en même temps, également plus d'impression d'incertitude. Quant au texte de Gogol, l'auteur disqualifie le héros-narrateur dès le début avec le titre, puis recule toujours par rapport au monde fictif représenté. Il est en fait dans le but de faire l'ironie. Finalement pour le texte chinois, du point de vue de la « feintise », la préface ressemble au *Horla* tandis que le journal ressemble à celui de Gogol. Mais dans l'ensemble, nous pensons que, comme Gogol, Lu Xun voudrait aussi faire l'ironie, mais plus précisément un renversement de l'ironie : pour le narrateur-récepteur « je » dans la préface, on le valorise d'abord (puisqu'il se ressemblerait à l'auteur) et puis le dévalorise (avec le jugement des analyses du fou après) ; tandis que pour le narrateur-héros « je » du journal, on le dévalorise d'abord (puisqu'on valorise son opposé) et puis le valorise (avec le jugement de ses analyses dans le journal).



## Chapitre 6 - Présence indirecte de l'auteur

Si l'auteur se présente directement dans le texte, il s'y présente également d'une façon indirecte. Nous travaillerons aux niveaux du genre, du langage, du monologue intérieur et enfin du discours rapporté. Cet enchaînement est en fait selon l'ordre du plus large au plus petit : si l'auteur était un architecte et si le texte était son architecture, le choix du « genre » serait le choix de ce que construirait cet architecte (une maison, un pavillon ou un immeuble-tour...); le choix du « langage » serait le choix à voir les matériaux principaux qu'il utiliserait (en bois, en métal ou en brique...); le choix du monologue intérieur, pensons-nous, serait comparable au choix du style ou bien de la disposition architecturale; enfin, le choix des formes de discours rapporté serait le choix, par exemple, de la position des fenêtres de cette architecture...

### 6.1 *Au niveau du genre*

Quant au choix du genre, ce serait le premier choix de l'auteur. Ici, les trois textes étudiés sont du genre de la nouvelle, mais plus précisément ils sont des « sous-genres » différents. Selon Florence Goyet, l'auteur de nouvelles classiques place le lecteur à ses côtés, dans une position privilégiée d'où le lecteur regarde avec lui le spectacle bizarre ou risible qu'il propose. Le lecteur doit accepter les valeurs essentielles de l'auteur pour pouvoir prendre plaisir à son texte. Autrement dit, le lecteur n'est pas libre et il est totalement programmé par le texte. De plus, on croit finalement cette attitude compréhensible et justifiable, c'est parce qu'elle fait partie d'une conception du monde qui est, en gros, celle de la croyance au progrès. La position de supériorité du lecteur et de l'auteur est le fait du pédagogue tâchant à éclairer les foules et à changer la face du monde. L'écrivain de la nouvelle classique se bat pour éclairer ses concitoyens, que ce soit contre les préjugés de la petite-bourgeoisie ou les « représentations mensongères » de ses contemporains.<sup>79</sup> Nous verrons dans la partie III que *Le Journal d'un fou* de Gogol est bien dans ce cadre-là. Le texte de la folie de Maupassant semble faire

---

<sup>79</sup> Cf. *Op. cit.* Florence Goyet, *La nouvelle*, p.231.

exception, nous allons donc le préciser dans cette sous-partie. Mais, avant tout, il semble qu'il faille nous arrêter d'abord sur le cas de Lu Xun pour nous demander s'il y a des particularités en Chine en ce qui concerne le développement du genre.

### 6.1.1 Le genre du «Xiaoshuo »et la nouvelle chinoise

Le roman chinois («Xiaoshuo » 小说) est un genre à la définition malaisée, qui est d'origine très ancienne<sup>80</sup> et qui recouvre de multiples genres appartenant aussi bien à la littérature de la langue classique (par exemple, le «Chuanqi » 传奇, nouvelle, apparaît à la dynastie Tang du 8<sup>e</sup> au 10<sup>e</sup> siècle) qu'à la littérature de la langue vulgaire (par exemple, le «Bianwen » 变文, un genre entre la prose et la poésie des Tang ; le «Huaben » 话本, contes ou roman à épisodes de la dynastie Song du 10<sup>e</sup> au 13<sup>e</sup> siècle).<sup>81</sup> En ce qui concerne le «Xiaoshuo » classique, il y a deux points à remarquer. D'un côté, il est engendré en fait au sein de la «biographie historique », genre narratif qui occupe une place très importante dans l'histoire littéraire chinoise. L'idée de « faire semblant d'être réel »<sup>82</sup> apparaît dans le «Xiaoshuo » de toute époque. De l'autre côté, ce genre est de plus en plus considéré comme un genre visant au divertissement et ainsi exclu de la littérature classique.

Au tournant du siècle (19<sup>e</sup> & 20<sup>e</sup>), la situation d'infériorité de la Chine vis-à-vis des puissances occidentales a conduit la culture chinoise à rechercher l'influence occidentale. Les anciennes classes lettrées disparaissaient graduellement, tandis qu'une «intelligentsia » éduquée dans les universités d'Europe, des Etats-Unis ou du Japon apparaissait. Suite à ces échanges avec le monde occidental, les nouveaux intellectuels chinois pensaient que le redressement de la Chine pourrait s'atteindre par le rejet de la culture traditionnelle et l'adoption des idées occidentales. Le genre du «Xiaoshuo », pendant cette période, est devenu un outil pour faire la réforme ou la révolution.

---

<sup>80</sup> A partir d'environ le 1<sup>e</sup> siècle.

<sup>81</sup> Cf. Lu Xun, *Brève histoire du roman chinois*, trad. Charles Bisotto, Gallimard, «Connaissance de l'Orient », 1993 (1924) (sur la littérature populaire écrite).

<sup>82</sup> D'habitude, au début ou à la fin du texte, l'auteur se présente pour donner des arguments afin d'attester l'authenticité de ce qu'il va ou vient de raconter.

Dans un premier temps, jusqu'à la fin de la dynastie Qing (1911), les lettrés ont tenté d'adapter la culture occidentale dans une perspective réformatrice. Liang Qichao, fondateur de la revue *Le Nouveau Xiaoshuo* (« 新小说 »), a écrit en 1902 un essai *Sur le Xiaoshuo et le gouvernement des masses* (« 论小说与群治之关系 »)<sup>83</sup>, dans lequel il disait que, si l'on voulait renouveler l'opinion des masses populaires d'une nation, il fallait d'abord faire la révolution dans le roman (« Xiaoshuo »), puisque ce genre avait, selon lui, quatre fonctions particulières – «Xun» (« 熏 » contamination) : comme celui qui s'approche d'un encensoir peut prendre petit-à-petit l'odeur de l'encens, la pensée du lecteur changerait graduellement à son insu au cours de la lecture ; «Jin» (« 浸 » excitation) : comme celui qui boit l'alcool peut après être en état d'ivresse durant longtemps, le sentiment produit pendant la lecture (soit épris, soit indigné, soit joyeux, soit triste etc.) pourrait obséder encore le lecteur même après plusieurs jours de la fin de lecture ; «Ci» (« 刺 » révélation) : comme celui qui est frappé par le bâton d'éveil au cours d'une méditation du zen pourrait tout à coup prendre conscience d'un fait ou transpercer un secret, le lecteur ne pourrait s'empêcher d'obtenir des coups d'esprit en lisant la pointe de tension dans le texte ; «Ti» (« 提 » transformation) : le lecteur prend finalement l'initiative de s'imaginer être le héros. En un mot, ce genre du «Xiaoshuo», avec ces quatre fonctions, a ainsi une force d'entraîner la conscience publique. Il est un genre révolutionnaire.

Dans un deuxième temps, après la chute de la dernière dynastie impériale de la Chine en 1911, Lu Xun, en tant qu'écrivain emblématique de la révolution littéraire avec la revue de la *Nouvelle Jeunesse* (« 新青年 »), affirme :

*«En Chine, le Xiaoshuo ne relève pas de la littérature (classique) et l'homme qui écrit le Xiaoshuo n'est pas censé être écrivain. Il y a donc peu de gens qui veulent commencer leur carrière par ce chemin. (Quant à moi, j'écris des Xiaoshuo mais) je n'ai pas l'intention de l'élever à la littérature. Je ne voudrais qu'améliorer la société avec l'aide de sa force ».*<sup>84</sup>

Ailleurs, il souligne :

<sup>83</sup> Cf. Liang Qichao, *Sur le Xiaoshuo et le gouvernement des masses, L'Oeuvre complet de Liang Qichao*, Tome Quatre, Edition de Beijing, 1997, p.884.

<sup>84</sup> *Op. Cit. Comment j'ai commencé à écrire des nouvelles*, p.107-108. (Notre traduction)

«(Ce genre) a pour but d'améliorer la vie du peuple. Je déteste qu'on l'ait tenu comme 'livre récréatif' au temps jadis et qu'on l'ait considéré comme relevant de l'art pour l'art. Je choisis ainsi les gens malheureux qui vivent dans une société malade comme les matériaux de mes Xiaoshuo, ayant l'intention de révéler leur douleur et leur appel au secours. »<sup>85</sup>

Le «Xiaoshuo » chez Lu Xun devient donc un outil avec lequel il peut entraîner le peuple à changer de vie et enfin toute la société. Cette idée est sous l'influence de Liang Qichao. Par ailleurs, l'écriture de l'auteur est aussi influencée par des oeuvres étrangères qu'il a lues auparavant.<sup>86</sup> Ainsi, ses oeuvres sont effectivement de nouveaux «Xiaoshuo », ou plus précisément, disons-nous, des «nouvelles chinoises modernes » qui se distinguent de celles de l'ancien temps<sup>87</sup>. Néanmoins, s'enracinant au sein de la culture chinoise, l'auteur, penson-nous, a également gardé quelques anciens éléments du «Xiaoshuo » traditionnel afin d'impliquer le lecteur. Comme ce que nous avons mentionné, sous l'influence de la « biographie historique », l'idée de « faire semblant

---

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> *Idem.*

<sup>87</sup> Non pas sûr s'il existe vraiment un genre de la nouvelle dans l'ancienne Chine, j'introduis donc ici la notion du «Xiaoshuo ». Néanmoins, il nous faut quand même essayer d'éclairer un peu des étapes semblent importantes du développement des « genres » qui nous paraissent pouvoir être encadrés dans les « nouvelles classiques chinoises » :

D'abord, il semble que la « nouvelle » chinoise, engendrée avec l'apparition du « Xiaoshuo », soit aussi d'origine ancienne avec les « traités sur les êtres surnaturels et livres sur l'étrange » (ou *Zhiguai*) à l'époque de « Six Dynasties » (du 3<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup> siècles). Selon Lu Xun, ce sont les Contes étranges («六朝志怪小说»), tel que «A la recherche des esprits » (ou *Soushen Ji*, «搜神记»), recueil d'histoires étranges compilés par Gan Bao (干宝) au 3<sup>e</sup> siècle etc. (cf. *Brève histoire du roman chinois*, Gallimard, Paris, 1993, p.56-78) En Chine n'est pas comme au Japon, où l'apparition de la nouvelle comme genre est tardive (à l'imitation de l'Occident pendant l'ère meiji).

Puis une forme assez complète de la « nouvelle » a été établie avec le «Chuanqi » («传奇») de la dynastie Tang du 8<sup>e</sup> au 10<sup>e</sup> siècle (contes fantastiques en langue classique dits «transmission de l'extraordinaire»), tel que «*La biographie de Yingying* » (ou *Yingying Zhuan*, «莺莺传»), écrit en langue classique de Yuanzhen (元稹) du 9<sup>e</sup> siècle, le chapitre 488 du *Recueil de l'ère de la paix* (ou *Taiping Guangji*, «太平广记»); les *Contes étranges du studio du bavard*, (ou les *Contes fantastiques du pavillon des loisirs*, «聊斋志异»), recueil en chinois classique écrit. (cf. Lu Xun, p.91-125)

Ensuite, avec le «Huaben » de la dynastie Song du 10<sup>e</sup> au 13<sup>e</sup>, des contes en langue vulgaire ou vernaculaire sont apparus (cf. Lu Xun, p.140-152). Après, avec Feng Menglong (1574-1645, 冯梦龙) et *Les Trois Dits*, les nouvelles et contes, comme un genre littéraire populaire, ont été remarqués pendant la période d'essor du « Xiaoshuo » chinois (du 13<sup>e</sup> à la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle).

\**Les Trois Dits*, ou *Les Trois Recueils d'histoires* «三言», publiés en trois volumes : *Propos éclairants pour édifier le monde* «喻世明言», *Propos pérorants pour avertir le monde* «警世通言» et *Propos éternels pour éveiller le monde* «醒世恒言», rassemblent cent vingt histoires du genre de «Huaben » en langue vulgaire. L'oeuvre de Feng Menglong publié entre 1620 et 1627. Cf. Lu Xun, p.253-266.

Enfin, au début du 20<sup>e</sup> siècle, juste après la Révolution littéraire, on a vu un rôle dominant des nouvelles (cf. *Histoire de la littérature chinoise*, Linde Zhang, Edition Marketing, Paris 2004, p32-72).

Comment pouvons-nous distinguer la « nouvelle » des contes ou des romans dans l'ancienne Chine ? Cela demeurerait à étudier suite à ce travail.

d'être réel » prenait une place importante auparavant dans les « Xiaoshuo », par exemple : à la fin du « Zhiguai » (contes étranges) de l'époque de « Six Dynasties » (ou de « Wei-Jin » du 3<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup> siècle), l'auteur a eu l'habitude de donner des arguments pour prouver l'authenticité de son récit ; dans le « Chuanqi » (contes fantastiques dits « transmission d'extraordinaire ») de la dynastie Tang (du 8<sup>e</sup> au 10<sup>e</sup> siècle), il y avait toujours un narrateur hétérodiégétique pour donner la source exacte de l'histoire racontée ; le « Huaben » (nouvelles et contes) à partir de la dynastie Song (du 10<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle) empruntait très souvent les temps et les lieux des événements historiques connus afin de donner à l'histoire un contexte « réel » de l'époque... D'ailleurs, la grande majorité des oeuvres classiques sont à la troisième personne et l'emploi de la première personne est assez rare (dont la première parution dans le « Chuanqi » des Tang). Au lieu de vouloir partager avec le lecteur ce qui lui est arrivé, l'auteur aimerait faire entendre raison en racontant l'histoire d'autrui. Même s'il y a quelques fois le « je » (« 余 », « 予 », « 我 » etc.) dans le texte, ce « je » apparaît simplement un narrateur hétérodiégétique ou un récepteur. En racontant ce qu'il entend ou ce qu'il voit, ce narrateur-récepteur, semble-t-il, n'a rien à voir avec le noyau de la narration et il n'est qu'un personnage qui est au courant de ce qu'il raconte. Ainsi, le narrateur de la préface du *Journal d'un fou* de Lu Xun est comme le narrateur dans le « Chuanqi » des Tang.<sup>88</sup> Cette préface prend au fond forme du « Xiaoshuo » classique. *Le Journal d'un fou* de Lu Xun apparaît donc comme une combinaison du « Xiaoshuo » classique chinois (partie de la préface) et du nouveau « Xiaoshuo » (partie du journal, qui ressemble à la nouvelle occidentale, par exemple, *Le Journal d'un fou* de Gogol). En un mot, pour Lu Xun, le « Xiaoshuo » chinois est un genre du « progrès ».

Selon notre étude jusqu'ici, Gogol a écrit un texte qui peut être classé comme nouvelle classique, genre impliquant l'idée du « progrès » selon Florence Goyet ; Lu Xun a choisi d'écrire un « Xiaoshuo » chinois, genre du « progrès » selon nos études.

---

<sup>88</sup> Par exemple, *Histoire d'un miroir ancien* (« 古镜记 ») de Wangdu (王度), le chapitre 230 du *Recueil de l'ère de la paix* (ou *Taiping Guangji*, « 太平广记 »). Cf. Shi Shiping, *Entre la tradition et la modernité : la préface du Journal d'un fou de Lu Xun en « wenyan » et la tradition de la « biographie historique »*, <http://www.doc88.com/p-77042256633.html>.

Néanmoins, Maupassant semble faire exception, il a en fait écrit une nouvelle fantastique, qui ne semble pas concerner ce thème du « progrès » comme les deux autres. Si nous disons le texte de Gogol est un « pavillon » et si le texte de Lu Xun est un tel « pavillon » avec une « cour carrée » (traditionnelle chinoise), le texte de Maupassant sera analogie à un pavillon très étrange dit « fantastique » ou « surnaturel ».

### 6.1.2 Le genre du fantastique et le texte de la folie

Tzvetan Todorov a donné une définition du genre fantastique :

*« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude. »<sup>89</sup>*

Le lecteur du fantastique, qui ne connaît que les lois naturelles, va éprouver absolument l'hésitation face à un événement en apparence surnaturel et au fond c'est cette hésitation entre le réel et l'illusoire qui donne la vie au fantastique.<sup>90</sup> Néanmoins, quant au *Horla* de Maupassant, il s'agit non seulement de l'hésitation du lecteur au choix entre le réel et l'illusoire, mais également de l'hésitation représentée à l'intérieur du texte : le héros se demande sans cesse son identité et semble prévenir chacun de nos commentaires, chacun de nos soupçons. Il est d'une grande lucidité mais cependant il demeure non fiable.

Dans par exemple *Le Journal d'un fou* de Gogol que nous étudions, nous sommes complètement extérieurs au personnage, parce que le narrateur-récepteur est non fiable et n'impose pas son point de vue. Néanmoins, dans la nouvelle fantastique comme ici dans *Le deuxième Horla*, selon Florence Goyet, le narrateur-récepteur non fiable est une exception : le point de vue du personnage n'est pas récusé immédiatement, et l'auteur

---

<sup>89</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p.29.

<sup>90</sup> C'est aussi cette hésitation qui distingue le fantastique du merveilleux, genre qui fait appel au surnaturel mais dans lequel une fois acceptés les présupposés d'un monde magique les choses se déroulent de manière presque normale et familière.

n'a jamais désavoué ouvertement son héros. Mais toute une série d'indices dans le texte l'empêchent d'accéder au statut de récepteur fiable<sup>91</sup>. Le résultat serait un renforcement du suspens chez le lecteur, qui va entrer dans un monde fantastique encore plus troublant que d'habitude. Autrement dit, le lecteur est constamment invité à soumettre au soupçon la réalité de ce que le personnage voit, mais en même temps, à cause des éléments parapsychologiques, il n'a pas toujours de certitude auxquelles s'accrocher pour récuser son point de vue.<sup>92</sup> Ainsi, pour Maupassant, le choix de la nouvelle fantastique est un choix du genre d'incertitude.

Selon notre étude, Gogol et Lu Xun ont choisi ce que l'on pourrait appeler un genre ayant l'idée du « progrès », tandis que Maupassant a choisi un genre d'incertitude, dans le but d'introduire son lecteur à un Autre monde et à remettre en cause les fondements mêmes de la conception du Moi.

## 6.2 *Au niveau de la langue*

Après le genre, nous allons examiner l'usage de la langue de ces trois auteurs. Si nous disons que le « pavillon » de Maupassant est en « briques françaises » (qui renvoie à la langue française), le « pavillon » de Lu Xun sera en « briques modernes chinoises » et sa « cour carrée » sera en « briques traditionnelles chinoises » (renvoyant respectivement au chinois parlé « *baihua* » et au chinois littéraire classique « *wenyan* »); le « pavillon » de Gogol sera construit avec des « briques russes » normales et à la fois des briques « défectueuses » (ces dernières renvoient à des mots russes écrits délibérément avec des fautes d'orthographe dans le texte). Nous allons nous focaliser ainsi sur ces usages particuliers de langues dans les textes chinois et russe.

---

<sup>91</sup> Plus précisément, Mme Goyet indique : « *Il est non fiable en tant que récepteur, fiable en tant que narrateur (en tant qu'il analyse ce qu'il voit)* ».

<sup>92</sup> Cf. *Op. cit.* Florence Goyet, *La Nouvelle*, p.189, note 1.

### 6.2.1 L'usage de langues différentes dans *Le Journal d'un fou* de Lu Xun

La préface est écrite en « *wenyan* » (langue écrite du style classique), tandis que le *Journal* est en « *baihua* » (langue parlée). L'usage des langues différentes reflète en fait une préoccupation de l'époque : le début du 20<sup>e</sup> siècle est traversé par le débat sur « *wenyan* » et « *baihua* » en Chine. Il nous fait d'abord en rappeler rapidement les étapes.

En 1917, les réformateurs, représentés par Chen Duxiu (directeur du département de la littérature de l'Université de Beijing) et basés sur la revue de *La Jeunesse*, proclament l'idée de faire la « Révolution littéraire », visant à remplacer totalement le « *wenyan* » par le « *baihua* » et à engendrer une nouvelle littérature marquée par l'usage de la langue parlée. Mais cette idée est violemment critiquée et attaquée par des lettrés conservateurs, (tel qu'écrivain et traducteur Lin Shu, 1852-1924), qui s'efforcent de défendre l'ancienne littérature et qui refusent à abolir le « *wenyan* ». Par conséquent, un grand débat éclate, qui atteint son plein essor en 1919 avec le mouvement de la « Nouvelle Culture » (promouvoir la science et la démocratie et refuser les anciennes valeurs) qui couvre toutes les années de 1920 à 1930.

Lu Xun, lui, bien qu'il ait une solide pratique du « *wenyan* » et une expérience profonde de la recherche sur l'ancienne littérature, se met résolument du côté de la nouvelle littérature. En 1919, il affirmait ainsi que les conservateurs voulaient utiliser « *la tradition pourrie et la langue morte* » ( “腐朽的名教, 僵死的语言” ) afin de tuer le présent, des « *massacreurs du présent* », ils « *massacraient le présent et aussi le futur* ». <sup>93</sup> *Le Journal d'un fou* est publié en avril 1918 dans la *Nouvelle Jeunesse*. On est encore au début du débat. D'abord, cette oeuvre s'adresse aux jeunes (même à travers le nom de la revue). Lu Xun indiquait que les jeunes devaient lire le moins possible ou ne pas lire les oeuvres traditionnelles chinoises et qu'il fallait donc valoriser les textes écrits en langue

---

<sup>93</sup> Cf. Lu Xun, *Note d'impressions cinquante-sept, les massacreurs du présent - Les œuvres complètes de Lu Xun*, Tome deux, *Collection du vent chaud (Refeng)*, Edition de la littérature populaire, Shanghai, 1973, p.69-70. (Notre traduction)



parlé - pas ceux qui ont été écrits en «*wenyan* ». <sup>94</sup> Ensuite, le texte s'adresse à la nouvelle intelligentsia, les alliés de la littérature révolutionnaire, en employant le «*baihua* ». Enfin, Lu Xun s'adresse aussi aux anciennes classes lettrées et aux conservateurs, les opposants à la nouvelle littérature, en ménageant au début une petite introduction en «*wenyan* ». Bien que l'on trouve deux langues différentes dans cette nouvelle, on sait qu'au fond l'auteur valorise la langue parlée et dévalorise la langue écrite de style classique, en rendant compte du contexte du temps.

Nous allons analyser maintenant les caractéristiques de cette nouvelle forme d'écriture «*baihua* » de cette époque. Etō Jun, critique japonais, a indiqué que «*la narration occidentale se caractérise par le recours à la 3<sup>e</sup> personne et au passé alors que la narration japonaise serait caractérisée par l'intemporel et la 1<sup>e</sup> personne* » <sup>95</sup>. Du point de vue de «l'intemporalité » et de «la 1<sup>e</sup> personne », il me semble que la narration en «*baihua* » soit constituée presque des mêmes caractéristiques. D'abord, dans le *Journal* il n'y a pas le prétérit, puisque le passé dans la langue chinoise est exprimé soit par des adverbes de temps, tel que *hier* («*昨天*»), *ce matin* («*今天早上*»), *auparavant* («*以前*»), etc. ; soit par des «mots vides/ auxiliaires » indiquant l'accomplissement de l'action, tel que «*了*», «*过*», «*完* »(impossible à traduire); soit seulement par le contexte. C'est-à-dire qu'en chinois il existerait une sorte d'« intemporalité », le «*présent* » apparaîtrait partout. <sup>96</sup> Cela pourrait créer l'effet de rapprocher les couches entre les personnages cités par le narrateur et le lecteur. Nous donnerons un exemple afin de préciser :

(Le fermier) raconta à mon frère aîné que les villageois avaient battu à mort un mauvais garçon de l'endroit ; puis, certains lui avaient enlevé le cœur et la foie, les avaient fait frire à l'huile et les avaient mangés dans le but de stimuler leur courage.

(佃户) 对我大哥说, 他们村里的一个大恶人, 给大家打死了; 几个人便挖出他的心肝, 用油煎炒了吃, 可以壮壮胆子。

(3<sup>e</sup> séquence, p. 33-35)

<sup>94</sup> Cf. Lu Xun, *Ce qui écrit après La tombe - Les œuvres complètes de Lu Xun*, Tome Un, *la Tombe (Fen)*, Edition de la littérature populaire, Shanghai, 1973, p.259. (Notre traduction)

<sup>95</sup> Cf. *La Nouvelle*, F. Goyet, p.185, note 2.

<sup>96</sup> Cf. Chen Ping (陈平), *Etudes de la linguistique moderne* («*现代语言学研究* »), Edition de Chongqing, 1991.

En français, « *raconta* » est au passé simple ; en chinois, « 说 » est au « présent ». De plus, dans la subordonnée française les verbes conjuguent avec « *raconta* » (au plus-que-parfait) ; en chinois, il n'y a pas de conjugaisons. Le lecteur chinois pourrait ainsi oublier que c'est ici le fou qui transmet la parole de quelqu'un d'autre, et au contraire avoir l'impression que le fermier raconte cette histoire au frère directement devant lui.

Ensuite, avec la disparition de la distinction radicale entre la langue parlée et la langue écrite, l'usage unique de la langue parlée donne la possibilité d'introduire le « je » - la véritable première personne (non pas comme le « je » dans le « Chuanqi » des Tang en langue écrite, que nous avons mentionné) - dans le « Xiaoshuo » chinois, puisque dès lors on peut complètement « écrire ce que l'on parle et pense ».<sup>97</sup> Quand l'auteur écrit, auparavant il pense d'une façon « écrite », mais maintenant il pense comme quand il parle. Par ailleurs, pour le texte en langue écrite, le lecteur ne mettait l'accent que sur la part morphologique ou la part significative du mot ; mais pour le texte en langue parlée, il tient également compte de la part phonétique du caractère.<sup>98</sup>

Si nous disons qu'avec l'usage de langues différentes, Lu Xun a l'intention d'impliquer son lecteur (à valoriser celui qui parle en langue moderne du *Journal* et à dévaloriser celui qui parle en langue classique de la préface), Gogol semble avoir également cette sorte d'intention : afin d'impliquer son lecteur à discréditer le héros, il a inventé même du langage illogique du fou, qui n'est pas du russe normal.

### 6.2.2 L'usage d'un langage illogique dans *Le Journal d'un fou* de Gogol

Il s'agit des dates illogiques ou illisibles ou avec des fautes d'orthographe, tel que le 12<sup>e</sup> séquence « год 2000 апреля 43 числа » (L'an 2000, le 43 avril), le 13<sup>e</sup> séquence « мартобря 86 числа. Между днем и ночью » (Le 86 martobre entre le jour et la nuit),

---

<sup>97</sup> « 我手写我口 », affirmé par Huang Zunxian (黄遵宪, 1848-1905), écrivain chinois de la fin des Qing. En utilisant la langue parlée et en traitant de thèmes jusqu'alors absent de la poésie chinoise, il s'est montré précurseur de la poésie chinoise moderne.

<sup>98</sup> Xu Tongqiang (徐通锵, 1931-2006), *La linguistique* (« 语言论 »), Edition de l'Université de la Normale à Nord-Est de la Chine, 1997.

le 14<sup>e</sup> séquence «никоторогочисла. Днем был без числа » (Pas de date du tout. Le jour était sans date), le 20<sup>e</sup> séquence «чи 34 сло мц гдао. Февраль 349 » (Le 34 mo février is, anéne 349) etc. C'est totalement la disqualification du héros : avec l'auteur nous pensons tous qu'« il devient totalement fou ! ».

Dans cette sous partie, nous observons qu'au niveau de l'usage de la langue, Gogol et Lu Xun ont tous deux l'intention d'impliquer leur lecteur, tandis que Maupassant ne semble pas avoir cette intention.

### 6.3 *Au niveau du monologue intérieur*

Après le genre et l'usage de la langue, nous allons nous focaliser, dans cette sous-partie, sur le monologue intérieur, qui concerne le problème essentiel du choix de nos corpus (les trois textes que nous étudions sont tous du thème de la folie et du monologue intérieur sous forme de journal). Si nous continuons notre analogie entre le texte et l'architecture (« pavillon »), nous pensons que le « monologue intérieur » est non seulement la disposition architecturale et structurale de ce « pavillon », mais aussi ses murs et son toit. C'est parce qu'en fait, avec cette étude, nous touchons ici à une question encore ouverte : «*De quoi s'agit-il en effet lorsqu'on parle du 'monologue intérieur' ? D'un genre de récit (genre romanesque)? D'une technique propre à rendre la vie intérieure (forme de discours rapporté) ?* »<sup>99</sup> Selon Dorrit Cohn :

*«Le 'monologue intérieur' n'a cessé de désigner deux phénomènes tout à fait différents [...], d'une part **une technique** narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit et, d'autre part, **un genre** narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même. »<sup>100</sup>*

Quand nous disons – les textes que nous étudions sont tous du « monologue intérieur » sous forme de journal, ce « monologue intérieur » désigne en fait un « genre » de récit. Nous nous demandons : y-t-il encore des « sous-genres » du monologue intérieur ? et

<sup>99</sup> Alain Rabatel, *Homo Narrans – Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome Deux : *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Edition Lambert-Lucas, Limoges, 2008, 5.2.2. *Un genre romanesque (autonome) vs Une forme de discours rapporté ?*, p.459.

<sup>100</sup> D. Cohn, *La transparence intérieure*, Seuil, 1981, Paris, p.30. / Cf. A. Rabatel, *Idem.*, p.459.

s'il y en a, est-ce que nos trois textes étudiés sont exactement du même « sous-genre » ? D'ailleurs, nous voudrions également éclairer dans les discours précis, comment le « monologue intérieur » fonctionne en tant que « technique narrative » et « énonciative »<sup>101</sup>. Ainsi, dans les sous-parties suivantes, avant d'entrer dans les détails du texte, nous allons faire d'abord une petite introduction sur des théories concernées, principalement sur les deux visés du monologue intérieur.

### 6.3.1 Les deux visés du monologue intérieur

Edouard Dujardin (1861-1949) a défini en 1931 le monologue intérieur, procédé qu'il avait expérimenté avec son roman *Lauriers sont coupés* en 1887. Mais il semble que Dujardin n'aperçoive pas, dans son essai *Le Monologue intérieur*, le problème énonciatif que pose ce procédé<sup>102</sup>. Néanmoins, dès le début des années vingt, les autres commentateurs des *Lauriers sont coupés* avaient bien été sensibles au - ce que Gilles Philippe a appelé - « paradoxe énonciatif endophasique »<sup>103</sup>. Ces derniers se demandent : *pourquoi de la parole quand le locuteur et l'allocutaire ne font qu'un ; si les réalisations discursives endophasiques sont d'essence dialogal ; quel est le statut d'un discours qui n'est adressé à personne...*<sup>104</sup> En face des interrogations sur ce paradoxe, G. Philippe a résumé que les linguistes ou les philosophes du langage ont avancé communément deux solutions théoriques : le primat cognitif et le primat communicationnel.<sup>105</sup>

Pour le primat cognitif, G. Philippe cite ce qu'affirme Edmund Husserl : en quelque sorte la verbalisation mentale est une étape dans le processus de catégorisation et il y a un lien à postuler entre l'existence même d'une parole intérieure et l'évidente

---

<sup>101</sup> *Idem.* A. Rabatel.

<sup>102</sup> Cf. Gilles Philippe, *Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles*, *Langue française*, n° 132, 2001, p.96.

<sup>103</sup> Cf. *Idem.* Gilles Philippe, p.96. « Endophasique » vient du terme « endophasie », en fait, les expressions « parole intérieure », « langage intérieur », « endophasie », sont celles qui ont cours dans les milieux artistiques, entre 1880 et 1930, où on leur préfère « monologue intérieur » (« courant de conscience » étant plus tardif). Cf. *op. cit.* A. Rabatel, *Homo Narrans*, p.451.

<sup>104</sup> Cf. *Idem.* Gilles Philippe, p.97.

<sup>105</sup> Cf. *Idem.* Gilles Philippe, p.96-105.

correspondance, entre fonctionnement de la pensée et structuration grammaticale.<sup>106</sup> Autrement dit, le langage pourrait être un « *miroir* » (comme le dira Gustave Guillaume<sup>107</sup>), la saisie linguistique pourrait nous permettre de voir notre pensée en tant qu'objet livré à notre considération. Il s'agirait donc d'un emploi « pur » du langage. Néanmoins, Hurssel proposerait de sortir l'opposition de principe entre « discours solitaire »<sup>108</sup> et « discours communicatif », puisque pour lui :

*« En un certain sens, on parle aussi, il est vrai, dans le discours solitaire, et certainement, dans ce cas, il est possible de se saisir soi-même comme sujet parlant, et, éventuellement, soi-même comme se parlant à soi-même. Comme par exemple, lorsque quelqu'un se dit à soi-même : tu as mal agi, tu ne peux continuer à te conduire ainsi. Mais, dans des cas pareils, on ne parle pas, au sens propre, celui de la communication, on ne se communique rien à soi-même, on se représente seulement soi-même comme sujet parlant et communiquant ».*<sup>109</sup>

Quant aux limites de cette hypothèse, G. Philippe résume finalement avec la formulation de Derrida : *l'hypothèse d'un discours intérieur sans aucune dimension communicationnelle ne saurait être facilement tenue*<sup>110</sup>.

Pour le primat communicationnel, G. Philippe cite d'abord le point de vue d'Emile Benveniste : le monologue intérieur doit être posé, malgré l'apparence, comme une vérité du dialogue, structure fondamentale. Le « monologue » est un dialogue intérieur formulé en « langage intérieur » entre un moi locuteur et un moi écouteur.<sup>111</sup> Néanmoins, Ce point de vue masque nombre de problèmes secondaires, G. Philippe

---

<sup>106</sup> Cf. Edmund Husserl, 1908, *Leçons sur la théorie de la signification*, trad. J. English. Paris, Vrin, p.106.

<sup>107</sup> Cf. Gustave Guillaume, 1982, *Leçons de linguistique 1949. Grammaire particulière du français et grammaire générale* (IV). Série C, PU de Laval Québec, p.230.

Selon Guillaume, il existe une relation de parenté structurelle entre la pensée et le langage : le mode sur lequel la pensée est organisé est proche de celui de parole réalisé ; le langage est prédominant sur les autres modes de codification sémiotique (gestuels ou symbolique etc.) ; les réalisations mentales sont représentés globalement par le langage et la parole se soumet au langage intérieur.

<sup>108</sup> Le discours solitaire : discours endophasique « pur » sans visée communicationnelle.

<sup>109</sup> Cf. Edmund Hurssel, 1913, *Recherches logiques*, II-1, trad.H.Elie, Paris, PUF, 1969 (« *Les expressions dans la vie psychique solitaire* », p.40-42), p.42.

<sup>110</sup> Cf. Jacques Derrida, 1967, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, p.78.

<sup>111</sup> Cf. Emile Benveniste, 1970, « *L'appareil formel de renonciation* » in *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, p.85-86.

mentionne par exemple le problème concernant l'effectivité ou la fictivité des instances énonciatives :

« Si l'on peut considérer que le discours intérieur apparaît dans le cadre de la représentation fictionnelle d'un échange communicatif, il faut compter avec la multiplicité des allocutaires possibles : personne réelle ou auditoire virtuel interpellés dans une collocation imaginaire » (Bakhtine<sup>112</sup>).

Quant au « paradoxe endophasique » dans la représentation romanesque, G. Philippe analyse qu'il y a des textes, comme « *Saturne* » d'Emmanuel Berl (1927)<sup>113</sup>, dans lesquels le monologue intérieur est en quelque sorte un « *miroir* » (métaphore de Guillaume) de la vie psychique. L'auteur ne conçoit pas la parole intérieure sur le modèle dialogal, mais comme une sorte de machine à traiter l'information mentale quelle que soit sa nature (perception, inférence, souvenir, sentiment...) <sup>114</sup> ; tandis qu'il y a d'autres, tel que « *L'enseveli* » de Jean Schlumberger (1927)<sup>115</sup>, dans lesquels le discours intérieur ne semble fonctionner que sur le mode de l'interlocution. Le discours est proféré à l'intention d'un soi-même interpellé à la deuxième personne et d'un ensemble de personnages réels ou fictifs. <sup>116</sup>

Avec l'étude de ces deux visées du monologue intérieur, nous pensons qu'il existerait deux « sous-genres » du monologue intérieur (notre terme) : l'un est de ceux qui ressemblent à *Saturne*, dans lequel le monologue intérieur est comme « miroir » de la vie psychique du héros ; l'autre est de ceux qui ressemblent à *L'enseveli*, dans lequel le discours intérieur du héros semble fonctionner sur le mode de l'interlocution. Au premier coup d'oeil, *Le Journal d'un fou* de Lu Xun et *Le Horla* appartiendraient au premier « sous-genre » ; tandis que *Le Journal d'un fou* de Gogol appartiendrait au

---

<sup>112</sup> Cf. Mikhail Bakhtine, 1930, « *La structure de l'énoncé* », in Todorov, Mikhail Bakhtine. *Le Principe dialogique*, Seuil, 1981, p.287-316, p.294.

<sup>113</sup> « *Sature* » est le monologue d'un riche vieillard avare attendant la visite de son neveu impécunieux et prodigue. Cf. *Oeuvres*, Gallimard, 1959, III : 297-309.

<sup>114</sup> *Op.Cit.* Gilles Philippe, p.100.

<sup>115</sup> « *L'enseveli* » est le monologue d'un soldat de la Grande Guerre pris sous les décombres de son abri, après l'explosion d'une bombe. Cf. *La Revue de Paris*, août 1927 : 571-589.

<sup>116</sup> *Idem.* p.102.

second. Néanmoins, nous pensons que les choses ne sont pas tout à fait aussi simples, surtout quand nous entrons dans l'analyse des discours (« monologue intérieur » en tant que « *technique narrative* ») précis du texte, en tenant compte de l'effet pour le lecteur.

### 6.3.2 Analyse sur les textes

Dans cette sous-partie, nous analyserons des passages de nos textes étudiés, en nous focalisant sur l'effet possible pour le lecteur. Nous pensons que les deux visées du monologue intérieur peuvent également s'appliquer à l'analyse des discours du « monologue intérieur » (« *technique* »). Notre travail sera ainsi basé sur cette distinction essentielle, mais aussi nous essayerons de la dépasser un peu, en introduisant la notion de l'acte de langage (« constatifs » ou « performatifs » proposés par J. L. Austin)<sup>117</sup>. Nous supposons : premièrement, dans les trois textes, il y ait tous des discours du « monologue intérieur » aux visées cognitive et communicationnelle, mais leur proportion soit différente (cause essentielle, pensons-nous, pour la distinction de deux « sous-genres ») ; deuxièmement, dans certains cas, peu importe dans le discours du « monologue intérieur » à la visée cognitive ou dans le discours du « monologue intérieur » à la visée communicationnelle, le lecteur puisse saisir ce que ressent le narrateur avec le jugement des « constatifs » ; troisièmement, dans certains discours du « monologue intérieur » à la visée communicationnelle, munis également de la fonction « performative » du langage (il s'agirait d'une part du groupe de « parole & émotion » et de l'autre part du groupe de « parole & action »), le lecteur soit impliqué mais dans d'autres discours de même type, rien n'atteigne le lecteur. Nous allons essayer de les affirmer avec l'analyse.

---

<sup>117</sup> C'est autre chose que ce qu'a résumé G. Philippe et c'est en fait nous qui l'avons introduit ici dans le travail du « monologue intérieur ». Cf. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Seuil, 1970. **Performatifs (performatives)** : énonciations qui, abstraction faite de ce qu'elles sont vraies ou fausses, font quelque chose (et ne se contentent pas de la dire). Ce qui est ainsi produit est effectué en disant cette même chose, ou par le fait de la dire, ou des deux façons à la fois. **Constatifs (constatives)** : énonciations qui, par opposition aux performatifs, ne feraient que décrire (ou affirmer sans décrire) un fait ou un « état de choses », sans faire, vraiment, quelque chose. Voir, p.180-181.

a) **Dans Le Journal d'un fou de Lu Xun :**

*Le vieil homme passa la porte et il ne s'était pas éloigné qu'il dit à voix basse à mon frère : « à avaler tout de suite ! » Et mon frère acquiesça. Tu en es donc aussi, toi ! Cette découverte ahurissante fut comme un choc, mais elle n'allait pas au-delà de ce que j'attendais : mon frère est le complice de ceux qui veulent me manger !*

*Mon frère aîné est un mangeur d'hommes !*

*Je suis le frère d'un mangeur d'hommes !*

*Je serai dévoré par eux, mais il n'empêche que je suis le frère d'un mangeur d'hommes !*

(4<sup>e</sup> séquence, p.42-43)

«*Tu en es donc aussi, toi !* » - ce discours direct libre s'adresse directement à son frère, mais cet interlocuteur ne peut pas entendre ce que dit le fou. Il s'agit ici donc d'un « faux » dialogue communicationnel. Cependant ce discours pourrait être interprété avec la notion d'acte de discours performatif (ou de « performatifs »), puisqu'il n'est pas destinée à la transmission d'informations (le frère est le complice du mangeur d'hommes), mais a simplement pour but de manifester une émotion « ahurie » (ou « étonnée ») du fou. On peut en effet ici suivre Austin:

*«un grand nombre d'énonciations qui ressemblent à des affirmations, ne sont pas du tout destinées à rapporter ou à communiquer quelque information pure et simple sur les faits ; ou encore ne le sont que partiellement. [...] (elles) pourraient bien avoir pour but – unique ou non – de manifester une émotion ou de prescrire un mode de conduite ».*<sup>118</sup>

Cette phrase ne serait qu'une verbalisation d'affect (ahuri) du fou. D'ailleurs, quant à «*Mon frère aîné est un mangeur d'hommes ! Je suis le frère d'un mangeur d'hommes ! Je serai dévoré par eux, mais il n'empêche que je suis le frère d'un mangeur d'hommes !* », on pourrait penser qu'il s'agit aussi d'actes de discours performatif. On pourrait considérer ces exclamations comme la verbalisation d'affects (angoissé et douloureux) du fou.

Néanmoins, cette deuxième citation soulignée relèverait également de la dimension cognitive du monologue intérieur. Ce que dit le fou est comme un « miroir » qui reflète ce qu'il ressent. Autrement dit, avec ces « constatifs », le fou découvre graduellement son état mental de ce moment-là : à cause de son propre frère, le fou se rend compte qu'il ne

---

<sup>118</sup> *Idem.* Austin, p.38.



peut jamais se débarrasser de la honte des mangeurs d'hommes, même s'il est indifférent de sa vie et s'il croit aller mourir en martyr. Avec le « miroir », le lecteur peut comprendre ce que le fou sent : au cours de la première lecture, on se dit simplement que ce malade « cristallise » son angoisse ; mais au cours de la relecture, ayant perçu ses raisons d'être angoissé, le lecteur aura de l'empathie avec le héros. Il éprouvera la même angoisse ou douleur en pensant que le fou est son frère : « je suis le frère du fou... » (nous précisons dans la partie III). Le lecteur est impliqué par l'émotion.

*« Aux temps jadis, Yi Ya fit bouillir son fils pour le donner à manger à Jie et à Zhou ; c'est de l'histoire ancienne. Imagine un peu, depuis la séparation du ciel et de la terre par Pan Gu, les hommes se sont dévorés entre eux jusqu'à l'époque du fils de Yi Ya, puis... »*

[...]

*Il (le frère) n'a eu tout d'abord qu'un sourire sarcastique, puis une lueur meurtrière est passée dans ses yeux, et lorsque j'ai parlé de leur secret, il est devenu blême.*

[...]

*Mon frère prit un air terrible et cria d'une voix forte (aux gens qui s'étaient attroupés devant la porte) : « Allez-vous-en tous ! A quoi rime de regarder un fou ? »*

[...]

*Vieux Chen arriva aussi, très en colère, mais ils ne parvinrent pas à me fermer la bouche, je voulais à tout prix parler à ces gens-là :*

*« Changez, changez jusqu'au tréfonds de votre cœur ! Sachez qu'à l'avenir il n'y aura plus place sur terre pour les mangeurs d'hommes... »*

(10<sup>e</sup> séquence, p.56-63)

Tous les passages soulignés sont choisis de la persuasion du fou pour détourner son frère du cannibalisme (10<sup>e</sup> séquence). Ces discours (soulignés), qui s'adressent à son frère ou aux gens d'alentour, sont cités directement dans le monologue intérieur. On se demande s'ils y ont encore une visée communicationnelle ? D'autres parties de l'extrait sont prises pour des réactions de ses interlocuteurs, en particulier celles du frère. Nous examinerons ces passages selon ces deux étapes.

D'abord, « *Aux temps jadis, Yi Ya fit bouillir son fils pour le donner à manger à Jie et à Zhou ; c'est de l'histoire ancienne...* » est constatif, puisque l'on peut recevoir une valeur de vérité : ainsi la parole du fou est vraie si et seulement si Yi Ya fit bouillir son fils etc... D'ailleurs, « *Imagine un peu* » et « *Changez, changez jusqu'au tréfonds de*

*vosre coeur ! Sachez qu'à l'avenir il n'y aura plus place sur terre pour les mangeurs d'hommes...* », sur le mode impératif, devraient correspondre aux conseils et apparaître performatifs, mais bien évidemment les interlocuteurs (le frère et les gens d'alentour) ne comprennent pas les énoncés du fou, ces discours du locuteur ne produisent pas ce qu'ils nomment dans le texte. Néanmoins, si l'on regarde avec l'idée de Bakhtine (mentionné par G. Philippe), le frère et les autres sont seulement des personnages du texte, il y aurait aussi possibilité d'« *auditoire virtuel interpellé dans une collocation imaginaire* ».<sup>119</sup> Cet «auditoire virtuel » pourrait, pensons-nous, renvoyer au lecteur. Avec la constatation de la vérité d'« *aux temps jadis...* », le lecteur reconnaît ce que sent le fou et approuve son idée. C'est au fond avec ce jugement des « constatifs » que le lecteur a finalement décidé de transformer un récit de bizarrerie en vérité évidente. De plus, à part le jugement des « constatifs », en entendant « *Changez ... ! Sachez...* », le lecteur voudrait agir tout de suite, tout en éprouvant de l'empathie avec l'angoisse du fou. Il s'agit en fait d'un jeu de Lu Xun, dans lequel celui-ci fait appel avec la voix du fou à l'implication du lecteur à son insu.

Ensuite, quant aux autres discours du « monologue intérieur » de l'extrait, elles se situent presque toutes dans la dimension cognitive. A travers la constatation (des « constatifs ») du fou, on apprend qu'aux yeux du fou son frère est un mangeur d'hommes avec « *un sourire sarcastique* » et « *une lueur meurtrière* » dans les yeux. Tandis que dans la constatation (des « constatifs ») du frère, son frère cadet est « *un fou* ». Le lecteur est donc dans une confrontation de vérités. Mais pourquoi le cri du Frère - « *Allez-vous-en tous !* » - n'atteint point au lecteur, cependant le cri du fou - « *Changez... !* » - crée un effet fort (une résonance profonde) chez le lecteur ? C'est parce que, pensons-nous, les « constatifs » du fou ont persuadé le lecteur d'être avec lui, son émotion transmise par les « performatifs » pourrait ainsi atteindre au lecteur ; tandis que les « constatifs » de son opposé – du Frère – ont été recusés, et son émotion ne pourrait pas alors faire écho chez le lecteur.

---

<sup>119</sup> *Op. cit.* Bakhtine, *Le Principe dialogique*, p.294.

Par conséquent, selon notre analyse : si le monologue intérieur se communique vraiment avec le lecteur ou pas, ne dépendrait pas, semble-t-il, de l'apparence de la visée communicationnelle, mais dépendrait, avant tout, du jugement des « constatifs ».

*Peut-être y a-t-il encore des enfants qui n'ont pas mangé de l'homme ?*

*Sauvez les enfants !...*

(13<sup>e</sup> séquence, p.68-69)

D'abord, «*Peut-être y a-t-il encore des enfants qui n'ont pas mangé de l'homme ?* » est une interpellation du narrateur, qui pourrait être pris pour un « dialogue intérieurisé » entre un « moi locuteur » et « un moi écouteur » (pour reprendre les termes de Benveniste, mentionnés dans l'article de G. Philippe). Ainsi, «*Sauvez les enfants ! ...* » pourrait être considéré comme la réponse à cette interpellation.

Ensuite, ils seraient aussi des discours qui s'adressent à l'« auditoire fictif » (un procédé de faire impliquer le lecteur).

Enfin, «*Peut-être y a-t-il encore des enfants qui n'ont pas mangé de l'homme ?* » relèverait de la dimension cognitive du monologue intérieur, avec ce « miroir », le lecteur se rend compte de l'espoir ressenti par le héros et ainsi reprend lui-même aussi de l'espoir au fond du cœur – il y aurait encore des enfants qui ne sont pas dégrésés ; «*Sauvez les enfants !...* », comme «*Changez ... ! Sachez...* », pourrait être considéré comme des « performatifs », qui manifestent l'émotion « inquiète » du fou. Avec le côté « constatifs » du « monologue intérieur » à la visée cognitive, le lecteur s'approche du fou ; avec le côté « performatifs », il éprouverait la même émotion que le narrateur.

En un mot, dans l'ensemble du *Journal d'un fou* de Lu Xun, la proportion du monologue intérieur à la visée cognitive l'emporte sur celle à la visée communicationnelle. D'ailleurs, avec le jugement des « constatifs » du fou (à la fois dans les discours intérieurs aux visées cognitive et communicationnelle), le lecteur s'est finalement approché de lui. Par conséquent, dans certains de ses discours intérieurs à la visée communicationnelle, munis aussi du côté « performatifs », le lecteur peut être

impliqué par l'émotion.

**b) Dans *Le Journal d'un fou de Gogol* :**

Il semble que l'ensemble des discours du « monologue intérieur » du héros fonctionne ici sur le mode de l'interlocution :

D'abord, le discours est proféré à l'intention d'un soi-même et d'un ensemble de personnages réels ou fictifs (cela renvoie à l'idée de Bakhtine que nous avons mentionnée<sup>120</sup>).

- a. à l'intention de soi-même – « *Mais qu'a-t-il (Directeur) besoin d'aller dans ce magasin ? me dis-je. C'est certainement sa fille* » (1<sup>e</sup> séquence, p.7) ; « *Suis-je, moi, un roturier quelconque ? Suis-je fils d'un tailleur ou d'un soldat ? Je suis noble...* » (3<sup>e</sup> séquence, p.12) ; ...
- b. à l'intention du lecteur (ou de l'auditoire fictif) - « *Seigneur mon Dieu ! vous attendriez plutôt jusqu'au Jugement dernier. Vous aurez beau l'implorer, crevez si vous voulez, soyez dans la dernière misère, il ne vous donnera rien, ce vieux singe* » (1<sup>e</sup> séquence, p.5-6) ; « *Voyons un peu ! ... Lisons ! ...* » (8<sup>e</sup> séquence, p.17-22) ; « *J'avoue que...* » (presque partout) ; toute la 20<sup>e</sup> séquence.
- c. à l'intention d'un passager (fonctionnaire) dans la rue – « *Ah ! ah ! Non, mon garçon, ce n'est pas au Ministère que tu vas, tu te hâtes derrière celle-ci qui court devant toi, et tu regardes ses petits pieds.* » (1<sup>e</sup> séquence, p.7) ; à l'intention du chef de bureau – « *Pourquoi donc t'es-tu mis en tête qu'il n'y a que toi de convenable ? Si je portais un habit à la mode, si je me nouais au cou une cravate comme la tienne, tu n'irais même pas à la semelle de mes bottes.* » (3<sup>e</sup> séquence, p.12) ; à l'intention du chien – « *Ecoute, Medji, nous sommes...* » (6<sup>e</sup> séquence, p.14) et « *Non, mon petit, adieu* » (7<sup>e</sup> séquence, p.16) ; à l'intention d'une fillette / propriétaire du chien – « *Toi, ma colombe, tu voudrais un fiancé* » (7<sup>e</sup> séquence, p.15) ; à l'intention du « Grand Inquisiteur » - « *non, mon ami, tu ne m'attraperas*

---

<sup>120</sup> Op. cit. Bakhtine, *Le Principe dialogique*, p.294.

*pas. Je te connais. Tu vas recommencer à me verser de l'eau sur la tête. »* (19<sup>e</sup> s'équence, p.33) ; ...

Ensuite, le recours systématique à l'exclamation renforce le caractère fondamentalement communicationnel du discours : *«Donnez-moi des chevaux rapides comme la tempête ! Fouettez cocher ! Carillonne grelot ! Cabrez-vous, ardents coursiers et enlevez-moi hors de ce monde !... Loin, très loin, pour que je ne voie plus rien, ni personne !... »*(20<sup>e</sup> s'équence, p.34) etc.

Enfin, quelques cas d'inachèvement ou d'incomplétude phrastique & la répétition : *«...fichtre...Rien, rien. Silence ! »* (2<sup>e</sup> s'équence, p.9) ; *«Ah ! fichtre ! Rien, rien... Silence ! »* (4<sup>e</sup> s'équence, p.13) ; *«A ẽ, a ẽ, a ẽ ! Rien...rien...Silence ! »* (6<sup>e</sup> s'équence, p.14) ; *«Rien... Silence ! »* (7<sup>e</sup> s'équence, p.16) ; *«A ẽ, a ẽ ! Rien, rien... Silence ! »*, *«Fichtre ! rien...rien... »*(8<sup>e</sup> s'équence, p.17).

Néanmoins, pouvons-nous ainsi dire que le « monologue intérieur » chez Gogol est totalement différent que celui du texte de Lu Xun ? Nous allons analyser précisément des passages du texte.

*«...fichtre...Rien, rien. Silence ! »* (2<sup>e</sup> s'équence, p.9) ; *«Ah ! fichtre ! Rien, rien... Silence ! »* (4<sup>e</sup> s'équence, p.13) ; *«A ẽ, a ẽ, a ẽ ! Rien...rien...Silence ! »* (6<sup>e</sup> s'équence, 14) ; *«Rien... Silence ! »* (7<sup>e</sup> s'équence, p.16) ; *«A ẽ, a ẽ ! Rien, rien... Silence ! »*, *«Fichtre ! rien...rien... »* (8<sup>e</sup> s'équence, p.17, p.18)

Ce sont tous des discours intérieurs du héros à la visée communicationnelle. Néanmoins, comme son interlocuteur ne peut pas les entendre, ils peuvent être considérés comme de « faux » dialogues et relèveraient en fait des « constatifs ». Avec ces « constatifs », le lecteur connaît : le héros pense à Sophie, fille qu'il aime ; mais il s'exprime d'une façon assez peureuse et bizarre. En jugeant ces « constatifs », le lecteur a mis finalement le narrateur à distance. Par ailleurs, si nous changeons le point de vue, nous pensons que ces discours pourraient également relèveraient des « performatifs », en prenant ces phrases inachevées et incomplètes pour la verbalisation d'intensité des affects (excitation et timidité devant l'amour) du fou. Mais il semble que rien n'atteigne le lecteur.

*Non, je n'ai plus la force de supporter cela ! Mon Dieu, que font-ils avec moi ? Ils me versent de l'eau froide sur la tête. Ils n'entendent pas, ils ne voient pas, ils ne m'écoutent pas. Que leur ai-je fait ? Pourquoi me tourmentent-ils ? Que veulent-ils de moi, malheureux que je suis ? Que puis-je leur donner ? Je n'ai rien. Je suis sans force, je ne puis supporter ces tourments. Ma tête me brûle, et tout tourne autour de moi. Sauvez-moi ! Enlevez-moi !*

*Donnez-moi des chevaux rapides comme la tempête ! Fouettez cocher ! Carillonne grelot ! Cabrez-vous, ardents coursiers et enlevez-moi hors de ce monde !... Loin, très loin, pour que je ne voie plus rien, ni personne ! ...*

*Et puis, voici des chaumières russes !... Est-ce ma maison qui se colore en bleu, tout au fond ?... Est-ce ma mère, qui se tient assise à la croisée ?... Maman, maman chérie, sauve ton pauvre fils ! Laisse tomber une larme, une petite larme sur ma tête fiévreuse ! Vois comme ils me font souffrir ! Prends ton enfant, presse-le sur ta poitrine !... Point de retraite pour lui, sur la terre !... Au fait, sauvez-vous que le bey d'Alger a une grosse verrue, juste sous le nez ?  
(20<sup>e</sup> séquence, dernière séquence, p.34)*

Il semble que le premier paragraphe s'adresse à l'intention du fou lui-même, ou à l'intention du lecteur (ou de l'auditoire fictif) ; le deuxième paragraphe serait à l'intention du lecteur (ou de l'auditoire fictif) ; le troisième paragraphe serait à l'intention de sa mère ou aussi du lecteur.

Si nous travaillons sur ces trois paragraphes du point de vue de « constatif », nous voyons que le fou ne s'identifie plus à son rôle du roi d'Espagne, il se croit seulement un homme *sans force* qui ne peut plus *supporter les tourments* et donc appelle secours, un *pauvre fils* dont l'envie est tellement forte que même dans le rêve il s'imagine de rentrer dans son pays natal et d'être dans les bras de sa *Maman*.

D'ailleurs, nous pouvons aussi changer le point de vue pour celui de « performatif ». Comme le fou souffre et il est douloureux, il crie en manifestant sa souffrance : « *Sauvez-moi ! Enlevez-moi !* », « *Maman, maman chérie, sauve ton pauvre fils !* » (comme disant : « Aï ! J'ai mal ! »). Le lecteur comprend cette douleur et éprouve de la sympathie pour lui. D'ailleurs, il semble que « Maman », comme le « Frère » du texte de Lu Xun, serait une manière d'impliquer le lecteur, puisque c'est une appellation générale s'adressant à n'importe quelle mère (personnel ou même peut-être la mère patrie). Une mère pourrait éprouver de la sympathie pour ce malheureux, en lui souhaitant du bien-être. Peut-être, elle pourrait ainsi penser à son propre fils et souhaitait en même temps que la même chose ne lui arrive jamais.

Néanmoins, le jugement des « constatifs » du dernier discours nous rappelle que c'est un malade : « *le bey d'Alger a une grosse verrue, juste sous le nez* », phrase illogique apparue ici montrant son symptôme de la folie. Néanmoins, il semble que cela renforce le sentiment sympathique chez le lecteur. Parce que nous nous imaginons : une mère presse son fils malade sur sa poitrine, s'il crie encore à cause de sa souffrance, la mère pourra entrer en contact avec lui et le consoler ; mais s'il se réfugie dans son propre monde isolé et prononce n'importe quoi, la distance créée par sa folie affligera profondément cette mère. Elle se sentira comme si quelqu'un pique son cœur avec une aiguille et elle ne fait rien que pleurer.

En un mot, dans *Le Journal d'un fou* de Gogol, il semble que la majorité des discours ici sont de « faux » dialogues communicationnels, puisque leur interlocuteur ne peut pas les entendre. Dans les discours du « monologue intérieur » à la visée communicationnelle du fou, nous pensons que presque la majorité se sert en fait des « constatifs ». De plus, à travers le jugement de ces « constatifs », affirmant ce que ressent le narrateur, le lecteur s'est décidé finalement à le mettre à distance. Par ailleurs, il y a bien des cas où nous trouvons à la fois des discours intérieurs à la visée communicationnelle et les « performatifs ». Ces derniers ont pour but de manifester une émotion qui agirait sur le lecteur. Mais, selon nos analyses, nous trouvons : dans certains cas, rien n'atteint le lecteur ; tandis que dans d'autres cas, le lecteur peut être aussi impliqué par l'émotion. Néanmoins, cette émotion éprouvée chez le lecteur de Gogol semble différente que celle chez le lecteur de Lu Xun. Quant au texte chinois, le lecteur s'est finalement approché du fou, il éprouvait donc de l'« empathie » ; mais le lecteur du texte russe a mis le fou à distance, il éprouve alors du « sympathie ».<sup>121</sup>

c) *Dans Le Horla :*

---

<sup>121</sup> Il faut absolument expliquer ici notre distinction entre ces deux termes : l'« **empathie** » (en- : dedans et -pathie : émotion) est « ce qu'on éprouve dedans » et « consiste à saisir, avec autant d'exactitude que possible, les références internes et les composantes émotionnelles d'une autre personne et à les comprendre comme si l'on était cette autre personne » ; la « **sympathie** » est « ce qu'on éprouve avec autrui », elle a la tendance de créer un lien d'amour ou d'amitié et son objet est « le bien-être de l'autre ». Cf. L. Wispeš *The distinction between sympathy and empathy: To call forth a concept, a word is needed*, in *Journal of Personality and Social Psychology*, 1986, vol.50, 2: p.314-321.

Comme dans «*Saturne* », les discours du «monologue intérieur » apparaissent ici principalement comme «miroir » de la vie psychique du héros. Néanmoins, nous nous apercevons qu'il y a également des discours intérieurs qui semblent avoir une visée communicationnelle. Nous nous focaliserons sur ces discours à la visée communicationnelle :

*6 juillet – Je deviens fou. On a encore bu toute la carafe cette nuit ; - ou plut ôt, je l'ai bue !  
Mais, est-ce moi ? Est-ce moi ? Qui serait-ce ? Qui ? Oh ! mon Dieu ! Je deviens fou ?  
Qui me sauvera ? (12<sup>e</sup> séquence, p.896)*

Si nous analysons du point de vue de «constatif », ce que dit le narrateur reflète ce qu'il ressent au cours de l'épisode de carafe. Le lecteur constate que le héros se demande sans cesse sur son propre identité - fou ou non - et qu'il devient de plus en plus angoissé par le sentiment d'incertitude (*on a bu* ou *je l'ai bue*). D'ailleurs, l'ensemble de phrases exclamatives ou interrogatives apparaît comme une interpellation du narrateur (forme dialogale), de plus, les phrases tel que «*Oh ! mon Dieu !* » pourraient également être interprétées avec la notion d'acte de discours performatif, puisqu'elles ne sont pas destinées à la transmission d'informations, mais simplement à verbaliser l'affect du héros. Avec le jugement des «constatifs », le lecteur comprend tout à fait son angoisse et ses raisons d'être angoissé, en s'imaginant agir peut-être de la même façon dans un même cas. Néanmoins, l'entrée dans un monde fantastique semble toujours troublant. De plus, avec les éléments parapsychologiques, le lecteur voudrait toujours récuser le point de vue du héros, mais en même temps il n'a pas toujours de certitude à le faire. Par conséquent, en face de l'interpellation du narrateur, le lecteur, soit éprouve de la «sympathie » avec ce héros en croyant la possibilité de l'existence d'un monde fantastique, soit met simplement le héros à distance en niant l'existence de tous les éléments du surnaturel. Comme tout est incertain, l'effet sur le lecteur serait aussi multiple et incertain. L'auteur n'a pas en fait beaucoup d'intention à impliquer le lecteur, et ce serait un point différent des textes chinois et russe.

Dans cette sous-partie, nous avons étudié le problème du monologue intérieur dans ces trois textes. Premièrement, chez Lu Xun et chez Maupassant, il semble que la



majorité des discours intérieurs sont à la visée cognitive ; tandis que chez Gogol, les discours intérieurs à la visée communicationnelle sont plus remarquables. Deuxièmement, si le monologue intérieur se communique vraiment avec le lecteur ou pas, ne dépend pas de l'apparence de la visée communicationnelle, mais dépend avant tout du jugement des « constatifs » (à la fois dans les discours intérieurs aux visées cognitive et communicationnelle). (Nous analyserons précisément dans la partie III) : avec le jugement des « constatifs » du fou chinois, le lecteur s'approche de lui ; avec celui du fou russe, le lecteur le met à distance ; enfin avec l'incertitude au jugement du héros français, le lecteur se situe difficilement par rapport à lui. Troisièmement, dans certains discours intérieurs à la visée communicationnelle, muni également de la fonction « performative », le lecteur peut être impliqué par l'émotion, de l'« empathie » ou du « sympathie » (dépendant du positionnement du lecteur par rapport au héros). Notre supposition a été confirmée.

D'ailleurs, dans cette sous-partie, nous avons mentionné que le monologue intérieur désigne en fait un « genre » et à la fois une « technique ». A. Rabatel l'élucide comme :

*« dans le premier cas, le monologue intérieur [...] renvoie [...], bref, à un genre de récit spécifique qui intègre les autres formes du discours rapporté. Dans le second cas, le monologue intérieur n'est qu'une technique énonciative parmi d'autres, et s'analyse en référence au discours rapporté »<sup>122</sup>*

De toute façon, il semble que l'« essentiel du monologue intérieur réside dans la confrontation / comparaison avec les techniques du discours rapporté »<sup>123</sup>. Cela nous conduira ainsi à l'étude du discours rapporté. Nous pensons qu'il faut nous focaliser sur les discours rapportés intégrés dans nos textes du monologue intérieur. Si nous pensons que le monologue intérieur renvoie à la disposition structurale et à la fois aux murs d'un « pavillon », les discours rapportés concerneront la disposition de ses fenêtres.

#### **6.4 Au niveau du discours rapporté**

---

<sup>122</sup> Cf. *Op. cit.* A. Rabatel, *Homo Narrans*, p.459.

<sup>123</sup> *Idem.* A. Rabatel. p.450.

Selon Genette<sup>124</sup>, il y a trois types de discours : 1. le discours *narrativisé* ou *raconté* - état le plus distant (entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte) ; 2. le discours *transposé* au style indirect ou au style indirect libre ; 3. le discours rapporté - état le moins distant. D'ailleurs, le « monologue intérieur », pour lui, doit être nommé *discours immédiat* (la distance se casse).

Néanmoins, Florence Goyet<sup>125</sup> propose l'idée de récuser la naïveté de critique et indique : pour presque toutes les critiques italienne, soviétique et américaine, utiliser le discours rapporté est le signe d'une véritable immédiateté (entre le personnage et le lecteur), mais Voloshinov soumet cette affirmation abstraite à l'épreuve des textes et affirme que le discours rapporté pourrait être contre le personnage, puisque la caractérisation objective du héros par l'auteur « *jette des ombres épaisses sur son discours direct* », <sup>126</sup> autrement dit, l'image du personnage posée par l'auteur dans la narration conditionne notre perception de ses paroles. Ainsi propose Goyet : dans la nouvelle, le discours rapporté entraîne la disqualification ; reproduire le discours du personnage est un moyen d'amplifier la mise à distance. C'est cohérent avec les autres orientations du genre de la nouvelle classique (par exemple, la mise à distance du monde représenté). En un mot, le procédé rhétorique est neutre en lui-même, que c'est sa mise en place dans une stratégie donnée qui lui donne son sens : le discours rapporté n'est ni automatiquement garant de l'immédiateté, ni un moyen infaillible d'assurer la distance.

Quant à l'analyse de nos textes, dans le journal tout le discours peut être vu comme *discours immédiat* (ou *discours direct libre*) du personnage-narrateur, le narrateur-personnage (le héros) introduit en même temps aussi beaucoup de *discours rapportés* à son *discours immédiat* du journal, surtout pour des séquences importantes : par exemple, la 10<sup>e</sup> séquence du texte chinois, dans laquelle le fou essaie de détourner

---

<sup>124</sup> Cf. Gérard Genette, *Discours du récit*, Points, 2007, Paris, p.174-177.

<sup>125</sup> Cf. *Op. cit.* Florence Goyet, *La Nouvelle*, p.163-171.

<sup>126</sup> Cf. la troisième partie du *Marxisme et la philosophie du langage*, publié sous le nom de Bakhtine, p.185.

son frère du cannibalisme ; la 8<sup>e</sup> séquence du texte russe, concernant la lecture des lettres du chien ; les 8<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> séquences du texte français, dans lesquels le héros est donné des cautions rationnelles du surnaturel. Si le monologue intérieur pouvait être interprété comme le véritable discours (discours direct libre), nous nous demandons : quelle est donc la fonction de l'emploi du *discours rapporté* dans le journal ? Est-ce que l'on remet de la (ou plus de) distance entre le narrateur-personnage et l'histoire qu'il raconte ? Pour répondre à ces questions, il faut, pensons-nous, aller entrer dans l'analyse des passages :

a) *Dans les deux Journal d'un fou* :<sup>127</sup>

Il semble que Lu Xun et Gogol jettent tous *des ombres épaisses* sur les discours rapportés.

Lu Xun - *Il (Frère) n'a eu tout d'abord qu'un sourire sarcastique, puis une lueur meurtrière est passée dans ses yeux, et lorsque j'ai parlé de leur secret, il est devenu blême. Dehors, des gens s'étaient attroupés devant la porte donnant sur la rue [...] et tous se bousculaient en se démanchant le cou pour mieux voir à l'intérieur. [...] Soudain, mon frère prit un air terrible et cria d'une voix forte : « Allez-vous-en tous ! A quoi rime de regarder un fou ? »*

*Aussitôt je compris leur nouveau manège. [...] ils avaient décidé de m'appliquer l'épithète de fou. [...] Vieux Chen arriva aussi, très en colère, mais ils ne parvinrent pas à me fermer la bouche, je parla à tout prix à ces gens-là : « Changez, changez jusqu'au tréfonds de votre cœur ! Sachez qu'à l'avenir il n'y aura plus place sur terre pour les mangeurs d'hommes... »*

(10<sup>e</sup> séquence, p.56-63)

Comme ce que nous avons mentionné dans le **6.3.2 a)**, le discours rapporté du frère n'apporte pas d'effet positif sur le lecteur, cependant celui du fou peut réussir à faire appel au lecteur. Quant au travail du discours ici, nous pensons c'est parce que le narrateur-fou a gommé les frontières du discours rapporté et l'a déjà coloré de ses

---

<sup>127</sup> Avant tout il semble qu'il nous faille prendre en considération des particularités de la langue différente. Selon l'affirmation de Bakhtine, en russe les indicateurs du discours indirect sont faibles. (Cf. Bakhtine, *Marxisme et la philosophie du langage, la troisième partie – théorie de l'énonciation et problème syntaxiques*, p.174-175.) D'ailleurs, en chinois, il n'existe même pas d'indicateurs du discours indirect. Ainsi, pour ces deux langues, l'absence de concordance des temps ferait la perception des frontières du discours indirect assez flou et flaccide dans le texte (au moins par rapport au français). Par conséquent, il semble que l'effet du discours direct soit moins fort que celui du français.

intonations.<sup>128</sup> (Nous préciserons dans la partie III), à ce moment-là, le lecteur s'est déjà approché du fou, il méprise donc le discours du Frère mais valorise celui du fou. Par conséquent, le discours rapporté du Frère ici est pour le discréditer, et que celui du fou est pour l'« immédiateté » (entre le fou et le lecteur).

Gogol - ... *Un homme très étrange. La plupart du temps, il se tait, il parle très rarement. Mais, il y a une semaine, il ne cessait de se parler à lui-même : « L'obtiendrai-je, ne l'obtiendrai-je pas ? » Il prenait un bout de papier dans une main, serrait l'autre main vide, et disait : « L'obtiendrai-je, ne l'obtiendrai-je pas ?... » Une fois, il me posa aussi cette question : « Ou'en penses-tu, Medji ? L'obtiendrai-je ou non ? »...*

(8<sup>e</sup> séquence, lettres du chien, p.18)

Selon Bakhtine, «chez Gogol, les paroles des héros perdent quelques fois complètement leur sens objectifs, devenant des objets décoratifs, au même titre que le costume, l'aspect extérieur, les éléments constituant un tableau de mœurs etc. »<sup>129</sup> Ici, Gogol jette des ombres ironiques sur le discours rapporté du directeur («L'obtiendrai-je, ne l'obtiendrai-je pas ? » etc. : le directeur «*parle très rarement* », mais quand il parle, il ne parle que cela). C'est en fait la disqualification de ce personnage, comme l'effet créé par le discours du «Frère » du texte de Lu Xun.

#### **b) Dans Le deuxième Horla de Maupassant :**

Différent des deux autres textes, ici le narrateur ne gomme pas les frontières des discours rapportés dans le texte et il ne les colore de ses propres intonations. Nous prendrons les discours rapportés du moine (concernant la puissance du vent à la 8<sup>e</sup> séquence) et du docteur Parent (sa digression à la 20<sup>e</sup> séquence) comme deux exemples, qui semble, pour nous, assez intégraux, authentiques et objectifs.

*Il (le moine) répondit : «Est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe ? Tenez, voici le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d'eau, déruit les falaises, et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit – l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ? Il existe, pourtant. »* (8<sup>e</sup> séquence, p.895)

<sup>128</sup> Cf. *Op. cit.* Bakhtine, *Marxisme et la philosophie du langage*, p.170.

<sup>129</sup> *Idem.* p.170.

En présentant l'entretien avec le moine sous forme de dialogue, le narrateur *exclut son propre point de vue*, dans l'intention d'objectiviser les opinions de l'autre personnage. Il s'agit donc de la recherche d'un « *effet réel* ». D'ailleurs, le discours du moine semble avoir raison : d'un côté, le présent prend ici une « *valeur omnitemporelle* », en exprimant des phénomènes ou des vérités générales que l'on ne peut pas réfuter ; de l'autre côté, l'interrogation à la fin (« *l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ?* ») n'attend pas en fait la réponse de l'interlocuteur, puisqu' « on n'a pas vu le vent dans tous les cas au-dessus et on ne peut pas le voir ». Le moine explique finalement la « *caution rationnelle* » de l'invisible.<sup>130</sup> Il semble que le lecteur puisse entrer dans son point de vue et ait finalement entendu ce qu'il ait affirmé. Comme celui du fou de Lu Xun, ce discours rapporté crée ici l'effet d'« *immédiateté* » (entre le moine et le lecteur).

*Il (le docteur Parent) affirmait : « nous sommes sur le point de découvrir un des plus importants secrets de la nature, je veux dire, un des ses plus importants secrets sur terre ; car elle en a certes d'autrement importants, là-bas, dans les étoiles. Depuis que l'homme pense, depuis qu'il sait dire et écrire sa pensée, il se sent frôlé par un mystère impénétrable pour ses sens grossiers et imparfaits, et il tâche de suppléer, par l'effort de son intelligence, à l'impuissance de ses organes [...]*

*Mais depuis un peu plus d'un siècle, on semble pressentir quelque chose de nouveau. Mesmer et quelques autres nous ont mis sur une voie inattendue, et nous sommes arrivés vraiment, depuis quatre ou cinq ans surtout, à des résultats surprenants. » (20<sup>e</sup> séquence, p.898)*

Avec le choix du discours rapporté le narrateur se met en retrait, en laissant son lecteur en prise directe sur les propos du docteur. Comme le cas du moine, il *exclut son propre point de vue*, dans l'intention de ne pas être impliqué dans l'événement raconté. Si nous focalisons sur la temporalité nous verrons, à travers le discours du docteur, le processus de la découverte de l'homme sur le surnaturel : premièrement, (*Depuis que l'homme pense, ...*), le présent prend une valeur gnominique, qui exprime une vérité générale et que l'on ne peut pas réfuter ; deuxièmement, (*Nous sommes sur le point de découvrir ...*), le présent montre qu'au moment de parler le mystère surnaturel commence à faire l'objet d'études rationnelles (ou bien scientifiques) ; troisièmement,

<sup>130</sup> Analyse fait référence à la Thèse de Ben Mahjouba Abbès, *Op. cit.*, p.288.

(*nous sommes arrivés ... à des résultats surprenants*), le passé composé temps accompli, se sert d'évidence des progrès réalisés dans le domaine de la connaissance du monde surnaturel. Le docteur explique finalement la caution rationnelle (ou scientifique) du surnaturel, avec les études de *Mesmer* (1734-1815) – la théorie du magnétisme et ses séances d'hypnotisme.<sup>131</sup> A la fin, nous pouvons au moins dire que le discours rapporté permet ici au lecteur d'avoir une opportunité de bien réfléchir objectivement ce qu'a affirmé le docteur. Il crée l'effet d'« immédiateté » (entre le docteur et le lecteur).

Quant aux *discours rapportés* dans les textes du monologue intérieur que nous étudions, nous trouvons qu'il y a ceux qui sont très colorés des intonations du narrateur (comme dans les textes de Lu Xun et de Gogol) ; et ceux qui semblent plus objectifs et indépendants dans le texte (comme chez Maupassant). De plus, nous percevons : les premiers (filtrés bien évidemment par le narrateur) créent dans des cas l'immédiateté et entraînent dans d'autres cas la disqualification ; tandis que les derniers semblent conduire à l'effet de proximité avec les personnages (de l'histoire racontée). (voir le tableau ci-dessous)

<b>Effets du discours rapporté dans les trois textes</b>	
<b>L'immédiateté (entre le lecteur et le personnage cité)</b>	<b>La disqualification (du personnage)</b>
Le discours du fou de Lu Xun	Le discours du frère de Lu Xun
Les discours du moine et du docteur de Maupassant	Le discours du fou de Gogol

Finalement, selon nos analyses par rapport au discours rapporté nous posons encore une fois le problème de la « neutralité » du procédé. L'utilisation du même procédé (du discours rapporté) crée des effets différents. Nous pensons que c'est dans des contextes précis que l'on lui donne la valeur.

<sup>131</sup> Analyse faite référence à la Thèse de Ben Mahjouba Abbès, *Op. cit.*, p.296.

Dans cette partie II, nous avons travaillé sur le rapport entre l'auteur et ses personnages, et également sur le rôle de l'auteur en ce qui concerne l'implication du lecteur. Nous avons étudié d'abord la présence directe de l'auteur (avec les titres : *Le Journal d'un fou* de Gogol et *Le Horla* de Maupassant), ensuite la non-présence directe de l'auteur (en nous focalisant sur le texte de Lu Xun, nous avons aussi fait des recherches sur le problème de la « feintise » dans les trois), et enfin la présence indirecte de l'auteur :

En examinant du point de vue du genre, nous avons trouvé qu'avec la croyance au progrès, Gogol a choisi d'écrire cette nouvelle (dans le cadre de la « nouvelle classique » de Goyet), afin d'éclairer ses concitoyens, entourés par les préjugés ou par les mensonges des contemporains ; Lu Xun, lui, a choisi de rédiger ce « Xiaoshuo » (mélange à la fois de nouveau et de classique), afin d'impliquer le plus large possible du public (avec même des éléments du « Xiaoshuo » classique) et d'appeler ses concitoyens à faire la révolution (avec la part du nouveau « Xiaoshuo », genre révolutionnaire selon Liang Qichao). Cependant, Maupassant a choisi d'écrire cette nouvelle fantastique (genre d'incertitude) dans le but d'introduire son lecteur à un Autre monde.

En nous focalisant sur l'usage particulier de la langue (dans les textes chinois et russe), nous avons perçu que l'emploi du « *wenyan* » chez Lu Xun, ou l'invention d'un langage illogique du fou chez Gogol, est pour faire en fait la disqualification du personnage (du narrateur dans la préface de Lu Xun, ou du narrateur-fou de Gogol) ; par contre, l'usage du « *baihua* » chez Lu Xun serait un poids implicite à casser la distance entre le lecteur et le fou-narrateur du texte chinois.

En concluant nos études sur le monologue intérieur à travers les trois textes, nous dirons que les monologues intérieurs ont fait paraître des visées cognitive et communicationnelle, mais dans des proportions différentes : il nous est apparu que la majorité sont « cognitives » chez Lu Xun et chez Maupassant, et sont « communicationnelles » chez Gogol. Dans certains cas, peu importe dans les discours intérieurs à la visée cognitive ou communicationnelle, le lecteur peut saisir ce que

ressent le narrateur avec les «contatifs »(c'est en jugeant les faits constatés du narrateur, le lecteur va décider comment il se positionnera par rapport à lui. Ainsi, par exemple, le lecteur prend de la distance avec le fou russe, mais ne met pas finalement à distance le fou chinois) ; dans certains discours intérieurs à la visée communicationnelle, munis également de la fonction «performative », le lecteur serait aussi impliqué par l'émotion (il va éprouver de l'«empathie » pour le fou chinois ou du «sympathie » pour le fou russe), tandis que dans d'autres discours de ce type, rien n'atteindrait le lecteur.

Enfin, quant à l'étude sur le discours rapporté, nous trouvons qu'il y a ceux qui sont très colorés des intonations du narrateur (comme dans les textes de Lu Xun et de Gogol) ; et ceux qui semblent plus objectifs et indépendants dans le texte (comme chez Maupassant). De plus, nous percevons que les premiers créent dans certains cas l'immédiateté et entraînent dans d'autres cas la disqualification ; tandis que les derniers semblent conduire à l'effet de proximité avec les personnages. Finalement, nos analyses concernant le discours rapporté ont posé encore une fois le problème de la «neutralité » : nous pensons que les procédés littéraires seraient peut-être neutres en lui-même et que c'est dans des contextes précis que l'on lui donne la valeur.

A la fin, les auteurs, avec leur jeu de «présence » ou non, ont tous la volonté de conduire la réception du lecteur vers une direction qu'il a combinée : Lu Xun conduit le lecteur à s'approcher de celui de progrès ; Gogol conduit à discréditer un «type » (du petit fonctionnaire) du temps ; Maupassant, lui, amène le lecteur au dilemme de choix et à l'incertitude d'interprétation. Néanmoins, il semble que Lu Xun et Gogol aient une maîtrise du texte beaucoup plus forte que Maupassant, comme s'ils invitent toujours leur lecteur à être ensemble avec eux, tandis que Maupassant laisse toujours beaucoup d'espace libre au lecteur à réfléchir et à hésiter. Par ailleurs, avec nos études jusqu'ici, nous observons que l'usage du tel ou tel «monologue intérieur » ou «discours rapporté» ne crée pas certainement l'effet fixe correspondant. Tout dépend du contexte et de l'interprétation précise du texte. Dans la partie suivante, nous allons ainsi entrer dans l'analyse détaillée des passages, en essayant d'éclairer le rapport entre les personnages et les lecteurs.



### **Partie III**

-

#### **Le rapport entre les personnages et les lecteurs**

Dans cette partie, nous allons étudier le rapport entre les lecteurs et les personnages, à travers l'analyse de passages précis et en fonction de la notion de « point de vue ». Nous commençons par un résumé de la présentation du problème du « point de vue » par Alain Rabatel :

En effet, dans chacun de nos textes, il semble n'y avoir qu'un personnage qui parle : le narrateur. C'est par l'intermédiaire celui-ci que les perceptions, les pensées, ou les paroles de tous les autres personnages sont représentés. A. Rabatel, dans *Homo Narrans*, a étudié de près ce procédé. Au pôle énonciatif du « point de vue », il affirme qu'il existe rarement la position de neutralité, quant aux relations qui s'instaurent à l'intérieur du récit :

*« ses investigations conduisent à identifier un énonciateur-locuteur principal, des énonciateurs seconds, des perspectives intérieures et extérieures, qui n'apparaissent parfois que dans des 'îlots textuels', un mot ou une portion de texte qui traduit le point de vue d'un autre »<sup>132</sup>.*

On dit qu'il s'agit en fait de *sur-énonciation*.<sup>133</sup> Il y a *sur-énonciation* quand le point de vue de l'énonciateur premier / du locuteur citant sur-détermine, déforme à son avantage, le point de vue de l'énonciateur second.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à l'étude du dialogisme et de la polyphonie dans le récit, A. Rabatel établissant un pont entre les deux notions par le biais du concept de « *dialogisation* ».<sup>134</sup> En ce qui concerne « le troisième dans le dialogue », il reprend en effet Bakhtine :

*« L'énoncé a toujours un destinataire [...] dont l'auteur de la production verbale attend et présuppose une compréhension responsive. Ce destinataire, c'est le second (pas au sens arithmétique). Mais, en dehors de ce destinataire (de ce second), l'auteur d'un énoncé, de façon*

---

<sup>132</sup> Cf. Victor Ferry et Benoit Sans, « Rabatel, Alain. 2008. *Homo Narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. (Limoges : Lambert-Lucas) », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], 4/2010, mis en ligne le 15 avril 2010, Consulté le 11 août 2013. URL : <http://aad.revues.org/839> p.2.

<sup>133</sup> Cf. *Op.cit.* A. Rabatel, *Homo Narrans*, p. 602.  
Sur-énonciation : point de vue de L1/E1 > point de vue de e2 ; Sous-énonciation : point de vue de L1/E1 < e2.

<sup>134</sup> Cf. *Op.cit.* Victor Ferry et Benoit Sans, p.5. « Le concept de dialogisation, que l'on retrouve tant à propos de la polyphonie et du dialogisme, loin d'être une sophistication inutile, permet de comprendre que c'est toujours le même processus anthropologique qui est en jeu, appréhendé sous des dimensions différents » (*Homo Narrans, op.cit.* p.380).

*plus ou moins consciente, pré suppose un sur-destinataire supérieur (le troisième) dont la compréhension responsive absolument exacte est pré suppose soit dans un lointain métaphysique, soit dans un temps historique éloigné »<sup>135</sup>*

Selon A. Rabatel, le «troisième dans la dialogue » serait le lecteur : «par exemple le lecteur lit un message qui ne lui était pas directement adressé en y activant une lecture responsive active »<sup>136</sup>.

Les textes de Lu Xun<sup>137</sup> et de Gogol relèvent, semble-t-il, de ce cas de la «sur-énonciation » : le point de vue de l'énonciateur second est réduit à un faire valoir dans le point de vue de l'énonciateur premier. Autrement dit, il y a la supériorité endossée par le narrateur, par-dessus le point de vue des personnages. Il faut donc essayer d'analyser (si nécessaire) des passages selon l'ordre : énonciateur second, énonciateur premier, effet sur le lecteur. Quant au *Horla*, texte particulier, nous allons l'analyser d'une façon différente que les deux autres. Avec cette approche du «point de vue », nous nous débarrasserons de l'enchevêtrement du « monologue intérieur » et du « discours rapporté », puisque nous étudierons désormais les « discours représentés »<sup>138</sup>.

## **Chapitre 7 - Renversement de la distance : *Le Journal d'un fou* de Lu Xun**

Lu Xun décrit l'aliénation de celui qui a raison par avance mais qui s'oppose à ceux qui sont en retard et qui ne voient pas la nécessité de passer d'un monde encore primaire (de « larves ») à une véritable humanité

### **7.1 Présentation des personnages**

---

<sup>135</sup> (Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984[1979], p.336-337) Cf. *Homo Narrans*, op.cit. p.376.

<sup>136</sup> Cf. Op.cit. A. Rabatel, *Homo Narrans*, p.377.

<sup>137</sup> Hou Xinyan, Le problème de la polyphonie dans *Le Journal d'un fou* de Lu Xun, *Jiannan Littérature*, N°8, 2011, Mianyang, Sichuan. (Notre traduction)

<sup>138</sup> Idem. A. Rabatel, p.45. «(L'extension du point de vue) a entraîné un rapprochement, sous l'égide du dialogisme, entre les différentes modalités des PDV et les discours rapportés, quitte à les redéfinir comme discours représentés, qui ne relèvent plus seulement du mélange de voix, comme le discours rapporté, mais du mélange d'espaces mentaux. »

Frère et Fou aux yeux du narrateur dans la préface	
Frère	Fou
	<i>J'entends dire que l'un d'eux (deux frères) était gravement malade. (p.24-25)</i>
<i>(Frère) m'assura que le malade était son cadet, mais qu'il était rétabli et s'en était allé attendre une nomination à un poste officiel. Il me montra deux cahiers du journal tenu par son frère (cadet), qui me permettraient de déceler la nature du mal maintenant disparu. (p.24-25)</i>	
	<i>Il m'apparut à la lecture que le malade avait souffert d'une sorte de folie de la persécution. L'écriture était confuse, tout à fait décousue, et il y avait là des affirmations extravagantes... j'en ai transcrit des passages pour servir à la recherche médicale... j'ai gardé (le titre) que l'auteur lui-même avait choisi après sa guérison. (p.26-27)</i>

Présentation du Journal au sujet de « dévorer l'homme » <sup>139</sup> (Par ordre des séquences)			
Fou	Mangeurs d'hommes aux yeux du fou		
	Frère	Les autres personnages	
<i>Je (fou) ne mange pas l'homme...</i> (4 <sup>e</sup> séquence, P41)	a)	-	M. Zhao, le groupe d'enfants, la femme dans la rue, les gens qui regardent : <b>ils veulent me faire du mal</b> avec un regard et un rire étranges. (2 <sup>e</sup> , 3 <sup>e</sup> séquences, p.28-32)
	b)	Le fermier raconte au frère aîné du fou un fait divers, c'est que des villageois ont battu à mort un mauvais garçon de l'endroit et puis l'ont mangé.	<b>Tous ces gens mangent l'homme.</b> De plus, <i>ils se nourrissent de chair humaine, pourquoi un jour ne me mangeraient-ils pas ?/ Moi aussi, je suis un homme, et ils veulent me manger.</i> (3 <sup>e</sup> séquence, p.35, p.39)
		Les regards du <b>frère</b> ont exactement la même expression que celle des gens dans la rue, il est donc <b>aussi un mangeur d'hommes.</b> (3 <sup>e</sup> séquence, p.35)	
	c)	La visite du docteur (M. He)	
			<b>Le docteur</b> n'est qu'un <i>bourreau travesti</i> , qui <b>obtiendrait aussi un morceau de ma chair.</b> (4 <sup>e</sup> séquence, p.41)
	Frère acquiesce aux conseils du docteur, <i>mon frère est le complice de ceux qui veulent me manger !</i> <i>Mon frère aîné est un mangeur d'hommes !</i> <i>Je suis le frère d'un mangeur d'hommes ! Je serai dévoré par eux, mais il n'empêche pas que je suis le frère d'un mangeur d'hommes !</i>		

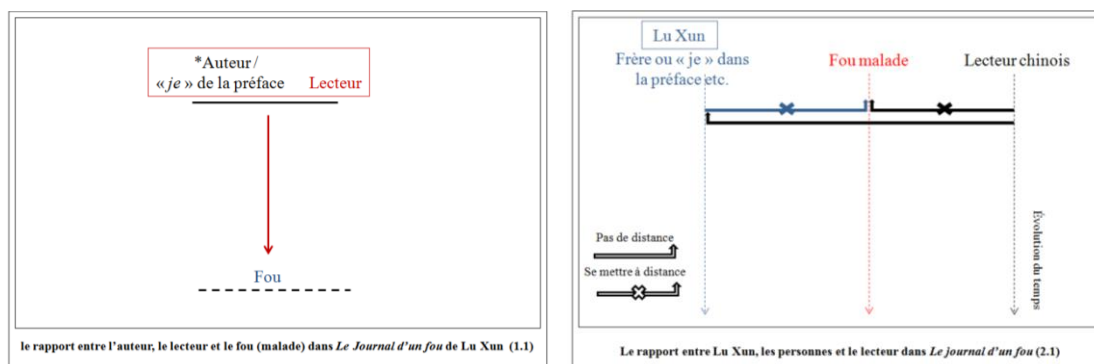
<sup>139</sup> Cf. Jin Xinlai, *Un monde embrouillé de l'homme et de l'animal*, Critique littéraire, N°6, 2007, Beijing. (Notre traduction)

		(4 <sup>e</sup> séquence, p.43)	
	<b>d)</b>	<p><b>R</b> <b>fl</b> <b>échir</b> à nouveau sur ce qui s'est passé auparavant :</p> <p><i>Quand notre fermier du village du Louveteau a raconté qu'on avait mangé le cœur et le foie d'un homme, il (frère) ne parut pas autrement étonné et se contenta de hocher la tête. Il est de toute évidence aussi cruel que jadis. (5<sup>e</sup> séquence, p.45)</i></p> <p><i>Dans le temps, je me contentais d'écouter ses explications, sans rechercher plus loin... on a pu « échanger ses fils pour les manger », on peut échanger n'importe quoi, manger n'importe qui. (5<sup>e</sup> séquence, p.47)</i></p> <p><b>le frère mange l'homme depuis longtemps.</b></p>	
		<p><i>Ce qui me désole le plus, c'est mon frère...Je maudis les mangeurs d'hommes, à commencer par mon frère, il sera aussi le premier d'entre eux que j'essaierai de d'étourner du cannibalisme. (7<sup>e</sup> séquence, p.51)</i></p>	
	<b>e)</b>	<p>Le fou essaie de détourner son frère (10<sup>e</sup> séquence)</p> <p>D'abord, le frère aimerait bien entendre le fou parler (<i>il se retourna précipitamment et acquiesça d'un signe de tête</i>, p.57) ;</p> <p>Ensuite, lorsque le fou parlait, il a eu d'abord <i>un sourire sarcastique</i>, puis <i>une lueur meurtrière était passée dans ses yeux</i>, enfin <i>il est devenu blême</i>, p.59 ;</p> <p>Finalement, soudain, le frère <i>prit un air terrible et cria d'une voix forte : Allez-vous-en tous !</i> (aux autres gens qui regardaient), p.61.</p>	<p>Les gens, qui s'attroupaient devant la porte et qui se bousculaient en se démanchant le cou pour mieux voir à l'intérieur, avaient un sourire, p.61.</p>
	<b>f)</b>	<p><b>Ma sœur de 5 ans a été dévorée par mon frère.</b></p> <p><b>La mère</b> – pour tout ce que le frère a dit et a fait, la mère <i>n'en a rien dit et n'a pas protesté</i>. Peut-être, <i>elle estimait la chose normale</i>. (11<sup>e</sup> séquence, p.65, p.67)</p> <p><b>Toute la famille du fou mange l'homme.</b></p>	
<b>Le fou est aussi mangeur d'hommes – avec quatre mille ans de cannibalisme derrière le fou.</b>	<b>g)</b>	<p>A cause de mon frère, <i>il se peut que j'aie mangé sans le savoir quelques bouchées de ma sœur</i> (12<sup>e</sup> séquence, p.67).</p>	
Le fou a			

## 7.2 L'interprétation du lecteur

### 7.2.1 Au cours de la première lecture

Quant au titre et à la préface - le lecteur met le fou à distance. D'un côté, le terme «fou» («狂人») dans le titre (*Le Journal d'un fou*, «狂人日记») est déjà donné une disqualification du narrateur du journal. De l'autre côté, le narrateur de la préface affirme que le diariste a souffert d'une sorte de maladie. Avec l'impression de la ressemblance du narrateur de la préface et de l'auteur, on croyait que ce narrateur serait fiable<sup>140</sup>. Ainsi jusqu'ici, il semble que ce soit ce narrateur «fiable», que l'on suppose, qui fasse une invitation directe au lecteur à mettre le fou à distance. De plus, il semble que ce soit aussi l'auteur qui s'allie avec ce narrateur de la préface : en partageant le point de vue du frère, ils s'opposent tous au fou.



Nous analyserons les passages du *Journal* selon l'ordre de **a)** à **g)** (correspondant au tableau ci-dessus et aussi au développement du *Journal*). En rendant compte du point de vue de l'énonciateur second (des autres personnages) et de celui de l'énonciateur premier (du fou), nous examinerons l'effet créé sur le lecteur.

#### a) Une mère «mordra» son fils :

<sup>140</sup> «Le narrateur fiable est celui dont nous ne mettons pas en doute la parole a priori ; nous ne soumettons pas au soupçon systématique ses affirmations, ses raisonnements, ses valeurs... Nous ne mettons pas en jeu vis-à-vis de lui nos capacités à détecter l'ironie », cf. *La Nouvelle* de Florence Goyet, p.185, note 1.

*Le plus étrange fut cette femme dans la rue qui battait son fils tout en clamant : «Sale petit démon ! Je te mordrai bien un bon coup pour me soulager ! » Mais c'est moi qu'elle regardait tout le temps. Je sursautai, incapable de dominer mon émotion ; puis, tous ces gens aux visages glauques, aux longs crocs, se mirent à éclater de rire bruyamment (3<sup>e</sup> séquence, p.33).*

Enonciateur second : d'abord, la femme dans la rue - elle *battait son fils* et clamait : «*Sale petit démon ! Je te mordrai bien un bon coup pour me soulager !* » et en même temps elle a jeté des coups d'oeil sur le fou ; ensuite, les autres - *se mirent à éclater de rire bruyamment*, puisqu'ils trouvent que les réactions du fou («*sursauter* » et «*incapable de dominer son émotion* ») sont ridicules. Nous nous focaliserons sur ce qu'a dit la femme («*Sale petit démon ! Je te mordrai bien un bon coup pour me soulager !* »). Pour le lecteur chinois : une mère se fâche contre son fils, ce qu'elle clame 'mordre' est seulement pour exprimer son indignation, puisque cela nous fait penser à une locution chinoise : «*l'indignation (ou la haine) nous démange dans les racines des dents* ». Cette locution est assez populaire et on l'entend même énoncer par notre propre mère après avoir commis de grosses fautes dans l'enfance.

Enonciateur premier (le fou) : il prend cette phrase de la mère «*au pied de la lettre* », en pensant qu'elle mangera vraiment son fils. D'ailleurs, la femme le regarde. Donc au fond elle veut vraiment lui faire du mal. Ensuite, pour les autres personnes : avec les déterminants - «*aux visages glauques* » et «*aux longs crocs* » - le fou leur ajoute une couleur d'animal carnassier.

Effet possible sur le lecteur : le fou pense qu'il se trouve dans une société primitive où l'on mange l'homme. Ce qui apparaîtra au lecteur comme une «*erreur proclamée* » (pour faire référence au terme de Booth)<sup>141</sup> par le malade. C'est un symptôme de la folie de persécution. Le narrateur (fou) apparaîtra du coup comme non fiable. (voir les tableaux 1.1 et 2.1 au-dessus, qui indiquent le rapport entre le lecteur et les personnage)

**b) *Fait divers apporté par le fermier concernant «manger l'homme» :***

*Il y a quelques jours, l'un de nos fermiers du village du Louveteau vint annoncer que les récoltes*

---

<sup>141</sup> Cf. *Rhetoric of irony*, Wayne C. Booth, the University of Chicago Press, 1974, p.57, "Known Error Proclaimed".

*étaient désastreuses, et il raconta à mon frère aîné que les villageois avaient battu à mort un mauvais garçon de l'endroit ; puis, certains lui avaient enlevé le cœur et la foie, les avaient fait frire à l'huile et les avaient mangés dans le but de stimuler leur courage. Le fermier et mon frère me d'évisagèrent lorsque je voulus risquer un mot. Et je réalise aujourd'hui seulement que leurs regards avaient exactement la même expression que celle des gens dans la rue. [...] Ils se nourrissent de chair humaine, pourquoi un jour ne me mangeraient-ils pas ? (3<sup>e</sup> séquence, p. 33-35).*

Énonciateur second : le fermier raconte un fait divers tel qu'il est : *les révoltes étaient désastreuses, les villageois avaient battu à mort un mauvais garçon de l'endroit ; puis, certains lui avaient enlevé le cœur et la foie, les avaient fait frire à l'huile et les avaient mangés dans le but de stimuler leur courage* ; le fermier et le frère *d'évisagèrent* le fou quand il *voulut* les interrompre.

Énonciateur premier : le fou recatégorise la perception originelle du fermier et du frère concernant le fait divers comme son propre point de vue (en généralisant ce désastre de « dévorer l'homme »), qui renvoie à l'*enthymème* (un syllogisme dont on aurait supprimé la majeure, la mineure ou la conclusion, Rabatel, p.615). Le lecteur peut trouver qu'il y a une suite de l'enthymème : de « *les villageois mangent l'homme* » à « *pourquoi un jour ne me mangeraient-ils pas ?* ».<sup>142</sup>

Effet possible sur le lecteur : l'idée de généraliser le désastre d'un fait divers relève d'un symptôme de la folie de persécution. Le lecteur pourrait penser que le fou prend simplement l'apparence d'un enthymème qui repose sur des prémisses insuffisantes ou non-pertinentes etc. Au fond le lecteur considère cette logique comme une argumentation invalable (ou fallacieuse). Le narrateur (fou) demeurerait non fiable.

---

<sup>142</sup> Il s'agit ici en fait d'une suite de l'enthymème :

**1<sup>e</sup>** - la majeure : les villageois mangent l'homme ;

la mineure supprimée : Or M. Zhao, le groupe d'enfants, la femme dans la rue et tous les autres gens sont villageois ;

la conclusion : Donc tous les gens que le fou a rencontrés dans la rue sont des mangeurs d'hommes.

**2<sup>e</sup>** - la majeure : tous les gens que le fou a rencontrés dans la rue sont des mangeurs d'hommes ;

la mineure : Or les regards du fermier et du frère ont exactement la même expression que celle des gens dans la rue ;

la conclusion : Donc le fermier et le frère sont aussi mangeurs d'hommes.

**3<sup>e</sup>** - la majeure : Ils se nourrissent de la chair humaine ;

la mineure supprimée : Or je suis aussi l'homme ;

la conclusion : Donc pourquoi un jour ne me mangeraient-ils pas ?



(voir les tableaux 1.1 et 2.1, qui indiquent le rapport entre le lecteur et les personnage)

**En ce qui concerne les Classiques chinois :**

*J'ai essayé de revoir cette question (l'homme mange l'homme), mais il n'y a pas de chronologie à mon livre d'histoire et sur chacune des pages s'étalent les mots : « humanité », « justice », « morale ». Comme de toute façon je ne parvenais pas à m'endormir, j'ai lu attentivement pendant la moitié de la nuit jusqu'au moment où j'ai décelé quelque chose d'écrit entre les lignes, deux mots remplissaient le livre tout entier : « dévorer l'homme » (3<sup>e</sup> séquence, p.37).*

Pour le lecteur chinois, « humanité » (仁) et « justice » (义) sont les deux éléments essentiels de la « morale » dans la culture confucianiste, et sont centraux dans la morale traditionnelle chinoise. Ils sont donc partout dans les livres d'histoire qui font partie des *Classiques*. Mais ici pour la première fois on lie cette morale avec le sujet de « dévorer l'homme ». Le lecteur doit faire face à une nouvelle problématique proposée par le narrateur, sur laquelle il n'a jamais réfléchi. Le lecteur se demande si ce sont des affirmations extravagantes ou si ce qu'affirme le fou pourrait être attesté.

**c) « Bouillir la chair humaine » selon la médecine traditionnelle chinoise :**

*Le vieil homme passa la porte et il ne s'était pas éloigné qu'il dit à voix basse à mon frère : « à avaler tout de suite ! » Et mon frère acquiesça. Tu en es donc aussi, toi ! Cette découverte ahurissante fut comme un choc, mais elle n'allait pas au-delà de ce que j'attendais : mon frère est le complice de ceux qui veulent me manger ! (4<sup>e</sup> séquence, p.43)*

*J'ai encore réfléchi ces derniers jours : même si ce vieillard n'était pas un bourreau déguisé, mais un vrai médecin, il n'en serait pas moins un mangeur d'hommes. Dans ce livre sur les plantes écrit par son prédécesseur Li Shizhen, il est dit clairement que la chair de l'homme peut se consommer bouillie. Comment oserait-il alors prétendre qu'il ne mange pas de l'homme ? (5<sup>e</sup> séquence, p.45)*

Perception du frère (de l'énonciateur second) : il « acquiesça » à l'idée de faire avaler tout de suite au fou les médicaments prescrits par le docteur.

Perception du fou (de l'énonciateur premier) : son frère a été « acquiesça » à l'idée de manger son frère cadet. La prescription du docteur est d'avalier l'homme.

Effet possible pour le lecteur : d'un côté, cela relève du symptôme de la folie de

persécution. De l'autre côté, si l'on prend en compte le deuxième extrait (ce que le fou affirme plus tard), le lecteur trouve que le narrateur fournit en fait ici un argument incontestable pour prouver l'existence de la rationalité de « dévorer l'homme » dans l'oeuvre « classique » de médecine. Le lecteur commence à hésiter et à envisager d'accepter désormais le point de vue du fou. (les rapports montrés dans les tableaux 1.1 et 2.1 sont suspendus)

**d) Le frère a interprété des locutions concernant « manger l'homme » dans les Classiques :**

*Au temps où il m'expliquait les classiques, il laissa tomber de ses propres lèvres que « les gens échangeaient leurs fils pour les manger ». Et un jour où il était question d'un homme très mauvais, il déclara que celui-ci non seulement méritait la mort, mais qu'on aurait même dû manger « sa chair et dormir sur sa peau ». [...] Puisqu'on a pu « échanger ses fils pour les manger », on peut échanger n'importe quoi, manger n'importe qui (5<sup>e</sup> séquence, p.45).*

Énonciateur second (frère) : il interprète des locutions figées : la première locution décrit une scène misérable en cas de famine, en mettant l'accent sur la gravité de la situation désastreuse ; la dernière locution exprime la profondeur de la haine envers l'ennemi ou envers les coupables des crimes les plus abominables.

Énonciateur premier (fou) : il véhicule ces locutions, mais il ne partage pas l'interprétation de l'énonciateur second et marque directement sa distance en interprétant « au pied de la lettre ».

Effet possible sur le lecteur : il y a une évolution du regard chez le lecteur : s'il regarde selon l'ancien point de vue (le fou comme narrateur non fiable), le fou prend ces locutions « aux pieds de la lettre », c'est un symptôme de la folie de persécution ; néanmoins, s'il regarde d'un nouveau point de vue (celui du fou), on trouvera que ces locutions sont toutes issues de faits réels. « *Echanger ses fils pour les manger* » et « *manger sa chair et dormir sur sa peau* » renvoient toutes à des histoires vraies : l'une de l'époque du prince Zhuang de Chu au 6<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (noté dans le *Gongyang Zhuan*<sup>143</sup> - *le prince Xuan 15*) et l'autre de l'époque du prince Zhuang de Qi au 9<sup>e</sup> siècle

---

<sup>143</sup> Cf. *Gongyang Zhuan* est un commentaire des *Annales des Printemps et Automnes* (une chronique des règnes des douze princes de l'État de Lu du 8<sup>e</sup> av. J.-C. au 5<sup>e</sup> av. J.-C.) par Gongyang à la période des

av. J.-C. (noté dans le *Zuo Zhuan*<sup>144</sup> - le prince Xiang 21). Ce sont tous des arguments donnés par les *Classiques* eux-mêmes. Le lecteur va être «piégé», s'il pense que ces arguments sont du même ordre que ceux qu'il accepte d'habitude. Il semble que le narrateur réussisse à argumenter son point de vue.

e) **Réaction du fou pour dénoncer son frère du cannibalisme :**

*Aux temps jadis, Yi Ya fit bouillir son fils pour le donner à manger à Jie et à Zhou ; c'est de l'histoire ancienne. Imagine un peu, depuis la séparation du ciel et de la terre par Pan Gu, les hommes se sont dévorés entre eux jusqu'à l'époque du fils de Yi Ya, puis du fils de Yi Ya à Xu Xilin, et de Xu Xilin à l'homme attrapé au village du Louveteau. L'année dernière, lorsqu'on exécuta un criminel en ville, un tuberculeux est allé tremper des petits pains dans son sang pour les sucer. (10<sup>e</sup> séquence, p.57)*

Énonciateur second : prenons «*Yi Ya fit bouillir son fils pour le donner à manger à Jie et à Zhou*» pour un exemple. Premièrement, l'histoire de «*Yi Ya*» est issue d'une locution figée - «*Yi Ya a fait bouillir son fils pour le donner à manger au duc Huan de Qi*» - qui reflète la fidélité d'un sujet envers son duc («fidélité» (忠) comme «humanité» etc. fait partie de la morale traditionnelle chinoise) ; deuxièmement, «*Jie*», le dernier roi de la dynastie de Xia, «*Zhou*», le dernier roi de la dynastie de Shang, sont souvent utilisés ensemble pour donner une impression symbolique généralisée des tyrans. On pourrait dire qu'ils mangèrent aussi de l'homme (au moins le lecteur ne peut pas prouver que c'est faux).

Énonciateur premier : le fou véhicule ces trois figures de l'époque différente (*Yi Ya* de la période des Printemps et des Automnes, *Jie* de la dynastie Xia, *Zhou* de la dynastie Shang) d'un seul coup et d'une manière étonnante. De plus, il partage l'interprétation de l'énonciateur second et ne marque pas sa distance (ainsi pour *Xu Xilin, pour l'homme attrapé au village du Louveteau* (le fait-divers) et pour le *criminel en ville*).

Effet possible sur le lecteur : l'erreur commise par le malade (*Jie et Zhou* à la place

---

Royaumes combattant (5<sup>e</sup> av. J.-C. - 3<sup>e</sup> av. J.-C.).

<sup>144</sup> Cf. *Zuo Zhuan* est le commentaire principal des *Annales des Printemps et Automnes* par Zuo Qiuming au 5<sup>e</sup> av. J.-C.

du duc Huan de Qi) pourrait être considéré comme symptôme de la folie de persécution. Néanmoins, le lecteur connaît en même temps l'histoire de Xu Xilin : né à Shaoxing (le même village que Lu Xun), il fut membre du Guangfuhui<sup>145</sup>. En 1907, il organisa le Soulèvement Anqing<sup>146</sup>. Au cours de ce soulèvement il assassina le chef du gouvernement de la province de l'Anhui, mais il fut arrêté puis condamné à la « mort des mille coupures ». Il fut exécuté le lendemain et son cœur fut mangé par la garde du chef assassiné. Il est devenu le fameux « martyr mangé ». Le lecteur connaîtrait aussi l'histoire de ce *criminel exécuté en ville* mentionné par le fou : dans l'autre nouvelle - *Le remède* (1919) - du recueil du *Cri d'appel*, un père a acheté au bourreau, pour son fils tuberculeux, des petits pains trempés dans le sang d'un révolutionnaire exécuté, mais finalement son fils est décédé. Dans le texte, ce révolutionnaire s'appelle Xia Yu, mais des recherches ont établi que ce personnage fait allusion à une véritable révolutionnaire de Shaoxing (village natal de Lu Xun) : Qiu Jin, cousine de Xu Xilin, membre du Guangfuhui et pionnière du mouvement féministe chinois. Au cours de ses études au Japon, celle-ci était très active dans les associations des révolutionnaires politiques chinois. On sait que Lu Xun respectait beaucoup Qiu Jin<sup>147</sup>, arrêté et puis exécuté à l'Entrée du Pavillon ancien de Shaoxing en 1907, quelques jours après la mort de Xu Xilin. On s'aperçoit qu'il s'agit du même lieu d'exécution de Xia Yu (révolutionnaire dans *Le remède*).

Finalement le narrateur-fou réussit progressivement argumenter sa perspective, et à lui donner une validité. Le lecteur est obligé d'en convenir : le fait est attesté, on mange vraiment l'homme de l'Antiquité jusqu'à nos jours. De plus, cela est rationalisé par la morale traditionnelle chinoise (par les *Classiques*). L'intention de l'auteur devient

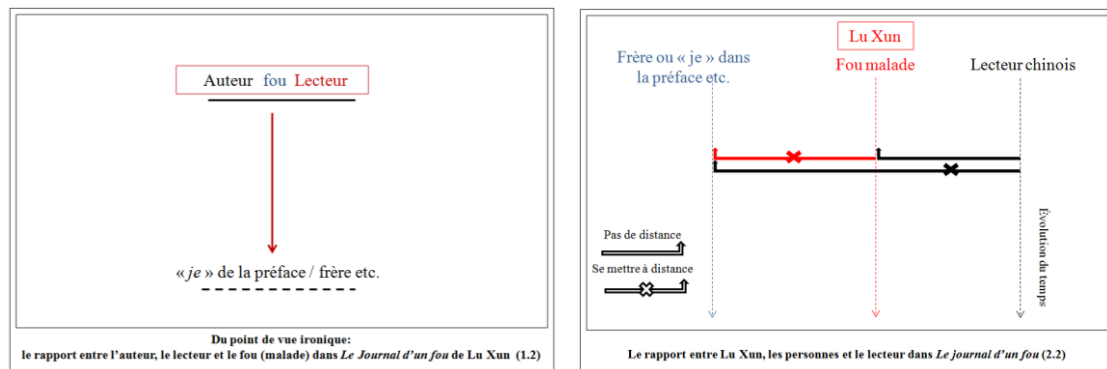
---

<sup>145</sup> Guangfuhui (ou la Société de restauration), fut une organisation anti-empire Qing établie en 1904.

<sup>146</sup> Le Soulèvement Anqing fait partie de la Révolution Xinhai en 1911, et grâce à laquelle le système impérial qui gouvernait la Chine depuis des millénaires disparaît, pour laisser place à la République de Chine.

<sup>147</sup> Lu Xun aurait dit à sa femme Xu Guangping: *Madame Qiu et moi, étudiants au Japon à la même époque et venant du même village, on se voyait souvent... à ce moment-là, il y avait très peu d'étudiantes, elle a ainsi été invitée à prendre la parole à chaque réunion. Et quand elle parlait, j'applaudissais très fort.* Cf. Xu Guangping, *Lu Xun avant la République* – Tome deux de l'*Anthologie de Xu Guangping*, Edition Littérature et Art de Jiangsu, etc. 1999.

évidente : il s'agit non pas de mettre le fou à distance, en tant que personnage malade, mais en réalité d'attaquer les conceptions des gens qui restent dans l'ornière de la routine de l'ancienne tradition chinoise. Autrement dit, le fou malade est en apparence dévalorisé mais en réalité il est pris au sérieux. On semble valoriser les personnages «normaux» tel que le Frère mais au fond les dévalorise. (le lecteur abandonne les rapports montrés dans les tableaux 1.1 et 1.2 ; voir les nouveaux rapports montrés dans les tableaux ci-dessous 1.2 et 2.2)



**De f) à g) La mort de la petite soeur et « je suis aussi mangeur d'homme » :**

D'un côté, le fou, continue à montrer des symptômes de la folie, apparaît : «Maman pleurait, pleurait, mais lui la suppliait de s'arrêter. Sans doute qu'il avait mangé ma soeur, et entendre pleurer le rendait peut-être honteux » (11<sup>e</sup> séquence, p.64-67). La petite soeur de cinq ans est morte, le frère suppliait leur mère de s'arrêter de pleurer. Le fou interprète l'action du frère comme il avait mangé leur soeur et il se sentrait honteux. Il s'agit ici du paralogisme :

La majeure - les mangeurs d'hommes peuvent *échanger n'importe quoi, manger n'importe qui* ;

La mineure – Or mon frère est un mangeur d'homme ;

La conclusion – Donc mon frère a mangé ma petite soeur.

La majeure – mon frère a dévoré ma soeur ;

La mineure – Or *entendre pleurer le rendait peut-être honteux* ;

La conclusion – Donc il suppliait la mère de s'arrêter de pleurer.

Bien qu'il semble suivre la logique, elle ne tient pas en fait d'un point de vue d'argumentation, puisque ce n'est pas parce que l'on est capable de faire telle action qu'on a fait forcément cette action. Le lecteur trouverait ainsi cette argumentation du

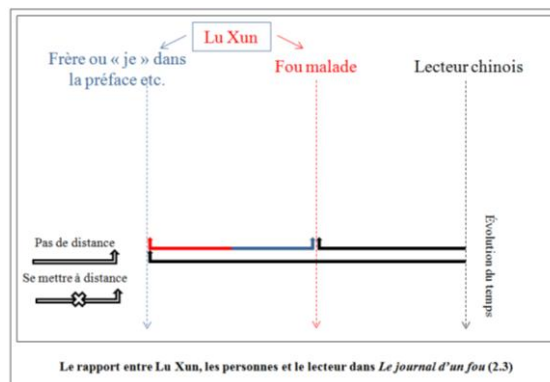
fou invalable. Ce serait une erreur d'attribuer par le fou, un symptôme de la maladie.

Néanmoins d'un autre côté le narrateur-fou a sa raison. D'abord, apparaît : « *mon frère me raconta que si les parents tombant malades, un fils doit être prêt à tailler un morceau dans sa propre chair pour le faire cuire et leur offrir, s'il veut être tenu pour un fils aimant.* » (11<sup>e</sup> séquence, p.64-67), l'énonciateur premier (le fou) partage ici la même perception que l'énonciateur second (n'importe quel Chinois). Cela renvoie en fait à l'idée de la « piété filiale » (孝) (qui, comme « humanité » etc, fait partie de la morale traditionnelle chinoise). Dans les *Classiques* chinois, il y a beaucoup d'histoires portant sur l'« enfant pieux », dans le *Renwu Zhi* du 3<sup>e</sup> siècle (un ouvrage en source humaine) par exemple, on raconte une même histoire qu'ici : un fils taille un morceau dans la propre chair, puis le fait cuire et offrir à son père pour le guérir. Ensuite, apparaît : « *Mon frère venait de prendre sur lui la charge de la maison lorsque notre petite soeur est morte ; qui sait s'il n'a pas mêlé de sa chair à nos aliments, nous en faisant manger à notre insu.* » (12<sup>e</sup> séquence, p.66-67), Encore une fois, l'énonciateur premier (le fou) partage ici la même perception que l'énonciateur second (n'importe quel Chinois). Cela renvoie au « clanisme traditionnel chinois » (l'ancien système familial de la Chine), qui vise à accorder la relation interne d'une famille et qui permet : premièrement, en tant que chef, le grand-père, le père ou le frère aîné se situe au sommet dans une famille hiérarchisée, qui a le droit de disposer de l'argent, d'arbitrer ou de punir les membres, de déterminer les mariages et de se charger des cérémonies de sacrifice de la famille ; deuxièmement, la femme doit obéir toujours au mari (ou au chef de la famille : son beau-père ou son fils) ; troisièmement, on valorise la femme et méprise les concubines, de plus, les fils de la femme ont plus de privilèges (et à la fois plus de responsabilités) que ceux des concubines. Le frère du fou est en fait le chef de la famille, il ne prend pas donc tout simplement la charge de la maison. La mère et le frère cadet doivent tous lui obéir. Comme on a attesté que les *Classiques* chinois rationalisait, dans certaine degré l'existence réel de « dévorer l'homme », ici il est très possible qu'un frère aîné tue ou même mange sa propre soeur, puis force sa mère (au nom de la « piété filiale ») ou son frère cadet (au nom de l'autorité du chef de la famille) à manger la petite fille de cinq

ans. Finalement tout le monde mange l'homme.

D'ailleurs, on s'aperçoit que le « frère » est en fait un terme assez général qui pourrait indiquer n'importe qui (moi, toi, soi...). Etant dans une telle Chine traditionnelle, un frère pourrait manger ou même faire manger ses proches, afin de se conduire « moralement ».

Jusqu'ici le lecteur est aussi concerné. Si l'on vit dans une société qui respecte la « morale » traditionnelle et le « clanisme traditionnel », on ne s'échappe pas au fait d'être aussi un « mangeur d'homme ». A la fin, ce n'est plus le frère que le lecteur met à distance, mais bien l'ancienne « morale » et le « clanisme ». (voir le tableau 2.3 ci-dessous, qui montre le rapport entre le lecteur et les personnages)

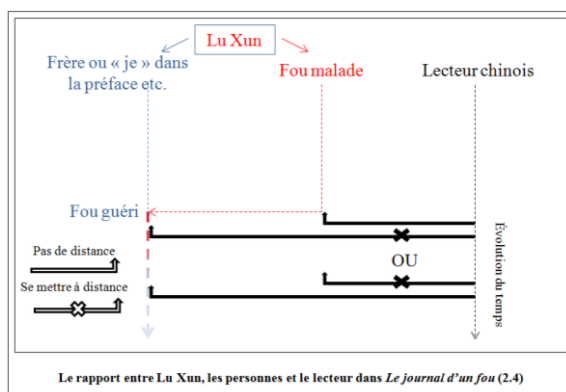


### 7.2.2 Au cours de la relecture

D'abord, quant à la relecture de la préface, le lecteur met non seulement le frère (et le narrateur dans la préface) à distance, mais aussi le fou guéri à distance. Le fou est « rétabli et s'en est allé attendre une nomination à un poste officiel » (p.24-25). Il faut distinguer le « fou guéri » du « fou malade ». A la fin de la première lecture, comme tout le monde est « mangeur d'hommes » (y compris le lecteur chinois), la distance entre le frère et le lecteur se casse. Néanmoins, avec la prise en compte du « fou guéri » au cours de la relecture, le lecteur remettrait à distance ce fou.

Le « fou malade » s'est aperçu de la vérité de l'expression « dévorer l'homme » dans la tradition chinoise; à la fin du *Journal*, il pousse un cri d'appel: « *Peut-être y a-t-il encore des enfants qui n'ont pas mangé de l'homme ? Sauvez les enfant !...* ».

Cependant, le fou a finalement choisi de ne rien faire. Il est au courant de cette vérité mais fait semblant de ne rien savoir – « il a guéri ». Selon le texte, le lecteur devrait se mettre à distance du « fou guéri », mais en fait, « à agir comme le fou malade » ou « à faire semblant comme le fou guéri », ce serait un choix que l'on laisse hors du texte. (voir le tableau 2.4 ci-dessous).



Ensuite, au moment de la relecture du *Journal*, le lecteur va reconnaître la signification des phrases dès le début, en ce qui concerne les scènes de la vie quotidienne par exemple : dans la scène **a**) - une mère « mordra » son fils – où il y a « *Sale petit démon ! Je te mordrai bien un bon coup pour me soulager !* » ou « *l'indignation (ou la haine) nous dérange dans les racines des dents* ». Il se demandera pourquoi, dans la culture chinoise, on a l'habitude de rattacher le sentiment d'indignation ou de la haine à l'action de « mordre » ; et si la nation chinoise est véritablement une nation de « mangeurs d'hommes ». Pour la scène **b**) - le fait-divers rapporté par le fermier - il pensera qu'il existerait une interprétation sur le sens symbolique du phénomène transporté par ce fait divers. Pour le lecteur chinois, au moins « on tue les mauvais gens puis les mange » pourrait faire penser à Sun Er-Niang (une héroïne d'*Au bord de l'eau* (14<sup>e</sup> siècle), l'un des grands romans classiques chinois) et à son restaurant de petits-pains-chinois fait avec la chair humaine. En tant qu'une des cent-huit hommes et femmes qui font partie des « bandits au bord de l'eau », elle est une figure positive. Le lecteur découvre qu'en effet, que dans la littérature chinoise classique, nous respectons des héros qui mangent l'homme. Pour le lecteur français, au moins « manger l'homme *dans le but de stimuler son propre courage* » pourrait faire

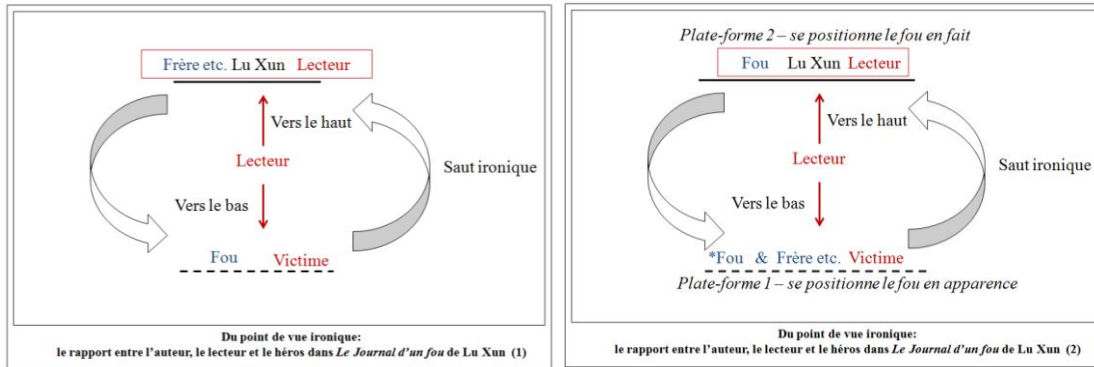


penser à «manger le brave afin d'assimiler sa vertu » dans une société primitive par exemple. Nous trouvons ainsi qu'une idée existant dans la société primitive existe encore au moins chez les villageois mentionnés par le fait divers.

Par ailleurs, au cours de la relecture du *Journal*, nous apercevons également le problème logique que représente de généraliser l'idée de «dévorer l'homme » à toute la tradition chinoise. On attaque «dévorer l'homme », mais au fond c'est toute la tradition chinoise qui est à mettre à distance. Quant à la représentation textuelle de l'ensemble de la tradition, premièrement, il s'agit de la «morale » traditionnelle chinoise : «humanité », «justice », «fidélité », «piété filiale », dont les deux premiers sont les deux éléments essentiels dans la morale confucianiste. Nous trouvons dans le *Journal*, par exemple, le livre d'histoires à la 3<sup>e</sup> séquence qui concerne la «humanité » et la «justice », l'histoire de Yi Ya à la 10<sup>e</sup> séquence qui concerne la «fidélité », et l'histoire de «tailler sa propre chair pour offrir à ses parents malades » mentionnée à la 11<sup>e</sup> séquence qui renvoie à la «piété filiale ». Deuxièmement, il s'agit d'une superstition, disant que «manger l'homme » est «*dans le but de stimuler leur courage* » ou leur vivacité : par exemple, ce que raconte dans le fait-divers à la 3<sup>e</sup> séquence, les histoires du fameux «martyr mangé » Xu Xilin et du *criminel exécuté en ville* à la 10<sup>e</sup> séquence. Troisièmement, il s'agit du «clanisme » traditionnelle chinoise - l'autorité du chef de la famille et l'obéissance de la femme : l'autorité du frère se manifeste particulièrement à travers le rapport entre le frère et le fou ; l'obéissance de la mère s'affiche avec l'histoire de la mort de la soeur de cinq ans. D'ailleurs, nous pensons ici également au problème des «enfants » : soit ils sont déjà des «mangeurs d'hommes » sous l'influence de leur famille («*ils avaient dans les yeux la même lueur que chez M. Zhao, et leurs visages étaient d'une pâleur livide [...] Ils ont dû être dressés par leurs parents* », 2<sup>e</sup> séquence, p.28-31), soit ils ont été mangés par ses proches. A la fin, «*Sauvez les enfants !...* » (12<sup>e</sup> séquence, p.68-69). On se confronte à une situation assez urgente, il faut donc agir tout de suite.

Au bout de l'analyse du texte de Lu Xun, ce que nous observons se révélerait avec

l'aide de deux tableaux du point de vue ironique :



Dans un premier temps, nous pensons que c'est bien le cas montré par le tableau 1 (à gauche), mais enfin nous trouvons que ce devrait être le deuxième cas (à droite). Finalement quand il y a des erreurs proclamées par le narrateur fou, ce personnage se positionne sur la *Plateforme 1* (comme \*Fou). Mais la signification de ces erreurs est au fond superficielle. Le lecteur qui ne peut saisir que cette signification devient victime de l'ironie. Au moment où le narrateur-fou proclame des erreurs, on le considère comme un récepteur non-fiable<sup>148</sup> qui habite en bas, mais en même temps, on trouve qu'il existe un autre personnage-fou (comme Fou) qui habite en haut avec l'auteur et qui possède une « fiabilité » plus profonde, paradoxale. D'ailleurs, il semble que Foucault garantisse la possibilité de cette interprétation, puisque selon lui, il y a une paradoxale vérité de la folie : *on trouve à la fois ce qui fait que la folie est vraie (irrésistible logique, discours parfaitement organisé enchaîné sans défaut dans la transparence d'un langage virtuel) et ce qui le fait vraiment folie (sa nature propre, le style rigoureusement particulier de toutes ses manifestations, et la structure interne du dire)*<sup>149</sup>. Il peut y avoir la vérité dans la parole du fou.

<sup>148</sup> « Avec le discours du narrateur non fiable, au contraire (du narrateur fiable), nous prenons systématiquement nos distances. Au minimum, nous considérons ce qu'il dit *cum grano salis* ; au pire, nous l'interprétons systématiquement à l'inverse », cf. La Nouvelle de Florence Goyet, p.185, note 1. La distinction entre narrateur fiable et non fiable est élaborée par Booth dans *Rhetoric of Irony*.

<sup>149</sup> Cf. Foucault, *Folie et Dérision - Histoire de la Folie à l'âge classique*, Librairie Plon, 1964, p.285

## Chapitre 8 – Maintien de la distance : *Le Journal d'un fou* de Gogol

Gogol montre l'aliénation abrutissante d'un petit fonctionnaire, qui voit se rétrécir son champs de vision, ses intérêts, et cependant pense que c'est le monde qui n'est pas à sa mesure, qu'il est en fait plus grand, et doit être respecté ou reconnu comme le roi d'Espagne. C'est qu'il n'a plus sa raison, qu'il s'est retranché du monde à force de ne plus être capable de le supporter tel qu'il est, d'y prendre la place d'un homme normal, parce que celui-ci lui paraît trop petit.

### 8.1 Présentation des personnages

Présentation des personnages (Par ordre des séquences)				
-	Fou	Le Chien aux yeux du fou	Les autres personnages aux yeux du fou	
			médioratif	péjoratif
①	1-6 Un petit fonctionnaire du Ministère – conseil titulaire (1 <sup>e</sup> séquence)  <i>J'ai lu L'Abeille et je copiai quelques vers de Pouchkine</i> (2 <sup>e</sup> séquence, p.9, p.11)  <i>J'aime aller au théâtre</i> (4 <sup>e</sup> séquence, p.12-13)	Le chien peut parler : <i>il y a eu déjà beaucoup d'exemples de ce genre.</i> (1 <sup>e</sup> séquence, p.8)  <i>Les chiens étaient beaucoup plus intelligents que les hommes...</i> (6 <sup>e</sup> séquence, p.15)	La fille du directeur (1 <sup>e</sup> , 2 <sup>e</sup> séquences)  Le directeur : <i>un homme extrême intelligent.</i> (2 <sup>e</sup> séquence, p.9)	Les autres fonctionnaires du Ministère : le chef de bureau – conseil de cour (1 <sup>e</sup> , 3 <sup>e</sup> , 8 <sup>e</sup> séquences), le caissier (1 <sup>e</sup> séquence), un jeune fonctionnaire dans la rue (1 <sup>e</sup> séquence), ils n'iront au théâtre (4 <sup>e</sup> séquence) ;  Ceux qui travaillent dans l'Administration Provinciale, à la Chambre des Comptes ou à la Trésorerie... (1 <sup>e</sup> séquence)  Le valet (2 <sup>e</sup> séquence) Mavra (7 <sup>e</sup> séquence)  Le chien (8 <sup>e</sup> séquence)
	7-8 J'ai emparé de toutes les lettres des chiens (7 <sup>e</sup> séquence)	<i>C'est écrit très correctement.</i> (8 <sup>e</sup> séquence, p.17) - <i>Seuls les nobles savent écrire correctement...</i> (1 <sup>e</sup> séquence, p.8)  <i>Stupidités ! ... En voilà une méchante langue ! ...</i> <i>Je déchirai les lettres ...</i> (8 <sup>e</sup> séquence, p.22)		
②	9-11	<b>Fou</b> (R flexion du fou)	La fille du directeur	+ Le directeur (9 <sup>e</sup> séquence)
	12-16	Il se croit roi d'Espagne (se couronner)	-	+ La fille du directeur (13 <sup>e</sup> séquence)
③	17-20	Dans la maison de fous (d'être)	-	Le chancelier d'Etat – le Grand Inquisiteur
	<b>Le fou est finalement isolé dans sa vision du monde</b>			

## 8.2 *L'interprétation du lecteur*

*Le Journal d'un fou* de Gogol n'est pas comme celui de Lu Xun (la relecture va créer l'effet différent que la première lecture). A la relecture, il y aurait presque le même effet chez le lecteur : le lecteur met toujours le héros à distance, tandis qu'il devient graduellement fou ; le lecteur prend également de la distance avec les autres personnages (principalement le directeur et sa fille) présentés par le héros.

### 8.2.1 Le narrateur et le lecteur

Dans la première moitié du *Journal* (de la 1<sup>e</sup> à la 11<sup>e</sup> séquences), avec l'épisode du «chien» et des erreurs commises par le narrateur-héros, le lecteur pense qu'il s'agit d'un homme qui a commencé à se retrancher dans son propre monde isolé. Le narrateur est non fiable et le lecteur le met à distance.

#### a) *L'épisode du «chien» :*

*J'avoue que je fus très étonné de l'entendre parler comme un homme. Mais plus tard, ayant bien réfléchi à cela, je cessai de m'étonner. En effet, il y a eu déjà beaucoup d'exemples de ce genre. On raconte qu'en Angleterre un poisson sortit de l'eau et prononça deux mots en une langue si étrange que les savants essayent depuis trois ans de la comprendre, mais n'y parviennent pas...* (1<sup>e</sup> séquence, p.8)

Il s'agit ici de l'«inférence illogique» (pour reprendre le terme de Booth<sup>150</sup>). Le lecteur sait que le chien ne parle pas. Bien qu'on raconte une histoire particulière en Angleterre, on ne peut pas déduire que l'animal sait parler comme l'être humain, y compris les chiens que rencontre le narrateur.

(Chien) - *«Ce fonctionnaire qui se tient dans le bureau de papa (le directeur)... il est laid ! une vraie tortue dans un sac !...»*

(Héros) - *«Qui serait-ce bien ?»*

(Chien) - *«Son nom de famille est très étrange. Il est toujours assis et taille des plumes. Ses cheveux ressemblent fort à une botte de foin. Papa l'envoie parfois en course comme un domestique...»*

(Héros) - *«Il me semble que c'est moi que vise cette sale chienne. Je ne vois pas en quoi mes cheveux ressemblent à une botte de foin...»*

---

<sup>150</sup> Cf. *Idem. Rhetoric of irony*, p.75, “illogical inference”.

(Chien) - « *Sophie ne peut jamais se retenir de rire lorsqu'elle le regarde.* »  
(Héros) - *Tu mens, ... Comme si je ne comprenais pas que tout cela n'est que l'oeuvre de l'envie !  
Comme si je ne connaissais pas l'auteur de ces tours ! C'est le chef de bureau ! ...*  
(8<sup>e</sup> séquence, lettres des chiens, p.21)

Pour le lecteur, le «chien» se moque du héros, ses paroles sont assez subjectives, mais on peut quand même saisir des points indiqués des caractéristiques du narrateur : il est laid (comme une «*tortue dans un sac*»), il ne fait que du petit travail pour le directeur («*comme un domestique*») et la fille du directeur le trouve ridicule. Néanmoins le récepteur/narrateur interprète ces jugements comme autant de conséquences de l'envie que chef de bureau nourrirait vis-à-vis de lui. On pense que le héros se refuse totalement à reconnaître son propre problème, en pensant que ce ne sont que des paroles diffamatoires des autres. C'est une inférence illogique.

**b) Des erreurs commises et des conflits des faits :**

En ce qui concerne Pouchkine - *J'ai copié quelques vers vraiment gentils :*  
*Une heure loin de ma mie,  
Je crus être privé d'elle un an :  
Plein de haine alors pour la vie,  
Puis-je vivre sans elle un instant ?*  
*C'est certainement l'oeuvre de Pouchkine... (2<sup>e</sup> séquence, p.11)*

En fait, évidemment, ces vers ne sont pas de Pouchkine. Ce n'est qu'une chanson («*песня*», 1789) de Nikolai Nikolev<sup>151</sup>. De façon amusante pour le lecteur, plus haut, le fou a dit : «*J'ai lu L'Abeille*». *L'Abeille du Nord* («*северная пчела*»), gazette politico-littéraire publiée à Saint-Petersbourg de 1825 à 1864, est une publication anti-décembriste.<sup>152</sup> Or Pouchkine est un résolu du côté des poètes décembristes ; autrement dit, *L'Abeille* et lui se trouvent en réalité de deux côtés différents. Le héros lit *L'Abeille* et en même temps proclame son admiration pour Pouchkine (de façon ridicule, d'ailleurs: il trouve les vers «gentils»). C'est un peu contradictoire. Ici il s'agirait d'un

---

<sup>151</sup> николай николев, 1758 -1815, poète russe de style sentimental.

<sup>152</sup> Revue d'une grande influence sous le règne de Nicolas 1<sup>e</sup> dans tout l'Empire russe, elle défendait le point de vue du régime impérial après la révolte des Décembristes.

«conflit des faits » (pour faire référence au terme de Booth)<sup>153</sup> (autrement dit, il apparaît des contradictions exprimées dans le texte). Le lecteur a l'impression qu'au fond le héros serait à la fois un défenseur du régime impérial et un ami des libéraux.

La crise de succession d'Espagne - Suite à la mort de Ferdinand VII (roi d'Espagne entre mars et mai 1808 et de 1814 à 1833) en 1833, sa fille étant âgée de trois ans, Isabelle II s'empara du trône, mais son fils l'infant Charles s'y opposa. La crise commença, d'un côté, on trouve Isabelle II (l'Espagne), le Portugal, la France et le Royaume Uni (le traité de la Quadruple-Alliance, 1834), tandis que de l'autre côté on trouve les Carlistes (espagnols) qui soutenaient l'infant Charles. Il y a une «erreur (connue) proclamée » par le fou, «*Comment se peut-il qu'une dona devienne reine ? On ne permettra pas cela. Et tout d'abord l'Angleterre ne le permettra pas...* » (11<sup>e</sup> séquence) - l'Angleterre avait signé le traité et soutenait Isabelle II. De plus, il semble que le fou soit pour les Carlistes (anti-libéral) : «*Comment le trône peut-il être supprimé ? On dit qu'une certaine dona doit monter sur le trône. Mais une dona ne peut monter sur le trône. Non, elle ne le peut en aucune façon* » (10<sup>e</sup> séquence). Néanmoins, plus bas dans le texte le fou se croit le roi d'Espagne « *Ferdinand VIII* », titre inventé par le fou suite à Ferdinand VII. En fait, il ne partage pas les vues des Carlistes en se couronnant. C'est un «conflit des faits ». Le lecteur a l'impression qu'au fond le héros ne serait ni pour les Carlistes ni pour Isabelle II, il est un étranger isolé

Dans la seconde moitié du *Journal* (de la 12<sup>e</sup> à la 20<sup>e</sup> séquences), le héros devient totalement fou, d'abord en liberté puis enfermé. Le lecteur reconnaîtra sa folie à travers l'interprétation des symptômes.

**a) Chez-lui :**

*Lorsqu'elle (Mavra, servante) entendit que le roi d'Espagne se tenait devant elle, elle leva les bras et faillit mourir de terreur : la sotte n'avait jamais encore vu de roi d'Espagne ... Elle eut peur, parce qu'elle est persuadée que tous les rois d'Espagne sont semblables à Philippe II. (12<sup>e</sup> séquence, p.26)*

---

<sup>153</sup> Cf. *Idem. Rhetoric of irony*, p.61, "Conflicts of Facts (within the Work)".

L'énonciateur second (Mavra) *leva les bras et faillit mourir de terreur*. Elle est étonnée et a peur en se rendant compte que son maître est devenu fou. L'énonciateur premier (le héros) pense qu'il est le roi d'Espagne, et interprète les réactions de Mavra en se basant sur cette prémisse : mise pour la première fois en présence d'un roi d'Espagne, sa servante a été prise de peur, craignant que tous les rois d'Espagne ne soient comme Philippe II (roi espagnol puissant qui est connu pour capricieux et violent du 16<sup>e</sup> siècle).

Pour le lecteur, le héros s'identifie à une image magnifiée de lui-même (le roi d'Espagne) par une adhésion imaginaire qui lui permet de s'attribuer toutes les qualités, toutes les vertus ou puissances dont il est dépourvu. Dans son imagination, il peut désormais être placé avec les plus grands, tel que Philippe II, l'un des plus puissants rois dans l'histoire hispanique. C'est le symptôme de sa folie de grandeur (de « vaine présomption »). Il est un narrateur non-fiable.

**b) Au ministère :**

*Ce qui m'amuse le plus, ce fut lorsqu'on me glisse un papier qu'il me fallait signer. Ils s'imaginent que j'allais signer tout au bas de la feuille : Conseiller titulaire un tel. Pensez-vous ! Et à l'endroit le plus en vue de page, où signe notre directeur, je traçai : « Ferdinand VIII ».* (13<sup>e</sup> séquence, p.27)

L'énonciateur second (son collègue du bureau) lui donne un papier à signer de son nom « Poprichtchine ». Ce serait une démarche administrative que le héros a la responsabilité d'effectuer en tant que conseiller titulaire. Cela fait pour lui partie du travail quotidien. Mais l'énonciateur premier (fou) ne signe pas son nom en tant que conseiller titulaire, mais il signe « *Ferdinand VIII* », titre qu'il s'est donnée comme roi d'Espagne, à l'endroit où signe le directeur.

Pour le lecteur, c'est le symptôme de sa folie de « vaine présomption ». En tant que roi d'Espagne, il a de quoi être fier, mais en réalité il est seulement un petit fonctionnaire négligeable : *conseiller titulaire un tel*. Si nous nous référons à la « table des Rangs » ou « des tchins » (табель о рангах) de la Russie, qui est une hiérarchisation des degrés (14 degrés) de noblesse créée par Pierre le Grand en 1722 et

aboli après 1917, le héros (conseiller titulaire) se trouve au 9<sup>e</sup> rang. Il est le plus petit fonctionnaire au Ministère.

**c) A la poste :**

*J'ai été m'informer à la poste pour savoir si les députés espagnols n'étaient pas arrivés. Mais le maître de poste est tout à fait stupide : il ne sait rien. « Non, me dit-il, il n'y a pas de députés espagnols ici ; mais si vous voulez écrire une lettre, nous l'accepterons conformément aux tarifs en vigueur. » ... Bâises que tout cela ! Ce sont les pharmaciens qui écrivent des lettres... (15<sup>e</sup> séquence, p.30)*

La poste offre des services postaux, dont l'essentiel est le transport du courrier. Le maître de poste répond au héros : « *il n'y a pas de députés espagnols ici ; mais si vous voulez écrire une lettre, nous l'accepterons conformément aux tarifs en vigueur* ». C'est une réponse professionnelle dont se servent les employés de poste. Mais le héros pense que le maître de poste est *stupide* puisqu'il *ne sait rien* sur ce qu'il a demandé (affaire espagnole). De plus, cette réponse est une *bâise* pour lui, puisqu'il n'écrit pas de lettre, *ce sont les pharmaciens qui écrivent des lettres*. Pour le lecteur le point de vue du héros est illogique. D'un côté, celui-ci a choisi de se renseigner auprès de la poste sur les affaires espagnoles, qui ne la concernent pas ; de l'autre côté, l'argument que les « *pharmaciens* » écrivent les lettres entraîne le lecteur dans l'absurde : pourquoi dire que *ce sont les pharmaciens qui écrivent des lettres* ? Tout le monde peut écrire et le héros a déjà affirmé que seuls les nobles savaient écrire correctement et lui-même a dit avoir lu les lettres des « chiens ». Par ailleurs, les termes méprisants *stupide* et *bâises*, s'adressant aux autres (comme « *la sottise* » à Mavra ou « *la canaille administrative* » à ses collègues du bureau), révèlent en fait sa folie de se croire un Grand Homme qui est supérieur aux autres. C'est encore un signe de son déire de grandeur ( folie de « vaine présomption »).

**d) Fou dans la maison de fous :**

*Il (chancelier d'Etat) me poussa dans une petite chambre et me dit :  
« Reste là, et si tu continues à te faire appeler Ferdinand VIII, je saurai bien te faire passer cette envie. »  
Mais comprenant bien que c'était uniquement une épreuve, je répondis négativement ; et alors le*



*chancelier me donna deux coups de bâton sur le dos avec une telle force que je faillis crier ; mais je me retins, me rappelant que c'est la coutume des chevaliers lorsqu'on accède à une haute dignité.. (17<sup>e</sup> séquence, p.31)*

Quant à l'énonciateur second, d'abord, le surveillant, qui a la responsabilité de surveiller de très près les malades dans la maison de fous, ordonne au héros de rester dans sa chambre et le menace de punition s'il continue à se faire appeler *Ferdinand VIII*. Suite au refus du fou d'obtempérer, il lui a donné *deux coups de bâton sur le dos*. Mais l'énonciateur premier (fou) considère ce surveillant comme *chancelier* de l'Espagne et prend sa menace pour *une épreuve*, finalement il croit que les *coups de bâton* renvoient à *la coutume des chevaliers lorsqu'on accède à une haute dignité*. Pour le lecteur, le fou se croit encore le roi. De plus, il prend la maison de fous pour l'Espagne et prend le surveillant pour le chancelier d'Etat. Par ailleurs, il donne une explication à tout ce qui lui apparaît étrange afin de maintenir son rêve de grandeur. Pour le lecteur, le surveillant est violent et froid ; le malade est ridicule et isolé

*Le Grand Inquisiteur est de nouveau entré dans ma chambre aujourd'hui, mais ayant entendu ses pas de loin, je me cachai sous la chaise. Ne me voyant pas, il se mit à m'appeler. D'abord il cria : « Poprichtchine ! » - Pas un mot, puis : « Avksenty Ivanovitch, conseiller titulaire, gentilhomme ! » Je continuai de me taire – « Ferdinand VIII, roi d'Espagne ! » Je voulais me montrer, mais ensuite je me dis : « Non, mon ami, tu ne m'attraperas pas... » Mais il m'aperçut et me chassa à coups de bâton de dessous ma chaise. (19<sup>e</sup> séquence, p.33)*

Le surveillant vient chercher le malade dans sa chambre, mais comme le fou s'est caché, il l'appelle : par son nom de famille « *Poprichtchine* », par son prénom et patronyme (ce qui est la norme pour ceux qu'on ne méprise pas) « *Avksenty Ivanovitch* » (appellation de politesse), par son ancienne dénomination « *conseiller titulaire, gentilhomme* » et finalement par le titre imaginé « *Ferdinand VIII, roi d'Espagne* ». Enfin, après l'avoir perçu au-dessous de la chaise, il le frappe pour qu'il sorte. Néanmoins, le fou prend la maison de fous pour le tribunal de l'Inquisition et prend le surveillant pour un *Grand Inquisiteur*. Il pense ainsi que ce dernier veut le faire passer en jugement (veut malgré tout lui faire du mal). Il a peur mais il se croit encore le roi. Ce qui concerne le Grand Inquisiteur fait le lecteur penser au fait historique de l'Inquisition espagnole (fondée en 1483). En réalité, elle a été abolie en 1820. Au temps

du fou (1833), il n’y a plus réellement de Grand Inquisiteur espagnol. Il n’existe que dans sa propre vision. C’est un symptôme de sa maladie. Par ailleurs, le fou pense que l’Inquisition est au service du roi, est obligée de faire intervenir des puissances étrangères pour justifier son traitement :

*Je ne parviens pas à comprendre comment le roi a pu être soumis aux tortures de l’Inquisition. Il est vrai que c’est peut-être la faute à la France, et surtout, et surtout à Polignac. Oh, cette canaille de Polignac ! Il a juré de me nuire jusqu’à ma mort... (18<sup>e</sup> séquence, p.33)*

Mais son explication est dérisoire. Pourquoi prendre «*Polignac*» comme bouc-émissaire ? Il doit faire référence à Jules de Polignac (1780-1847), ultraroyaliste sous la seconde Restauration française (1814-1830) et président du Conseil des ministères de 1829 à 1830. Après les Trois Glorieuses en France en 1830, il est condamné à la prison. Le fou ne fait qu’exploiter un personnage présent dans l’opinion publique de l’époque, ce qui est en fait absurde pour le lecteur.

Il y a encore beaucoup d’affirmations insensées du fou que le lecteur ne comprend pas : «*cette ambition provient de ce que nous avons sous la langue un globule, et dans ce globule un petit ver, gros comme une tête d’épingle, fabriqué par un certain barbier qui demeure dans la rue Gorokhovaia...*» (13<sup>e</sup> séquence) ; «*la Chine et l’Espagne étaient un seul et même pays, c’est par négligence qu’on les considère comme des Etats séparés*» (19<sup>e</sup> séquence) ; «*tout coq a son Espagne, et elle se trouve sous ses plumes, non loin de sa queue*» (19<sup>e</sup> séquence) etc. Tout cela invite le lecteur à mettre le narrateur à distance.

### 8.2.2 Le narrateur, les autres personnages et le lecteur

Représentation du directeur et de sa fille	
Selon le point de vue du chien	Selon le point de vue du héros
<b>directeur</b>	
	<i>Un homme extrêmement intelligent : plein d’armoires remplies de livres de science en français ou allemand dans son bureau. / Importance brille dans ses regards. / <u>Jamais prononcer un mot inutile.</u> Parfois seulement, lorsqu’on lui présente des papiers à signer, il lui arrive de demander : «<i>Quel temps fait-il ? – Il fait humide, Votre Excellence.</i>» (2<sup>e</sup> séquence, p.9)</i>

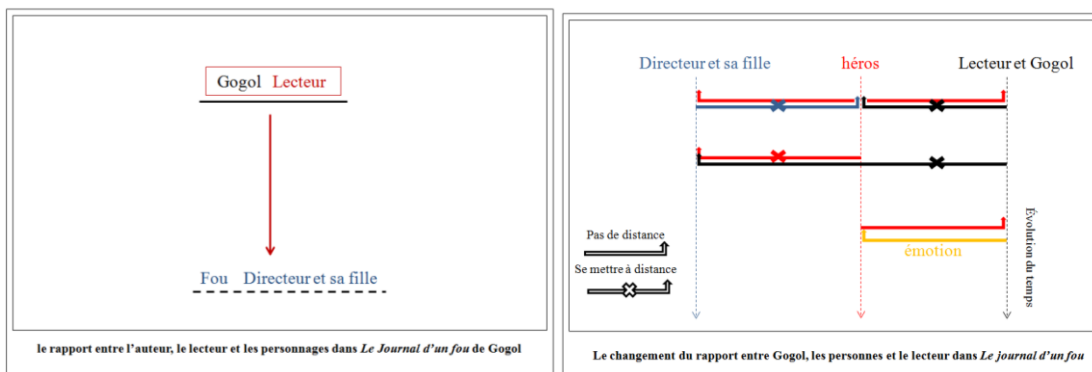
<p><i>Un homme très étrange. La plupart du temps il se tait ; il parle très rarement. Mais il y a une semaine, il ne cesse de se parler à lui-même : « L'obtiendrai-je, ne l'obtiendrai-je pas ? » (ruban d'honneur)... Une fois, il me posa aussi cette question : « Qu'en penses-tu, Medji ? l'obtiendrai-je ou non ? »...une semaine après,... « Regarde un peu, Medji, ce qu'il y a là »... (8<sup>e</sup> séquence, p.18)</i></p> <p>Le ruban : il s'agit d'une décoration de premier rang, décernée aux hauts dignitaires ou même aux chefs d'Etat.<sup>154</sup></p>	<p>Selon la table des rangs – « Votre Excellence » (« ваше превосходительство ! ») est la dénomination statutaire des nobles de troisième ou de quatrième rang. Le directeur est donc un grand fonctionnaire.</p> <p><i>Il aime qu'il y ait beaucoup de plumes toutes préparées. Oh ! Quel cerveau il doit avoir ! Il se tait toujours, mais jamais qu'il ne cesse de réfléchir. (6<sup>e</sup> séquence, p.13)</i></p> <p><i>Il est donc ambitieux ! C'est bon à savoir (de la lettre de Chien). (8<sup>e</sup> séquence, p.18)</i></p>
<p><b>Pour le lecteur</b> : le directeur <i>se tait toujours / dans la plupart du temps</i>. S'il ne cesse de réfléchir, on verra ce qu'il réfléchit à travers les seules phrases mentionnées dans tout le texte : « <i>Quel temps fait-il ?</i> » &amp; « <i>L'obtiendrai-je, ne l'obtiendrai-je pas ?</i> » etc. Car c'est totalement banal, on ne peut pas partager le point de vue du héros, en disant que le directeur n'a <i>jamais prononcé un mot inutile</i>. De plus, on se demande s'il est aussi <i>intelligent</i> que l'affirme le narrateur. Il a plein de livres de science en français ou en allemand dans son bureau, mais il y passe très peu de temps. Par contre, il s'est passé tout son temps à réfléchir comment obtenir des honneurs. Finalement, on est d'accord avec le jugement du fou : <i>il est ambitieux !</i></p>	
<p><i>Papa veut absolument que sa fille épouse un général, ou un gentilhomme de la chambre ou un colonel de l'armée... (8<sup>e</sup> séquence, p.22)</i></p> <p>Dans la table des rangs entre 1722 et 1845, on insiste sur le service militaire par rapport au service civil. Le grade de colonel (чина полковника), sixième rang, est la noblesse héréditaire. Et ce n'est pas la peine d'expliquer le grade de général (чина генерала), rang le plus haut dans le service militaire. Quand au « gentilhomme de la chambre » (камер-юнкер), il renvoie au rang de la cour jeune (kammerjunker), de neuvième à quatrième rangs entre 1809 et 1850, qui n'appartient ni au service militaire ni au service civil mais aux courtiers.</p> <p>Le héros est un simple « conseiller titulaire » (титулярный советник), situé au neuvième rang du domaine civil. Il n'appartient pas à la noblesse personnelle ni héréditaire. Il est un vrai « petit fonctionnaire ».</p>	<p><i>Soudain, par exemple, j'entre chez notre directeur, en uniforme de général... Que dira notre directeur ? Oh, c'est un grand ambitieux. C'est un maçon, c'est certainement un franc-maçon, bien qu'il feigne d'être ceci ou cela, je remarquai immédiatement qu'il était franc-maçon. S'il tend la main à quelqu'un, ce n'est jamais que deux doigts. (9<sup>e</sup> séquence, p.23)</i></p> <p><i>Ceux-là (les pères de la femme) qui font des courbettes, se faufilent à la Cour et disent qu'ils sont des patriotes, qu'ils sont ceci et cela ; ce sont des pensions, des pensions que cherchent ces patriotes. Pour de l'argent, ils vendraient leur père, leur mère et Dieu lui-même, ces ambitieux, ces Judas. (13<sup>e</sup> séquence, p.28)</i></p>
<p><b>Pour le lecteur</b> : la Franc-maçonnerie, institution essentiellement philosophique, qui a pour objet la recherche de la vérité, l'étude de la morale et la pratique de la solidarité ou de la fraternité, est un réseau pour la promotion sociale. Le directeur est un <i>franc-maçon</i>, puisqu'il serre la main avec deux doigts ? (selon l'étiquette russe, le « Grand Homme » pourrait tendre la main avec deux ou trois doigts à son inférieur. Mais c'est quand même une manière arrogante). Avec de la reconstruction des phrases, on pourrait essayer de comprendre comme ceci : comme le directeur est <i>ambitieux</i> et arrogant, il voudrait en fait chercher un « frère » comme son gendre (parmi les grands nobles - général ou parmi les jeunes nobles qui semblent avoir un avenir brillant – colonel ou gentilhomme de la chambre). Néanmoins, son objet ne sera pas celui de la fraternité franc-maçonne, mais de chercher des <i>pensions</i> sous la peau de <i>patriotes</i>. Par conséquent, le directeur trahit l'idéal franc-maçon, comme Judas a trahi le Christ. Tous les pères ambitieux comme lui deviendraient tous finalement des Judas. Le lecteur</p>	

<sup>154</sup> Cf. *Idem*. Note 16 du *Journal d'un fou* par Sylvie Luneau, *Oeuvres complètes* de Nicolas Gogol, 1966, p.1847.

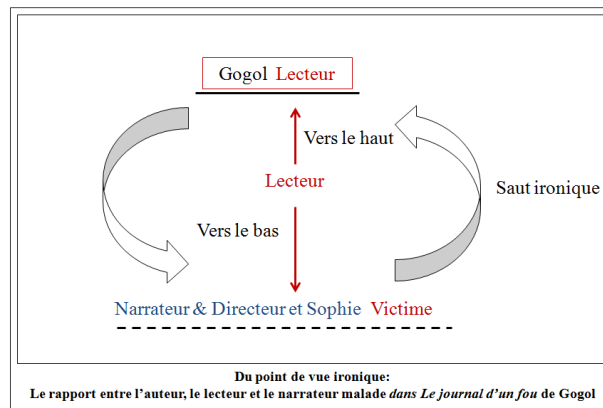
<p>prend la distance avec le directeur. Néanmoins, le narrateur est toujours non-fiable.</p>	
<p><b>La fille du directeur (Sophie)</b></p>	
	<p><i>Elle sauta hors de la voiture, tel un oiselet. Quel regard elle lança à droite et à gauche ! Comme elle batit des paupières et des sourcils ! (1<sup>e</sup> séquence, p.7)</i></p> <p><i>Quand elle me regarda, ce fut le soleil... Elle me salua et dit... Quel voix ! Un canari, un vrai canari ! ... Anges du ciel ! Quel mouchoir ! ... Tout en respire la noblesse. (2<sup>e</sup> séquence, p.10)</i></p>
<p><b>Pour le lecteur :</b> Sophie serait une belle fille avec une belle voix. Néanmoins, on croit qu'il y a l'amplification, puisque le narrateur est un homme qui tombe amoureux avec une vision embellissante de l'amour.</p>	
<p><i>Ma Sophie est toujours heureuse quand elle va au bal, bien qu'elle se fâche presque chaque fois au moment de s'habiller... Sophie revient du bal à six heures du matin, et je devine presque toujours à son aspect pâle et hâve qu'on n'a pas donné à manger la pauvrete. / (8<sup>e</sup> séquence, p.19)</i></p> <p><i>« Ah ! Medji, Medji ! Si tu savais qui c'est ! un brun, gentilhomme de la chambre, et des yeux noirs comme l'agate. »...</i></p> <p><i>Ils parlent d'une dame qui, au bal, au lieu d'une figure en avait dans é une autre... ressemble fort à une cigogne et manqua de tomber ; ils disaient que je ne sais quelle Lidina s'imaginait avoir des yeux bleus tandis qu'ils étaient verts, et autres choses de ce genre...</i></p> <p><i>Quelle énorme différence (avec Fidèle – copain de Medji) ! Je ne comprends pas ce qu'elle a pu trouver dans son Tiéplov. Pourquoi l'admire-t-elle tant ? (8<sup>e</sup> séquence, p.20-21)</i></p>	<p><i>O la femme ! Quel être perfide ! C'est maintenant seulement que j'ai compris ce qu'était la femme. Personne n'a jamais su jusqu'ici de qui elle était amoureuse : c'est moi le premier qui l'ai découvert. La femme est amoureuse du diable. Je ne plaisante pas... Elle n'aime que le diable. Voyez-la qui, de l'une des premières loges, pointe ses jumelles. Vous croyez qu'elle regarde ce gros bonhomme couvert de décoration ? Pas du tout : elle regarde le diable qui se tient derrière son dos. Le voilà qui fait signe du doigt à la femme. Et elle l'épousera ; je vous assure qu'elle l'épousera. (13<sup>e</sup> séquence, p.28)</i></p>
<p><b>Pour le lecteur :</b> Sophie est attiré par un gentilhomme de la chambre (Tiéplov). Dans la nuit, ils dansent au bal ; pendant la journée, ils mènent des conversations aussi sur le bal qui semblent futiles. Bien que ce soit dans ce cas-là, la fille l'aime à la folie et l'épousera. Selon le héros, comme Judas qui a trahi le Christ et son père qui trahit l'idéal franc-maçon, attiré par le diable, elle trahit l'« amour » et va poursuivre d'autres choses, telles que des <i>pensions</i>, comme son père, en se mariant avec un « gentilhomme de la chambre ». Le lecteur prend ainsi de la distance avec Sophie. On pense que cette explication du narrateur pourrait être plausible, mais pour autant il ne devient pas fiable, puisque la fille n'est jamais tombée amoureuse de lui. Il ne s'agit donc pas de trahison <i>perfide</i>. D'ailleurs, dans le texte, le chien compare son copain Fidèle avec le copain de Sophie Tiéplov, on sent l'ironie sur Sophie et Tiéplov qui sont rapprochés du chien. De plus, en plus haut dans le texte on a : « c'est écrit très correctement. » (8<sup>e</sup> séquence, p.17) – « seuls les nobles savent écrire correctement... » (1<sup>e</sup> séquence, p.8)<sup>155</sup> Les chiens sont des nobles, donc les hommes/nobles sont comparables avec les chiens aux yeux du fou. Et même, « les chiens étaient beaucoup plus intelligents que les hommes... » (6<sup>e</sup> séquence, p.15) Ainsi finalement les chiens/nobles sont mieux que tous les hommes, y compris les hommes/nobles, et le lecteur ? Enfin, le lecteur prend la distance avec le narrateur et à la fois avec Sophie.</p>	

<sup>155</sup> Cette phrase avait été biffée à cause de la censure. Le texte du manuscrit a été établi dans l'édition Tikhonravov. Cf. *Idem*. Note 3 du *Journal d'un fou* par Sylvie Luneau.

Dans *Le Journal d'un fou* de Gogol : le lecteur se met à distance de tous les personnages représentés ; quant au narrateur, au début, il met les autres fonctionnaires du Ministère (en particulière le chef du bureau), le valet, Mavra etc. à distance, puis avec le rétrécissement de son champ de vision, il prend également de la distance avec le directeur et sa fille Sophie, dont il a fait beaucoup d'éloges plus haut ; quant aux autres personnages, ils prennent le héros pour un homme marginal et ne lui fait point attention. A la fin, le rapport entre le narrateur, les autres personnages et le lecteur dans le texte peut se représenter par les deux tableaux ci-dessous.



Par ailleurs, le phénomène que nous observons pourrait aussi se révéler par le tableau ci-dessous du point de vue ironique :



Au fond, Gogol invite son lecteur à faire l'ironie avec tous les personnages. Quant aux lecteurs, il y a ceux qui sont victimes de l'ironie, puisqu'ils ne comprennent pas ce que l'auteur veut exprimer, mais il y a aussi ceux qui ont pleinement le plaisir d'être avec l'auteur. C'est sur ces derniers que nous nous sommes focalisés.

## Chapitre 9 - Distance et incertitude : *Le deuxième Horla* de Maupassant

Différent des deux *Journal d'un fou* de Gogol et de Lu Xun, *Le deuxième Horla* de Maupassant semble donner au lecteur plus de flexibilité ou plus de possibilités à l'interpréter. Le narrateur-héros amène le lecteur graduellement dans un monde fantastique, où tout est régi par des lois totalement inconnues de lui. Finalement, l'identité du héros (malade, fou, halluciné ou somnambule ...) et aussi l'identité du *Horla* (être invisible qui existe vraiment ou simplement *double* du héros) restent toujours incertains pour le lecteur. En tout cas, le lecteur mettrait le héros à distance, mais en même temps, il n'a pas toujours de certitude pour récuser son point de vue.

### 9.1. *Le problème de l'identité du narrateur*

Différent des deux autres narrateur-héros, celui-ci s'interroge sans cesse sur sa propre identité. Il semble avoir une très grande lucidité qui prévient chacun des soupçons chez le lecteur.

#### 9.1.1 Malade qui souffre de la sensation de malaises : (2<sup>e</sup>-10<sup>e</sup>, sauf 8<sup>e</sup>)

Le narrateur est un malade qui souffre de la fièvre, du cauchemar de la nuit et de l'angloïsse (ou de la sensation d'un danger menaçant). Comme il est allé consulter le médecin, on a l'observation clinique de cette maladie : *le pouls rapide, l'oeil dilaté, les nerfs vibrants, mais sans aucun symptôme alarmant. Je dois me soumettre aux douches et boire du bromure de potassium* (4<sup>e</sup> séquence, p.892). Néanmoins, il semble que cela lui serait inutile : *Mon état s'est encore aggravé... Le bromure n'y fait rien ; les douches n'y font rien* (6<sup>e</sup> séquence, p.893).

#### 9.1.2 Hypothèse de la folie : (11<sup>e</sup>-27<sup>e</sup>, sauf 18<sup>e</sup>-22<sup>e</sup>)

Episode de la carafe (11 <sup>e</sup> -17 <sup>e</sup> , p.896-897) FOU ?	
Découverte du problème	Le narrateur met la carafe à côté avant de se coucher et la trouve vide quand il se lève.
Les suppositions	<i>Je l'ai bu</i> OU <i>On a bu ma carafe</i> (11 <sup>e</sup> -13 <sup>e</sup> )
Epreuves	
1 – <i>avant de me coucher, j'ai placé sur ma table du vin, du lait, de l'eau, du pain et des fraises.</i> (14 <sup>e</sup> -15 <sup>e</sup> )	<i>On a bu – j'ai bu – toute l'eau, et un peu de lait.</i>
2 – <i>j'ai supprimé l'eau et le lait.</i> (16 <sup>e</sup> )	<i>On n'a touché à rien.</i>



3 – <i>j'ai remis sur ma table l'eau et le lait seulement, en ayant soin d'envelopper les carafes en des linges de mousseline blanche et de ficeler les bouchons. Puis, j'ai frotté mes lèvres, ma barbe, mes mains avec de la mine de plomb, et je me suis couché.</i> (17 <sup>e</sup> )	<i>Je n'avait point remué ; mes draps eux-mêmes ne portaient pas de taches... Les linges enfermant les bouteilles étaient demeurés immaculés... On avait bu toute l'eau ! On a bu tout le lait !</i>
Résultat observé pour le lecteur	Ce n'est pas « <i>moi</i> » qui l'a bu et c'est quelqu'un d'autre ( <i>on</i> ) qui l'a bu, seulement s'il n'y a pas de problèmes avec ce « <i>moi</i> » (c'est-à-dire, <i>je</i> ne suis pas par exemple somnambule, halluciné, un sujet hypnotisé, fou ou quoi...)
Réflexion et Hésitation du narrateur	<p><i>Je deviens fou. [...] Je deviens fou ? Qui me sauvera ?</i> (12<sup>e</sup>) <i>Décidément, je suis fou !</i> (13<sup>e</sup>) – lexicalement «devenir» possède un aspect imperfectif ; grammaticalement le présent de l'indicatif lui confère aussi un aspect inaccompli.</p> <p>Suis-je «<i>somnambule</i>»? Ai-je subi l'influence de «<i>suggestions</i>» (hypnotisme)? Mais <i>en tout cas, mon affolement touchait à la dénuance.</i> (18<sup>e</sup>)</p> <p>Le héros se demande sur son propre état. Il a une certaine lucidité qui prévient chacun de nos soupçons. En tant que narrateur, le lecteur le trouve fiable, puisque ce narrateur décrit ce qu'il voit. Néanmoins, en tant que récepteur (avec lequel nous percevons l'action), le lecteur le trouve non fiable, car l'on reste toujours incertain sur ce que voit ce récepteur.<sup>156</sup> On a toujours l'incertitude sur l'existence d'un être, qui se matérialise avec «boire de l'eau et du lait», dans le monde fantastique.</p>
<b>Episode de la rose (26<sup>e</sup>-27<sup>e</sup>, p.901-903) PAS FOU ?</b>	
Événement	<i>Je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser comme si cette main l'eût cueillie ! Puis la fleur s'éleva [...] et elle resta suspendue dans l'air transparent...</i> (26 <sup>e</sup> )
Observation du narrateur	<p>Ce n'était pas d'«<i>hallucination</i>», puisque <i>je retrouvai la tige franchement brisée.</i></p> <p><i>Je suis ainsi certain [...]qu'il existe [...]un être invisible, [...]qui peut toucher aux choses, les prendre et les changer de place, doué d'une nature matérielle bien qu'imperceptible pour nos sens, et qui habite sous mon toit.</i> (26<sup>e</sup>)</p> <p>La certitude du héros sur l'existence de l'«<i>être invisible</i>».</p>
Réflexion et Hésitation du narrateur	<p><i>Je ne suis pas fou.</i> (26<sup>e</sup>)</p> <p><i>Je me demande si je suis fou. [...] J'ai vu des fous ; j'en ai connu qui restaient intelligents, lucides, clairvoyants même sur toutes les choses de la vie, sauf sur un point. [...] Certes, je me croirais 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.</i> (27<sup>e</sup>)</p> <p>Le héros continue à découvrir son propre état. Il reprend provisoirement l'incertitude sur l'existence de l'«<i>être invisible</i>», en se considérant comme «<i>halluciné</i>».</p> <p>L'ébranlement du héros nous rend plus difficile à définir son statut / son identité. Par ailleurs, toutes ses hésitations renforceraient notre impression d'incertitude sur le monde étrange surnaturel. En un mot, il semble que tout cela l'empêche d'accéder au statut de récepteur fiable.</p>

## 9.2. Le problème de l'identité du Horla

Avec l'évolution du journal, le héros devient de plus en plus sûr en ce qui concerne

<sup>156</sup> «Non fiable en tant que récepteur, fiable en tant que narrateur», l'idée proposée par Florence Goyet dans *La Nouvelle*, p.189, note 1.

l'existence du monde invisible et aussi celle de l'être invisible puissant qui est intitulé le Horla. Néanmoins, le lecteur, avec toujours l'incertitude sur ce monde étrange, peut penser que cet Être ne pourrait être que le *double* du héros.

### 9.2.1 L'existence du monde invisible ?

Deux épisodes annexes à remarquer : la visite du Mont-Saint-Michel (8<sup>e</sup> séquence) et le voyage à Paris (18<sup>e</sup>-22<sup>e</sup> séquences, dont la 20<sup>e</sup> séquence porte sur une séance d'hypnotisme). Dans le premier épisode, les propos que tient le moine sur la puissance du vent explique finalement au héros la caution rationnelle de l'invisible ; tandis que la digression du docteur à la 20<sup>e</sup> séquence semble expliquer finalement la caution rationnelle (ou scientifique) du surnaturel, avec les études de *Mesmer* (1734-1815) : la théorie du magnétisme et ses séances d'hypnotisme. (Nous avons analysé précisément ces deux passages dans la partie II)

Ces deux épisodes vont dans le sens d'une « faiblesse sensorielle »<sup>157</sup> du héros dans un instant, mais ils marquent les étapes d'un doute progressif sur l'ordre du monde. Ils permettent d'accepter l'anormal comme normal et mettre, dans l'ensemble de la nouvelle, des divers moments de l'aliénation. Ces expériences vont préparer le narrateur aux altérations de l'espace et de la causalité qu'il observe et le faire entrer dans un nouveau système de l'univers (de la folie) qui le rassure : « *J'ai dormi tranquille* » (27<sup>e</sup> séquence, p.902). D'ailleurs, le texte se redouble : à partir d'un certain moment du journal, le héros retrouve son calme (« *Quelle journée admirable !* » au début à la 1<sup>ère</sup> séquence, p.891). Toutefois, cette retrouvaille avec soi n'est pas de restauration de l'identique, mais la restauration d'un Autre encore inconscient. Le redoublement de certains éléments de l'histoire figure le dédoublement de l'être.

### L'existence de l'Être invisible ?

Dans la *Revue du Monde scientifique* : « *Une nouvelle assez curieuse nous arrive de Rio de Janeiro. Une folie, une épidémie de folie [...] s'évit en ce moment dans la province de San-Paulo.*

---

<sup>157</sup> Cf. Guy de Maupassant, *Les Contes et Nouvelles de Maupassant, publiés entre avril 1884 et 1893*, Notices, notes et variantes, bibliographie par Louis Forestier, Gallimard, 1979, p.1621.



*Les habitants, [...] désertent leurs villages, [...] se **disant** poursuivis, possédés, gouvernés comme un bétail humain par des êtres invisibles bien que tangibles, des sortes de vampires qui se nourrissent de leur vie, pendant leur sommeil, et qui boivent en outre de l'eau et du lait sans paraître toucher à aucun autre aliment.*

*M. le professeur Don Pedro Henrique, accompagné de plusieurs savants médecins, **est parti pour** la province de San-Paulo, afin d'étudier [...] cette surprenante folie... »*

*Je me rappelle le beau trois-mâts brésilien qui passa sous mes fenêtres en remontant la Seine, le 8 mai dernier ! [...] L'Être était dessus, venant de là-bas, où sa race est née ! Et il m'a vu ! ... (39<sup>e</sup> séquence, p.905-906)*

D'abord, l'emploi du discours rapporté crée de la distance entre ce qu'affirme dans la revue et tout le raisonnement du héros sur le Horla. Ensuite, « *se disant* » objectivise la description du symptôme de la folie des habitants. Enfin, en face de cet éclatement de maladie mêlée d'éléments surnaturels et du thème de la folie, les savants médecins sont « *parti(s)* » « *afin de l'étudier* ». Leur résultat reste encore inconnu. La référence est incertaine pour le lecteur, puisque : d'un côté, bien que l'idée de panique liée à celle d'épidémie nous fasse au moins penser au moment du choléra dans le Midi de 1884<sup>158</sup>, « *une épidémie de folie* » nous amènerait à nous interroger sur la définition de la folie (Foucault, les lèpreux ont été considérés comme des « têtes aliénées » au moyen âge, *Folie et Dérision*, p.16) ; de l'autre côté, cela nous rappellerait ce qu'affirme le docteur Parent au 20<sup>e</sup> (le mystère surnaturel commence à faire l'objet d'études rationnelles), qui apparaît en effet toujours sceptique dans le domaine scientifique. Cette présentation, mêlée à la fois l'ancien et le récent, donnerait au lecteur une forte impression de l'incertitude.

Selon le héros, le Horla serait les origines de la folie de Rio de Janeiro, car : il serait aussi une sorte d'« incubé »<sup>159</sup>, qui posséderait toutefois un corps, fait d'une manière invisible lui permettant d'échapper à toute investigation des sens, et doué d'une nature matérielle (boire de l'eau et du lait ; toucher les choses ; revêtir l'apparence du reflet). De plus, cet être surnaturel imposerait sa propre volonté à sa victime, jusqu'à en faire son esclave et absorber, à son bénéfice, toute l'énergie vitale.

---

<sup>158</sup> *Op. cit.* Notices par Louis Forestier, p.1634.

<sup>159</sup> Un incubé : un démon mâle qui est censé prendre corps pour abuser sexuellement d'une femme endormie.

D'ailleurs, le Horla serait également l'origine de ses malaises, puisqu'il est venu chez lui avec un *trois-mâts brésilien (où sa race est née)*, avec un bateau d'aliénation. Cela nous fait penser au «stultifera navis / la nef des fous» (Foucault, *Folie et Dérision*, p.17). Le lecteur se demanderait alors sur ce que serait exactement l'origine de la folie et si l'on pourrait l'expliquer avec l'idée du surnaturel (avec par exemple le Horla).

### 9.2.2 Le double du narrateur ?

<b>L'être invisible domine le héros</b>	
<b>Découverte de cette domination</b>	<b>Réaction du héros</b>
<p><i>Une force occulte m'engourdissait, m'arrêtait, m'empêchait d'aller plus loin...</i> (27<sup>e</sup>, p.902)</p> <p><i>Je le sens près de moi, m'épiait, me regardant, me pénétrant, me dominant...</i> (28<sup>e</sup>, p.903)</p>	<p>Il a peur. (27<sup>e</sup>-31<sup>e</sup>)</p>
<p><i>Je ne peux plus vouloir ; mais quelqu'un veut pour moi ; et j'obéis.</i> (33<sup>e</sup>, p.903)</p> <p><i>Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis.</i> (34<sup>e</sup>, p.903-904)</p> <p>Le héros perd la capacité de «pouvoir» et de «vouloir». C'est l'aggravation de sa maladie.</p>	<p>Il veut s'échapper de sa domination, «pour gagner Rouen» par exemple, mais il ne peut pas (32<sup>e</sup>-37<sup>e</sup>):</p> <p><i>Je désire sortir. Je ne peux pas. Il ne veut pas.</i> (34<sup>e</sup>, p.904)</p>
<p>On observe que le journal du narrateur comporte deux fois la date du «<b>19 août</b>» (39<sup>e</sup> et 40<sup>e</sup>). Le manuscrit ne porte pas de corrections à cet endroit.<sup>160</sup> C'est une volonté d'attirer l'attention sur le moment essentiel ? - l'apparition du Horla et la disparition de moi.</p>	
<p><b>Révélation du Horla :</b> <sup>161</sup></p> <p><i>Le règne de l'homme est fini. [...]</i></p> <p><i>Malheur à nous ! Il est venu le...le...comment se nomme-t-il...le...il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas...le...oui...il le crie...J'écoute...je ne peux pas...rêve...le...Horla...J'ai entendu...le Horla...c'est lui...le Horla...il est venu !...</i></p> <p><i>Un être nouveau !</i></p> <p><i>Il est en moi, il devient mon âme...</i> (39<sup>e</sup>, p.906)</p> <p>«<i>rêve</i>», ce serait l'hallucination auditive. Par rapport à ses hallucinations visuelles antérieures, on pense que sa maladie s'aggrave. Par ailleurs, cet impératif pourrait susciter quelque doute chez le lecteur : Qui donne cet ordre, l'être invisible ? Qui est-ce exactement ? D'abord, on s'aperçoit que <i>je ne l'entends pas</i>, dont le verbe «entendre» se relève à un phénomène physiologique, tandis que dans <i>J'écoute</i> le verbe «écouter» serait plutôt psychologique ; ensuite, psychologiquement, il semble que «l'autre» ordonne <i>rêve</i>, le héros rêve alors <i>le...Horla...</i> ; enfin, <i>J'ai entendu</i> physiologiquement ce que <i>je</i> rêve. Mais pour le lecteur, la première fois que l'on entend «le Horla» c'est avec la répétition ou la proclamation du héros. Par conséquent, on doute de l'existence réel de cet être invisible et pense que celui-ci proviendrait peut-être de l'hallucination du héros.</p> <p>Jusqu'ici, il est difficile de distinguer «je» et «le». <i>Il est en moi, il</i></p>	<p>Il essaie de le tuer. (37<sup>e</sup>-43<sup>e</sup>)</p>

<sup>160</sup> *Op. cit.* Notices par Louis Forestier, p.1636.

<sup>161</sup> Cf. Ben Mahjouba Abbès, *Les signes linguistiques du fantastiques dans les nouvelles de Maupassant* (thèse), 1992, p.306.

<p><i>devient mon âme...</i> «Il » devient « moi ». Comme dans <i>je deviens fou</i>, lexicalement «devenir » possède un aspect imperfectif ; grammaticalement le présent de l'indicatif lui confère aussi un aspect inaccompli. Cette transformation commence.</p>	
<p><b>Episode de la glace :</b>  <i>On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! [...] lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet. [...]</i>  <i>Je l'avais vu !</i> (40<sup>e</sup>, p.908)  A la première vue, c'est le Horla qui revêt l'apparence du narrateur (dévore son reflet). Mais on pourrait aussi avoir une impression qu'il y a une disparition de son <i>moi</i> profond. Avec trois exclamations, le narrateur signale son incapacité à ressaisir sa propre image. Il s'agit d'une sorte d'anéantissement du moi. C'est une preuve d'aliénation incontestable.  D'ailleurs, il cherche le Horla dans le miroir, mais finalement trouve lui-même. Le lecteur se demanderait si cet être nouveau n'est en fait que le <i>double</i> du héros, si c'est un phénomène d'autoscopie.  A travers cet épisode, on s'aperçoit que la transformation de « je » en « il » est presque accompli. Il y a un sens de l'« autre » pour « je ».</p>	
<p><i>Non...non...sans aucun doute, sans aucun doute...il n'est pas mort...Alors...alors...il va donc falloir que je me tue, moi !...</i> (43<sup>e</sup>, p.910)  «Il » est «moi » si «je » veut «le » tuer, il faut «me » tuer. On a le soupçon qu'« il » est en fait le <i>double</i> de «je » dans l'hallucination, Par ailleurs, à la fin, le lecteur s'apercevrait que le héros, semble-t-il, souffert de la schizophrénie, maladie mentale qui se manifeste principalement : au départ par un sentiment d'étrangeté, une bizarrerie, voire un sentiment de persécution ; puis par des hallucinations surtout auditives ; enfin par une volonté de se suicider.  Mais cette interprétation du statut du héros semble inutile pour attester l'existence ou la non-existence du monde fantastique. Finalement on n'est jamais sûr si cette sorte de l'être invisible existe vraiment ou pas. L'identité du Horla est très difficile à définir.</p>	(Il va se suicider.)

Dans cette partie III, nous avons étudié le rapport entre les lecteurs et les personnages, en focalisant sur l'ensemble de la représentation des relations des personnages. Avec l'analyse précise des passages, nous avons observé :

Premièrement, le lecteur du *Journal d'un fou* de Lu Xun fait un renversement de la distance, plus précisément, il se met au début à distance le fou et du côté du Frère, mais se trouve finalement proche du fou et loin du Frère. D'ailleurs, au cours de la relecture, pour le début du texte, il y aura des interprétations différentes que celle de la première lecture chez le lecteur, puisque sa vision du fou ou du Frère a déjà changé au

bout de la première lecture.

Deuxièmement, pour *Le Journal d'un fou* de Gogol, le lecteur met toujours à distance les personnages, y compris et même surtout le héros (petit homme qui se retranche graduellement d'une société très hiérarchisée et se plonge finalement dans sa folie de grandeur), mais aussi le directeur (grand fonctionnaire ambitieux), Sophie (fille vaniteuse et superficielle) etc.

Enfin, le lecteur du *deuxième Horla* de Maupassant met le héros et le Horla (comme personnage) à distance, cependant il peut toujours avoir une impression d'incertitude dans la tête, non seulement sur l'identité du héros mais également sur l'existence du monde invisible.

## Conclusion

La convergence du thème et du procédé implique-t-elle un résultat, un effet systématiquement présent? Selon ce que nous avons étudié, la réponse est négative.

Dans la première partie, nous avons travaillé sur les lecteurs. D'abord, nous nous sommes focalisé sur de grands soucis sociaux au moment de la publication des trois textes. Ainsi, nous savons que les lecteurs de Lu Xun ont été des lettrés ou des étudiants, qui revendiquaient un progrès radical dans tous les domaines de la société chinoise ; les lecteurs de Gogol, érudits et membres de la haute société, cherchaient et hésitaient pour trouver une meilleure solution afin d'avancer la réforme politique ; les lecteurs de Maupassant ne semblaient pas prendre garde à un même progrès social ou politique, mais ils étaient appelés à réfléchir sur le progrès scientifique, qui demeurait un débat ouvert, dont le résultat serait incertain pour tous. Ensuite, nous avons travaillé sur le thème de la folie : les lecteurs russes des années 1830, dont la majorité était habituée à une conception traditionnelle de la folie (*l'iourodivy*), prennent de la distance par le biais de la présentation pathologique de la folie chez le héros de Gogol ; les lecteurs chinois des années 1910, qui acceptent généralement la folie traditionnelle chinoise et qui commencent à connaître ce que c'est la folie de l'Occident, sentent au départ la distance introduite par la folie pathologique chez Lu Xun, mais vont mettre graduellement cette distance en cause avec l'idée traditionnelle du « Yang Kuang ». Dans *Le deuxième Horla* de Maupassant, l'introduction de la folie se représente toujours avec l'incertitude de l'identité du héros (fou ou non) et avec des éléments de surnaturel (une épidémie de folie sévit dans la province de San-Paulo où les habitants se disent possédés par des êtres invisibles). Par conséquent, les lecteurs français des années 1880, qui ont déjà beaucoup réfléchi sur le progrès scientifique mais qui ont encore une nostalgie pour la superstition, ne peuvent pas décider l'identité du héros, ne savent pas non plus comment expliquer et refuser le rapport entre la folie et l'être invisible. Finalement, le problème de la folie aggrave ainsi l'impression d'incertitude chez les lecteurs. Enfin,

nous avons présenté une particularité de l'habitude de lecture chez les Chinois : influencés par l'écriture et enracinés dans la culture divinatoire de la Chine, ils peuvent avoir des interprétations particulières à certain terme du texte, considéré comme des « signes oraculaires » pour eux.

Dans la deuxième partie, nous avons travaillé sur le rapport entre l'auteur et ses personnages, et sur également le rôle de l'auteur.

Nous avons observé premièrement que Lu Xun conduit le lecteur à s'approcher de l'idée de progrès, avec le choix du nouveau « Xiaoshuo » (genre révolutionnaire selon Liang Qichao) et avec l'emploi du « *baihua* » (langue de progrès promue par la « Révolution littéraire » en Chine des années 1910) etc. Gogol, aussi une idée de progrès dans la tête, écrit cette nouvelle du style « classique », en conduisant à discréditer un « type » (du petit fonctionnaire) du temps, avec le terme « *fou* » dans le titre et même l'invention d'un langage illogique du fou etc. Maupassant, lui, amène le lecteur au dilemme et à l'incertitude d'interprétation, avec le choix étrange du titre (*Le Horla*) et le choix du genre d'incertitude (nouvelle fantastique) et les procédés que nous avons vus liés à ce choix. Deuxièmement, il semble que Lu Xun et Gogol affichent une maîtrise du texte beaucoup plus forte que Maupassant, comme s'ils invitaient toujours leur lecteur à être ensemble avec eux, tandis que Maupassant laisse toujours beaucoup d'espace libre au lecteur pour réfléchir et hésiter. Troisièmement, nous avons observé que l'usage du « monologue intérieur » ou du « discours rapporté » ne crée pas d'effet fixe correspondant. Tout dépend du contexte et de l'interprétation précise du texte. Quant au problème du monologue intérieur, bien que la majorité des discours intérieurs soient à la visée « cognitive » chez Lu Xun comme chez Maupassant, et soient « communicationnelle » chez Gogol, c'est toujours en jugeant les faits constatés du narrateur que le lecteur peut décider son positionnement par rapport au narrateur. En ce qui concerne l'effet du « discours rapporté » dans les trois textes, nous observons aussi bien un effet d'« immédiateté » entre le lecteur et le personnage cité (tel que les discours du fou chinois, du moine et du docteur de Maupassant), qu'un effet de « disqualification » du personnage (tel que les discours du frère chinois et du fou russe).

Dans la troisième partie, nous avons étudié le rapport entre les lecteurs et les personnages. Une analyse détaillée et précise nous a montré trois cas radicalement différents: dans le *Journal d'un fou* de Lu Xun, il y a un renversement de la distance (c'est-à-dire: les lecteurs se mettent au début à distance du fou et du côté du Frère, mais se trouvent finalement proche du fou et loin du Frère) ; dans le *Journal d'un fou* de Gogol, les lecteurs se mettent toujours à distance les personnages (le héros, mais aussi le directeur, Sophie, etc.) ; les lecteurs du deuxième *Horla* de Maupassant mettent le héros et le Horla (personnage) à distance, cependant ils peuvent toujours avoir une impression d'incertitude, non seulement sur l'identité du héros, mais également sur l'existence du monde invisible.

Au bout de l'analyse de ces nouvelles du « monologue intérieur », nous observons : d'un côté, il y a une « mise à distance du monde représenté » dans les trois. Chez Gogol, le lecteur met le monde du héros à distance. Chez Lu Xun, le lecteur a toujours volonté de se mettre à distance du monde de « mangeur d'hommes », mais avec le jeu de l'auteur, ce monde est finalement attesté et personne n'en s'échappe. A la fin, cette distance se réforme, lorsque l'on veut changer le monde actuel afin d'abandonner le cannibalisme. Chez Maupassant, le lecteur hésite toujours, mais se décide quand même à mettre le héros à distance et à s'éloigner du monde de surnaturel, puisque finalement il peut donner une explication rationnelle de l'événement - le héros souffert de la schizophrénie. De l'autre côté, avec la « croyance au progrès », comme dans toutes les nouvelles classiques, Lu Xun et Gogol placent le lecteur à leurs côtés, dans une position privilégiée, pour regarder le spectacle qu'ils proposent. Le lecteur doit accepter les valeurs essentielles de l'auteur afin de pouvoir prendre plaisir à son texte. Néanmoins, le lecteur de Maupassant semble libre et ne pas être aussi fortement « programmé » par le texte.

## Bibliographies

### a) Corpus

#### Lu Xun :

- *Le Journal d'un fou*, recueil du *Cri d'appel*, Lu Xun, l'Éditions en langues étrangères, Beijing, 2004.

Présentation: publié par *Nouvelle Jeunesse* («新青年») à Shanghai en avril 1918, *Le Journal d'un fou* («狂人日记») fut le premier texte publié en «guoyu». Le recueil du *Cri d'appel* («呐喊») fut publié pour la première fois en août 1923 par l'Édition Xinchao de Beijing, et il comprit les quinze nouvelles écrites par Lu Xun entre 1918 et 1922.

D'autres recueils de nouvelles du même auteur : *Errances* («彷徨») - publié pour la première fois en août 1926 par l'Édition Beixin Shuju de Beijing, qui comprend onze nouvelles écrites par Lu Xun entre 1924 et 1925.

#### Nicolas Gogol :

- *Le Journal d'un fou*, Nicolas Gogol, traduit du russe par Boris de Schloezer (traduction française :1968, Garnier Flammarion), Librio, Paris, 2010.

Présentation: les récits de Saint-Petersbourg sont traditionnellement présentés comme le dernier cycle de nouvelles de Gogol. Trois d'entre eux, *La Perspective Nevski* («Невский проспект»), *Le Portrait* («Портрет») et *Le Journal d'un fou* («Записки сумасшедшего»), parurent dans le recueil de mélanges en prose intitulé *Arabesques* (publié en 1835).

D'autres recueils de nouvelles du même auteur : *Les Soirées du hameau près de Didanka ou les Veillées du hameau* («Вечера на хуторе близ Диканьки») parut en 1831; *Mirgorod* («Миргород») parut en 1835, dont le sous-titre fut *des nouvelles faisant suite aux Veillées du hameau* ; *Nouvelles de Saint-Petersbourg* («Петербургские повести») parut en 1843 dans les *Œuvres complètes* - avec deux autres textes en plus des trois que l'on a mentionnés : *Le Nez* («Нос») publié pour la première fois en 1836 dans la revue littéraire *Le Contemporain / Современник*) et *Le Manteau* («инель»).



## **Guy de Maupassant :**

- *Le Horla* (II), Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles (1884-1890) & Bel-Ami (roman)*, Editions Robert Laffont S. A., Collection Bouquins, Notices et notes de Brigitte Monglond, 1988, Paris, p.891-910.

Présentation : le recueil intitulé *Le Horla* a été publié pour la première fois le 25 mai 1887. Le texte du *Horla* s'est trouvé repris, et très tôt, totalement ou fragmentairement, dans plusieurs périodiques : les *Annales politiques et littéraires* (29 mai, 5 et 12 juin 1887) ; le supplément de *La Lanterne* (7 au 21 juin 1891) ; *L'Echo de la semaine* (17 janvier 1892), pour un fragment ; le supplément de *L'Echo de Paris* (10 janvier 1892), pour un fragment.

## **b) Bibliographie sur les auteurs**

### **Sur Lu Xun :**

- *Les œuvres complètes de Lu Xun*, Edition de la littérature populaire, Shanghai, 1973.

Présentation : il y a au total vingt tomes, les textes cités dans le mémoire - *Collection des accents variés* (notre traduction, «南腔北调集») Tome Cinq, publié pour la première fois par Tongwen Shuju de Shanghai (同文书局) en 1934, comprend cinquante-et-un essais écrits par Lu Xun pendant 1932 et 1933; *Deuxième collection des essais écrits dans une mansarde d'une quasi-concession à Shanghai* (notre traduction, «且界亭杂文二集»), la «concession» écrit en chinois comme «租界», ici Lu Xun prit seulement une partie de ces deux caractères et les écrit comme «且介»), Tome six, publié pour la première fois par Sanxian Shuwu de Shanghai (三闲书屋) en 1937, comprend quarante-huit essais de Lu Xun écrits en 1935.

- *Les études de Lu Xun à Shanghai (2011- printemps)*, Wang Xirong, Edition de l'Académie des sciences sociales de Shanghai, 2011, Shanghai. (Notre traduction)

(《上海鲁迅研究(2011春)》, 王锡荣, 上海社会科学院, 2011年。)

Présentation : proposés par la maison commémorative de Lu Xun à Shanghai, *Les études de Lu Xun à Shanghai* est apparu comme une publication académique annuelle

en 1988. A partir de l'année 2005, sont publiées quatre séries (printemps, été, automne, hiver) par an.

- *L'Annuaire des études de Lu Xun* (2010), Liu Zengren, Jiang Zhenchang, Edition des Sciences sociales de la Chine, décembre, 2011, Beijing. (Notre traduction)

(《2010年鲁迅研究年鉴》，刘增仁、姜振昌，中国社会科学出版社，2011年12月。)

Présentation : l'*Annuaire* (ou la *Revue annuelle*) (2010) est une collection des études sur Lu Xun pendant 2008 et 2010. Un autre annuaire important : celui de 2005, est publié en juin 2006 par Henan Littérature et Art (河南文艺) en collaboration avec le Centre des études de Lu Xun à l'Université Qingdao.

- *Les problèmes de la polyphonie dans les romans à la première personne de Lu Xun*, Wu Xiaodong, Critique littéraire, N°4, 2004, Beijing. (Notre traduction)

(《鲁迅第一人称小说的复调问题》，吴晓东，《文学评论》，2004，第四期。)

Présentation : dans les nouvelles à la première personne de Lu Xun, le narrateur «je» et les autres personnages ont établi un rapport dialogique. De ce point de vue, on pourrait mieux traiter les voix différentes ou même conflictuelles dans le récit.

- *Le problème de la polyphonie dans Le Journal d'un fou de Lu Xun*, Hou Xinyan, Jiannan Littérature, N°8, 2011, Mianyang, Sichuan. (Notre traduction)

(《‘狂人日记’中的复调现象》，侯昕燕，《剑南文学经典教苑》，2011年，第8期，四川绵阳。)

Présentation : en présentant les études de Bakhtine sur le problème de la polyphonie, l'auteur indique que dans *Le Journal d'un fou* de Lu Xun, on aperçoit également la polyphonie : la voix du fou malade et celle du fou rationnel ; la voix de *je-fou* et celle de *je-auteur*.

- *Un monde embrouillé de l'homme et de l'animal*, Jin Xinlai, Critique littéraire, N°6, 2007, Beijing. (Notre traduction)

(《‘人’与‘兽’纠葛的世界》，靳新来，《文学批评》，2007年，第6期，北京。)

Présentation : l'auteur trouve que l'apparition de la comparaison entre l'être-humain et les animaux sont nombreuses dans *Le Journal d'un fou* de Lu Xun. Selon le point de vue de l'évolution de l'homme mentionné dans le texte, il existe une sorte de bestialité pour les Chinois en tant que mangeurs d'hommes. L'auteur pense qu'un monde

embrouillé de l'homme et de l'animal se présente ici devant nos yeux avec le regard d'un fou.

- *Lu Xun et la Littérature de Wei-Jin*, Zang Wenjing, Journal de l'Université des Arts de Xi'an, N°5, 2005, Xi'an. (Notre traduction)

(《鲁迅与魏晋文学》，臧文静，《西安文理学院学报》，2005年，第5期，西安。)

Présentation : l'époque de Wei-Jin était une période de libération de l'esprit dans l'histoire chinoise. Lu Xun a fait beaucoup de travail d'édition et de collation des anciens classiques, et personnellement il admirait le plus les grands lettrés de cette époque (par exemple, Ji Kang, il y a *Le Recueil de Ji kang* de Lu Xun). Lu Xun a été ainsi influencé par leurs idées.

### **Sur Nicolas Gogol:**

- *Rabelais and Gogol: The Art of Discourse and the Popular Culture of Laughter*, Mikhail Bakhtin, translated by Patricia Sollner, Mississippi Review, Vol.11, N°3, Essays Literary Criticism (Winter/Spring, 1983), p.34-50.

Présentation : Après une réflexion sur le contenu, le matériau et la forme avec les œuvres de Dostoïevski et de Rabelais, Bakhtine se concentre sur l'étude du langage. Ici, il travaille sur le problème du « rire » chez Gogol en comparaison avec celui chez Rabelais. Cela aurait dû être le début de l'étude de Bakhtine sur Gogol, mais il n'a pas continué. La traduction française se trouve dans *l'Esthétique et théorie du roman* (Tel Gallimard); la traduction chinoise : (《拉伯雷与果戈理——论语言艺术与民间的笑文化》，《巴赫金全集第四卷·文本对话与人文》。)

- *Recueil des critiques sur les œuvres de Gogol*, Yuan Wanhe, Chen Dianxing (le Comité de l'édition des données de recherches au Centre d'Etudes de la littérature étrangère de l'Académie des Sciences sociales de la Chine), Edition de l'Université de Fudan, 1993, Shanghai. (Notre traduction)

(《果戈理评论集》，袁晚禾，陈殿兴——中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会，复旦大学出版社，1993年，上海。)

Présentation : dans ce recueil, on a traduit une cinquantaine de commentaires sur

Gogol et sur ses œuvres, publié en Russie depuis les années 1840 jusqu'aux années 1960. Les critiques comprennent Vissarion Biéïnski (Виссарион Белинский, 1811-1848, grand critique littéraire), Nikolaï Tchernychevski (Николай Чернышевский, 1828-1889, écrivain-philosophe), etc.

- *Du complexe religieux à l'exploration de la morale religieuse – à la recherche de la création de Gogol sous le contexte de la morale religieuse*, Liu Hongbo, *Littératures étrangères* (l'Université de Beijing), N°2, 2003, Beijing. (Notre traduction)

(《从宗教情结到宗教的道德探索—漫谈宗教道德语境下的果戈理创作》, 刘洪波, 《国外文学》, 2003年, 第2期, 北京。)

Présentation : Normalement on considère Gogol comme un écrivain réaliste, mais il a créé également des œuvres qui semblent mystiques, tel que *Le portrait* (1842), surtout les *Passages choisis d'une correspondance avec des amis* (1846). Même pour les œuvres créées plus tôt, tel que *Le Revizor* (1836), *Les Ames mortes* (1842), *Le Manteau* (1843), si l'on lit avec attention, on aperçoit qu'il y a aussi des éléments qui dépassent d'un simple cadre de la critique réaliste. Ce texte nous fournit une perception mystique à l'égard des écrits de Gogol.

### **Sur Guy de Maupassant :**

- Notices, notes et variantes, bibliographie par Louis Forestier, *Les Contes et Nouvelles de Maupassant, publiés entre avril 1884 et 1893* de Guy de Maupassant, Gallimard, 1979, Paris.

- Ben Mahjouba Abbès, *Les signes linguistiques du fantastiques dans les nouvelles de Maupassant* (thèse), 1992.

Présentation : thèse de doctorat en linguistique, qui traite de la question du langage dans les nouvelles fantastiques de Maupassant, dont la dernière partie est consacré à la confrontation des deux versions du *Horla*, en vertu des trois catégories verbales (temps, aspect, modalité).

- Guy de Maupassant, *Le Horla*, Gallimard, Foliothèque, n° 51, dossier et commentaires de Joël Malrieu, 1996. / Cf. France culture : *Le fantastique chez Maupassant – Le Horla*, Joël Malrieu et Adèle Van Reeth, en mai 2012.

Présentation : une émission aux quatre séances.

### c) **Ouvrages et articles des critiques généraux**

- *Littérature comparée*, Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

Présentation : cet ouvrage de base nous explique d'abord qu'est-ce que la littérature comparée, puis il nous présente des méthodes comparatistes (premièrement d'une approche de l'histoire des genres, deuxièmement d'une autre approche des histoires littéraires selon la géographie), enfin plus concrètement il nous fournit des connaissances méthodologique sur le travail du texte.

- *Histoire de la littérature chinoise*, Linde Zhang, Edition Marketing, Paris, 2004.

Présentation : cet ouvrage nous donne un panorama de la littérature chinoise, de l'Antiquité à la fin du 20<sup>e</sup> siècle. Pour chaque dynastie et chaque genre littéraire remarquable de l'époque historique, il nous présente aussi des œuvres et des auteurs.

- *Le visage de la littérature moderne chinoise des Lumières*, Yang Dandan, Journal de l'Université de Suihua, Vol. 31, N<sup>o</sup> 4, 2011, Suihua. (Notre traduction)

(《中国现代启蒙文学的路径与面相》, 杨丹丹, 绥化学院学报, 2011年8月, 第31期, 第四卷, 黑龙江绥化。)

Présentation : ce texte analyse l'origine de la littérature moderne chinoise des Lumières (autrement dit, la littérature de 4-Mai) au début du 20<sup>e</sup> siècle, en découvrant tous les mouvements chinois des Lumières commencés à partir de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle (selon l'ordre logique : niveau des objets, niveau du système politique, niveau de l'esprit et de la culture).

- *Histoire de la littérature russe – le 19<sup>e</sup> siècle, l'époque de Pouchkine et de Gogol*, E.Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Fayard, 1996.

Présentation : Tome Deux, ce volume présente l'histoire de la littérature russe de l'époque de Pouchkine (1799-1837) et de Gogol (1809-1852), les deux écrivains importants de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Pouchkine est vu comme le créateur de la poésie romantique russe, de la stratégie historique, de la prose réaliste, et du roman. De plus, il a une grande importance pour l'écriture en russe moderne. Gogol fut à la tête de « l'école naturaliste » et de la prose, et il a donné la forme à un type

fantastique social qui avait une grande influence.

- *Le slavophilisme et l'occidentalisme russes*, Cao Wei'an, Journal de l'Ecole normale de Shaanxi, N°2, 1996, Xi'an. (Notre traduction)

(《俄国的斯拉夫派与西方派》, 曹维安, 陕西师范大学, 1996年, 第2期, 陕西西安。)

Présentation : dans les années 1840 et 1850 en Russie, deux courants de pensées sont apparus et ont fait la polémique, ce sont le slavisme et l'occidentalisme. Les slavistes insistaient sur la particularité du développement russe en valorisant la tradition avant Pierre le Grand ; tandis que les occidentalistes pensaient qu'ils devaient tirer des expériences occidentales afin de les attraper. L'auteur pense que le popularisme russe est le résultat de cette polémique.

### **Sur le genre :**

- *La nouvelle 1870-1925*, Florence Goyet, Presse Universitaires de France, 1993, Paris.

Présentation : après avoir étudié un très large corpus, Goyet a dégagé des traits spécifiques qui fondent le genre de la nouvelle classique. Principalement ces traits comprennent la construction d'une structure antithétique et la mise en distance avec le monde représenté. L'auteur a indiqué également des exceptions qui annonceraient l'évolution ultérieure du genre à la fin du 19<sup>e</sup> et au début du 20<sup>e</sup> siècle. Les nouvelles longues et les textes de la folie nous font réfléchir ainsi sur l'origine de la nouvelle moderne. Les textes «sans forme» se développaient.

- *Vers la nouvelle moderne : de quelques aspects de l'évolution d'un genre, à travers des textes de Henry James (1843-1916), Arthur Schnitzler (1862-1931) et Kawabata Yasunari (1899-1972)*, Stéphanie Bernard, mémoire, Université de Stendhal, 1995.

Présentation : à la suite des études de Goyet, l'auteur a continué à étudier l'évolution du genre. A travers des textes des trois écrivains de nationalité différente mais de presque même époque (le suivant est plus récent que le précédent), il a observé qu'il y avait une modernité de la structure (vers les nouvelles non narratives du Stream-of-consciousness) et un changement du regard sur les personnages (par exemple sur la jeune fille).

- *Brève Histoire du roman («Xiaoshuo ») chinois*, Lu Xun, traduit du chinois par Charles Bisotto, Gallimard, 1993.

Présentation : dans ce premier magistral sur le «Xiaoshuo »(roman) chinois, Lu Xun a fait des études depuis les mythes et légendes, les contes fantastiques des Six Dynasties, le «Chuanqi » (contes et nouvelles) des Tang, jusqu'aux récits, histoire et romans écrits en «baihua »(langue vulgaire) des Song aux Qing.

- *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov, Seuil, 1970.

Présentation : d'abord, cet ouvrage nous introduit à une incertitude entre le «naturalisme de l'étrange »et «le surnaturel du merveilleux »; ensuite, il nous conduit à nous positionner dans deux groupes de récits fantastiques : le rapport du personnage au monde et son rapport à autrui.

### **Sur le monologue intérieur :**

- *Narrations de la vie intérieure*, Cannone Belinda, PUF, 2001.

Présentation : depuis la fin du 17<sup>e</sup> siècle, on a commencé à faire attention particulière de la restitution de la vie intérieure dans le roman ; puis au début du 20<sup>e</sup> siècle, les romanciers ont introduit le *stream-of-consciousness* dans les romans (narration sans narrateur). Cet ouvrage met l'accent sur la question du lien entre les formes romanesque et la vision du monde qu'elles impliquent, en proposant un bilan du roman du 20<sup>e</sup> siècle.

- *Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles*, Gilles Philippe, Langue française, n<sup>o</sup>.132, 2001, p. 96-105.

Présentation : *endophasie* est un mot psychologique et linguistique qui signifie le langage intérieur. Le paradoxe énonciatif endophasique est mis en place par deux questions : les réalisations discursives endophasiques sont-elles d'essence dialogale ou non ? Quel est le statut d'un discours qui n'est adressé à personne ? Il y a deux solutions théoriques : le primat cognitif (*Saturne* d'Emmanuel Berl) et le primat communicationnel (*L'enseveli* de Jean Schlumberger).

### **Sur l'ironie :**

- *Rhetoric of irony*, Wayne C. Booth, the University of Chicago Press, 1974.

Présentation : Wayne Booth (1921-2005) est un critique littéraire et professeur de littérature de l'Université de Chicago. *Rhetoric of irony* (publié en 1961) est son ouvrage le plus connu, dans lequel Booth analyse : comment peut-on faire à partager des ironies spécifiques, pourquoi on échoue souvent au cours de l'essai, comment le lecteur peut distinguer ces ironies en sachant clairement le moment de s'arrêter, et comment le lecteur peut reconstruire l'expression ironique afin de saisir le sens 'vrai' exprimé par l'auteur.

### **Sur l'énonciation :**

- *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Seuil, «Poétique», 1986.

Présentation : c'est la notion de « *feintise* » que nous avons mis beaucoup de temps à étudier. Pour Hamburger, le champ littéraire se définit par l'emploi de deux types d'énoncés : d'un côté, les énoncés fictionnels ou mimétiques, qui trouvent leur source dans un « *je-origine* » ( / « *l'ici et le maintenant du sujet locuteur* » ) fictif (l'auteur les fait correspondre aux genres épique et dramatique) ; de l'autre côté, les énoncés lyriques, énoncés de réalité, qui sont le produit d'un « *je-origine* » indéterminé (l'auteur les fait correspondre au genre lyrique). De ce point de vue, Hamburger affirme que le roman à la troisième personne appartient au genre épique, mais le roman à la première personne n'est qu'une forme spécifique qui le distingue d'une part de la fiction, d'autre part du genre lyrique, en se définissant par l'usage d' « *énoncé de réalité feint* ».

- « *Je suis le héros véritable de mon roman* » : l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au 17<sup>e</sup> siècle, Pilippo D'Angelo, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* (en ligne), 33/2004, mis en ligne le 5 sep. 2008. URL: <http://ccrh.revues.org/237>.

Présentation : l'auteur se rappelle dans un premier temps le statut du récit à la première personne selon les théoriciens (Kate Hamburger, Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer,



John R. Searle) ; il analyse dans un deuxième temps ses textes en mesurant avec l'idée : *autobiographies ou romans ?*

- *Homo Narrans - Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Alain Rabatel, *Tome Un : Les points de vue et la logique de la narration ; Tome Deux : Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Editions Lambert-Lucas, Limoges, 2008.

Présentation : Alain Rabatel est spécialiste sur la question complexe du point de vue dans le champ des études sur la narration. *Homo Narrans* est composé de deux tomes, dont le premier souligne les apports des recherches sur l'énonciation, le second est consacré à la dimension dialogique. La première partie du Tome Un est centré sur la présentation générale de la conception du point de vue chez Rabatel ; La deuxième partie traite d'un certain nombre de points forts de la stratégie narrative et des effets qui en résultent pour l'interprétation. Le Tome Deux s'ouvre sur l'introduction qui, tout en présentant les cadres théoriques de référence, met en perspective les relations entre le point de vue, les discours représentés et le dialogisme.

- *Sujet narrant : l'effet point de vue*, Eric Bordas, *L'information grammaticale*, n° 124, janvier 2010, p.54-55.

(repris sur le site Fabula.org : <http://www.fabula.org/revue/document5762.php>)

Présentation : un résumé d'*Homo Narrans* d'Alain Rabatel.

- *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, dirigé par M. Charaudeau et D. Maingueneau, Seuil, Paris, 2002.

Présentation : rédigé par vingt-neuf auteurs, c'est un bon outil pour les analystes du discours. Il y a non seulement des concepts et notions spécifiques à l'analyse du discours, mais aussi des termes qui, par exemple, héritent de la rhétorique (« éthos », « syllogisme »), ou qui sont nés dans le sillage de l'interactionnisme goffmanien (« cadre participatif », « footing ») etc.

### **Sur le langage :**

- *Etudes de la linguistique moderne*, Chen Ping, Edition de Chongqing, 1991. (Notre traduction)

(《现代语言学研究》，陈平，重庆出版社，1991年，重庆。)

Présentation : la première partie est consacrée à la présentation de l'évolution des thèmes théoriques majeurs du linguistique moderne ; la deuxième partie s'est focalisée sur l'analyse de certains sujets importants concernant la syntaxe, la sémantique et le discours en chinois et en anglais.

- *La linguistique*, Xu Tongqiang, Edition de l'Université de la Normale à Nord-Est de la Chine, 1997, Changchun.

(《语言论》，徐通锵，东北师范大学出版社，1997，长春。)

Présentation : le courant principal des théories linguistiques d'aujourd'hui en Chine a été introduit de l'Occident, puisque les ancêtres des Chinois n'avaient pas fait de théorie systématique du linguistique chinois. Avec ses études, l'auteur voudrait faire un peu de contribution au développement du linguistique chinois.

- *La parole et l'inceste : De l'enclos linguistique à la liturgie psychanalytique*, Monique Schneider, Edition Aubier, «Ecrit sur parole », 1992, p.81-91 ; p.92-104.

Présentation : d'une approche philosophique, l'auteur a fait des réflexions sur la fonction du langage. Selon elle, l'individu est socialisé, parce que l'on lui impose certains mots. C'est-à-dire le langage impose un certain comportement.

### **Sur le problème de la folie :**

- *Folie et déraison - Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault, Librairie Plon, Paris, 1964.

Présentation : thèse de doctorat de Foucault (1954) et publiée en 1961, cet ouvrage se consacre aux études du développement de l'idée de folie à travers l'histoire.

- *Sortir du langage de la folie - analyse sur la Folie et déraison de Foucault*, Zhang Zhicang, *Science sociale Hunan*, N°6, 2004, Changsha. (Notre traduction)

(《走出疯癫话语》，张子沧，湖南社会科学，2004年，第6期，湖南长沙。)

Présentation : basé sur la nature humaine, la psychiatrie et des connaissances archéologiques, Foucault a analysé profondément la notion de la folie. Il pense qu'il n'existe pas de limites strictes entre les fous et les gens normaux. Au lieu d'être

enfermés, les fous doivent aussi avoir les droits de l'être humain. Dans quelques degrés, les fous sont plus proches du bonheur et de la vérité

- *Les personnages du fou dans les Classiques orientaux et occidentaux*, Zhu Ping, *La Littérature comparée chinoise*, N°4, 2005. (Notre traduction)

(《中西古典文学中的疯癫形象》，朱萍，在《中国比较文学》，2005年，第4期。)

Présentation : la folie est un procédé littéraire préféré pour les écrivains occidentaux et orientaux. A travers l'analyse des images du fou dans les textes classiques, l'auteur résume que les fous chinois ont une image assez monotone et rare tragique, qu'ils sont présentés principalement d'une manière abstraite en mettant l'accent sur les caractéristiques extérieures de la folie. Néanmoins, les fous occidentaux ont une tendance de se développer vers la «divinité» et la «bestialité», et ils sont riches de caractéristiques tragiques.

- *La cognition occidentale et orientale de la folie, et la construction de la langue de folie dans les œuvres de la littérature moderne chinoise*, Shi Wanpeng, Liu Chuanxia, *Journal de l'Etablissement à Orientation de Ji Nan*, N°6 (N°83), Déc. 2010. (Notre traduction)

(《中西方疯癫认知观与中国现代文学疯癫话语构建》，石万鹏、刘传霞，*济南职工学院学报*，2010年12月第4期，总第83期。)

Présentation : la folie n'est pas seulement une notion médicale, mais aussi une notion historique et culturelle. Ce texte se concentre sur la Chine à la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, au moment où la construction de la langue de folie liait à la fois à la connaissance occidentale moderne, et à l'auto-perception identitaire des lettrés chinois dans le processus de la modernité sociale

- *L'évolution de la notion de folie en Chine moderne : Les personnages du 'Kuang' et les fous dans la littérature moderne chinoise*, Chen Xiaolan, *Shanghai Littérature*, N°5, 2005. (Notre traduction)

(《现代中国疯狂观念的演变：中国现当代文学中的狂人与疯子》，陈晓兰，《上海文学》，2005年第12期。)

Présentation : en Chine du 20<sup>e</sup> siècle, la cognition de la folie et son expression littéraire ont eu deux grands changements : le premier a été au début du siècle, où il y a eu un choc des idées parmi les lettrés traditionnels, les lettrés modernes et la tradition

populaire ; et le second a commencé à partir des années 1980, où il apparaît un lien très étroit avec la politique.

- *Understanding Russia: the Holy Fool in Russian Culture*, Ewa M. Thompson, (première publication) University Press of America, 1987. Traduction chinoise: *Understanding Russia: the Holy Fool in Russian Culture*, traduit en chinois par Yang De-you, Oxford University Press, Hong Kong, 1995.

(《理解俄国：俄国文化中的圣愚》(美)汤普逊 著，杨德友 译，牛津大学出版社，1995。)

Présentation de l'auteur : Ewa M. Thompson, professeur-chercheur en études slaves, et ancien président du Département d'études allemandes et slaves à l'Université Rice.

Présentation de l'ouvrage : le « fol-en-christ » a une grande importance dans l'histoire russe, mais sa place n'est pas reconnue par « l'Occident ». L'auteur pense que l'*iourodivy* n'est pas le simple équivalent de François d'Assise en Russie. En se référant aux périodiques russes du 19<sup>e</sup> siècle en religion, en médecine et en anthropologie (pas encore traduits en anglais), elle pense que le « fol-en-christ » représente parfaitement la double croyance du chamanisme et du christianisme des Russes.

#### **d) Autres :**

- *Le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Mikhaïl Bakhtine (V. N. Volochnikov), les Editions de minuit, 2006.

Présentation : cet ouvrage est apparu pour la première fois sous le nom de Volochnikov, élève de Bakhtine. L'auteur s'interroge ici sur les rapports parmi l'idéologie, le langage et le psychisme. Il affirme la nature sociale du signe.

- *Divination et rationalité en Chine ancienne*, préparé par Karine Chemla, Donald Harper et Marc Kalinowski, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, Paris.

Présentation : c'est une revue publiée avec le concours du Centre national du livre et de l'UFR LCAO (Langues et Civilisations d'Asie Orientale) de l'Université Paris 7, qui rassemble