

Symboles de la démence en littérature et en peinture :
Maupassant, Arturo Truque et Goya
رموز الجنون في الأدب والفن: موباسان وأرتورو تروكيه وغويا

Dr. Mona Hussein Saraya
Assistant Professor - Department of French Language
Faculty of Arts - Cairo University

د. منى حسين سرايا
أستاذ مساعد - قسم اللغة الفرنسية وآدابها
كلية الآداب - جامعة القاهرة

The symbolic expressions of dementia in literature and in arts: maupassant, Arturo Truque and Goya

In this research, we study in a comparative perspective the symbolic expressions of dementia in literature and in arts. We have chosen the following corpus: *The Hair* and *the crazy woman* by Maupassant, *the fugue* by Arturo Truque and selected paintings by Goya extracted from *the black painting*, *The Caprices*, and the *Disparates*. In order to analyze dementia's symbols, we have been inspired by Charles Bernard's theory because it has an existential and ontological dimension. The dementia is manifested in two forms: the morbid geometric and the complex of fateful water. At first, we have presented the definition of these two notions and later we studied how the elements of the material imagination are used to reflect the obsessions. To conclude, we emphasized the idea that irrational logic is, paradoxically, the product of elements organized according to the same scheme resulting from a mental disease.

Key words: Dementia – literature and painting- – Maupassant – Arturo Truque – Goya

رموز الجنون في الأدب والفن: موباسان وأرتورو تروكيه وغويا

في هذه الدراسة، تناولنا بالمقارنة أشكال الجنون الرمزية في الأدب والفن. وقع اختيارنا على قصتين قصيرتين لموباسان (وهما "خصلة الشعر" و"المجنونة") وقصة قصيرة لأرتورو تروكيه ("الفرار") وبعض لوحات للفنان غويا مختارة من "اللوحات السوداء" و"النزوات" و"السطحات". قد قمنا بدراسة أشكاله الرمزية وفقاً لمنهج شارل برنار نظراً لأنه ذو بعد وجودي وأنطولوجي. يتخذ الجنون شكليين: هوس الشكل الهندسي ورهاب المياه المهلكة. في مستهل الدراسة، قدمنا تعريفات لهذين المصطلحين ثم قمنا بتوضيح كيف تعكس عناصر تخيل المادة الأفكار الثابتة المتكررة التي تنتج عنها. وفي الخاتمة، أكدنا على أن المنطق غير العقلاني هو نتاج عناصر منظمة تدور حول نفس البنية الناتجة عن المرض العقلي. فتلك الصور والأشكال التي ينتجها العقل المختل ليست عشوائية على الإطلاق بل تخضع لتنظيم منطقي خاص به.

الكلمات الدالة: الجنون – الأدب والفن – موباسان – أرتورو تروكيه – غويا

Symboles de la démence en littérature et en peinture: Maupassant, Arturo Truque et Goya

Introduction

« L'histoire de l'art et des idées se confondent dans une histoire globale au sein de laquelle littérature et peinture présentent d'innombrables intersections. », affirme Daniel Bergez dans son ouvrage intitulé *Littérature et peinture*¹ où il trace ce qu'il appelle « convergences historiques » entre ces deux formes d'expression au Moyen-âge, à la Renaissance, à l'époque baroque, au classicisme, au romantisme et au XX^{ème} siècle. Pour conclure son ouvrage, il parle de « dialogue créateur » entre littérature et peinture ; dialogue qui prend de plus en plus de l'ampleur sur plusieurs plans.

Dans cette recherche, il s'agit d'étudier en les comparant les expressions symboliques de la démence en littérature et en peinture. Nous avons choisi comme corpus *La chevelure*² et *La folle*³ de Guy de Maupassant (1850-1893), *La fugue*⁴ de Carlos Arturo Truque (1927-1970) et quelques tableaux de Goya (1746-1828) extraits de *La Peinture Noire, des Caprices et des Disparates*⁵.

Bien que Carlos Arturo Truque ait reçu de nombreux prix littéraires, son œuvre n'a pas été suffisamment étudiée, contrairement à celles de Maupassant et de Goya qui ont déjà fait l'objet de nombreuses études. En outre, aucune mise en parallèle n'a été faite (à notre connaissance) entre les éléments de notre corpus, bien qu'ils expriment tous un même thème. D'autre part, la démence a été abordée selon une perspective psychologique, mais elle n'a pas été abordée en comparaison entre littérature et peinture. C'est ainsi que nous proposons une nouvelle approche herméneutique s'inspirant de l'interprétation des expressions de la démence dans ces deux modes de création.

Dans son *Dictionnaire de la psychologie*, Norbert Sillamy définit la démence comme suit :

« Affaiblissement psychique, global et progressif, dû à une affection organique du cerveau. La démence se caractérise par la

détérioration mentale. Toutes les fonctions sont atteintes. Le champ de la conscience se rétrécit, l'attention devient déficitaire, la mémoire altérée, le jugement est perturbé »⁶

Cette « détérioration mentale » est à l'origine de créations picturales et littéraires dont le réseau symbolique est organisé selon des obsessions morbides et selon les lois de l'imagination de la matière qui ont une logique propre. Notre étude portera donc sur l'interprétation de la logique de ce réseau symbolique créé par la démence.

Pour analyser cette logique de la démence, nous allons emprunter la voie des études sur les symboles. Charles Bernard (un théoricien de l'interprétation des symboles) souligne que les études des symboles reprennent le dessus sur l'arène de la critique littéraire, en contre-réaction au développement de l'esprit rationaliste. Elles restent toujours actuelles et elles ouvrent de nouvelles voies pour l'interprétation des productions littéraires et artistiques :

«Après une éclipse redevable à la poussée de l'esprit rationaliste, on constate aujourd'hui un regain d'intérêt pour les études symboliques»⁷.

De son côté, dans son article intitulé *Le symbole donne à penser*⁸, Paul Ricœur a abordé le symbole d'après une perspective phénoménologique qui met l'accent sur sa réception. Ch. Bernard interprète le symbole en se tournant plutôt vers sa production, contrairement à P. Ricœur qui se tourne plutôt vers la réception qu'en fait le lecteur et vers le « penser » que celui-ci effectue. La théorie de Ch. Bernard a une dimension existentielle et ontologique alors que celle de P. Ricœur a une dimension phénoménologique. Ch. Bernard parle de «*schèmes affectifs*» comme origine des symboles:

« A vrai dire, il serait légitime de définir la formation des symboles à partir de schèmes affectifs. Dès le moment où l'accommodation à une situation ne peut être assurée intégralement, intervient le mouvement symbolique qui fait appel à une trajectoire déjà connue et la prolonge jusque dans le domaine auquel il tend »⁹

Le schème affectif dont il est question dans notre recherche est la démence ; c'est pourquoi nous adoptons la théorie de Ch. Bernard qui a

aussi un aspect psychologique. Le thème de la démence n'est pas propre à ce corpus choisi pour notre étude. En effet, dans la littérature internationale, nombreux sont les récits où il est abordé. Citons à titre d'exemples dans la littérature hispanophone : *Cuentos de amor, de locura y de muerte* paru en 1917 (*Contes d'amour, de folie et de mort*) d'Horacio Quiroga, *La nave de los locos* paru en 1941 (*Le bateau des fous*) de Peri Rossi, *Nadie me verá llorar* paru en 1999 (*Personne ne me verra pleurer*) de Rivera Garza et *Diario de una loca* paru en 1952 (*Journal d'une folle*) de María Zambrano. Dans la littérature francophone: *Confessions de minuit* (1920) de Georges Duhamel, *L'homme qui regardait passer les trains* (1938) de Georges Simenon et *Délires* (1927) d'André Baillon. Dans la littérature arabophone, nous citons همس الجنون ou *Le murmure de la folie* (1980) de Naguib Mahfouz qui est un conte paru dans un recueil portant ce même titre. Toutefois, notre corpus a été particulièrement retenu étant donné que la démence y est liée à une maladie à la suite de laquelle les conteurs et le peintre sont devenus aliénés du monde : Maupassant atteint de paralysie et interné dans un asile de fous suite à un trouble mental, Goya devenu sourd en 1793 ¹⁰ et atteint d'une maladie mentale (le céphalicus) et Arturo Truque devenu aveugle en 1964. D'autre part, toutes les œuvres de notre corpus se placent dans le contexte d'une guerre : *La Débâcle* de 1870 pour Maupassant, la Guerre civile colombienne pour Arturo Truque et la Guerre franco-espagnole pour Goya. Pour ce qui est de *La Débâcle* de 1870, il s'agit de la défaite militaire de la France et de la chute du Second Empire : c'est en 1870 que commence la Troisième République dont les premières années sont marquées par la guerre franco-allemande et la Commune de Paris qui ont eu d'importantes répercussions sur le plan de la pensée et de la littérature. D'autre part, les années cinquante en Colombie sont marquées par la violence et par l'hégémonie du gouvernement qui contrôlait la liberté de l'expression en fermant les journaux de l'opposition. Il s'agit d'une période très difficile dans l'Histoire colombienne puisqu'elle était marquée par les luttes politiques violentes et sanglantes entre conservateurs et libéraux. Suite à l'assassinat en 1948 de Jorge Eliécer Gaitan, candidat libéral à la présidence, de nombreuses révoltes (désignées par le mot *Bogotazo*) ont secoué le pays et c'est ainsi qu'a

commencé l'époque désignée par *La Violence* dans l'histoire de la Colombie. De son côté, Goya (le précurseur de la peinture moderne en Europe et non seulement en Espagne) a connu les désastres de la guerre franco-espagnole (l'invasion napoléonienne des territoires espagnols) et la guerre de l'Indépendance (1808-1814). De cette époque historique, date une de ses œuvres les plus importantes ; à savoir *Les désastres de la guerre* (1810-1820). *Les Caprices* (1793-1796), *Les Peintures Noires* (1819-1823) et *Les Disparates* (1816-1824) occupent eux-aussi une place de choix et marquent un tournant important dans sa production artistique.

La démence, dans notre corpus, revêt deux formes : le géométrisme morbide et le complexe d'une eau funeste. Avant d'analyser les expressions symboliques de la démence, nous allons présenter les définitions de ces deux notions pour étudier ensuite comment les éléments de l'imagination de la matière sont mis en jeu pour refléter les obsessions qui en découlent.

En psychologie, le premier qui a parlé de « rationalisme morbide » est Eugène Minskowski (1885-1972), un psychiatre juif franco-russe. Il a fait des études de philosophie avant de s'inscrire en médecine. Il a été surtout marqué par la phénoménologie (notamment les théories de Max Scheler) et par la pensée de Bergson. Ses études ont surtout porté sur la schizophrénie, définie comme étant une rupture totale entre le patient et son réel. A cet égard, nous citons son œuvre de base où est traité le thème du « rationalisme morbide » : *Au-delà du rationalisme morbide*, publiée pour la première fois en 1933. Cette maladie se définit comme étant une vision du monde qui se base sur l'idée que tout s'inscrit dans un système rationnel et logique jamais mis en doute, ce système étant stable et figé éternellement selon le patient. Ce mode de pensée implique le refus de la liberté individuelle, considérée comme étant déviation par rapport à ce système « objectif ». De son côté, le « géométrisme morbide » est considéré comme une variante du « rationalisme morbide ». Il s'agit de cas de patients qui ne voient leur entourage que selon des formes géométriques figées, par exemple des cercles, des carrés et des triangles.

La démence a une dimension phénoménologique, outre son aspect psychologique. Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*,

Gilbert Durand (l'anthropologue de l'imaginaire collectif) classe le *géométrisme morbide* comme étant une « structure schizomorphe de l'imaginaire » :

« Le géométrisme s'exprime par un primat de la symétrie, du plan, de la logique la plus formelle dans la représentation comme dans le comportement. [...]. La seconde conséquence qu'entraîne la géométrisation morbide [...] c'est l'effacement de la notion de temps ». ¹¹

Le héros de Carlos Arturo Truque est atteint de cette maladie par sa vision du monde comme étant une série de lignes verticales alors que Goya est obsédé par le triangle comme figure géométrique. Face à ce géométrisme, Maupassant est obsédé par le complexe d'une eau qui mène à la mort. Pour lui, le désespoir prend la voie d'une démence qui s'exprime par la rêverie en rapport avec l'eau. Ce complexe d'une eau funeste a été souligné par G. Bachelard (célèbre phénoménologue de l'imaginaire) dans son ouvrage intitulé *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* :

«Si à l'eau sont si fortement attachées toutes les rêveries interminables du destin funeste, de la mort, du suicide, on ne devra pas s'étonner que l'eau soit pour tant d'âmes l'élément mélancolique par excellence ». ¹²

Plus loin, il souligne que l'eau revêt, pour certains, les valeurs liées au désespoir qui mène à la démence :

«L'eau est un néant substantiel. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, l'eau est la matière du désespoir ». ¹³

L'étude des éléments de l'imagination de la matière dans le contexte de la démence s'avère importante. Cette maladie psychique a sa propre logique qui suit une trajectoire imaginante inconsciente. Dans les lignes qui suivent, nous allons mettre en évidence (en nous inspirant des théories de Bachelard et de Durand) les éléments de l'imagination desquels s'alimente la démence. Arturo Truque est obsédé par l'imagination de l'air et Maupassant par celle de l'eau, alors que la pensée inconsciente de Goya combine les deux éléments. Nous allons étudier ces obsessions en faisant le point sur leurs significations symboliques et leur

rapport avec leurs visions du temps. Mais avant de ce faire, nous allons faire une mise au point sur les origines de ces obsessions.

Dans son article intitulé *L'élément liquide dans l'œuvre de Maupassant*, Alain-Claude Gicquel fait le point sur l'eau comme symbole qui obsède Maupassant. Cette obsession, affirme-t-il, a comme origine une découverte d'un tableau de Gustave Courbet ¹⁴ alors qu'il était encore jeune :

« L'eau apparaît comme l'élément symbolique le plus utilisé dans l'œuvre de Guy de Maupassant ». ¹⁵

La mer est un symbole ambivalent qui unit des valeurs archétypales contradictoires. Mais c'est surtout l'aspect « *morbide* » et « *nuisible* », dans les mots de Gicquel, qui prend le dessus dans l'œuvre de Maupassant :

« Si la mer, même hostile, reste donnée comme loyale, salvatrice, l'eau douce des rivières ou des marécages se présente constamment comme ténébreuse, sournoise et souvent associée à l'obsession redondante de la noyade ». ¹⁶

Pour sa part, le géométrisme morbide d'Arturo Truque a comme origine des éléments de la biographie du conteur. En effet, d'une part, il est d'origine métisse ; c'est pourquoi les thèmes de la négritude et du racisme occupent une place importante dans sa pensée. Symboliquement, pour lui, ces deux thèmes sont liés au son régulier du tambour. D'autre part, l'ingénierie a profondément marqué sa pensée créatrice imprégnée par l'esprit cartésien puisqu'il a fait des études d'ingénierie tout en se consacrant parallèlement à la production littéraire ¹⁷.

De son côté, dans les tableaux de Goya, une certaine vision personnelle du réel apparaît. En effet, au lieu de s'en inspirer, elle en présente une déformation. L'activité imaginante du peintre produit des éléments appartenant au symbolisme de l'air et de l'eau et reflétant les obsessions et de tourments que ressent le peintre. Ces obsessions ont pour origine le céphalicus, une maladie suite à laquelle les fonctions du cerveau sont altérées. Elle a comme conséquence la paranoïa. Cette dernière est définie comme étant une maladie psychique « caractérisée par

un délire systématisé, c'est-à-dire cohérent, clair, logique et élaboré à partir d'une idée précise ». ¹⁸

Dans notre corpus, on voit des êtres qui incarnent ces obsessions : des êtres ailés et aquatiques pour Goya (la chauve-souris, le cheval et la sorcière), des êtres aquatiques uniquement pour Maupassant (la chevelure et la jeune femme désignée de *folle*), et des éléments qui suivent un mouvement aérien vertical (la fumée, le jet d'eau et les lignes verticales) pour Arturo Truque.

La chauve-souris apparaît fréquemment dans les tableaux de Goya. C'est un être nocturne, donc symboliquement ce qui s'oppose à la raison. Elle ne sort que le soir ; c'est pourquoi elle est en rapport avec l'inconscient dans les théories du symbolisme. Elle s'accroche toujours la tête dirigée vers le bas ; c'est ce qui fait qu'elle voit le monde de travers. Cette vision du monde est lourde de signification symbolique en rapport avec la démence puisqu'elle implique une dissociation du réel. Cet être nocturne est le thème principal du tableau intitulé *Le sommeil de la raison produit des monstres* où le peintre se représente lui-même dormant, le visage caché, avec plein de chauves-souris autour de lui. Ces monstres menaçants sont en métaphore ses propres angoisses inconscientes. De même, le visage caché signifie le refus de voir le réel. D'autre part, le thème de l'esprit non dominé prend une autre variante pour Goya : il s'agit du cheval ailé inspiré du cheval volant présent dans la mythologie grecque. En effet, il fait allusion à Pégase, le cheval de Zeus qui est né à partir du sang sorti de la tête de Méduse coupée par Persée. Personne ne pouvait dominer Pégase ; c'est pourquoi il est devenu l'allégorie de ce qui ne peut être dominé en général. C'est dans ce sens que Goya utilise ce symbole, se référant ainsi à l'esprit qui n'est pas dominé, ouvrant de cette manière la voie à l'imagination autant qu'à la démence. Dans *Disparate Volant*, le personnage (vu de dos) essaie de dominer le cheval mais il n'arrive pas. D'autre part, le thème du cheval indomptable apparaît aussi dans *Disparate du cheval violeur* où l'on voit au centre du tableau un cheval géant enlevant une jeune fille. Bien que ce cheval ne soit pas ailé, il est en posture ascensionnelle. Ce tableau fait appel lui aussi à un thème tiré de la mythologie : l'enlèvement d'Europe par Zeus qui s'est transformé en taureau blanc. Ces chevaux indomptables s'opposent à

celui qui est présent dans *La Fugue* : ce n'est qu'un cheval en bois dominé par l'homme. Son mouvement obéit à celui qui le monte et non à ses propres impulsions et c'est ainsi que le cheval est rationalisé par Arturo Truque. Par ce cheval, Arturo Truque donne une métaphore de la rationalisation et de la domination de l'esprit. Il est à remarquer que le mouvement du cheval d'Arturo Truque est régulier : un va-et-vient constant entre deux points ; c'est ce qui traduit l'obsession de la régularité qui hante l'esprit du conteur. Mais cette régularité est, paradoxalement, une forme de démente. Ce mouvement régulier s'oppose au mouvement libre et déchaîné des chevaux de Goya pour qui l'imagination de l'esprit n'a pas de limite. On voit donc que les deux utilisent un même archétype mais en l'associant à des images qui s'opposent radicalement sur le plan de leurs valeurs symboliques.

Les chevaux de Goya appartiennent à l'archétype de l'eau aussi par l'ondulation de leurs crinières que le peintre met en valeur, rappelant ainsi les sirènes. Ces dernières s'inscrivent sans doute dans le cadre de l'archétype général de la femme. Tout comme pour le cheval, ce dernier archétype n'est pas présenté de la même manière pour les conteurs et le peintre. En effet, ses aspects positifs et négatifs sont développés puisqu'elle est tantôt l'agresseur et tantôt la victime. L'image négative de la femme apparaît dans la sorcière pour Goya et la sirène (figurée par la chevelure) pour Maupassant. La sorcière volante est donc l'équivalent symbolique aérien de la chevelure / sirène. Toutes les deux sont envisagées comme source du mal et sont liées aux pratiques irrationnelles présentes dans les contes populaires et dans la mythologie. Dans le contexte de cet archétype, nous citons comme exemple *Belle Maîtresse* où sont représentées deux sorcières ayant des chevelures flottantes en l'air. Elles reflètent à la fois l'obsession de l'air dans le mouvement ascensionnel et celui de l'eau dans le mouvement ondulatoire de leurs cheveux. En outre, se fait remarquer l'ironie dans le titre du tableau évidemment. Par ailleurs, il est à remarquer que la figure féminine est traitée différemment dans *La Folle* et dans quelques tableaux de Goya. L'héroïne de *La Folle*, en effet, est la victime et non l'agresseur, tout comme la femme enlevée par le cheval vue dans le tableau de Goya *Le cheval violeur*.

Si Goya met en scène des êtres appartenant à l'imagination de l'air et de l'eau à la fois, Maupassant, de son côté, se limite à ceux qui appartiennent à l'eau. Ses êtres sont tous aquatiques : L'héroïne de *La Chevelure* est une chevelure enfermée dans un tiroir mais qui se déchaine une fois libérée, tout comme les vagues ; et cela apparaît dans les désignations qu'il lui confère. Pour sa part, l'héroïne de *La Folle* est présentée comme étant un être appartenant à l'eau ; mais c'est un être inoffensif, voire elle est une victime. En effet, le conteur utilise les désignations relatives à l'eau en la décrivant. Il affirme que, quand on essaie de la faire bouger de son lit ou de la déranger, elle crie et s'agite, tout comme le mouvement colérique de la mer. Mais elle est comparée à une eau qui stagne et se fige la plupart du temps. Dans ses moments de calme, elle est désignée par le conteur comme étant « de l'eau sans courant ». Tout comme la chevelure et l'héroïne de *La Folle* de Maupassant qui sont identifiées à l'eau, le héros d'Arturo Truque s'identifie aux lignes droites : « Je suis moi-même une convergence d'elles ». Il est le point de fugue et le centre ; c'est ce qui reflète l'idée de l'arrogance. Cette identification est envisagée comme étant un aspect de la démence où le patient refuse son propre réel pour le remplacer irraisonnablement par un autre.

Contrairement à Goya et à Maupassant, Arturo Truque ne met pas en jeu des êtres appartenant à l'imagination de l'air et de l'eau. En effet, il traite le thème de la montée différemment. On le remarque dans l'obsession du héros (qui a étudié l'ingénierie une année avant de devenir fou) par tout ce qui est vertical, par tout ce dont le mouvement va vers le haut suivant une ligne droite qui n'ondule jamais. Mais il est à noter qu'il ne s'agit pas d'êtres nocturnes ni mythologiques, mais d'objets ou d'éléments tirés du réel, mais envisagés selon leur forme. Par exemple, dans les lignes droites qui apparaissent dans les bretelles du pantalon de l'enfant imaginaire, dans le mouvement du briquet et du jet d'eau (qui est envisagé comme appartenant à l'air par son mouvement et non à l'eau) et de la fumée, et dans l'arbre auquel le héros est comparé. Tous ces éléments n'ont rien d'irrationnel en apparence, par opposition aux êtres de Goya. En effet, c'est ainsi que Goya en développe plutôt les connotations symboliques, alors qu'Arturo Truque est obsédé par la forme géométrique de la ligne droite. C'est ainsi que la démence part du réel pour Arturo

Truque et de l'irrationnel pour Goya, bien que tous les deux soient obsédés par les images ascensionnelles. Pour les deux, il s'agit d'une montée nocturne et négative et non d'une sublimation, comme aurait pu le suggérer l'image.

Face aux lignes droites d'Arturo Truque, Goya est obsédé par le triangle dont le sommet est toujours vers le haut. Cette obsession n'est pas fortuite puisqu'elle fait appel aux significations symboliques du triangle en rapport avec l'ascension. En effet, dans *l'Encyclopédie des symboles*, est mise en évidence la valeur du triangle comme métaphore d'un feu ascendant :

«Ceux dont la pointe est tournée vers le haut sont vus comme des symboles liés au feu par association avec la flamme». ¹⁹

Dans le tableau intitulé *Si le disciple savait davantage*, on voit le triangle dans la forme de la lettre A répétée constamment. De même, dans *Ces poussières*, le triangle est figuré par le chapeau du personnage occupant le centre du tableau.

Outre l'ascension, la démente prend la voie de la chute et elle s'exprime par des «*images de la descente*», pour reprendre le vocabulaire de Gilbert Durand. En effet, le penseur met en rapport le thème de la chute et la démente comme suit :

«Les régressions psychiques s'accompagnent fréquemment d'images brutales de la chute, chute valorisée négativement comme cauchemar qui aboutit souvent à la vision de scènes infernales ». ²⁰

Ces êtres cités sont tous liés à la chute et à la mort. En effet, le lexique relatif à la noyade est fréquent dans *La Chevelure* et *La folle*. Le héros désigne la chevelure comme étant une mer qui l'engloutit : « Tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts, je noyais mes yeux dans son onde dorée »²¹. On voit aussi que les verbes et les adjectifs utilisés pour décrire son mouvement sont ceux des vagues de la mer : « remuantes, courbes, lignes ondulantes, flot, coulait, agitait »²². En outre, cette mer métaphorique ravage et détruit l'homme : « Cet homme ravagé, rongé par sa pensée », « dévorante »²³. Pour ce qui est de *La Fugue*, le conte se termine lui aussi sur l'anéantissement de ce héros qui prend toujours la voie verticale : « Lui, comme la fumée de sa

cigarette, périclît en ligne droite, sur les chemins de la folie»²⁴. C'est ainsi que tout se réduit au même destin. Il exprime aussi son égarement dans les lignes droites qui ne cessent de se répéter et qui finissent par le détruire. On remarque le désir du héros de détruire son origine (croyant qu'il a comme origine un point à partir duquel il devient une ligne droite)²⁵.

La chute (comme voie de la démence) a une dimension mythologique. En effet, elle rappelle le mythe d'Icare où il s'agit de l'allégorie de l'esprit qui dépasse tellement les limites de la raison de sorte qu'il tombe dans le délire. Icare a fabriqué des ailes pour sortir du labyrinthe reproduisant ainsi l'image de l'esprit qui cherche à se libérer des limites du labyrinthe / raison. La descente est reprise sous plusieurs aspects dans notre corpus. En effet, face aux symboles ascensionnels de Goya et d'Arturo Truque, le symbolisme de la chute domine *La Folle* : d'une part dans l'image des bécasses tombées par terre une fois abattues par le narrateur, et d'autre part, c'est dans un fossé que le crâne de la folle a été trouvé, le fossé étant lié aux valeurs de la profondeur et à l'idée du retour à l'origine. Par ailleurs, ce crâne trouvé est mis en rapport avec le symbolisme de la cendre évoquée dans les nuances du gris dont s'est servi Goya dans *Les Caprices* et *Les Disparates*. Tous les deux donnent l'image d'une fin, rejoignant ainsi le mouvement ondulatoire de la chevelure (pour Maupassant) qui mène à une descente et à une chute du héros (dans le sens de la profondeur de la mer) entraînant sa mort. La chute apparaît donc comme un destin irrévocable vers lequel mènent toutes les voies de la démence quelles qu'en soit l'expression : Arturo Truque envisage la chute comme étant verticale, contrairement à Maupassant pour qui la chute est horizontale.

Avec les images de la chute inévitable à laquelle mène la démence, va de pair le désir de figer le temps où est mis en valeur le détachement du réel comme forme de démence pour les deux conteurs et pour le peintre. L'on constate que la démence reflète une image d'un futur et d'un présent destructeurs ; d'où le désir de figer le passé. Le héros de *La chevelure*, à cet égard, fait une mise au point très nette qui se base sur la division ternaire : « Le passé m'attire, le présent m'effraie parce que l'avenir c'est la mort »²⁶. On lit : « Je voudrais arrêter le temps, arrêter

l'heure. Mais elle va, elle va, elle passe, elle me prend de seconde en seconde un peu de moi pour le néant de demain. Et je ne revivrai jamais »²⁷. En outre, le héros exprime un intérêt vif pour les objets anciens (par exemple la montre et les meubles autant que la chevelure) comme métaphore du passé. De son côté, le mot « fugue » (outre sa signification musicale et picturale) indique un désir de s'échapper et une insatisfaction. Le héros de *La Fugue* cherche lui aussi un non-temps ou un temps figé par les lignes droites qui ne bougent pas. Il cherche à s'échapper du réel par ces lignes droites, comme il le dit, et cette fugue est toujours verticale, tout comme celle de la fumée et celle du jet d'eau. Mais il précise que celle de la fumée est définitive alors que, pour le jet d'eau, il s'agit d'un mouvement répétitif qui oscille entre le haut et le bas. D'autre part, le désir de figer le temps se reflète dans le désir de figer l'existence en un seul moule. En effet, il a une vision particulière du monde qui se résume dans cet énoncé qu'il dit : « Tout est vertical »²⁸. Cette vision de la verticalité du monde a une dimension philosophique : c'est l'arrêt du temps et l'importance du principe de l'unité. D'ailleurs, le mot « fugue » a des significations qui vont dans ce même sens. En effet, en musique, il s'agit d'une même composition répétée par de différentes intonations. D'autre part, en peinture, il signifie un point (dans le tableau) vers lequel confluent toutes les lignes droites. Ce mot a aussi une acception en psychologie : c'est un type d'hystérie où le patient cherche à s'échapper de la réalité.

De son côté, le temps paraît figé pour l'héroïne de *La folle*. En effet, « pendant quinze ans, elle demeura ainsi fermée et inerte »²⁹ et toute tentative de la faire bouger produit des crises de colère. Ce conte est dominé par des images de l'immobilité, tout comme *La fugue*, mais cette immobilité est traitée différemment. Cette idée d'inertie rappelle l'inertie de la chevelure placée dans le tiroir avant qu'elle ne soit découverte par le héros (*La chevelure*) et lorsqu'elle est placée au placard des objets à l'hôpital. D'ailleurs, une fois retirée de sa prison dans ces deux emplacements, elle réagit violemment (tout comme la jeune femme de *La folle*). D'autre part, le thème de l'immobilité prend d'autres variantes dans *La folle* : le narrateur est devenu immobile par la goutte qui est une maladie chronique suite à laquelle le patient devient invalide. En outre, le cadre spatial du conte est dominé par la neige et la glace (qui sont de l'eau

figée par opposition à l'eau qui coule comme métaphore principale de *La chevelure*). Il est à noter que le vocabulaire relatif à la glace domine : « geler, immobilisé, mousse glacée, neige »³⁰. Cette glace est aussi synonyme de la mort, tout comme l'eau qui coule de *La chevelure*, bien que ces deux images soient en contradiction. C'est ainsi qu'il s'agit de deux aspects contradictoires de l'archétype de l'eau liée au temps, mais convergeant en une seule idée : l'anéantissement. L'idée de la détention du temps prend une autre variante : elle se laisse voir dans l'attitude du héros de *La Fugue* qui se retient pendant des heures devant le tableau où l'on voit un enfant. Face à cette attitude, celui de *La chevelure* détient le présent en passant des heures en compagnie de la chevelure, se détachant lui-aussi du monde et du temps à sa manière. De son côté, le désir de figer le temps apparaît aussi pour Goya, mais le peintre l'exprime par le recours à la mythologie. En effet, dans *Saturne dévorant ses fils*, le peintre rend compte de ce désir par Saturne (*Cronos* en grec) qui dévore son fils de peur qu'il ne le succède et le remplace. Dans ce mythe, il s'agit la victoire de l'homme / Saturne et non pas celle du temps comme pour Maupassant et Arturo Truque. Le type de démence dont il s'agit est une phobie du temps qui entraîne la préférence des formes stables et figées et de la conception d'un temps immobile. Cette phobie entraîne la cruauté et l'horreur. En effet, le fond du tableau est noir et le sang (ici synonyme de mort) en occupe le centre. On remarque que la tête et les bras du fils (vu de dos) ne sont pas montrés puisqu'ils sont déjà dévorés. La lumière est jetée sur le visage de Saturne qui occupe la plus grande partie du tableau. Ses cheveux sont longs et défaits, évoquant ainsi l'image d'une mer déchaînée par la colère et c'est ainsi qu'apparaît l'archétype d'une mer dévorante. Cette phobie du temps génère une image de la chute comme destin final. Cette image est confirmée si l'on songe au gouffre (figuré par la bouche) qui évoque la valeur de la chute citée précédemment. La même idée de l'acte de dévorer par la gueule apparaît aussi dans *Disparate du cheval violeur* où l'on voit un cheval enlevant une jeune fille qu'il commence à dévorer. En outre, dans ce dernier tableau cité, à l'extrême droite, l'on voit un animal en train de dévorer un autre être, reproduisant ainsi la scène centrale mais avec des éléments différents. D'autre part, ce gouffre (la bouche et la gueule) rappelle le fossé où le narrateur de *La Folle* a trouvé le crâne de la folle dévorée par les loups.

En guise de conclusion, nous affirmons que la démence est un type d'imagination puisqu'y sont interpellés des éléments qui échappent à la raison consciente. Elle a sa propre logique irrationnelle que le créateur ne contrôle pas, contrairement à l'imagination qui combine la pensée consciente et inconsciente. Cette logique irrationnelle est, paradoxalement, le produit d'éléments organisés autour d'un même schéma résultant d'une maladie mentale. Il ne s'agit nullement de l'effet d'un hasard arbitraire, mais d'images produites par une autre « raison » qui prend la relève une fois que la raison « dort », pour citer le titre du tableau de Goya. Ces images étudiées, dans notre recherche, sont organisées inconsciemment par Maupassant, Arturo Truque et Goya, bien qu'elles soient le produit d'une démence et d'un déficit mental. En effet, l'imagination, pour eux, a comme expression des images en rapport avec l'air et l'eau, comme déjà démontré dans notre étude. Ces images sont celles des êtres ailés et aquatiques pour Goya (la chauve-souris, le cheval et la sorcière), des êtres aquatiques uniquement pour Maupassant (la chevelure et la jeune femme désignée de *folle*), et des éléments dont le mouvement est vertical (la fumée, le jet d'eau et les lignes verticales) pour Arturo Truque. Il s'agit donc d'une création agencée (et non hasardeuse). C'est ainsi que la démence, pour les trois, a une triple dimension : psychologique, phénoménologique et mythologique. Cette triple dimension souligne le réalisme de la démence ; mais il s'agit d'un réalisme où ce n'est plus l'esprit rationaliste de l'homme qui domine, mais c'est cet autre « esprit » que la démence a créé et que la raison n'arrive pas à dominer. Nous terminons avec la phrase par laquelle se clôt *La chevelure* : « L'esprit de l'homme est capable de tout »³¹. Cette phrase fait écho avec le titre du tableau célèbre de Goya, à savoir *Le sommeil de la raison produit des monstres*. En effet, il faut comprendre le mot « esprit » comme étant conscient et inconscient à la fois, et comme pouvant organiser les images selon une logique ayant comme origine une démence où rien n'est arbitraire. C'est ainsi donc que l'esprit de l'homme, même sous l'effet d'une maladie, arrive à créer des images irréelles sans limites. Cependant, ces images suivent une logique propre que l'interprétation herméneutique met en lumière tout en décelant le sens caché sous le masque de la démence.

Bibliographie

Corpus

- Arturo Truque, Carlos, *La Fuga (La Fugue)*, Dans : *Vivan los compañeros (Vivent les compagnons)*, *Cuentos completos (contes complets)*, bibliothèque de la littérature afro-colombienne, ministère de la Culture, Bogotá, Colombie, 2010, pp.100-103. Le conte a été lu et analysé dans sa version originale en espagnol.
- De Maupassant, Guy, *La Chevelure*, Dans : *Les contes de Maupassant*, texte établi par Maupassantiana, par Jean-Robin Allen avec le concours de Noelle Behamou, sur le site électronique sur Maupassant et son œuvre <http://www.maupassantiana.fr>, pp.803-806. Consulté en octobre 2018
- -----, *La Folle*, dans *Contes de la Bécasse*, Victor Harvard éditeur, Paris, 1894, pp.35-41
- Goya, *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates, (Caprices, Désastres, Tauromanie, Disparates)*, Reproducción completa de las cuatro series (reproduction complète des quatre séries), Introduction de Sigrun Paas-Zeidler, éditions Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Ouvrages généraux sur la littérature, la peinture, la démence et les symboles (en français et en espagnol)

- Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, Le livre de Poche, Biblio Essais, Librairie José Corti, Paris, 1943.
- -----, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Biblio Essais, Librairie José Corti, Paris, 1942.
- Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004.
- Cazenave, Michel, *Encyclopédie des Symboles*, La Pochotèque, Paris, 1996.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Editions Robert Laffont, Paris, 1982.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.
- Eco, Umberto, *La definición del arte (La définition de l'art)*, Martínez Roca, Barcelone, 1970.
- Fride R. Carrassat, Patricia y Marcadé Isabelle, *Movimientos de la pintura (Mouvements de la peinture)*, Collection Re-conocer el arte, Larousse Bordas, Barcelona, 2004.
- Laneyrie, Dagen, *Leer la pintura (Lire la peinture)*, Collection Re-conocer el arte, Larousse Bordas, Barcelone, 2005.
- Minskowski, Eugène, *Au-delà du rationalisme morbide*, l'Harmattan, Paris, 2000.
- Sillamy, Norbert, *Dictionnaire de la psychologie*, Références Larousse, Sciences de l'Homme, Larousse, Paris, 1992.

Articles de revues sur le symbolisme

- Bernard, Charles, Panorama des études symboliques, dans : *Gregorianum*, Vol.55, n : 2, publiée par GB gregorian biblical press, 1974, pp. 379-392. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/23575355>
- Bernard, Charles, Symbolisme et conscience affective, dans : *Gregorianum*, Vol.61, n : 3, publiée par GB gregorian biblical press, 1974, pp. 421-448. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/23576058>

- Bernard, Charles, Symbolisme et présence au monde, dans : *Gregorianum*, volume 55, n.4, publié par GB presse, gregorian biblical press, 1974. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/23575248>
- Ricœur, Paul, Le symbole donne à penser, dans : *Esprit*, Nouvelle Série, n : 7-8, publié par Editions Esprit, Juillet-Aout 1959, pp.60-76. URL stable: <http://www.jstor.org/stable/24254991>

Articles de revues sur Carlos Arturo Truque et *La Fugue* (en espagnol)

- Diaz Granados, José Luis, Carlos Arturo Truque: Un mundo implacable y desgarrado, (Carlos Arturo Truque: Un monde implacable et déchiré), *Revue Afro-hispanique*, Vol.6, N.3, *Homenaje a Carlos Arturo Truque*, (*Hommage à Carlos Arturo Truque*), publiée par William Luis, 1987, pp.8-10. URL stable: <http://www.jstor.org/stable/23053937>
- J. Clarke, Benita, *La Fuga* de Carlos Arturo Truque: El tema de la locura en una clave menor, (*La Fugue* de Carlos Arturo Truque: Le thème de la folie en une clé mineure), *Revue Afro-hispanique*, Vol.9, N.1/3, publiée par William Luis, 1990, pp.11-17. URL stable: <http://www.jstor.org/stable/23054096>
- Martínez, Fabio, Carlos Arturo Truque: En el sexagésimo de su nacimiento, (Carlos Arturo Truque: au sexagésime de sa naissance); *Revue Afro-hispanique*, Vol.6, N.3, *Homenaje a Carlos Arturo Truque*, (*Hommage à Carlos Arturo Truque*), publiée par William Luis, 1987, pp.11-12. URL stable: <http://www.jstor.org/stable/23053938>
- Morales Aguilar, Alvaro, Las raíces de la estética de Carlos Arturo Truque, (Les racines de l'esthétique de Carlos Arturo Truque), *Revue Afro-hispanique*, Vol.6, N.3, *Homenaje a Carlos Arturo Truque*, (*Hommage à Carlos Arturo Truque*), publiée par William Luis, 1987, pp.13-16. URL stable: <http://www.jstor.org/stable/23053939>
- Panchón Padilla, Eduardo, Carlos Arturo Truque en los premios literarios colombianos, (Carlos Arturo Truque dans les prix littéraires colombiens), *Revue Afro-hispanique*, Vol.6, N.3, *Homenaje a Carlos Arturo Truque*, (*Hommage à Carlos Arturo Truque*), publiée par William Luis, 1987, pp.17-18. URL stable: <http://www.jstor.org/stable/23053940>
- Sandino Velásquez, Edgar, Lo social en la cuentística de Carlos Arturo Truque (Le social dans les contes de Carlos Arturo Truque), *Revue Afro-Hispanique*; volume 6; n.3, *Homenaje a Carlos Arturo Truque* (*Hommage à Carlos Arturo Truque*), publiée par William Luis, septembre 1987, pp.19-21. URL stable: <http://www.jstor.org/stable/23053941>

Articles de revues sur Guy de Maupassant et les deux contes (en français)

- Baron, Anne-Marie, La description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant, dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 94^{ème} année, n :5, Maupassant, publiée par Presses Universitaires de France, 1994, pp.765-773. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/40531861>
- Crouzet, Michel, Une rhétorique de Maupassant?, dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 80^{ème} année, n :5, publiée par Presses Universitaires de France, 1980, pp.233-262. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/40526519>
- Giacchetti, Claudine, Etranger à lui-même : Figures de l'Autre dans l'œuvre de Maupassant, dans : *Romance Notes*, Vol.42, n : 3, publiée par Université de North Carolina à Chapel Hill, département des études romanes, 2002, pp.255-264. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/43803528>
- Gicquel, Alain-Claude, L'élément liquide dans l'œuvre de Maupassant, dans : *Revue des deux mondes*, publiée par Revue des deux mondes, 1993, pp. 46-51. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/44187013>

- Godenne, René, Pour en savoir un peu sur la nouvelle française, dans : *Revue française*, Vol.55, n : 3, publiée par l'Association Américaine des professeurs de français, 1982, pp.382-386. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/392150>
- Licari, Carmen, Le lecteur des contes de Maupassant, dans : *Francophonia*, N : 3, publiée par Casa Editrice Leo S.Olschki, 1982, pp.91-103. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/43016808>

Articles de revues sur Goya

- Andioc, René, Al margen de Los Caprichos : Las explicaciones manuscritas, (En marge des Caprices : Les explications manuscrites), dans *Nouvelle revue de filologie hispanique*, Tome 3, n : 1, publiée par Le collège de Mexico, 1984, pp.257-284. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/40299907>
- Nehamas, Alexander, The sleep of reason produces monsters, dans *Représentations*, volume 74, n : 1, publiée par la presse de l'université de Californie, 2001, pp. 37-54. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/101525>
- Rojas, Carlos, Burgos, Fernando, Lapuente, Felipe et Landete, Mercedes, Pintura y escritura : diálogo con Carlos Rojas, (Peinture et écriture : dialogue avec Carlos Rojas), dans *INTI*, n : 46-47, publiée par la revue de littérature hispanique, 1997-1998, pp.247-276. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/23286476>
- Simpson, Louis, The Caprichos, dans : *Revue Hudson*, volume 57, n : 4, publiée par la revue Hudson, 2005, pp.567-569. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/30044689>
- Vasquez, Lydia, Le monstre goyesque : figuration d'un imaginaire enfantin, dans : *Littérature* n : 169, publiée par Armand Colin, 2013, pp.102-109. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/24396836>

Notes:

¹ Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004, p.9

² De Maupassant, Guy, *La Chevelure*, dans : *Les contes de Maupassant*, texte établi par Maupassantiana, par Jean-Robin Allen avec le concours de Noelle Behamou, sur le site électronique sur Maupassant et son œuvre <http://www.maupassantiana.fr>, pp.803-806

³ De Maupassant, Guy, *La Folle*, dans : *Contes de la bécasse*, Victor Harvard éditeur, Paris, 1894, pp.35-41

⁴ Arturo Truque, Carlos, *La Fuga (La Fugue)*, dans : *Vivan los compañeros (Vivent les compagnons)*, *Cuentos completos (contes complets)*, Biblioteca de literatura afrocolombiana, Ministerio de cultura, Bogotá, Colombia, 2010. Le conte a été lu et analysé dans sa version originale en espagnol. Toutes les citations ont été traduites par le chercheur.

⁵ Goya, *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates, Reproducción completa de las cuatro series, (Caprices, Desastres, Tauromanie, Disparates, Reproduction complète des quatre series)*, Introducción de Sigrun Paas-Zeidler, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

⁶ Sillamy, Norbert, *Dictionnaire de la psychologie*, Références Larousse, Sciences de l'Homme, Larousse, Paris, 1992. Entrée : *Démence*, p.75

⁷ Bernard, Charles, *Symbolisme et présence au monde*, dans : *Gregorianum*, volume 55, n.4, publié par GB presse, gregorian biblical press, 1974, pp. 749-771. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/23575248>

⁸ Ricœur, Paul, *Le symbole donne à penser*, dans : *Esprit*, Nouvelle Série, n : 7-8, publié par Editions Esprit, Juillet-Aout 1959, pp.60-76. URL stable : <http://www.jstor.org/stable/24254991>

⁹ Bernard, Charles, *Symbolisme et présence au monde*, op.cit.p. 754

¹⁰ D'ailleurs, le premier tableau des *Caprices* est un autoportrait qui ne cache pas une attitude d'arrogance et de mépris vis-à-vis du monde. On remarque que ses oreilles sont cachées dans ce dit tableau.

¹¹ Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, pp.211-212

¹² Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, librairie José Corti, Paris, 1942, p. 106

¹³ *Ibid*, p. 108

¹⁴ Gustave Courbet (1819-1877) est un peintre réaliste français dont l'œuvre date de la Révolution de 1848. Dans ses tableaux, se manifeste une vision réaliste qui refuse tout subjectivisme propre à la peinture baroque et romantique. Maupassant a été marqué surtout par ses tableaux où il s'agit de peinture de paysages, notamment ceux où il s'agit de l'élément liquide. Mais il s'est servi de l'eau comme symbole sous-jacent dans le contexte de la démence.

¹⁵ Gicquel, Alain-Claude, L'élément liquide dans l'œuvre de Maupassant, dans : *Revue des deux mondes*, publiée par Revue des deux mondes, 1993, pp. 46-51. URL stable: <http://www.jstor.org/stable/44187013>. p.46

¹⁶ *Ibid*, p.48

¹⁷ D'ailleurs, l'expression « *table rase* » est citée dans les premières lignes de *La Fugue*.

¹⁸ Sillamy, Norbert, *Dictionnaire de la psychologie*, op.cit. Entrée : *Paranoïa*, p.185

¹⁹ Cazenave, Michel, *Encyclopédie des Symboles*, La Pochotèque, Paris, 1996, entrée *Triangle*, p.693.

²⁰ Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit. p. 123

²¹ De Maupassant, Guy, *La Chevelure*, op.cit. p.806

²² *Ibid*.p.805

²³ *Ibid*.p.806

²⁴ Carlos Arturo Truque, *La Fugue*, op.cit. p.103

²⁵ *Ibid*. p.100

²⁶ De Maupassant, Guy, *La Chevelure*, op.cit.p.804

²⁷ *Ibid*.p.804

²⁸ Carlos Arturo Truque, *La Fugue*, op.cit. p.100

²⁹ De Maupassant, Guy, *La Folle*, op.cit. p.36

³⁰ *Ibid*. p.36,37,40

³¹ De Maupassant, Guy, *La Chevelure*, op.cit.p.806

