

EDIT BORS

Université Catholique Pázmány Péter de Piliscsaba

Récits d'Alceste : une approche (inter)textuelle

ABSTRACT: This paper is concerned with the relationship between different texts dealing with misanthropy; more precisely, it examines the manifestations of rewritten forms of the story of Molière's *Alceste*, by revealing the moral ambiguities inscribed in this character. The selected prose — Rousseau's *Rêveries du promeneur solitaire*, Gide's *L'Immoraliste*, Huysmans's *A rebours*, Maupassant's *Un cas de divorce*, Kafka's *Le terrier* and *Le départ* — is the focus of this (inter)textual analysis concentrating on text-formatting tools that exhibit special narrative features in the structure of the discussed texts. It is argued that different manifestations of misanthropy — represented by the Natural Man, the Artificial Man and the Absurd Man — are closely connected with textual characteristics.

KEY WORDS: Intertextuality, misanthropy, the Natural Man, the Artificial Man, the Absurd Man.

Introduction

«Trahi de toutes parts, accablé d'injustices, / Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices, / Et chercher sur la terre un endroit écarté / Où d'être homme d'honneur on ait la liberté» (MOLIÈRE, 1985 : 319). C'est sur ses mots qu'Alceste, l'ancêtre des misanthropes, refusant les vices de la société, sort de scène. Les récits d'Alceste, qui, dans les siècles futurs ressuscitent le héros et tout en s'inspirant de son histoire transforment son destin, du point de vue de leur structure profonde, se construisent selon le même schéma : on présente un brave homme qui se distingue de son entourage surtout par sa sensibilité. Le héros est non seulement incapable de s'adapter à son milieu, mais il éprouve de la répugnance pour tout ce qui l'entoure. L'affrontement au mal aboutit à une série de conflits qui poussent finalement le héros à changer de milieu et à choisir

l'exil au cours duquel il quitte provisoirement ou définitivement — comme le dit Alceste — le « gouffre » pour trouver un « endroit écarté ».

Dans ce qui suit, nous nous proposerons d'examiner si le dépassement des règles sociales (vivre en dehors du monde, rompre les contacts humains, inventer son propre univers, etc.) est un moyen efficace pour atteindre la plénitude de l'être ou ces tentatives sont vouées à l'échec. Nous allons présenter trois parcours à partir des *Rêveries* de Rousseau, de *l'Immoraliste* de Gide qui représentent tous les deux — selon l'expression de Starobinski — l'Homme de la Nature, ensuite nous allons comparer *À rebours* de Huysmans et *Un cas de divorce* de Maupassant qui illustrent l'Homme de l'Artifice et, pour terminer, nous allons démontrer l'absurdité de la misanthropie chez Franz Kafka à partir de deux récits — *Le terrier* et *Le départ* — dont les héros anonymes incarnent l'Homme de l'Absurde. Nous postulons également que ces récits correspondent — sur le plan textuel — à des configurations globales et locales particulières.

Éléments de méthodologie

Le « cas » Alceste

La réécriture, volontaire ou non, de ce personnage comique et mélancolique à la fois s'explique surtout par sa complexité. Alors que les précurseurs antiques — *Le Dyskolos* de Ménandre ou *Timon, le misanthrope* de Lucien — représentent uniquement des types dont le côté comique s'observe grâce à certains traits de surface (cf. BERGSON, H., 1983), tels que l'hostilité, la grossièreté ou la rudesse qui ne touchent pas la profondeur de la personnalité, l'interprétation d'Alceste peut prêter à l'équivoque : bien qu'il incarne un type particulier, celui du Misanthrope, — il n'est pas exempt des traits qui sont dignes de compassion. Même si la rigidité de ses principes et l'incompatibilité de ses mœurs avec la société (cf. BERGSON, H., 1983) nous font rire, les conflits intérieurs qui le tourmentent, nous font pitié. A tout cela s'ajoute que même le premier titre, *L'Atrabilaire amoureux*, abandonné plus tard au profit du *Misanthrope*, et basé sur une définition psychophysiological¹, renvoie clairement au caractère mélancolique de ce personnage provoquant chez le lecteur un sourire plutôt doux-amer :

« Cette marotte se double d'un attachement passionnel à Célimène qui certes le contredit ; mais le chimérique espoir qu'elle puisse l'aimer d'une façon com-

¹ Le terme *melancholia* au sens médical désigne un déséquilibre physiologique, un excès de bile noire, un malaise psychique, une tristesse et une crainte sans motif, alors qu'au sens métaphorique, il correspond à un état de dépression, de repli sur soi, d'absence au monde (cf. DAN-DREY, P., 1992).

patible avec les exigences impératives de sa marotte est dès le lever du rideau assombri par l'inquiétude, la certitude même, que son cœur choisit ce que son esprit réprouve. Cette conscience malheureuse de la fatalité tragique de sa passion lui évite le ridicule, par exemple, de se supposer béatement seul aimé de Célémène ; son intuition douloureuse qu'elle le trahit et son acceptation de justifications qu'elle lui offre — ou ne lui offre pas — provoquent chez le spectateur un sourire doux-amer [...]» (DANDREY, P., 1992 : 349).

Les gens à marotte (cf. DANDREY, P., 1992) dont Alceste est l'un des représentants les plus magnifiques², ont tendance à tout ramener à leur moi et à se laisser emporter par des idées fixes, des images trompeuses qui déforment aussi bien leur esprit, leur âme que la perception qu'ils se font de la réalité : « Les uns, les chimériques, se trompent plutôt dans leur représentation d'eux-mêmes ; les autres, c'est là leur marotte, s'égarer davantage dans leur représentation du monde » (DANDREY, P., 1992 : 359).

Bref, de ces deux lectures parallèles — rire et plaindre — c'est cette deuxième qui l'a emporté dans les siècles futurs : les récits d'Alceste que nous nous proposerons d'examiner, accentuent donc le caractère individuel et mélancolique de ce personnage.

Intertextualité ou ré(é)criture ?

En choisissant la notion d'intertextualité comme méthode d'analyse, on se heurte à un grand nombre de questions, notamment à celle de la nature du renvoi intertextuel et à la compétence culturelle du récepteur. La définition large de l'intertextualité comme « croisement de textes » entraîne un flou conceptuel (cf. GIGNOUX, A.-C., 2006) que l'on remarque dans les études intertextuelles. Il ne suffit que de citer la notion de transtextualité de G. GENETTE (1982), notamment le terme d'hypertextualité (la notion d'intertextualité étant réservée à la présence effective d'un texte dans un autre), ou la position théorique de Riffaterre qui définit l'intertexte comme la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. La notion d'intertextualité est remplacée aussi par les concepts de réécriture ou récriture (cf. GIGNOUX, A.-C., 2006) : la première paraît être exploitée par la critique génétique, tandis que la deuxième présuppose la volonté manifeste d'un auteur de récrire le livre d'autrui ou de récrire un de ses propres livres déjà publiés. L'intertextualité comme la récriture ont en commun d'accorder une place primordiale à la réception. Dans cette optique, l'intertextualité reste souvent aléatoire : elle dépend de la compétence culturelle de chaque lecteur qui peut ne pas la percevoir ou la projeter dans le texte lu.

² Ce personnage est attaché non à une valeur particulière, mais à la défense de toutes, plus particulièrement à celles de la sincérité et de la vertu (cf. DANDREY, P., 1992).

Tout bien considéré, nous avons opté, dans notre analyse, pour un concept élargi de l'intertextualité qui, tout en se situant autant du côté de la production que de la réception, nous permettra d'étudier les récits d'Alceste d'après leurs particularités textuelles.

Configurations textuelles

Les récits d'Alceste, du point de vue de leur structure profonde, se construisent selon le même schéma emprunté à J.-M. ADAM (2001 : 54) : dans la Situation initiale, on présente un homme compatissant, capable d'une vie affective intense et apte à ressentir profondément ses impressions. Cette situation initiale est suivie d'une Complication : le héros réproouve non seulement les exigences de son milieu, mais, par un malaise inexplicable, il est dégoûté de la vie. La Complication, dont la fonction est de refléter les attitudes du héros, aboutit à l'Action qui se compose de séries de conflits intérieurs et extérieurs qui poussent finalement le héros à se retirer loin de son milieu naturel. La Résolution s'achève dans l'exil au cours duquel le héros quitte provisoirement ou définitivement — comme il a été précisé plus haut — le « gouffre » pour trouver un « endroit écarté ». La Situation finale, qui permet au héros de retourner à la société, coïncide souvent avec le précédent ou est totalement absente. La structure profonde peut être résumée à l'aide de la figure 1.

Récits d'Alceste				
Situation initiale	Complication	Actions	Résolution	Situation finale
Pn1	Pn2	Pn3	Pn4	Pn5
(sensibilité)	(répugnance)	(conflits)	(exil)	(retour ?/Ø)

Figure 1.

Les récits d'Alceste suivent ce même itinéraire, bien que l'occurrence et la proportion des parties constituantes varient d'une œuvre à l'autre. Certaines œuvres présentent un schéma elliptique : en fait, à l'exception de la Résolution (exil), toutes les composantes peuvent être supprimées. Dans ce qui suit, nous nous proposerons d'analyser Pn 4 (Résolution) qui — du point de vue de sa structure de surface — peut être considérée comme une variante de la description. Il s'agit notamment de la description de paysage mêlée d'autoportraits que nous allons examiner à partir d'un corpus constitué d'extraits pris chez Rousseau, Gide, Huysmans, Maupassant et Kafka.

Récits d'Alceste

L'Homme de la Nature

Chez Rousseau, l'«endroit écarté» évoque la Nature qui lui permet non seulement de s'isoler du monde qui l'a trahi mais de s'abandonner à la rêverie. Considérons l'extrait suivant :

[1] Je ne médite, je ne rêve jamais plus délicieusement que quand je m'oublie moi-même. Je sens des extases, des ravissements inexprimables à me fondre pour ainsi dire dans le système des êtres, à m'identifier avec la nature entière. Tant que les hommes furent mes frères, je me faisais des projets de félicité terrestre ; ces projets étant toujours relatifs au tout, je ne pouvais être heureux que de la félicité publique, et jamais l'idée d'un bonheur particulier n'a touché mon cœur que quand j'ai vu mes frères ne chercher le leur que dans ma misère. Alors pour ne pas les haïr il a bien fallu les fuir ; alors, me réfugiant chez la mère commune, j'ai cherché dans ses bras à me soustraire aux atteintes de ses enfants, je suis devenu solitaire, ou, comme ils disent, insociable et misanthrope, parce que la plus sauvage solitude me paraît préférable à la société des méchants, qui ne se nourrit que de trahisons et de haine.

ROUSSEAU, J.-J., 1972 : 126—127

En fait, l'isolement de Rousseau a plusieurs faces : sa révolte contre la société, son mépris pour son entourage l'attache au monde renié. Comme le note J. STAROBINSKI (1995 : 60) : « S'il ne regrette pas le monde, il s'en souvient pour le condamner. Au moment où il s'enfoncé dans la forêt et où il se réfugie dans les vérités fondamentales, il ne perd pas de vue l'univers factice qu'il refuse, les "petits mensonges" qu'il méprise. [...] Si paradoxal que cela paraisse, au plus profond de son isolement, il reste relié à la société par la révolte et la passion antisociale : l'agressivité est une attache ».

Par contre, la rêverie est une stratégie qui peut isoler l'individu du monde tout en lui permettant d'en faire part. Car l'exil se fait dans la profondeur du moi qui est la véritable source des souvenirs, des perceptions et des sensations diverses. M. RAYMOND (1962 : 72) décrit cet état de conscience ainsi : « L'être rêve qu'il s'épand sans obstacle, non seulement dans l'espace mais aussi dans la durée. Échappant à toute idée d'un temps morcelé et même au sentiment d'un présent intrinsèque, distinct du passé et de l'avenir, la conscience de moi extraordinairement dilatée pressent la joie de l'existence absolue ».

C'est ainsi que l'union perdue est rétablie grâce à la transparence des âmes (cf. STAROBINSKI, J., 1995). Selon le mot de J.-J. ROUSSEAU (1972 : 44) : « Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois

pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu ».

Toujours est-il que l'exil n'est qu'une piètre consolation : son autoportrait et la description de la nature se confondent dans un sentiment de doux-amer qui n'est interrompu que rarement de moments d'exaltation, ainsi qu'on le voit avec le texte [2].

[2] La campagne, encore verte et riante, mais défeuillée en partie et déjà presque déserte, offrait partout l'image de la solitude et des approches de l'hiver. Il résultait de son aspect un mélange d'impression douce et triste, trop analogue à mon âge et à mon sort pour que je n'en fisse pas l'application. Je me voyais au déclin d'une vie innocente et infortunée, l'âme encore pleine de sentiments vivaces et l'esprit encore orné de quelques fleurs, mais déjà flétries par la tristesse et desséchées par les ennuis. Seul et délaissé je sentais venir le froid des premières glaces, et mon imagination tarissante ne peuplait plus ma solitude d'êtres formés selon mon cœur. Je me disais en soupirant : qu'ai-je fait là-bas ? J'étais fait pour vivre, et je meurs sans avoir vécu.

ROUSSEAU, J.-J., 1972 : 47

On aura remarqué que l'«endroit écarté» chez Rousseau — sur le plan textuel — correspond essentiellement à une description expressive (cf. ADAM, J.-M. et PETITJEAN, A., 1989). Cette expressivité se manifeste textuellement par la condensation de marqueurs de la subjectivité tels que verbes et adjectifs subjectifs, modalisateurs, exclamations, phrases inachevées, etc. (cf. KERBRAT-ORCCHIONI, C., 1994). Nous ne citerons que quelques adjectifs et substantifs subjectifs tels que *riant*, *douce*, *triste*, *tristesse*, *innocente*, *vivace*, *délaissé*, *desséchée* qui sont parallèlement employés pour désigner l'homme et la nature. Par exemple, tandis que *riant* [+humain] est employé pour décrire le paysage, *desséché* [-humain] est employé pour décrire l'homme. Ce type de description expressive est appelé par J.-M. ADAM et A. PETITJEAN (1989 : 19) description expressive mnémonique dans laquelle «le paysage se présente comme le reflet de l'état d'âme du personnage, il sert de médiation expressive entre le personnage et ses sentiments» et il arrive que «le même paysage est présenté plusieurs fois mais avec des tonalités différentes».

C'est ce que l'on peut observer dans *l'Immoraliste* de Gide, où le héros suit un parcours un peu différent : avide de sensations nouvelles et intenses, il choisit de se réfugier dans le voyage. Le texte [3] présente un moment d'éveil dans lequel le paysage (un paysage d'Afrique du Nord) est présenté comme un lieu idéal, détaché de la réalité et de la vraisemblance. Dans ce cas, la description correspond à un mélange du type expressif et du type ornemental (cf. ADAM, J.-M. et PETITJEAN, A., 1989) qui n'est pas seulement un reflet de l'âme du héros, mais constitue un signe universel, celui de la Nature, pays du bonheur.

[3] J'oubliais ma fatigue et ma gêne. Je marchais dans une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair. À ce moment, des souffles légers s'élevèrent ; toutes palmes s'agitèrent et nous vîmes les palmiers les plus hauts s'incliner ; — puis l'air entier redevint calme, et j'entendis distinctement, derrière le mur, un chant de flûte. — Une brèche au mur ; nous entrâmes.

C'était un lieu plein d'ombre et de lumière ; tranquille, et qui semblait comme à l'abri du temps ; plein de silences et de frémissements, bruit léger de l'eau qui s'écoule, abreuve les palmiers, et d'arbre en arbre fuit, appel discret des tourterelles, chant de flûte dont un enfant jouait. [...] Combien de temps nous y restâmes ? je ne sais plus ; — qu'importait l'heure ? [...] Le chant de flûte coulait encore, cessait par instant, reprenait ; le bruit de l'eau... Par instants un chèvre bêlait. Je fermai les yeux ; je sentis se poser sur mon front la main fraîche de Marceline ; je sentais le soleil ardent doucement tamisé par les palmes ; je ne pensais à rien ; qu'importait la pensée ? je sentais extraordinairement...

GIDE, A., 1994 : 50—51

À y regarder de près, cette description idyllique, à la manière d'une peinture, prend la forme d'une nouvelle Arcadie (palmiers, eau, soleil, ombre et lumière, chant de flûte, etc.) qui présente l'image d'un bonheur intemporel vécu par un âme en état d'exaltation. Par contre, le texte [4] décrit le même paysage après plusieurs voyages faits par le héros en Europe (Suisse, Sorrente, Palerme, etc.) et tournés finalement à l'ennui.

[4] Chegga ; Kefeldorh' ; M'reyer... mornes étapes sur la route plus morne encore, interminable. J'aurais cru pourtant, je l'avoue, plus riantes ces oasis. Mais plus rien que la pierre et le sable ; puis quelques buissons nains bizarrement fleuris ; parfois quelque essai de palmiers qu'alimente une source cachée... À l'oasis je préfère le désert... ce pays de mortelle gloire et d'intolérable splendeur. L'effort de l'homme y paraît laid et misérable.

GIDE, A., 1994 : 174—175

Cette description a ceci de particulier qu'elle présente le même paysage à l'envers : l'Arcadie d'autrefois semble banale et triste. La déception du héros est traduite par quelques adjectifs ou adverbes subjectifs tels que *morne*, *interminable*, *bizarrement*, *laid*, *misérable*, et par l'absence de qualifications. Tout ceci finira par entraîner la chute du héros qui, à la fin du roman, commence à préparer son retour à la société.

L'Homme de l'Artifice

Tandis que l'Homme de la Nature quitte la société pour connaître l'union du monde extérieur et intérieur, l'Homme de l'Artifice s'enferme dans un monde artificiel en refusant la monotonie et la vulgarité du monde extérieur.

L'«endroit écarté», désormais, s'assimile à l'Artifice qui remplace la Nature incomplète par un monde de parfaite illusion (cf. JOURDE, P., 1991). De ce point de vue, entre le héros d'*À rebours* et celui d'*Un cas de divorce*, il existe une ressemblance évidente : tous les deux ont horreur de la Nature, et optent pour l'idéal au détriment du réel. C'est ce qui est illustré par les textes [5] et [6]:

[5] Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine.

HUYSMANS, J.-K., 2005 : 84

Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers !

HUYSMANS, J.-K., 2005 : 103

[6] Comme tout est triste et laid, toujours pareil, toujours odieux. Comme je rêve une terre plus belle, plus noble, plus variée. [...] Toujours des bois, de petits bois, des fleuves qui ressemblent aux fleuves, des plaines qui ressemblent aux plaines ; tout est pareil et monotone. Et l'homme !... L'homme ? ... Quel horrible animal, méchant, orgueilleux et répugnant.

MAUPASSANT, G., 1989 : 108—109

Quel est ce «désert confortable» et quelle est cette «terre plus belle, plus noble, plus variée»? Pour l'Homme de l'Artifice, ce lieu idéal est un monde à l'envers dans lequel les objets de la nature se transforment en objets des fantasmes. On notera que l'objet qui relie les œuvres de l'Artifice et aussi celles de la Nature est la fleur, symbole de la vie, de l'épanouissement mais aussi du dépérissement. Chez Rousseau et Gide, elle a pour fonction de refléter l'état d'âme des héros, plus précisément, elle symbolise l'union de la nature et de la vie intérieure des personnages.

En guise d'illustration, nous ne citerons que deux phrases, l'une prise chez Rousseau, l'autre chez Gide : *l'esprit encore orné de quelques fleurs, mais déjà flétries par la tristesse et desséchées par les ennuis* (Rousseau), *Mais plus rien que la pierre et le sable ; puis quelques buissons nains bizarrement fleuris* (Gide). En revanche, la fleur artificielle est non seulement le symbole de la Nature reniée mais représente un monde inventé, plein de sensations vives qui permettent à l'individu de se plonger dans sa vie intérieure. C'est ce que l'on peut observer à partir d'exemples comme [7] et [8].

[7] Ces plantes sont tout de même stupéfiantes, se dit-il ; puis il se recula et en couvrit d'un coup d'œil l'amas : son but était atteint ; aucune ne semblait

réelle ; l'étoffe, le papier, la porcelaine, le métal, paraissent avoir été prêtés par l'homme à la nature pour lui permettre de créer ses monstres. Quand elle n'avait pu imiter l'œuvre humaine, elle avait été réduite à recopier les membranes intérieures des animaux, à emprunter les vivaces teintes de leurs chairs en pourriture, les magnifiques hideurs de leurs gangrènes.

HUYSMANS, J.-K., 2005 : 192—193

[8] ...J'aime les fleurs, non point comme des fleurs, mais comme des êtres matériels et délicieux ; je passe mes jours et mes nuits dans les serres où je les cache ainsi que les femmes de harem. [...] J'ai des serres où personne ne pénètre que moi et celui qui en prend soin.

J'entre là comme on se glisse en un lieu de plaisir secret. [...] Mon cœur palpite, mon œil s'allume à les voir, mon sang s'agite dans mes veines, mon âme s'exalte, et mes mains frémissent du désir de les toucher. [...] Elles me regardent, elles me voient, êtres prodigieux, invraisemblables fées, filles de la terre sacrée, de l'air impalpable et de la chaude lumière, cette mère du monde. Oui, elles ont des ailes, et des yeux et des nuances qu'aucun peintre n'imité, tous les charmes, toutes les grâces, toutes les formes qu'on peut rêver. Leur flanc se creuse, odorant et transparent, ouvert pour l'amour et plus tentant que toute la chair des femmes. [...] Nous sommes seuls, elles et moi, dans la prison claire que je leur ai construite. Je les regarde et je les contemple, je les admire, je les adore l'une après l'autre.

MAUPASSANT, G., 1989 : 111—113

En comparant les deux œuvres, on peut constater, que le héros d'*À rebours* vit dans un monde provisoire qui tourne régulièrement à l'envers et provoque des sensations aboutissant à l'ennui. Ce cercle vicieux le pousse dans un état de surexcitation qui entraîne sa maladie mentale et physique que seuls le retour à la communauté humaine et l'appel religieux pourront guérir. Chez Maupassant, l'idéal et le réel se séparent à tel point que le retour paraît désormais irréalisable. Le héros inconnu d'*Un cas de divorce* va au-delà de la réalité, pour lui, la fleur n'est pas un objet esthétique, mais un être vivant anthropomorphisé à l'extrémité. Par l'anonymat du héros, l'impossibilité du retour et la disjonction définitive du réel et de l'imaginaire, cette œuvre prépare l'Homme de l'Absurde de Kafka, cet antihéros qui n'est même plus capable de contrôler le flux de ses pensées et qui est soumis à ses monologues intérieurs interminables.

L'Homme de l'Absurde

L'Absurde de Kafka correspond à un schéma simplifié de l'Artifice et de la Nature. *Le terrier* représente l'isolation, l'enfermement absolu, *Le départ* est une variété du voyage dont on ne connaît ni le motif, ne le but, ni la direction.

L'Absurde se manifeste le plus clairement par une structure elliptique qui est illustrée par la figure 2.

Récits d'Alceste				
Situation initiale	Complication	Actions	Résolution	Situation finale
Pn1	Pn2	Pn3	Pn4	Pn5
(∅)	(∅)	(∅)	(exil)	(∅)

Figure 2.

On voit que dans le cas de l'Absurde, tous les moments sont absents sauf Pn4 (Résolution — l'exil), d'où il ressort que le lecteur ne connaît ni les qualités du héros, ni les motifs qui l'ont poussé à partir en voyage dans l'inconnu (dans *Le départ*) ou à se retirer dans un terrier (dans *Le terrier*).

Dans ce terrier, vit une bête-narrateur entouré d'un labyrinthe de galeries. Son seul but est de trouver la meilleure stratégie pour bâtir, construire et entretenir son terrier, un lieu de repos sécurisé contre les menaces extérieures. Il ne fait qu'engranger des provisions, de creuser, de réparer et de penser à sa défense imaginaire. Mais dans cet espace où la notion de temps est floue, indéfinissable, dans cette solitude absolue, il devient fou et il délire.

L'antihéros du terrier est à la proie de son isolation extérieure et intérieure, en fait, l'Autre est totalement exclu de son univers ou, au pire, apparaît en tant que danger à éviter. Il ne lui reste que l'isolation et la peur cosmiques, des bribes de sentiment qui ne pénètrent même pas dans le champ de la conscience. Observons l'exemple suivant :

[9] Il me serait pénible d'y laisser volontairement entrer quelqu'un ; je l'ai bâti pour moi, non pour les visiteurs, et je crois que je n'y laisserais entrer mon homme de confiance ; même pour faciliter mon retour au logis, je ne laisserais pas entrer. Non, non, tout bien peser, je n'ai pas à déplorer d'être seul et de n'avoir personne à qui me fier. Je n'y prends aucun avantage et je m'épargne probablement bien des ennemis.

Le terrier dans KAFKA, F., 1980 : 751

Certains récits de Kafka, comme *Le terrier*, sont considérés comme des exemples du fantastique moderne (PRINCE, N., 2008), et tout compte fait, en acceptant que le fantastique est le domaine du suggéré, du non-dit et de l'incertitude, on voit l'Homme de l'Absurde se transformer en l'Homme du Fantastique qui se trouve dans l'impossibilité de percevoir, d'interpréter ce qui l'entoure et de dire ce qui le torture. Finalement, il apparaît que c'est cette même impossibilité qui se manifeste au niveau du texte : c'est l'absence de sens, l'incapacité de dire qui effraie. Comme le dit justement N. PRINCE (2008 : 68) : « Je n'ai pas peur de la chose, mais d'un texte qui ne parvient pas à dire la chose, et dont le silence me fait entrevoir l'horreur et l'irrationnel du phénomène ».

Dans *Le départ*, l'antihéros constitue le degré zéro de la misanthropie : il est complètement dépourvu de pensées, de sentiments : il s'exile, pour ainsi dire, d'instinct. Considérons, pour terminer, l'extrait suivant :

[10] Où vas-tu maître ? Je ne sais pas dis-je. Je ne veux que partir d'ici, seulement partir d'ici. Sans cesse partir d'ici, ce n'est qu'ainsi que je pourrai atteindre mon but. Donc, tu connais ton but ? Oui, répondis-je, ne l'ai-je pas dit : partir d'ici, tel est mon but.

Le départ dans KAFKA, F., 1980 : 642

Conclusion

En récrivant, bien qu'inconsciemment, l'histoire d'Alceste, les écrivains des siècles futurs ne font que compléter son histoire inachevée, mais ils chassent le héros véritablement dans le « désert ». Quoique l'interprétation du « désert » et les stratégies du vivre dans ce « désert » soient très variables, les motifs des héros, tels que l'horreur de la réalité, la transgression des règles sociales et l'importance des sensations, sont souvent de même nature.

L'exil leur permet (sauf à l'Homme de l'Absurde) de se lancer dans des aventures extraordinaires, soit dans la Nature, soit dans l'Artifice. Ces mondes extérieurs ouvrent en même temps un espace intérieur qui se caractérise — comme le note G. BACHELARD (1992 : 169) — par un sentiment d'immensité et d'intensité, grâce auquel l'âme s'étend sans limite et les sensations deviennent plus intenses : « L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude ».

Mais une fois le charme rompu, les héros ont besoin de l'appel de la société pour pouvoir retourner au monde qu'ils ont quitté. Toutefois, les récits d'Alceste présentent en général une structure elliptique : c'est la Situation finale (Pn5) — le retour — qui manque, ou tout en se confondant avec la Résolution (Pn4) se présente seulement comme un léger espoir.

Dans le cas de l'Absurde, le héros rompt tout lien avec la réalité au point d'être définitivement perdu dans le vide d'où le retour devient désormais impossible. Dans cette optique, l'Absurde de Kafka représente la transgression des deux autres parcours précédents, ceux de la Nature et de l'Artifice, aussi bien sur le plan de la structure narrative que sur le plan du développement moral du héros.

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel, 2001 : *Textes: types et prototypes*. Paris, Nathan.
- ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, 1989 : *Le texte descriptif*. Paris, Nathan.
- BACHELARD, Gaston, 1992 : *La poétique de l'espace*. Paris, Quadrige/PUF.
- BERGSON, Henri, 1983 : *Le rire, essai sur la signification du comique*. Paris, Quadrige/PUF.
- DANDREY, Patrick, 1992 : *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris, Klincksieck.
- GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes*. Paris, Le Seuil.
- GIDE, André, 1994 : *L'immoraliste*. Paris, Gallimard.
- GIGNOUX, Anne-Claire, 2006 : « De l'intertextualité à l'écriture ». *Cahiers de Narratologie*, N°13, « Nouvelles approches de l'intertextualité » [mis en ligne le 1 septembre 2006], URL: <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=329>.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 2005 : *À rebours*. Paris, Gallimard.
- JOURDE, Pierre, 1991 : *Huysmans. À rebours : L'identité impossible*. Paris, Éditions Champion.
- KAFKA, Franz, 1980 : *Œuvres complètes*, II. Traduit et édité par Claude DAVID. Paris, Gallimard/Pléiades.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1994 : *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- MAUPASSANT, Guy de, 1989 : *Le Horla*. Paris, Pocket.
- MOLIÈRE, 1985 : *Le misanthrope*. Paris, Gallimard.
- PRINCE, Nathalie, 2008 : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin.
- RAYMOND, Marcel, 1962 : *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*. Paris, Corti.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1972 : *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris, Gallimard.
- STAROBINSKI, Jean, 1995 : *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard/ Coll. « Tel ».

Note bio-bibliographique

Edit Bors a fait ses études en Hongrie, elle est diplômée en langue et littérature françaises et hongroises et en psychologie. Actuellement elle est maître de conférences à l'Université Catholique Pázmány Péter de Piliscsaba (Hongrie) où elle enseigne la linguistique française (linguistique de l'énonciation, linguistique du texte, stylistique). Elle est l'auteur de l'ouvrage intitulé *Az idő poétikája az önéletrészben* [La poétique du temps dans l'autobiographie], Budapest, Akadémia Kiadó, 2004 et de publications consacrées à l'analyse linguistique des textes littéraires. Par exemple : « Effet d'archipel : autour de l'opposition passé composé / passé simple », *Verbum, Analecta Neolatina* 2008, X, p. 341—351 (<http://verbum.btk.ppke.hu/pdf/10-2-o4.pdf>) ; « Traduire l'ironie : un point de vue pragmatique et textuel sur la traduction », *Babilónia, Revista Lusófona de Linguagem, Culturas e Tradução* 2009, 6/7, p. 11—20 (<http://babilonia.ulusofona.pt/arquivo/revista6/ensaios.htm>) ; « Les formes du silence : analyse textuelle de *Sur l'eau* de Maupassant », *Revue d'Études Françaises* 2009, 14, p. 81—89 ; « Le rôle énonciatif et textuel des propositions verbales *je me rappelle, je me souviens, je revois, je crois et je pense* » in : András DÉSFALVY-TÓTH, Damine LABADIE (éds.): *Écritures de soi*. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2009, p. 7—15.