

DÉDOUBLEMENT NARCISSIQUE ET CONDUITE SCHIZOPHRÈNE DANS *LES ELIXIRS DU DIABLE*, D'E.T.A. HOFFMAN (UNE APPROCHE PSYCHOCRITIQUE)

Marcelo Marinho

INTRODUCTION¹

Une des sources du plaisir esthétique que procure un texte littéraire, selon Sigmund Freud, pourrait se trouver dans la reconnaissance, par le lecteur, d'un ensemble donné de sentiments vécus mis en jeu dans une *fantaisie ludique*. Cette ensemble de sentiments peut également apporter une impression qu'on appellera, avec l'illustre Viennois, d'*inquiétante étrangeté*, sensation à la fois de familiarité et d'inconnu. "L'inquiétante étrangeté vécue, écrit Freud, se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées" (Iet:258). Or, pour le psychanalyste, E.T.A. Hoffman est "l'écrivain qui a réussi mieux que tout autre à produire des effets d'inquiétante étrangeté"². Ces effets, ajoute-t-il, ont aussi pour origine "l'incertitude intellectuelle"³ déclenchée par le texte dans les processus cognitifs opérés par le lecteur en situation de lecture.

Chez Hoffmann, en l'occurrence, l'incertitude intellectuelle est le fait d'une *vision du monde* "dérangée", "à l'envers"⁴, notion

¹ Abréviations utilisées: ELD (*Les Elixirs du Diable*); PBB (*La Princesse Brambilla*); DJ (*Dom Juan*); VDO (*Le Vase d'Or*); IET (*L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*); ILF (*Introduction à la littérature fantastique*).

² Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 224.

³ *Ibid.*, p. 216.

⁴ *La Princesse Brambilla*, p. 1082.

explicitée par l'intermédiaire du jeune héros de *La Princesse Brambilla*. Si l'on suit Todorov, cette incertitude se pose, vis-à-vis du lecteur, comme l'essence même de la littérature fantastique⁵, qui est à son tour une des clefs de voûte du Romantisme. D'ailleurs, à ce propos, rappelons que le fantastique se présente également comme une des caractéristiques majeures de l'espace littéraire latino-américain du XXème siècle — notion sur laquelle nous reviendrons plus loin. D'où l'importance, dans une perspective à la fois comparatiste et ethno-anthropologique, d'une approche psychanalytique de l'imaginaire hoffmannien. Cet imaginaire pourrait peut-être ouvrir certaines pistes de lecture vis-à-vis de nombreuses oeuvres littéraires.

Songez, par exemple, à la fortune de l'auteur en France: Hoffmann y est lu, repris et commenté par un grand nombre d'écrivains et, comme l'écrit M. Schneider, "de tels admirateurs s'appelaient au siècle dernier Charles Nodier, Gérard de Nerval, Philarète Charles, Théophile Gautier, Baudelaire, Balzac, Georges Sand, Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck"⁶. Toujours d'après M. Schneider, en France, "de 1830 à 1900 [Hoffmann] a été le plus lu des écrivains allemands, lui seul a même acquis une véritable popularité"⁷. Mais quels seraient les champs de lecture à l'origine de ce succès? Si on traverse l'océan, on pourrait voir, avec A. Bosi, qu'à l'égard du Romantisme, les lecteurs brésiliens sont friands "de retrouver dans la littérature la projection de leurs propres conflits émotionnels"⁸. Une vérité valable partout ailleurs? Quoi qu'il en soit, la bonne fortune d'Hoffmann dépasse largement le domaine de la littérature: son oeuvre fournira la matière même de l'opéra composé par Offenbach et intitulé, de façon exemplaire, *Les Contes d'Hoffmann*. On remarquera d'ailleurs que son excellente réception s'est prolongée jusqu'à nos jours.

Cependant, les domaines d'influence de l'écrivain allemand

⁵ Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 36 sqq.

⁶ Marcel Schneider, *E.T.A. Hoffmann*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ Alfredo Bosi, *História Concisa da literatura brasileira*, p. 106.

vont encore plus loin : les théories psychanalytiques seraient elles aussi en quelque sorte redevables de l'écriture hoffmannienne, comme pourrait l'attester l'essai — déjà cité plus haut — intitulé "L'inquiétante étrangeté. D'ailleurs, pour P. Daros, la psychanalyse ne serait que "la théorisation en termes positistes de l'épistémè romantique"⁹.

On voit ainsi s'esquisser la dimension comparatiste de l'oeuvre du romantique Hoffmann. On pourrait peut-être le compter, dans cette perspective, au nombre de ceux que Daniel-Henri Pageaux appelle des "écrivains intermédiaires, intervenant entre deux pays, deux cultures"¹⁰. Aussi, à l'aide d'outils méthodologiques proposés par Freud, Karl Abraham et Theodore Lidz, et de certaines notions empruntées à Bakhtine et à Todorov, nous envisageons d'approcher la *vision du monde* chez Hoffmann, tel que ce monde peut se mettre en représentation dans *Les Elixirs du Diable*, texte datant de 1816. Néanmoins, et à titre de lectures d'appui analytique, nous porterons notre regard sur les contes *Don Juan* (1813), *Le Vase d'Or* (1814) et *La Princesse Brambilla* (1820), du même auteur.

Notre démarche s'effectuera donc en trois mouvements: une approche initiale de la thématique de l'enfance et de l'adolescence; une analyse du thème du dédoublement dans la perspective d'une dimension conflictuelle narcissique; et enfin une étude du cadre pathologique dans lequel évoluent les personnages hoffmanniens.

I. Le perpétuel retour de/à l'enfance

Comme d'autres personnages centraux chez Hoffmann, celui de Médard se présente sous la figure d'un jeune homme presque à l'âge adulte (il est âgé d'environ 21 ans lorsqu'il accède à la garde du flacon de Saint-Antoine) que la maturité émotionnelle permet de définir

⁹ Dans son séminaire du 16.11.94, à la Sorbonne.

¹⁰ "Temas comparatistas para Hispanoamérica", in RECIFS, n° 6, 1984, p. 176.

plutôt comme un adolescent. En effet, ce personnage devient, avec l'évolution de la trame narrative, un aventurier velléitaire qui entreprend des projets sans nul souci de les mener à bien. Dans cette démarche de vie, seule semble compter la jouissance de la virtualité des résultats: les résultats eux-mêmes n'y comptent pour rien. Or cette démarche symbolise bel et bien le comportement de l'adolescent, proche de sa vingtième année, qui refait le monde mille fois dans ses projets, sans nul souci de la possibilité *réelle* de leur aboutissement: il se complaît dans l'exécution imaginaire, dans la refonte onirique du monde; comme l'écrit Freud, "il se livre à sa fantaisie. Il construit des châteaux en Espagne"¹¹.

Le résultat de cette démarche, chez Médard, n'est autre que l'échec total, en raison du manque d'investissement concret dans la réalisation de ses projets. Il échoue au couvent, à la Cour, à Rome et aussi dans ses projets sentimentaux. Cette velléité, dans une sorte de transfert du Moi — notion sur laquelle nous reviendrons plus loin —, caractérise aussi d'autres personnages, tel le Prince de W., qui souffre d'une "singulière forme d'ennui, très superficielle, qui le [fait] aller d'une chose à l'autre (...)" (Eld:189), peut-être à la manière de l'écrivain lui-même; ainsi, à son égard, J. Mistler propose cette formule emblématique: "*il était écrit qu'Hoffmann serait dix ans juriste et cinq ans musicien, puis dix ans écrivain*"¹².

Ici on pourrait d'ores et déjà, dans une démarche comparatiste, entrevoir de ressemblances avec, par exemple, de nombreux personnages centraux dans l'oeuvre d'écrivains romantiques. De ce fait, pour ne citer que quelques-uns de ces personnages masculins, jeunes, voués à l'échec, nous pourrions parler de Raphaël (*La Peau de chagrin*, 1831), de Lucien de Rubempré et de David Séchard (*Les Illusions perdues*, 1843), de Félix (*Le Lys dans la vallée*, 1836), de Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*, 1830), d'Arthur Clennam (*La Petite Dorrit*, 1856) ou encore de David Copperfield (*David Copperfield*, 1850). Comme Médard, ce

¹¹ "Le créatur littéraire et la fantaisie, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, p.36".

¹² Cité par Jacques Haumont, introduction à *Les Elixirs du Diable*, p. 8.

“jouet d’un hasard” (Eld:70.), ou Giglio, “le jouet de puissances inconnues” (PBB:100), ce sont des héros subissant les forces du hasard ou du destin, seul fil d’arienne dans leur vie. D’ailleurs, pour Bakhtine, “le véritable homme d’aventures, c’est l’homme du hasard”¹³. A l’endroit de ces personnages, de par, entre autres, le caractère velléitaire et aboulique implicite dans la thématique du hasard, on pourrait peut-être entrevoir une sorte de mouvement regressif vers l’espace de l’enfance, dans lequel le vouloir ne s’est pas encore affermi.

A l’égard d’un possible mouvement regressif, on remarquera que la figure de la mère est omniprésente dans *Les Elixirs du Diable*. Songeons à Médard: il ouvre son récit par les mots “Ma mère” (Eld:25); les personnages maternels reviennent sans cesse au cours des événements; et enfin une allusion au pardon de l’Abbesse, sa “mère d’adoption” (Eld:156) et le double de sa mère biologique, annonce la clôture de son récit (Eld:375). En quelque sorte, la présence maternelle encadre le récit, l’enclôt et le renferme. Tout se passe comme si le récit était douillettement installé dans une sorte d’espace utérin.

Cela semble bien caractériser une certaine démarche enfantine de quête de protection maternelle. En outre, Médard vit grandement pour et dans les souvenirs récurrents de son enfance passée à l’ombre du “Saint-Tilleul”, comme s’il s’agissait de vivre dans une sorte d’enfance artificielle:

“Je sentis poindre en mon âme des souvenirs de ma première enfance” (Eld:126).

“J’étais de nouveau chez le bon prêtre, au village du couvent des cisterciennes, j’étais l’enfant gai et joyeux qui criait de bonheur parce que c’était le jour de la Saint-Bernard” (Eld:126).

“J’étais dans la Forêt Sacrée !... oui, c’était bien l’endroit où, dans ma petite enfance (...)” (Eld: 229).

¹³ *Esthétique et théorie du roman*, p. 247.

Cette enfance artificielle n'est autre que celle bâtie dans les souvenirs épurés par la mémoire sélective, d'où l'élément humain, par effacement progressif, par moirage de personnages, est évacué : face au monde flou des humains, seule reste une sorte de nature élégiaque, ce qui est bien le propre du Romantisme. La nature est omniprésente dans l'espace textuel, et ce même au niveau de l'onomastique, come pourraient bien l'attester des prénoms tels *Rosalie* (de "rose") ou *Giacinta* ("jacinthe"). Sans oublier que "Francesco" renvoie bien à ce Saint-François si attaché à la Nature. La Nature serait assimilable à l'innocence de l'espace de l'enfance, témoin le "tilleul" qui le désigne et le "saint" qui le qualifie; ou encore à l'espace maternel, comme le souligne le syntagme "berceau de verdure" (Eld:19), donné au nom de Hoffmann lui-même dans la "Préface de l'Editeur". Comme symbole de positions régressives, la *mère nature* peut représenter la quête de refuge dans le passé, la quête du *locus amoenus*. D'ailleurs, selon J. Haumont, l'auteur "est hantée par l'idée de l'angoisse humaine, née du péché original et de la séparation de l'homme d'avec la nature maternelle"¹⁴.

Dans une cosmovision plutôt enfantine, cette nature est aussi porteuse de significations inaccessibles à la connaissance. Ce pan-déterminisme difus dans l'oeuvre de Hoffmann — comme le témoigne la forte récurrence de thèmes tels le destin, les forces occultes, les rêves prémonitoires, le hasard, les présages — est emblématique de la perméabilité d'un Moi enfantin qui souffre d'une conception animiste du monde, "d'une régression à des époques où le moi ne s'était pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui" (Iet: 249), comme le souligne Freud. De cela proviendrait aussi la mise-en-scène de phénomènes tels les lectures de pensée — thème fort récurrent dans notre texte — ou encore la difusion du Moi.

Le "Moi difus" est une des caractéristiques enfantines dans la composition des personnages de Hoffmann, comme l'a souligné Freud à l'égard du conte *L'Homme au Sable*. Dans le texte que nous étudions,

¹⁴J. Haumont, *op. cit.*, p. 14.

ce procédé est mené à son paroxysme, et tous les personnages présentent des caractéristiques qui se répètent dans d'autres personnages, qui s'entrecroisent et forment un tout — correspondant à la personnalité d'Hoffmann? — à tendance schizophrène (notion que nous analyserons dans la troisième partie de notre étude). Ainsi, et à titre d'exemple, sont représentés: la misanthropie; le couple velléité/aboutie; les accès de folie; la schizoparaphrasie; le malaise en société; le repli sur soi; la pensée perméable; la permutabilité du Moi; le dédoublement; la croyance en des forces occultes, aux pressentiments, au destin, au hasard, aux rêves prémonitoires; la conduite paradoxale; les états cataleptiques; les délires; les hallucinations; ou encore de fortes ressemblances physiques ou de signaux qui se répètent comme la croix au cou que portent Médard, Victorin et Hermogène (symbole du complexe de castration?). Mais certains personnages présentent en outre des caractéristiques qui semblent de toute évidence celles que pourrait s'attribuer le Moi d'Hoffmann: habilité en musique, en peinture, en écriture, etc. J. Haumont le souligne fort à propos:

“Hoffmann s'est projeté dans un aspect de chacun de ses personnages principaux : il est un peu Médard, et il est un peu Victorin ; il est un peu Belcampo, bouffon et artiste, véritable personnage d'opéra; comme Hoffmann, l'Abbesse, la Princesse, le père Cyrille, Médard ont des pressentiments ou des rêves prophétiques. Comme lui, ils ont des visions (...)” (Eld:15).

Pour corroborer la lecture que propose J. Haumont, on pourrait y associer la phrase que lance Médard: *“Mais mon être était divisé en cent fragments divers. Chacun d'eux, livré à une activité propre, avait de la vie une conscience qui lui était particulière”* (Eld:271).

Dans un mouvement parallèle, cette “heureuse” jeunesse dont parle Médard n'est point décrite — et pour cause ! —, elle est tout juste évoquée (comme la nature, d'ailleurs), ce qui renvoie à l'espace intérieur de la rêverie, à un monde onirique, imaginaire, idéalisé, épuré des souvenirs parasites. Médard semble en avoir conscience, car il affirme: *“Ce temps béni de la jeunesse m'environne encore comme*

un heureux songe” (Eld:30).

Vivre dans les songes : n’est-ce pas encore une fois parler d’un comportement schizoïde ? La résurgence dans l’espace textuel du monde onirique de l’enfance peut s’établir comme signe avant-coureur de ce comportement pathologique. En effet, l’incapacité à dépasser un certain stade du développement émotionnel, le refus de s’assumer comme un adulte (dont l’image est trop déplaisante), est une des caractéristiques de cette psychose, le malade pouvant aller jusqu’à la régression à la petite enfance (avec force manifestations d’auto-érotisme narcissique, thème sur lequel nous reviendrons dans notre étude), ou rester à un âge émotionnel immuable. Les états cataleptiques par lesquels traversent plusieurs personnages (Médard, Victorin, Aurélie, Hermogène, le peintre, etc.) sont aussi des figures symboliques du retour à l’espace utérin, comme le souligne Freud (Iet:250).

Cette figure de la régression serait valable notamment dans le cas du fantasme d’être enterré en état de léthargie” qui correspond à celui de “vivre dans le sein maternel” (Iet:250). Cette représentation du retour au temps de l’enfance est mise en oeuvre à la fin du roman lorsque le double de Médard, juste avant le meurtre d’Aurélie (un autre double de Médard, comme on le verra plus loin), se fait “transporter à la salle de morts” en état de “léthargie” (Eld:371), tout comme Médard, “banni comme un lépreux des réunions de la communauté, (...) gisai[t] dans la crypte des morts” (Eld:288).

On pourrait ici faire également appel à l’image du père, image qui est dédoublée dans celle du Prieur Léonard et celle du peintre Francesco. La première renverrait aux principes paternels positifs, tels la bienveillance, la sagesse, le soutien; elle s’inscrit également sous le thème fort récurrent du regard (presque une occurrence toutes les pages, et souvent il s’agit emblématiquement d’un regard qui *pénètre*). Le père Léonard, dont les “yeux brillaient encore du feu de la jeunesse” (Eld, 36-37), signifierait par là la virilité idéalisée, la virilité de la jeunesse. D’ailleurs, lorsque Médard se dédouble en Léonard et prend son nom, “ses yeux brillants (...) ne ressemblent que trop à ceux de Médard” (Eld, 264) — ce qui pourrait sembler une tautologie, ne fût-

ce la dimension identitaire de ce changement de nom. A l'instar de Freud¹⁵, on pourrait voir dans le peintre Francesco (*Franz cieco*, l'aveugle?) le père castrateur. Dans ses avatars, c'est toujours lui qui, en détournant le *regard* du capucin et de son double Franz/Francesco (le père de Médard), les rend fous et les empêche d'accomplir leur union avec leurs fiancées respectives (la future nonne Aurélie et l'Abbesse). On remarquera qu'il est "étrangement drapé dans un manteau d'une couleur violette très foncée, dans les plis duquel il tenait les bras croisés" (ce qui lui donne l'aspect mou d'un phallus en tissu) et qu'il "est adossé contre un pilier" (Eld, 51, idem p. 196): autant de symboles phalliques. Le peintre, qui souffre d'une "lamentable impuissance" (Eld, 304), a un "regard de spectre" et ses yeux sont "noirs et caverneux" (Eld, 196). Par conséquent, aucune vitalité possible du côté de ce personnage.

En l'occurrence, les symboles de la castration se multiplient: dans une vision qu'a Médard, sa mère veut le "parer de rubans" — donc l'étrangler, le rendre immobile — pour qu'il "redevienne un petit garçon" (Eld, 266); en rêve, lorsqu'il veut serrer Aurélie dans ses bras, "de rudes piquants lacèrent [ses] yeux" (Eld, 289); il assiste à une décapitation (Eld, 334) à la suite de laquelle il perd son bras (Eld, 336), etc. Ainsi, le manque s'établit comme clef de voûte dans l'univers de Médard. Ce qui entraînerait comme conséquence le dédoublement à l'infini de personnages, car ils ne vivent que sous la plume du moine. Hélas, cette démarche ne fait qu'accentuer la fragmentation de la dimension imaginaire.

En l'occurrence, compte tenu des rapports qui lient Médard à Hoffmann et vis-à-vis d'une vision schizophrène du monde, l'appel à la jeunesse — et sa thématique — peut servir comme point d'ancrage dans cet univers que l'on sait voué à la discontinuité et à l'inconstance, ce monde — dit "réel" — fragmenté auquel il faut opposer les jouissances d'un monde onirique.

¹⁵ Cf. son développement du thème de la castration dans *L'Homme au sable* (ELD p. 233): l'opticien Coppola (*coppo* : orbite de l'oeil) serait le symbole du père castrateur vis-à-vis de Nathanaël.

II. Le dédoublement narcissique

On notera avec profit que la thématique de la jeunesse liée à l'idée d'échec semble associée à la thématique de l'amour inaccessible. En effet, comme acte symbolique de l'inaccessibilité *volontaire* de la femme, Médard va jusqu'à poignarder sa *bien-aimée* le jour de leur noces, empêchant ainsi l'accomplissement de leur union. Cela reste d'ailleurs valable dans *L'Homme au Sable*, car Nathanaël ne résiste pas à la tentation du "suicide, alors qu'il est au seuil d'une union heureuse avec sa Clara reconquise" (Iet, 232), comme Freud le remarque justement.

Notons cependant la passivité de Médard devant l'amour que lui manifeste Aurélie, complètement voilée et méconnaissable, au confessionnal. En effet, le capucin semble plutôt *subir* l'amour que l'octroyer à quiconque. Il ne s'attache à Aurélie qu'après les manifestations évidentes de l'amour que celle-ci lui porte: en ignorant tout de cette femme ("Je n'avais pas vu le visage de l'inconnue, et cependant *elle vivait en moi...*" — Eld, 62), il s'en éprend et c'est bien cet amour qui sera le mobile de toutes ses actions futures. Mais cet amour n'est peut-être que la conséquence d'avoir goûté à l'élixir du diable, d'avoir goûté à l'interdit. Cela correspondrait en quelque sorte à la mise-en-scène de la "censure psychique" (Iet, 237) dont parle Freud, de l'auto-censure imposée contre le désir, une manifestation de l'interdit social intériorisé. A ce titre, Todorov affirme:

"Plus qu'un simple prétexte, le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure: les déchainements sexuels seront mieux acceptés par toute espèce de censure si on les a inscrits au compte du diable" (Ilf, 166).

L'imaginaire à fort contenu religieux d'Hoffmann — possible hypostase de la notion de péché — est peut-être signifié par la puissante récurrence, dans le texte que nous approchons, de mots du champs lexical théologique. Ainsi on voit revenir sans cesse des mots tels Diable

(toujours avec une majuscule), démon, anges (pensons à Angiola, "angelotte"), crime inexpiable, humilité, vanité, orgueil, ici-bas, infernal, Dieu, esprit, maudit, paradis, saint, miracle, grâce divine, expier, pèlerinage ou des notions comme "péché contre le Saint-Esprit" ou encore l'opposition espaces terrestres/espaces célestes. Le syntagme "materia peccans" (PBB, 1081), de par le recours à la langue latine théologique, nous plonge au cœur même de l'univers religieux. On pourrait donc y voir un imaginaire surchargé d'interdits sociaux. La religiosité et le péché sont la matière même de ce roman: "materia peccans"?

Cependant, le moine apprendra par la suite que cette femme, Aurélie, avait été représentée jadis, avant même qu'elle ne vienne au monde, sur un tableau figurant Sainte Rosalie. L'auteur du tableau est le peintre Francesco, ancêtre du moine et l'avatar aussi bien de son père que de lui-même. Ce conflit d'identités est le résultat d'un fort *imbroglio* généalogique, qui a pour corrélat l'effacement progressif de frontières entre les personnages. Aussi la jeune Aurélie devient en quelque sorte la création du peintre Francesco, "*la femme même qu'il avait créée*" (Eld, 305), *comme le capucin Médard* d'ailleurs ! Simultanément, compte tenu du brouillage temporel, il serait possible qu'Aurélie soit l'enfant illégitime de Franz/Francesco, le père biologique aussi bien de Médard que de Victorin. En effet, Franz est l'amant de sa propre tante la Baronne Aurélie, fille du Comte Pietro et mère d'Aurélie et d'Hermogène; Euphémie est la fille du couple adultère, conçue lorsque la baronne était âgée de quinze ans, avant son mariage avec le Baron F. D'où découlent maints rapports d'identité entre Médard et Aurélie.

L'amour de Médard pour Aurélie entraînera chez lui de nombreux accès de délire, d'hallucinations, voire de folie. Le passage de l'amour/rêve aux crises de démence est parfois symbolisé par la résurgence d'escaliers (Eld, 106, p. 204), d'échelles ou de leur marches (Eld, 286), autant de symboles d'un érotisme difus. Ce processus de symbolisation est plus explicite dans *La Princesse Brambila* ou encore dans *L'Homme au Sable*: c'est après avoir monté (ce qui im-

plique le recours aux marches) sur le beffroi de l'hôtel de ville que Nathanaël succombe à une crise de folie, essaie de tuer sa bien-aimée Clara, et se suicide enfin. Ainsi, le désir de l'inaccessible et l'attrance de la mort seraient indissociables. On remarquera également que si le thème du suicide revient sans cesse dans l'oeuvre d'Hoffmann, il s'impose comme thème privilégié dans la littérature romantique. Thème à associer à la pratique du suicide en vogue chez les adeptes du romantisme?

Revenons donc à l'amour de Médard pour Aurélie. On voit dans sa démarche qu'il ne peut l'aimer que parce qu'elle l'aime d'abord. Sans trop vouloir entrer dans des considérations psychanalytiques, il nous semble que le fait "de n'aimer que parce qu'on est aimé" ne met en jeu que l'amour pour soi-même, donc l'impossibilité de "transférer [la] libido dans le monde extérieur"¹⁶, ce qui symbolise évidemment le thème de l'amour inaccessible, de ce "mystère" qui "ne [peut] s'accomplir" (Eld, 201). Or, comme on l'a vu, les frontières entre les personnages de Médard et d'Aurélie sont plutôt fort perméables. L'altérité qui détermine leur individualité s'efface petit à petit, et ils finissent par devenir le Même, comme on pourrait le voir dans l'assertion d'Aurélie: "(...) *je serais morte au moment même ou Léonard (Médard) aurait péri de la main du bourreau*" (Eld, 263).

Pour Aurélie, Médard n'existe pas en dehors d'elle même: "(...) *mon amour extravagant pour un être qui ne vivait qu'en moi-même me prêtai[t] un aspect rêveur*" (Eld, 258).

Aurélie est "grande" et "svelte" (Eld, 61), elle a la "taille svelte et haute" (Eld, 87): autant d'attributs qui la rapprochent de l'aspect quelque peu androgyne de l'adolescence. Aspect qu'elle avouera elle-même d'ailleurs: "j'étais pour ma part un garçon turbulent" (Eld, 256)¹⁷.

¹⁶ Cf. Karl Abraham, "Les différences psychosexuelles entre l'hystérie et la démence précoce" (extraits), in *Les Psychoses. La Perte de la réalité*, p. 70.

¹⁷ On songera ici à Julia Mark - dont le nom même la situe dans le double champ du masculin (Marc) et du féminin (Julia) -, cette jeune élève âgée de treize ans dont Hoffmann est tombé *follement* amoureux.

Si elle avoue avoir, de manière non pas effective mais symbolique, les principes mâle et femelle dans son être, elle se présente également comme le double de Médard. En effet, comme Médard, elle est “un peu folle” (Eld, 246), elle souffre des crises de “délire d’un affreux désespoir” (Eld, 61), d’un “étrange malaise” (Eld, 257), elle se trouve en “état cataleptique” (Eld, 261), elle a des visions, des rêves prémonitoires, elle redoute les puissances occultes, elle entend des voix. En outre, comme Médard, elle est la fille adoptive de l’Abbesse, elle se retire dans la vie religieuse et elle s’adapte mal à la vie en société, témoin son caractère timide. Mais le brouillage identitaire va encore plus loin: en voulant frapper Aurélie de son couteau, Médard se frappe lui-même et prend son sang pour celui d’Aurélie — et le lecteur attendra une bonne vingtaine de pages (p. 269-p. 292) avant que la méprise ne soit défaite.

Dans cet emboîtement d’images spéculaires, on peut voir Aurélie comme le reflet de Médard et vice-versa. Pour paraphraser Freud, “[Aurélie] est pour ainsi dire un complexe détaché de [Médard] qui vient à sa rencontre sous les traits d’une personne; la domination qu’exerce sur lui ce complexe trouve son expression dans l’amour follement obsessionnel qu’il éprouve pour [Aurélie]. Nous sommes autorisé à qualifier cet amour de narcissique et comprenons que celui qui en est la proie devienne étranger à l’objet de l’amour réel” (Iet, 245). Ce à quoi Médard répond en écho, en se dédoublant, dans la personne du lecteur pour parler au sujet de la femme aimée: *“Tu croyais ne te reconnaître qu’en elle et qu’elle seule savait refléter ce moi d’essence supérieure qui est ton véritable moi”* (Eld, 201).

Les figures symboliques du complexe de la castration (cf. première partie supra) seraient à mettre en rapport avec l’amour narcissique de Médard le moine ne peut aimer que lui-même car, comme affirme le psychanalyste viennois, “le jeune homme fixé à son père par le complexe de castration est incapable d’aimer une femme” (Iet, 233). Or, d’après les analyses développées par Freud et reprises dans des études psychanalytiques postérieures, à l’origine de la schizophrénie on aurait la figure de l’amour narcissique. Et cela à n’importe quel degré de manifestation de la pathologie. Cette psychose,

on le sait, est aussi appelée “démence précoce”, parce qu’elle se développe entre l’enfance et l’adolescence, rarement plus tard. En dépit de l’opinion courante de l’origine congénitale de cette maladie, le psychiatre américain Théodore Lidz défend, d’après les observations qu’il a pu faire sur des malades et leur famille, la thèse selon laquelle cette origine serait plutôt *familiale*¹⁸, c’est-à-dire qu’il faudrait, dans le comportement de la famille proche, certaines conditions contraires au développement psychique normal de l’enfant pour que la maladie s’installât, comme, par exemple (et *grosso modo*), mésentente familiale, l’inexistence de modèle parental du même sexe sur lequel l’enfant pourrait calquer son comportement, inadéquation entre parole et conduite chez le couple parental, manque d’affektivité, égocentrisme ou narcissisme chez l’un des parents et, finalement, le choc de la séparation ou de la mort de l’un ou l’autre des parents.

Nous restons conscients des simplifications subies par les concepts empruntés: nous sommes évidemment au niveau de généralités. Mais, et toujours à ce niveau, on aura à l’esprit ce que les biographes d’Hoffmann nous apprennent à son sujet: à l’époque de la “triste enfance” du futur écrivain l’encadrement familial dont il jouissait était plutôt rigide et froid, peu propice aux manifestations de tendresse; que son père d’“humeur bohème et artiste” “ne s’accorda pas très longtemps aux habitudes bourgeoises de son épouse” et finit par quitter sa famille; que l’oncle, chez qui ils allaient vivre désormais, était “pédant et autoritaire”; que sa mère vivait plutôt récluse et éloignée des siens¹⁹. On voit ici autant de conditions peu favorables au développement normal du psychisme de l’enfant.

Evidemment d’autres conditions jouent aussi dans l’installation de la schizophrénie. Cependant, notre propos n’est pas ici de développer une étude sur cette psychose, mais plutôt sur des personnages littéraires qui seraient plus ou moins concernés par la maladie (ou quelques uns de ses traits) tout en gardant à l’esprit les possibles rapports qu’il

¹⁸ *Le Schizophrène et sa famille*, Navarin, 1986.

¹⁹ Cf. M. Alexandre, J. Haumont, M. Schneider.

saurait y avoir entre ces personnages et l'enfance de leurs créateurs. Notons cependant que les accès d'hallucination, manifestation ultime de cette psychose, n'atteindront pas tous ceux qui y seraient prédisposés. Mais qu'ils sont le signe majeur de cette coupure, de cette fente (schize) que subit le malade, face à une réalité déplaisante, dès sa plus tendre enfance. Karl Abraham écrit que ce "malade se ferme aux perceptions sensorielles réelles. Son inconscient, par le truchement d'hallucinations, forme des perceptions conformes aux désirs inconscients"²⁰. Faute de se sentir aimé, et faute de pouvoir aimer le monde environnant, il tournera toutes les pulsions de sa libido vers lui-même, et l'inadéquation entre cet amour et les interdits sociaux pourra entraîner une coupure totale, le malade ne vivant plus que dans le monde intérieur — même si celui-ci n'est pas toujours celui de l'inconscient qui génère les crises de délire et d'hallucination.

III. *Les Elixirs du Diable et conduite schizophrène*

Ainsi, vu l'étroitesse de l'espace dont nous disposons pour traiter d'un aussi vaste sujet, nous nous contenterons désormais de relever certains traits du personnage de Médard – et de ses doubles – qui permettraient de le classer comme présentant un comportement à tendance schizoïde, voire nettement schizophrène. Le premier est évidemment la jeunesse artificielle qu'il s'est créée comme espace de vie. A cela viennent s'ajouter la solitude, l'isolement, symbolisés entre autres par la récurrence de l'image de la montagne et très clairement signifié par le choix du statut social du personnage : un moine. A ce titre, on notera que le refus schizoïde du monde extérieur est ici représenté par la figure privilégié de l'espace de l'enfermement et de l'isolement *volontaires*, à savoir le cloître, pour lequel le capucin a une "vocation

²⁰ Karl Abraham, "Les différences psychosexuelles entre l'hystérie et la démence précoce" (extraits), in *Les Psychoses. La Perte de la réalité*, p. 73.

profonde” (Eld, 38). D’ailleurs, le frère Léonard propose à Médard une thérapie possible à ses maux : “le monde (...) te guérira mieux que la solitude du cloître” (Eld, 64) ; car il lui faut “tourner [sa] curiosité vers le monde plus qu’[il] ne l’avai[t] fait jusqu’alors” (Eld, 38). Ce en quoi Léonard est repris par le médecin de la Cour, lorsque Médard songe au suicide: “Allons! au lieu de poison, je prescrirais plutôt comme remède à votre fièvre la fréquentation distrayante de la société” (Eld, 208). Ce qui annonce la “socialisation” thérapeutique préconisée par l’Américain T. Lidz un siècle et demi plus tard.

La tendance pathologique à l’isolement serait d’ailleurs signifiée par le choix thématique même: selon Bakhtine, l’utilisation d’un héros aventurier, l’option faite pour le roman d’aventure, met en scène un personnage qui “ne se sent pas membre d’une entité sociale. C’est un solitaire, égaré dans un monde étranger. Il n’y a pas de mission à accomplir”²¹. Ce qui implique une clôture entre le personnage et le monde qui l’entoure, dimension qui peut se manifester sous différents aspects, comme la timidité (un des traits d’Aurélie) ou l’inadéquation à la vie avec autrui, trait de personnalité avoué par Médard: “je me trouvais mal à l’aise chaque fois que j’étais en société, et surtout lorsqu’il s’y rencontrait des femmes” (Eld, 38).

Cela renvoie évidemment à une vision du monde à tendance quelque peu schizoïde. Pour Bakhtine, d’ailleurs, chez les romantiques tels Balzac et Stendhal, “l’aventurier conserve pleinement son sens d’élément organisateur”²², aspect coïncidant tout à fait avec celui de l’oeuvre de Hoffmann — à associer à l’écriture de l’enfance et de l’adolescence?²³

Etroitement liés au schéma du héros solitaire, on pourrait trouver les topoï de l’incommunicabilité et de la parole qui cache, qui sert à

²¹ *Esthétique et théorie du roman*, p. 258.

²² *Esthétique et théorie du roman*, p. 275.

²³ Cf. notions proposées par S. Michaux, dans son séminaire “Enfance et adolescence dans la littérature du XXe siècle”, à la Sorbonne.

déguiser. Ce manque communicationnel semble s'inscrire dans le cadre d'un comportement quelque peu autiste que l'on pourrait peut-être attribuer au personnage de Médard et à ses avatars. En effet, nombreux sont les signes de rupture communicationnelle: "paroles confuses et maladroites qui n'avaient aucun sens" (Eld, 227); "mots décousus" (Eld, 204); "discours sans suite" (p. 227); "parole embarrassée" (Eld, 272); "sons confus et incompréhensible" (Eld, 279); "le charabia dont le Diable se sert pour troubler le sens" (Eld, 182); etc.

Dans certains cas, les personnages se trouvent confrontés à la disjonction totale entre le mot et le référent. Cette disjonction, appelée schizophrasie, est une des caractéristiques majeures de la psychose que nous abordons d'un point de vue littéraire. Cependant, la rupture peut faire surface au niveau du texte même: les brouillages temporels et généalogiques se posent comme obstacle à la communication entre auteur et lecteur, et l'occurrence de nombreux symboles indéchiffrables fait songer à l'émergence d'un langage personnel – abstraction faite de la dimension paradoxale de ce concept –, signe d'une "pensée égocentrique" qu'on associera volontiers à la forte conceptualisation de soi mise en oeuvre dans *Les Elixirs du Diable*. A ce titre, on notera avec profit ce qu'écrit J. Kasanin:

"Le schizophrène n'a aucune intention de changer sa méthode de communication, hautement individuelle, et paraît se réjouir du fait que vous ne le comprenez pas"
(cité par Todorov, *If*, 155).

En même temps, Médard, dans une démarche apparemment pathologique, mélange assez souvent rêve et réalité, comme on peut voir dans ses aveux: "(...) je me crus tiré en sursaut d'un rêve profond (...)" (Eld, 204); "c'était mon rêve qui se prolongeait en réalité" (Eld, 228), etc. Or, dans l'économie du texte, les événements se suivent comme des rêves, sans liens logiques, sans descriptions précises. En outre, le brouillage temporel, les personnages flous (pas de prénom, pas d'individualité: le prince, la princesse, le frère, la belle-soeur, le médecin, le peintre, le pèlerin, etc.), d'âge indéterminé, créent une sorte de présent éternel qui est bien sur celui du rêve, porteur de "folies

autorisées”, pourrait-on dire. Il s’agirait aussi de ce “présent éternel de la première enfance” (Ilf, 153) dont parle Todorov, indissociable des états schizophrènes (Ilf, 154). Ce à quoi vient s’ajouter la récurrence obsédante de mots et d’épisodes du domaine de la folie: délire, folie, fou, démence, hallucination, apathie, catalepsie, léthargie, dédoublement, etc. Si on est ici confronté à des figures de l’espace intérieur, on notera que chez Hoffmann, “le théâtre des événements se trouve transposé dans l’âme même des personnages” (PBB p. 1024), comme l’a écrit l’auteur. Par ce biais, *Les Elixirs du Diable* devient plus qu’une folie autorisée: une folie recommandable.

Cependant, dans ce texte, le monde est aussi présenté comme un espace menaçant, attitude qui mène à voir l’Autre comme un ennemi. Chez Hoffmann, le thème récurrent du masque, du déguisement est emblématique de cette démarche, car les personnages sont censés se cacher pour porter préjudice au héros. Dans cette perspective s’inscrit également le motif du “complot du monde”, comme chez Giglio: “vous excitez tout le monde contre moi” (PBB p. 1006). En effet, le malade schizophrène, incapable de délimiter son Moi, considère que le monde agit en fonction de sa personne. Le monde extérieur n’acquiert d’existence que dans les distorsions que lui impose le monde intérieur.

La forte opposition entre monde intérieur et monde extérieur entraîne chez Médard un malaise de vivre très prononcé. Le personnage, comme les romantiques, croit que ce malaise est en fonction de son époque, comme l’atteste ce refus du présent symbolisé par l’attrance incoercible d’une part des souvenirs (donc du passé), d’autre part des présages et des prémonitions (donc du futur).

Ce malaise, on le sait, s’appelle chez les romantiques “le mal du siècle”, concept qui se veut l’expression de l’inadéquation fondamentale entre le Moi et l’ordre du monde. En réalité, cette expression semble tout à fait applicable à la démarche de vie chez Hoffmann. Ce désir romantique de ne pas vivre dans son époque, cette nostalgie d’un temps mythifié, d’une enfance mythifiée traduite par le *in illo tempore* du mythe, est une quête désespérée de lieux qui n’existent pas. Cette fièvre des départs dont souffre Médard, ce désir d’un “grand voyage dans le mon-

de" (Eld, 65) se présente comme quête de résolution au malaise de vivre, déplacement vers l'Ailleurs et l'Autrefois mythiques. Mais ne serait-elle pas la quête de l'auteur lui-même?

Cette gêne émotionnelle n'est peut-être que le pâle reflet, qu'un prolongement d'une enfance gâchée quelque part, comme on pourrait voir dans cette note de Freud sur l'enfance de l'auteur allemand:

"E.T.A. Hoffmann était l'enfant d'un mariage malheureux. Alors qu'il avait trois ans, son père se sépara de sa petite famille et ne reprit plus jamais la vie commune. D'après les documents que cite E. Grisebach dans son introduction biographique aux oeuvres de Hoffmann, la relation au père a toujours été l'un des points les plus sensibles dans la vie affective de l'écrivain" (Iet, 233).

Ainsi, pour la lecture de *Les Elixirs du Diable*, on ne saurait peut-être pas faire abstraction des données biographiques de l'écrivain allemand, ce qui va tout à fait à l'encontre de certaines théories formalistes très en vogue en critique littéraire.

CONCLUSION

L'oeuvre de E.T.A. Hoffmann semble un domaine exemplaire de recherches comparatistes, ce qui renvoie évidemment à la notion de modèle formulée par D.-H. Pageaux et à la question du choix d'un modèle au détriment d'un autre: ce choix serait-il volontaire? Ou est-il plutôt imposé par des contraintes sociales et culturelles? Ou encore s'impose-t-il comme symbole d'une certaine démarche psychologique? Choisit-on ses modèles ou bien est-on choisi par eux? A l'égard de la fortune de la littérature fantastique, saurait-on rapprocher le XIXe siècle européen et le XXe latino-américain? A ce titre, il serait intéressant de remarquer l'importance du siècle romantique dans

l'imaginaire - souffrant de psychoses? - de ce continent outre-atlantique: par exemple, et à titre d'anecdote, on remarquera que dans les manifestations religieuses spiritistes, au Brésil, les *médiums* "communiquent" toujours avec des "esprits" d'Européens du XIX^e siècle, soit des médecins sous l'influence desquels on opère, soit des artistes sous l'influence desquels on crée. Et à en croire les tenants de ce courant religieux, tous les grands noms de la Révolution française (Marat, Danton, Robespierre, Desmoulins, entre autres) seraient réincarnés dans ce pays²⁴. Robespierre aurait même été gouverneur de l'état de Rio de Janeiro, entre 1962 et 1966, en la personne de Carlos Lacerda. D'où découle une certaine volonté d'appropriation et de réinterprétation de l'histoire: retour à l'enfance mythique?

Cet aspect de l'imaginaire serait peut-être à mettre en rapport avec ce qu'écrit Freud:

"Je ne veux pas non plus traiter de l'évidente analogie entre la déformation du caractère consécutive à un état maladif prolongé au cours de l'enfance et le comportement de peuples entiers au passé chargé de souffrances" (Iet, 142).

Or, on pourrait peut-être rapprocher, dans cette perspective, les souffrances entraînées à la fois par le siècle des révolutions en Europe et par les événements historiques en Amérique Latine — ce jusqu'à nos jours. Saurait-on y voir un champ d'émergence de la littérature fantastique? Dira-t-on que la mise en mots d'une certaine image de la jeunesse, jointe à une rêverie formellement opposée à une réalité déplaisante, correspondent à un état plus ou moins schizophrène de la société? Saurait-on dire également que le développement, chez Hoffmann, d'une certaine thématique liée à des comportements à tendance schizoïde, face à ses nombreux lecteurs du XIX^e siècle, serait représentatif d'une vision du monde chargée de déviances psychiques et fortement liée à ce que l'on a convenu d'appeler "le mal du siècle"?

²⁴ Cf. intervention de M. Aubree, anthropologue, dans le séminaire de K. Queirós-Mattoso, à la Sorbonne, le 03.04.95.

BIBLIOGRAPHIE:

(Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris)

I. Texte de référence:

HOFFMANN E.T.A.: *Les Elixirs du Diable*, Phébus, coll. "Presses Pocket", 1989, 380 p.

II. Du même auteur:

— *Le vase d'or, Don Juan, Kreisleriana, La Princesse Brambilla*, in **Romantiques Allemands**, Tome I, Gallimard, "Pléiade", 1963, pp. 779-1095.

III. Textes critiques:

ALEXANDRE Maxime: "E.T.A. Hoffmann", notice, in **Romantiques Allemands**, Tome I, Gallimard, "Pléiade", 1963, pp. 775-778.

BOSI Alfredo: *História Concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1991, 582 p.

SCHEINER Marcel: *E.T.A. Hoffmann*, Julliard, 1979, 286p.

IV. Support méthodologique:

BAKHTINE Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. "TEL", 1978, 489 p.

FREUD Sigmund: *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Payot, coll. "Petite Bibliothèque", 1979, 157 p.

-*Les Délires et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Gallimard, coll. "Folio-Essais", 1985, 268 p.

-*Introduction à la psychanalyse*, Payot, coll. "Petite Bibliothèque", 1988, 441 p.

-*L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. "Folio-Essais", 1985, 342 p.

-*Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, coll. "Folio-Essais", 1987, 182 p.

FREUD Sigmund et al.: *Le Ça, le Moi, le Surmoi. La Personnalité et ses instances* (textes choisis), Tchou, 1978, 334 p.

-*Les psychoses. La perte de la réalité* (textes choisis), Tchou, 1980, 319 p.

LIDZ Théodore: *Le Schizophrène et sa famille*, Navarin, 1986, 184 p.

PAGEAUX Daniel-Henri: "Temas comparatistas para Hispanoamérica", in RECIFS, n° 6, 1984.

STAROBINSKI Jean: *Montaigne en mouvement*, Gallimard, coll. "Folio-Essais", 1993, 595 p.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. "Points", 1970, 188 p.