Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Département de Littérature Comparée

Université Jean Moulin Lyon 3

Faculté des Lettres et Civilisations

Ecole Doctorale Lettres : Systèmes, Images, Langages

Les métamorphoses de l'intériorité. Roman et psyché dans leur déroulement historique

Analyse historique et comparative du phénomène entre la philosophie et le discours romanesque

Thèse effectuée en cotutelle à la Faculté des Etudes Supérieures de l'Université de Montréal et à l'Ecole Doctorale Lettres de l'Université Jean Moulin Lyon 3 présentée et soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon 3 en vue de l'obtention du grade de Docteur ès Lettres en Littérature Comparée

par

Lidia Uziel

Décembre 2006

Directeur de recherche (Université de Montréal)

Wladimir KRYSINSKI

Professeur de Littérature Comparée

Département de Littérature Comparée

Directeur de recherche (Université Jean Moulin Lyon 3)

Guy LAVOREL

Professeur de Littérature Française

Faculté des Lettres et Civilisations

Membre du jury

Florence GODEAU

Professeur de Littérature Comparée

Faculté des Lettres et Civilisations

Université Jean Moulin Lyon 3

Marie-Pascale HUGLO

Professeur de Littérature Comparée

Departement d'Etudes Françaises

Université de Montréal

Examinateur externe

Jean BESSIERE

Professeur de Littérature Comparée

UFR Littérature générale et comparée

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

A Alain

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier ma famille et tout particulièrement ma mère Janina Uziel-Kustra qui m'a donné la vie, l'amour, l'éducation et le sens du travail.

Chciałabym na wstępie podziękować mojej rodzinie, i w szczególności mojej matce, Janinie Uziel-Kustra, która dała mi życie, miłość, edukację i sens ciężkiej pracy.

Je voudrais ensuite remercier, selon la belle formule de Jean-Marie Paupert, mes mères patries.

Pour commencer la Pologne où je suis née et ai grandi.

Ensuite la France qui, à l'âge de l'adolescence, m'a offert sa Langue et sa Culture, puis à l'âge adulte sa Civilisation et, comme l'aurait dit Barrès, sa Terre et ses Morts avec sa Citoyenneté.

Egalement l'Europe, dont cette thèse est le reflet de sa culture la plus profonde et que plus je parcours physiquement et intellectuellement, plus je ressens l'évidence et la nécessité de son Unité dans la Diversité de ses Peuples, la Liberté et la Solidarité. Valeurs auxquelles les gens ayant mon parcours sont, oh combien, sensibles.

Et enfin le Monde, tout lettré, selon la belle expression québécoise, étant un citoyen du monde, et ma discipline, la Littérature Comparée, étant l'une des clés privilégiées pour le comprendre.

Je voudrais aussi remercier, selon la formule traditionnelle, mes Alma Mater.

Tout d'abord l'Université Jagellon de Cracovie qui m'a donné le goût de l'étude et la passion des langues étrangères et de la littérature française.

Ensuite l'Université Jean Moulin Lyon 3 et particulièrement sa Faculté des Lettres grâce à laquelle j'ai pu approfondir la Littérature Comparée et dont les Relations Internationales m'ont permis de donner une dimension véritablement internationale à mes recherches.

Egalement l'Université de Montréal et particulièrement son Département de Littérature Comparée qui m'a donné accès aux formes les plus avancées de cette discipline.

Et aussi l'Université d'Etat de Saint-Pétersbourg et celle des Sciences Humaines (RGGU) de Moscou qui m'ont permis d'approfondir les aspects russes de ma thèse avec des sources introuvables en Occident.

Enfin la British Library de Londres dont les ressources quasiment universelles m'ont permis de compléter mes recherches au terme de cette étude.

Je voudrais ensuite remercier très profondément mes Maîtres.

Tout d'abord mon Directeur de recherche à Montréal, Monsieur le Professeur Wladimir Krysinski, l'un des fondateurs du Département de Littérature Comparée de l'Université de Montréal et véritable fondateur en moi de cette thèse et dont les conseils ont toujours été pour moi de fructueuses révélations.

Egalement mon Directeur de recherche à Lyon, Monsieur le Professeur Guy Lavorel, Doyen de la Faculté des Lettres puis Président de l'Université Jean Moulin Lyon 3, qui après m'avoir ouvert les portes de l'Université m'a ouvert celles de la littérature contemporaine et dont la science et l'humanité m'ont toujours beaucoup apporté.

Je voudrais également remercier les professeurs qui ont accepté de faire partie du Jury de cette thèse. Je remercie aussi toutes les personnes qui m'ont conseillé pour ce travail, notamment les Professeurs Tamartchienko, Tchiupa, Michelle Pichon et Monsieur Paul Raynal. Je voudrais enfin remercier la Région Rhône-Alpes dont le soutien financier m'a aidé tout d'abord à faire un DEA à Lyon et ensuite à faire cette thèse en cotutelle à Montréal.

Avertissement

La thèse est un art difficile.

La thèse rédigée en cotutelle entre deux universités de deux continents différents est un art doublement difficile, … au minimum.

En effet son auteur doit tenir compte de sensibilités, de traditions, d'usages et même de règlements qui peuvent être différents voire contradictoires. Et la convention de cotutelle est loin de résoudre tous les problèmes. Cela concerne évidemment la forme (longueur, présentation, vocabulaire, par exemple) mais aussi parfois le fond.

Il y a alors deux solutions.

Soit travailler uniquement dans la culture et les règles de l'un des côtés et ainsi de satisfaire celui-ci et de très fortement mécontenter l'autre. Et quel est l'intérêt d'un travail en cotutelle dans ce cas là ?

Soit travailler en tenant compte des exigences des deux côtés à la fois et lorsque cela s'avère impossible, rechercher une voie moyenne, … en prenant le risque dans ce cas de ne contenter que très « moyennement » les deux côtés à la fois.

C'est cependant cette dernière solution que nous avons retenue en étant persuadée que les lecteurs des deux côtés de l'Atlantique comprendront fort bien que cette thèse n'est ni française ni québécoise mais franco-québécoise.

Avant – Propos

Problématique de la thèse - Méthodologie - Corpus pratique - Corpus théorique - L'état de la question

Ce travail propose une étude du phénomène de l'Intériorité et de sa transcription dans le roman de culture occidentale. Conformément à la tradition de la littérature comparée, nous l'effectuerons dans une approche transdisciplinaire qui croise notamment la philosophie, la littérature, la sémiotique des passions et les sciences cognitives.

L'intériorité demeure une question polémique pour l'analyse philosophique, littéraire, psychologique et scientifique. La philosophie a été la première à aborder et définir ce phénomène. La littérature a suivi la philosophie en apportant de multiples illustrations, la psychologie et la psychanalyse ont suivi ensuite. Et les sciences cognitives, depuis quelques décennies ont pris ce phénomène comme l'un des sujets de leurs recherches. Les études philosophiques, littéraires, psychologiques, psychanalytiques et scientifiques apportent constamment de nouveaux éclairages particuliers sur cette question et sur les aspects périphériques de ce phénomène. Mais il nous semble que, malgré les importantes études qui y ont déjà été consacrées dans ces divers domaines de recherche, en essayant d'appréhender le phénomène d'intériorité dans une approche majoritairement uni-disciplinaire on en est la plupart du temps resté à la surface en effleurant seulement les principales raisons de son apparition et de ses métamorphoses sans véritablement synthétiser le savoir considérable existant. L'intériorité a en effet donné lieu à diverses théories apportant un savoir essentiel sur le sujet, mais sans pourtant en fournir une vision complète, vision qui doit être enrichie de tous les apports possibles provenant des diverses branches de la connaissance. Seul, un dialogue réciproque de toutes les connaissances particulières peut apporter un savoir complet et satisfaisant sur la question.

Prenons par exemple la critique littéraire. Elle a souvent mis en avant la modernité en tant que principale voire seule responsable des métamorphoses de l'intériorité dans la littérature,[1] sans

[1] Un nombre important de critiques littéraires qui recherchent les raisons des métamorphoses de l'intériorité dans une vision globale, font de la modernité littéraire la responsable de la brusque apparition puis des métamorphoses de l'intériorité à partir du XIX^{e} et tout au long du XX^{e} siècle. Comme le font par exemple, B. Cannone (Cannone, B.,

jamais en voir les causes philosophiques, psychologiques ou celles relevant des sciences. La critique littéraire s'est surtout focalisée sur les modes d'expression du concept dans le texte romanesque, ce qui est certes important, mais une telle approche présente certaines failles car elle est selon nous trop ponctuelle, en soulignant telle ou telle forme de l'intériorité à partir d'un ou de quelques exemples bien précis, mais sans une vision de l'intériorité dans son évolution historique et sans véritablement expliquer les raisons profondes du phénomène.[2] La majorité des études critiques littéraires s'inscrivant dans une logique purement littéraire et avec un corpus romanesque restreint à peu d'auteurs, constituent des analyses uni-disciplinaires, avec une dimension comparatiste restreinte au pur champ littéraire, donc sans une réelle dimension comparatiste,[3] aussi bien au niveau de la transdisciplinarité qu'aux niveaux spatial et temporel, qui sont réduits, voire occultés.[4] Bref, de nombreuses études consacrées à l'analyse du roman

---

Narrations de la vie intérieure, Paris, PUF, 2001) et D. Cohn (Cohn, D., *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Le Seuil, 1981) qui analysent ce moment comme celui où le roman arrive par un grand mouvement de l'évolution du genre narratif au stade ultime de « l'importance de la mimésis de la vie intérieure », par des formes narratives soumises au « principe d'intériorisation ». D'autres critiques analysent ce moment comme le résultat des changements survenus dans le cadre culturel et social depuis que la modernité s'est mise en marche, ce qui a permis à l'intériorité de prendre progressivement sa place dans de nombreux domaines (droit, politique, social, etc.). D'où les revendications de la littérature par des manifestations d'un nouveau type de roman qui met au premier plan l'individualité du sujet autonome, de nouvelles valeurs individualistes et expose le côté caché de l'homme (Cf. Elias, N., *La civilisation des mœurs,* Paris, Calman-Levy, 1973, ou Sennet, R., Les *Tyrannies de l'intimité,* Paris, Le Seuil, 1979). Il ne manque pas non plus de critiques qui expliquent l'apparition de l'intériorité comme le prolongement du genre épistolaire (Cf. Didier, B., *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, ou Pachet, P., *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime,* Paris, Hatier, 1990) ou comme une réaction du modernisme contestant le réalisme ou le naturalisme (Cf. Raimond, M., *Le Roman depuis la révolution*, Armand Collin, Paris, 1967).

[2] Comme le fait Laurent Jenny qui, dans *La fin de l'intériorité*, essaye de comprendre comment l'intériorité représentée par l'art a évolué avec le modernisme et qui voit dans l'avant-gardisme une extériorisation progressive de l'intériorité romantique. Mais le champ de recherche de ce travail recouvre une période de temps limitée, de 1885 à 1935, et se concentre essentiellement sur l'avant-gardisme français qui a essayé d'explorer la figuration de la pensée dans l'art et la poésie. Il touche très peu au roman, encore moins dans une perspective occidentale, comme nous souhaitons le faire dans notre étude. Il y a aussi des études qui, à l'opposé de notre approche transdisciplinaire, s'appuient essentiellement sur la littérature, telles les articles de Joëlle Serment *Les aventures romanesques de Marcel Schwob*, d'Alain Romestaing *Surface et intériorité : le corps chez Jean Giono*, d'Eric Bénoit *Surface et intériorité chez Henri Michaux : de l'espace du dedans aux Emergences- Résurgences*, d'Anne-Lise Blanc *La boue, le masque et le miroir : surfaces menaçantes et intériorités menacées dans La route des Flandres de Claude Simon*, de Michel Braud *Profondeur et intériorité dans le Journal IV de Charles Juillet*, in Modernité 12, *Surface et intériorité*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. Ou encore les textes réunis par A. Mura-Brunel et F. Schuerewegen, dans *L'intime – extime*, Editions Rodopi, Amsterdam, New York, 2002.

[3] Nous prenons ici les concepts de littérature comparée et d'études comparatistes au sens qu'ils ont dans les pays les plus avancés dans ces domaines et tels qu'ils sont d'ailleurs définis par les spécialistes canadiens et français comme Pierre Brunel (Cf. Souiller, D., et Troubetzkoy, W., *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1997) ou la Conférence Permanente du Conseil National des Universités françaises en septembre 2005.

[4] Il existe, par exemple, une étude plus globale, qui est celle de Madelénat, D., *L'intimisme*, mais elle est consacrée à l'intimité, qui comme nous le verrons n'est pas le synonyme de l'intériorité, et de plus elle s'arrête au XIX^{e} siècle, en omettant la période la plus fructueuse qui est pour nous le XX^{e} siècle. Les études qui ont une approche pluridisciplinaire, tells les analyses de Jean Louis Cabanès *Les critiques psychologiques (Taine, Bourget, Hennequin) et l'en deçà du texte* et de Jean-François Louette *Sartre : point de moi hors des hommes et des choses* (Cf. Modernité 12, *Surface et intériorité*, *op.cit*.), présentent une vision transdisciplinaire en y incluant une certaine vision philosophique, mais toujours en l'occultant l'évolution historique du concept d'intériorité.

n'approfondissent pas suffisamment les raisons véritables de l'apparition de l'intériorité et de ses métamorphoses en se focalisant sur l'explication des revendications de l'accès à la vie psychique qu'on observe chez les écrivains de la fin du XIX^e^ siècle jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, ou en décrivant simplement des formes spécifiques de la transcription de l'intériorité avec les techniques du monologue intérieur en France et la mode du *stream of consciousness novel* (roman du flux de conscience) dans les pays anglo-saxons.[5]

C'est pourquoi, avec les objectifs d'éviter de répéter ce qui a été déjà analysé et d'aller plus loin que tous les travaux qui ont été faits auparavant,[6] nous voulons dépasser toutes les visions partielles de ce concept et donner une vision « totalisante » des métamorphoses du concept de l'intériorité dans son parcours dans le temps en utilisant des apports historiques, philosophiques, littéraires, sémiotiques et cognitifs. Comme dit précédemment l'intériorité est une notion qui a d'abord été définie par la philosophie, et ce n'est qu'en ensuite qu'elle a été reprise par la littérature. La littérature ne définit donc pas ce phénomène car elle se contente de décrire la vie et la réalité. La littérature n'a pas besoin de la philosophie pour incarner l'intériorité, car comme l'a exprimé Sartre, la vie et la littérature ne font qu'un :

> La littérature, comme d'ailleurs la vie, n'a pas à se conformer à une philosophie ni à « s'engager » dans la philosophie, la littérature y EST engagée parce qu'elle est une action, et que chaque homme est « embarqué » dans cette action comme il est « embarqué » dans la vie. [7]

Ainsi, nous pouvons conclure que la littérature incarne toujours ce qui est offert par la vie et non ce qui est défini par la philosophie. Mais d'un autre côté, la façon selon laquelle la philosophie

---

[5] On pourrait citer de nombreuses études qui analysent ces procédés, entre autres : Hubier, S., *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction,* Armand Collin, 2003 ; Jouve, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992 ; Blanchot, M., *Le monologue intérieur*, in *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1987, p. 278-289 ; Frieden, K., *Genius and monologue*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985 ; Friedman, M., *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Heaven, Connecticut, Yale University Press, 1995; Genette, G., *Figures III*, Paris Le Seuil, 1972, et *Nouveau discours du récit*, Paris Le Seuil, 1983; Sarraute, N., *L'Ere du soupçon, Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956 ; Weissman, F-S., *Du monologue intérieur à la sous conversation*, Paris, Nizet, 1978.

[6] Comme référence méthodologique nous souhaitons également nous appuyer sur l'analyse d'Erich Auerbach (Cf. Auerbach, E., *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*). L'apport fondamental d'E. Auerbach à la critique littéraire est une analyse conjointe du fait historique de l'œuvre littéraire et de la mimésis, autorisant l'étude sur la longue durée des modèles de réalité à l'œuvre dans la représentation littéraire. Empruntant à Vico, dont il a traduit *La Nuova Scienza* en 1924, son idée fondamentale est que l'homme n'a d'autre nature que son histoire et que celle-ci se lit dans les créations poétiques qu'elle structure et détermine, Auerbach se situe dans une perspective voisine de celle de Bakhtine, accordant toute son attention à l'examen d'un certain nombre d'évolutions fondamentales, stylistiques et philosophiques, qu'il inscrit dans une évolution historique. L'approche auerbachienne sera l'un de nos guides méthodologiques adapté au phénomène de l'intériorité en puisant dans une vision transdisciplinaire et historique sur une longue durée.

définit l'intériorité à un moment donné, ne reste pas sans effet sur la littérature. Car l'écrivain ne reste jamais complètement détaché de l'air de son temps. Inconsciemment, même s'il œuvre à simplement décrire la vie, sa manière de voir la vie et le monde qui l'entoure est toujours influencée par le savoir philosophique, qui longtemps s'est voulu scientifique, et ensuite, à partir des temps modernes, par le savoir scientifique de son époque, qui ont fourni chacun, une certaine définition de la vie et donc de l'intériorité.[8] Nous avons donc besoin du recours à ce savoir structuré sur l'intériorité, philosophique et scientifique, pour deux raisons. Premièrement, l'intériorité ayant d'abord été définie par la philosophie avant d'être exposée dans la littérature, nous devons établir, en quoi le savoir philosophique a influencé la compréhension de la vie et en conséquence, l'incarnation de l'intériorité dans la littérature. Deuxièmement, pour pouvoir faire l'analyse du concept, incarné dans des œuvres littéraires, à partir de la compréhension de la vie par l'écrivain, il est nécessaire de comprendre le concept en tant que phénomène se déroulant dans le mental de l'homme. Et ce savoir ne se trouve pas dans une discipline qui décrit la vie, mais dans les disciplines qui veulent la comprendre et la définir, c'est-à-dire, la philosophie et les sciences cognitives.[9]

On peut donc dire que la littérature se trouve en quelque sorte, « investie » par la philosophie (et réciproquement), mais pas seulement par elle, car depuis l'époque moderne et plus encore à l'époque contemporaine, les sciences, grâce à leurs continuels progrès, ont repris certaines préoccupations de la philosophie. C'est surtout la biologie et la médecine, qui commencent à s'occuper non seulement du corps de l'homme, mais aussi des relations qui unissent l'homme au monde extérieur, aussi bien par la voie extérieure, la sphère environnant le corps physique (la perception sensorielle, la motricité, etc.,) que par la voie intérieure, la sphère psychique de l'esprit (l'interprétation de la perception sensorielle par l'esprit, la formation des images mentales et la réflexivité engagée sur ses pensées). Et ce sont les sciences cognitives et les neurosciences qui ont pour objet d'étudier et d'expliquer les processus complexes qui se passent dans le corps de l'homme, ainsi que les mécanismes physico-chimiques au niveau des organes et leur

---

[7] In Lévy, B-H., Le Siècle de Sartre, Grasset, 2000, p. 66, 84-95.

[8] Mais, il y a aussi les influences d'autres disciplines qui se sont développées au fil du temps, et qui ont contribué au développement du concept d'intériorité, comme par exemple l'histoire, l'anthropologie, la psychologie, la linguistique et la psychanalyse.

[9] Les sciences cognitives constituent en effet un nouveau secteur du savoir, touchant à la fois à la philosophie, à la psychologie, à l'anthropologie et à la biologie, et cherchent à élucider les principes qui règlent la connaissance humaine à la lumière des nouvelles révolutions scientifiques et techniques nées de l'informatique, de la cybernétique et des neurosciences. Ces dernières constituent un ensemble des disciplines scientifiques qui étudient le système nerveux et la cognition.

fonctionnement, mais aussi les phénomènes les plus complexes de son esprit et de sa personnalité. L'intériorité est donc définie aujourd'hui comme un phénomène complexe dont la compréhension nécessite l'utilisation de certains concepts clés, sans lesquels il est impossible de la comprendre. Nous les utiliserons tout au long de cette analyse, par exemple le corps, le cerveau, l'extériorité, la conscience, l'esprit, la perception, les affects, les émotions, les sentiments, les passions, la pensée, la réflexivité, l'intentionnalité, l'immédiateté, et ils nous aideront à donner une définition opératoire du concept que nous appliquerons aux textes littéraires. Mais, nous ne nous limiterons pas dans la définition du concept à ce point de vue de la philosophie et de la science contemporaine. L'intériorité aura aussi toute sa dimension littéraire par le fait même que notre champ d'analyse c'est le roman. C'est sa structure et sa dynamique évolutive, dans les limites du monde occidental qui fourniront le deuxième outil d'analyse. Et ce n'est qu'à partir de cette approche transdisciplinaire, qui analysera l'intériorité dans le roman en fonction de sa dimension formelle et textuelle, aussi bien qu'en fonction de l'évolution du roman moderne, tout en se référant à la définition de l'intériorité, que nous montrerons que la philosophie et les neurosciences sont les disciplines où se trouvent les fondements de l'intériorité, et que la littérature en constitue la superstructure. La littérature élargie la perspective philosophique et neuroscientifique et leur mutuelle détermination nous permettront d'élaborer une nouvelle définition de l'intériorité qui par la suite sera appliquée au corpus pratique de cette thèse. Nous verrons ainsi que l'intériorité est un phénomène qui ne se laisse pas cerner par une vision seulement littéraire, ou seulement philosophique ou toute autre vision partielle, même scientifique. Elle évolue au fil du temps conjointement dans plusieurs disciplines et nous montrerons qu'il faut avoir recours à toutes celles-ci pour saisir et expliquer l'essence de ses métamorphoses.

En plus de l'histoire du roman, de l'histoire de l'intériorité et de ses éléments constitutifs dans la philosophie, comme l'âme, le moi, l'identité, la subjectivité, la conscience, le percept, l'affect, l'émotion, etc., en plus de l'histoire d'autres concepts connexes à l'intériorité dans les sciences cognitives, qui nous serviront de toile de fond pour situer chronologiquement l'évolution des éléments constitutifs du phénomène de l'intériorité, pour saisir sa progressive évolution dans le savoir humain et par conséquence ses avatars romanesques et leur changement dans le cadre du chronotope du monde occidental, nous utiliserons comme outil méthodologique pour ce travail, une analyse majoritairement philosophique de type phénoménologique (de Kant à Ricœur, en passant par Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty et Levinas) enrichie d'apports provenant des sciences cognitives, essentiellement des neurosciences (entre autres ceux de Damasio, de

Gardner, de Jeannerod et de Perner), d'apports provenant de la sémiotique (essentiellement la sémiotique des passions de Greimas et de Fontanille, mais aussi celles de Courtés, d'Henault, d'Ouellet, de Parett et de Petitot), le tout étant complété par les analyses du discours littéraires (entre autres celles de Bakhtine, de Barthes, de Chklovski, d'Eco, de Genette, de Girard, de Jenny, de Kundera, de Pavel, et de Todorov), et par d'autres apports philosophiques, psychologiques et psychanalytiques ponctuels (entre autres ceux de Bachelard, de Bergson, de Descartes, d'Ey, de Feuerbach, de Freud, d'Hume, de Kierkegaard, de Leibniz, de Nietzsche, de Scheler, de Schopenhauer, de Spinoza, et de Wittgenstein). Nous considérons que ce croisement des perspectives est indispensable pour investir d'une manière fructueuse un concept si complexe et apporter les bases nécessaires à une analyse de ses métamorphoses littéraires.

En plus de ce corpus théorique très diversifié, nous avons évidemment un corpus romanesque constitué de dix romans sélectionnés dans le cadre du chronotope spatio-temporel retenu, romans qui seront analysés dans les deuxième, troisième et quatrième parties de l'étude. Les raisons du choix de ces deux corpus, romanesque et théorique, sont directement liées à la problématique de cette thèse. Car comme nous l'avons déjà dit le principal objectif de cette étude est de faire une analyse du phénomène de l'intériorité au niveau de ses origines, de ses éléments constitutifs, de sa définition, des particularités de ses avatars dans le roman moderne, des raisons de ses métamorphoses et des conditions de son parcours évolutif dans le roman moderne.

De nombreuses études, qui ont abordé ce sujet avant nous, présentent la problématique des métamorphoses de l'intériorité, métamorphoses qui se sont considérablement accentuées tout au long du XX^{e} siècle, comme le basculement du phénomène *de l'intériorité* en *l'extériorité*. Ceci signifiant que l'intériorité, surtout au XX^{e} siècle, change constamment dans ses expressions littéraires et artistiques, mais en se métamorphosant en le contraire de ce qu'elle est, donc en l'extériorité. Selon ces études, nous assistons tout au long du siècle dernier à une lente marche vers *la fin de l'intériorité* qui progressivement disparaît en cédant sa place à l'extériorité. L'extériorité la remplace, ouvrant ainsi une époque nouvelle, celle du triomphe de l'extériorité.

Même si cette manière de problématiser l'intériorité et ses métamorphoses est en partie juste, nous ne sommes pas d'accord sur le principe annonçant *la fin de l'intériorité*. L'intériorisation fait certes triompher de plus en plus l'extériorité en se manifestant ostensiblement dans ses expressions par le biais de supports extérieurs, mais notre hypothèse est que, paradoxalement, il ne s'agit pas ici de *la fin de l'intériorité* mais au contraire de l'exacerbation de plus en plus poussée de son expression. L'expression de l'intériorité prend une envergure de plus en plus

grande et ce qui en résulte c'est qu'elle se manifeste de mieux en mieux, d'une manière de plus en plus précise, reflétant de plus en plus ce qu'elle est véritablement. Car l'erreur fondamentale de la critique, aussi bien littéraire que philosophique, a été de considérer le phénomène de l'intériorité dans une vision dualiste qui l'opposait à l'extériorité. L'intériorité n'est pas opposée à son antonyme, l'extériorité, mais elle se compose d'elle, elle se nourrit d'elle. Elle est construite à partir d'elle et c'est seulement en fonction d'elle qu'elle existe, l'extériorité lui prête son corps, lui donne une matérialité qui seule peut être utilisée pour des transformations multiples dans l'acte d'intériorisation en créant un fait intérieur. Notre hypothèse est que l'intériorité ne se métamorphose pas en l'extériorité, comme ceci a souvent été indiqué, mais qu'elle l'est elle-même d'une certaine manière. Elle comporte en elle un versant extérieur métamorphosé et déguisé en fait intérieur.

Si alors, l'intériorité s'exprime de plus en plus par le biais de l'extériorité en trompant la critique et en feignant ainsi sa fin, en vérité elle s'approche de plus en plus de sa source, de ce qui la constitue, la définit en profondeur elle-même, est à l'origine même de sa conception. L'acte d'intériorisation est un processus qui comme nous le montrerons est composé de plusieurs étapes successives : perception d'une extériorité – création d'une émotion – création d'un sentiment – créations de schémas mentaux – et enfin réflexivité sur son affect et sur ses schémas mentaux qui donne un fait intérieur. Mais il s'agit ici d'un processus défini théoriquement qui dans son incarnation pratique peut être abrégé en exacerbant soit le versant intérieur soit le versant extérieur du phénomène, c'est-à-dire soit les affects soit les percepts. Car notre hypothèse fondatrice est que l'acte d'intériorisation est produit par la fusion de deux actions de la conscience, celle de la réflexivité sur son « extériorité », sur les percepts et l'altérité et celle de la réflexivité sur son « intériorité », sur les affects et sur soi-même. C'est une fusion en une seule action qu'on qualifie donc d'intériorisation, mais qui se manifeste comme la réflexivité de la conscience. Ceci signifie que l'intériorisation doit être étudiée comme *l'exhibition du perçu* ou *du ressenti* de la conscience autoréflexive, et son inscription dans le texte romanesque doit prendre en compte les modalités de *son exprimé* aussi bien par le personnage s'intériorisant que par l'auteur, ainsi que les modalités de *son reçu* par le lecteur. D'où l'existence de quatre paramètres dans cette analyse, *le perçu, le ressenti, l'exprimé* et *le reçu,* qui guideront cette recherche qui s'enrichira progressivement d'autres interrogations.

Il en résulte évidemment certaines conséquences pour le corpus théorique. La thèse que les métamorphoses de l'intériorité dans le roman moderne s'expliquent par le *basculement de*

l'intériorité de l'exhibition excessive des affects vers l'exhibition excessive des percepts, l'intériorité flottant entre la perception d'altérité et le ressenti de soi, nécessite en effet un outil d'analyse pertinent capable d'apporter des bases théoriques d'investigation sur lesquelles se fonde notre étude « sensorielle » du phénomène de l'intériorité. La phénoménologie qui depuis ses débuts s'est penchée sur les problèmes liés à la perception du corps, à la créations des affects et des percepts, et sur les liens unissant le corps et l'esprit, le cerveau et la conscience, la phénoménologie enrichie des récentes découvertes scientifiques faites dans ce domaine, répondra à notre besoin en structurant *l'axe d'analyse perceptivo-affectif*.

En ce qui concerne notre hypothèse à propos de la raison des métamorphoses de l'intériorité, nous pensons que c'est n'est pas la modernité qui en est la principale responsable, comme ceci a souvent été prôné à tort par la critique. La modernité, certes, contribue aux métamorphoses et dessine les formes précises des avatars de l'intériorité à un moment donné de son parcours évolutif, mais n'est pas pour autant le moteur principal de ses changements. Notre hypothèse est que la raison des métamorphoses de l'intériorité dans la littérature est le résultat complexe du changement des trois entités qui sont en corrélation directe avec l'intériorité : le changement de la perception et par la suite de la conception de la réalité humaine, le changement de la perception/conception de l'identité, le changement de la perception/conception du lien unissant la réalité et l'identité humaine. Et c'est le changement de ces trois perceptions/conceptions qui s'opère dans la conscience de l'homme qui instaure l'angoisse profonde de l'être qui s'inquiète alors de l'inconnu dans lequel il est plongé. De plus, la modernité littéraire *singularisera* de plus en plus les formes d'expressions littéraires et artistiques pour assouvir le nouveau besoin de l'individu qui apparaît ainsi : faire face à soi-même dans une configuration nouvelle qui définisse sa réalité, son identité et les liens entre sa réalité et son identité. Ainsi, l'intériorité est en rapport direct avec la réalité, l'identité et l'altérité de l'être qui décident du moment d'apparition du phénomène dans la conscience de l'homme au sens du *principium individuationis*, de sa compréhension philosophique et par la suite du moment de sa véritable incarnation dans les textes littéraires. En ce qui concerne le caractère de ses métamorphoses, celui-ci est influencé, comme nous le verrons, par d'autres facteurs incluant les percepts, les affects et la réflexivité de l'individu.

C'est pourquoi il faut souligner que dans notre étude de l'intériorité nous ne chercherons pas à établir une classification systématique, une liste exhaustive de tous les romans dans lesquels on pouvait relever des éléments d'intériorité. Nous ne ferons pas non plus, comme c'est parfois le

cas dans certaines études « comparatistes » purement littéraires, une analyse de ce phénomène uniquement dans le corpus romanesque, notamment dans les dix œuvres sélectionnées. Nous chercherons à analyser le phénomène complexe qu'est l'intériorité au niveau de sa définition, de sa conception, de ses éléments constitutifs et de son parcours évolutif. Nous montrerons le moment de son expression et de sa compréhension dans le monde occidental, le moment de sa définition structurée par le savoir philosophique, et nous définirons les modalités de ses incarnations dans le roman pour suivre ainsi l'évolution de ses métamorphoses. C'est donc un essai d'analyse du processus de *captation de l'intériorité*, de la dynamique de son évolution dans le roman, de la découverte de *ses avatars* et de leur mise en perspective dans une évolution historique. D'où, l'importance du cadre théorique, de la méthodologie et de la pertinence du corpus romanesque pour une bonne analyse de l'évolution historique du concept. Ceci impose et justifie à la fois les choix de ce corpus et de la méthodologie de l'approche. Pour comprendre et illustrer le mouvement évolutif du phénomène dans le roman nous avons besoin d'un grand nombre d'exemples au travers d'œuvres les plus représentatives parmi celles comportant des incarnations de ce phénomène. Nous avons classé dans un premier groupe d'œuvres : *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski, *Próchno* de Berent, *Le Tunnel* de Sabato, *La Conscience de Zeno* de Svevo et *L'avalée des avalés* de Ducharme ; et dans un second groupe d'œuvres : *Le Procès* de Kafka, *Ulysse* de Joyce, *La Nausée* de Sartre, *Le Planétarium* de Sarraute et *L'Innommable* de Beckett.

Mais pourquoi avoir choisi ces dix romans précisément ? Comme nous le montrerons dans le corps de l'analyse, l'intériorité est très présente dans le roman moderne en y prenant, surtout au fil du XX^{e} siècle, de plus en plus de place. Ce corpus romanesque est une incarnation littéraire de notre problématisation théorique concernant les raisons et le caractère des métamorphoses de l'intériorité dans le roman moderne. C'est pourquoi nous avons choisi des œuvres romanesques qui se répondent mutuellement au niveau de la diversification de leurs incarnations de l'intériorité en illustrant pas à pas les métamorphoses du phénomène. Ces œuvres constituent une chaîne évolutive exemplaire de ses métamorphoses et sont classées en deux groupes dans un ordre bien précis illustrant les deux types d'intériorisation : le premier groupe avec l'exacerbation des affects et le second avec l'exacerbation des percepts. L'ordre de classement des dix œuvres illustre en effet une lente évolution du phénomène de l'intériorité de l'exacerbation des affects à celle des percepts. Ainsi chaque œuvre est différente des autres, malgré certaines similitudes avec ses voisines, et chacune possède une place spécifique dans la série. La série entière est donc l'illustration pratique de notre théorie du basculement du *ressenti de soi* vers *la perception*

d'altérité qui caractérise selon nous les métamorphoses de l'intériorité, et c'est seulement la série des dix œuvres dans leur ensemble qui reflète et confirme notre problématique. Nous voulons encore souligner qu'il s'agit d'une série d'œuvres parmi d'autres et qu'il existe bien d'autres d'œuvres pouvant refléter cette théorie. Comme nous le verrons ce n'est pas un choix absolu et il existe un *espace adjonctif du roman,*[10] dans le cadre de cette analyse un *espace adjonctif du roman de l'intériorité*, c'est-à-dire d'autres œuvres ou séries d'œuvres capables apporter les mêmes justifications à cette théorie.

C'est pourquoi au plan méthodologique notre approche possède deux niveaux d'analyse : un *global* et un *particulier,* les deux reflétant les deux parcours évolutifs différents de l'intériorité. Le premier est global et peut être qualifié de linéaire, car il est transcendé par la même tendance générale, le même objectif. Il envisage le concept sur le long terme, en l'inscrivant dans la totalité de l'étude. Il nous permet de définir l'intériorité, les conditions et les circonstances de son apparition, ainsi que d'émettre une hypothèse concernant ses métamorphoses, vue sur la longue durée et en fonction des étapes de son évolution. Cette hypothèse est que l'intériorité se métamorphose dans un espace spatio-temporel d'une manière univoque et linéaire dans une certaine direction qu'on peut qualifier d'homogène. Le second niveau d'analyse est particulier à chaque œuvre. Ce second niveau d'analyse s'appuie sur des exemples bien précis de notre corpus romanesque et permet de voir en détails les parcours des avatars de l'intériorité, avatars qui reflètent chacun une tendance d'intériorisation d'ordre perceptif ou affectif. Ce qui permettra à cette étude d'atteindre nos objectifs en décrivant les causes, les étapes et les modalités des changements de l'intériorité et de répondre à la question de savoir si cette évolution du concept s'inscrit dans une linéarité, une continuité ou une discontinuité, et un agrandissement ou non de la problématique.

C'est pourquoi cette étude comporte après le présent avant-propos, un glossaire, une introduction et par la suite est organisée en quatre parties.

---

[10] Selon Wladimir Krysinski : « Au moment où on arrête une série, comme ici c'est le cas, au moment où on fixe un terminus ad quem de la diachronie, le roman ne s'arrête pas. Il est un espace perfectible, ininterrompu, récurrent. L'espace adjonctif du roman c'est une autre série ou d'autres séries de romans déjà opératoires lorsque le critique essaye de lui fixer des structures, de concrétiser le polymorphisme du texte évolutif du roman. L'espace évolutif du roman est corrélatif à son espace établi. Ce dernier est naturellement limitatif même s'il se veut exhaustif, même s'il se construit à partir d'un corpus de textes relativement représentatifs. » in Krysinski, W., *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, éd. Mouton, La Haye, Paris, New York, 1981, p. 12.

En effet, ce travail en littérature comparée, comme cela est normal dans cette discipline, et pour les raisons expliquées ci-avant, fait largement appel à des concepts venus d'autres disciplines, telles la philosophie, la sémiotique greimassienne et les sciences cognitives. Aussi, afin ne pas en alourdir la lecture par le rappel des notions les plus théoriques de ces dernières, ces notions ont été regroupées au début de ce travail dans un glossaire raisonné. C'est-à-dire où les termes ne sont pas présentés dans l'ordre alphabétique mais dans celui de l'enchaînement logique d'une réflexion sur l'intériorité et ses métamorphoses romanesques. Ceux qui le souhaiteront pourront ainsi se rapporter à ce glossaire préalablement ou en parallèle à la lecture de la thèse proprement dite.

L'introduction a pour objectif d'introduire le sujet en dessinant les contours du phénomène de l'intériorité dans le monde occidental, d'expliquer la signification de ce dernier et les raisons de la limitation de cette étude à celui-ci. Nous voyons ensuite la progressive incarnation de l'intériorité dans le texte romanesque avec le moment précis de son épanouissement dans la littérature, pour finir avec quelques hypothèses concernant les raisons de ses métamorphoses dans le roman moderne.

La première partie a pour objectif de définir le phénomène de l'intériorité et ses éléments constitutifs ainsi que de cerner la problématique de son expansion dans le roman et de préciser les étapes de son incarnation dans le texte romanesque. Elle détermine les conditions de sa formation dans l'espace mental de l'homme, pour ensuite présenter les quatre dimensions fondamentales de l'intériorité dans le roman (*le perçu*, *le ressenti*, *l'exprimé* et *le reçu*), et justifier la pertinence de leur utilisation dans le cadre de cette analyse. Nous finissons cette partie par des analyses de l'intériorité en tant que méta-représentation, ce qui suppose l'analyse de l'incarnation romanesque de l'intériorité en fonction de *son exprimé* par l'auteur et de *son reçu* par le lecteur.

Les parties suivantes ont pour objectif de présenter un panorama des avatars de l'intériorité dans le roman moderne, en illustrant le lieu de formation de l'intériorité qu'est l'espace mental de l'homme et le texte romanesque, les conditions de sa transcription ainsi que la richesse de ses incarnations, et de justifier notre thèse du basculement du *ressenti de soi* vers la *perception d'altérité.* Ces parties analysent l'intériorité dans ses dimensions de *l'exprimé, du perçu* et *du ressenti* de la conscience autoréflexive. Nous commençons par la délimitation de l'espace propre de l'intériorité et de son champ d'incarnation, *sa portée initiale* dans l'acte réflexif de la conscience, le caractère du fondement de son *sentir affectif* ou *perceptif*, ainsi que de celui de sa *dominante d'intériorisation*. Ce qui nous permet de déterminer le caractère de la *médiation*

sensorielle, affective ou perceptive, pour établir le caractère du Désir de jouissance de la conscience autoréflexive qui est à son origine.

Nous analysons par la suite le premier groupe de nos œuvres, celui de la *médiation affective* d'intériorisation, montrant ainsi l'intériorisation de la conscience tendant vers le *ressenti de soi,* en commençant par le manque de la conscience autoréflexive caractérisant son Désir de jouissance : le *méta-vouloir* de la conscience, l'empêtrement dans la contradiction d'une conscience souffrant d'un *trop plein d'affects* dans son intériorisation et le basculement de la conscience s'intériorisant vers le *ressenti de soi*. Il est nécessaire par la suite de montrer comment survient dans le premier groupe d'œuvres la diminution progressive de la *médiation affective* au profit de l'augmentation progressive de la *médiation perceptive*. Nous le faisons en fonction des *tonalités affectives*, de la *tensivité* de la narration de l'intériorité, ainsi que de l'investissement des percepts dans la *médiation affective* de l'intériorité.

Nous examinons ensuite le second groupe d'œuvres, celui de la *médiation perceptive* d'intériorisation, montrant ainsi l'intériorisation de la conscience autoréflexive tendant vers *la perception de l'altérité,* en commençant par la qualification de l'identité de la conscience autoréflexive dépendant de la vision perceptive de soi et de son altérité, ce qui cerne l'identification figurative de la conscience dédoublée dans le *trop plein des percepts*. Nous poursuivons avec l'empêtrement dans l'ambiguïté de la conscience autoréflexive affectivement *neutre* à cause du *trop plein des percepts* dans l'intériorisation, pour qualifier ensuite le résultat de l'ambivalence : les simulacres sensoriels d'ordre perceptif et l'imagination affabulatrice d'ordre perceptif dans la création des schémas mentaux de la conscience. Nous continuons en caractérisant le Désir intentionnel et qualitatif, fondateur de l'intériorité déclenchée par les percepts, le *méta-croire* de la conscience autoréflexive, et finissons l'analyse des œuvres de la médiation perceptive par la démonstration du basculement de la conscience autoréflexive vers la *perception de l'altérité*.

Nous terminons cette thèse par une conclusion générale récapitulant les enseignements tirés tout au long de l'étude et ouvrant certaines perspectives. Enfin dans la bibliographie il est établi un classement par champ d'étude et auteurs du corpus romanesque ayant permis de réaliser ce travail.

Glossaire raisonné

Nous proposons ci-après un glossaire précisant la signification des concepts théoriques les plus souvent utilisés au cours de cette étude. Plutôt que l'ordre alphabétique nous avons préféré retenir un ordre logique correspondant au « processus d'intériorisation ». C'est pourquoi, nous les avons classés en partant des quatre dimensions fondamentales de l'intériorité romanesque et en poursuivant avec les autres concepts utilisés en corrélation avec ces dimensions.

En effet, l'intériorité transcrite dans le roman possède quatre dimensions fondamentales : *le perçu, le ressenti, l'exprimé* et *le reçu*. Chacune d'elle permet de déterminer une étape particulière de la transcription du phénomène de l'intériorité dans le roman. C'est pourquoi elles servent à organiser l'analyse de l'intériorité romanesque du point de vue méthodologique, mais elles sont insuffisantes en elles-mêmes pour cette étude et nécessitent d'être enrichies par d'autres paramètres qui en dépendent.

1. Définition des quatre dimensions fondamentales de l'intériorité romanesque

L'intériorité romanesque possède quatre dimensions fondamentales qu'il faut définir pour pouvoir ensuite effectuer l'analyse de ses métamorphoses dans le roman moderne.

1.1. Le perçu

C'est la première dimension fondamentale de l'intériorité romanesque et elle recouvre deux notions distinctes.

Le premier perçu est celui que l'auteur utilise lors de la transcription de l'intériorité romanesque. Il s'agit ici de l'acte inconscient du romancier quand il transcrit l'intériorité d'un personnage imaginaire (intériorité attribuée à autrui) dans un texte romanesque. Durant cet acte, il construit une *méta-représentation* qui traduit cette intériorité romanesque imaginée. Mais pour pouvoir le faire, pour avoir le matériel sensoriel de base pour composer cette intériorité, il se réfère inconsciemment à lui-même, non à son propre vécu « biographique », mais à certaines informations sensorielles (perceptives, affectives et réflexives) qu'il possède dans sa conscience et qui sont le résultat du vécu sensoriel de toute sa vie. Ces informations, comme le montrent les sciences cognitives, sont emmagasinées dans sa conscience et stockées, indépendamment de sa volonté et ses actes conscients, dans son « fichier mental », fichier sensoriel qu'il remplit tout au long de sa vie et qui est continuellement modifié au fil de ses expériences. Ainsi, l'auteur se réfère inconsciemment à son perçu ou son ressenti (à une connaissance perceptive, affective ou réflexive qu'il possède du monde) par le biais de la *transférence affective* dans le but de créer l'intériorité de son personnage. Le perçu (ou le ressenti, cf. ci-après) de l'auteur est visible dans le texte au travers des liens unissant l'auteur et la *méta-représentation* qu'il crée (dialogisme, polyphonie, intertexte, style, langue, techniques narratives, etc.,).

Le second perçu est celui du personnage s'intériorisant qui est transcrit dans le texte dans le discours intérieur. Il peut être défini comme l'ensemble des perceptions que le personnage utilise dans son processus d'intériorisation et qui lui sont nécessaires pour créer sa confession intérieure. Il s'agit de l'ensemble des perceptions de soi, d'autrui et du monde extérieur à partir desquelles le personnage peut créer une sensation, une émotion, ou un sentiment. Il peut aussi utiliser ce perçu directement dans la création des schémas mentaux qu'il soumet à sa réflexivité lors de son intériorisation.

1.2. Le ressenti

C'est la deuxième dimension fondamentale de l'intériorité romanesque qui, comme le perçu, recouvre elle aussi deux notions distinctes.

Le premier ressenti est celui que l'auteur utilise pour la création de l'intériorité du personnage imaginé dans le roman. L'auteur se réfère inconsciemment à son ressenti, pour pouvoir créer une *méta-représentation* en puisant dans son fichier mental qui contient diverses informations sensorielles selon un processus analogue à celui du traitement du perçu (cf. ci-dessus).

La seconde notion correspond à l'ensemble des affects ressentis par le personnage s'intériorisant dans le texte, qui sont utilisés dans son aveu intérieur et qui composent son acte réflexif. Il s'agit des états sensoriels de longe durée (sentiments, passions, émotions) que l'individu construit à la suite d'une brève émotion ressentie plus ou moins fortement et qui le met dans une situation de crise ou d'émois affectifs. Le texte peut décrire cette brève et violente émotion qui est à l'origine d'un sentiment, mais souvent il transcrit les sentiments directement sans se référer aux étapes qui précèdent son irruption dans la conscience (perception d'un objet, création d'une émotion). L'ensemble des sentiments que le personnage ressent et qui sont transcrits dans le texte constitue donc son ressenti à partir duquel il crée son processus d'intériorisation. Le ressenti lui sert dans la création des schémas mentaux qu'il soumet ensuite à sa réflexivité, mais il peut aussi l'utiliser directement dans l'acte réflexif de sa conscience lors de son intériorisation.

1.3. L'Exprimé

C'est la troisième dimension fondamentale de l'intériorité romanesque et qui recouvre elle aussi deux notions distinctes.

Le premier exprimé est celui de l'acte de transcription de l'intériorité du personnage s'intériorisant par l'auteur dans un texte romanesque. C'est donc un acte de transcription d'une *méta-représentation* (qu'est l'intériorité dans un texte romanesque) créée par l'auteur. Il nécessite l'utilisation de procédés narratifs facilitant la transcription de l'intériorité dans le texte. Ce sont donc des choix formels (par exemple, le style, la langue, les techniques narratives, etc.,) et textuels (par exemple, la thématique, les fabulas, etc.,), choix conscients et inconscients, que fait le romancier.

Le second exprimé est l'acte d'intériorisation du personnage qui est transcrit dans le texte, l'intériorisation d'un individu seul face à soi-même dans un acte de révélation intérieure de sa vérité subjective de soi. Il détermine comment le personnage exprime l'intériorité dans son discours intérieur et comment elle est transcrite dans le texte. La seconde notion rejoint donc ici la première. L'exprimé de l'intériorité du personnage est directement lié à son perçu ou à son ressenti, le personnage exposant dans sa confession intérieure une certaine connaissance sur soi ou sur son altérité, connaissance fondée sur une certaine base sensorielle majoritairement affective ou perceptive. Il est donc nécessaire d'établir comment le texte transcrit le perçu ou le ressenti du personnage lors de son intériorisation. Analyser l'exprimé de l'intériorité romanesque permet de comprendre le caractère de l'intériorisation du personnage qui selon nos hypothèses bascule dans le roman soit vers l'exhibition extrême des affects soit vers l'exhibition extrême des percepts en définissant ainsi les métamorphoses de l'intériorité.

1.4. Le reçu

C'est la quatrième et dernière dimension fondamentale de l'intériorité romanesque. Elle correspond à l'acte de réception de celle-ci par le lecteur.

Le reçu est un acte de lecture de l'intériorité transcrite dans le texte par le lecteur du roman. Cet acte de lecture confirme que l'intériorité dans un texte romanesque est une *méta-représentation* car la lecture d'une intériorité romanesque peut se définir comme une interprétation des états

affectivo-perceptifs du personnage s'intériorisant dans le texte. Dans cette interprétation, le lecteur est amené à une nouvelle création des états sensoriels du personnage dans sa conscience, dans son propre espace mental en fonction de ses propres données sensorielles qu'il possède dans son fichier mental. L'intériorisation du personnage romanesque est donc inférée par le lecteur et dans cet acte de décodage elle est ressentie par lui en fonction de sa propre sensorialité perceptivo-affective. L'intériorité romanesque qui au départ dépendait de la sensorialité de l'auteur, qui a ensuite été créée en fonction de celle du personnage imaginé, subit à la fin, dans cet acte de lecture, une nouvelle transformation en fonction du perçu et du ressenti du lecteur. Celui-ci peut lire une intériorisation d'autrui seulement en se référant inconsciemment à sa propre sensorialité. Le reçu de l'intériorité romanesque permet donc de constater qu'il existe non seulement un perçu et un ressenti de l'auteur et du personnage, mais aussi un perçu et un ressenti du lecteur (sensorialité du lecteur) qui contribuent à la création de l'intériorisation romanesque. Mais c'est une dépendance à double sens car le reçu du lecteur se forme non seulement en fonction de sa propre sensorialité mais aussi en fonction de celle qui est transcrite dans le texte (le perçu et le ressenti de l'auteur et du personnage) qui stimule et modifie éventuellement sa propre sensorialité.

En s'appuyant sur ces quatre dimensions fondamentales de l'intériorité romanesque, nous pouvons maintenant définir les autres paramètres nécessaires pour effectuer cette étude et qui découlent des quatre dimensions fondamentales de l'intériorité romanesque. Nous pensons que ces paramètres complémentaires dépendent des trois principes fondamentaux de la transcription de l'intériorité romanesque établis en fonction de quatre interrogations : qui agit ? quelles sont ses actions ? et comment agit-il ou comment ces actions s'articulent-elles entres elles ?. Nous les classons autours des trois entités agissant dans l'intériorité romanesque : l'auteur, le lecteur et le personnage s'intériorisant.

2. L'auteur

2.1. Le rôle joué par l'auteur dans la création d'une intériorité romanesque

L'auteur peut être défini comme celui qui participe à la création de l'intériorité du personnage en formant *la méta-représentation* dans le texte romanesque, méta-représentation qui constitue l'intériorité transcrite dans le roman. Il est responsable de la transcription d'un phénomène mental d'autrui, de l'intériorité du personnage s'intériorisant, par le biais de la création de la *méta-représentation* dans le texte romanesque en y utilisant des procédés formels et textuels qui contribuent à cette création et influent sur son caractère.

2.2. Les actes de l'auteur

L'action effectuée par l'auteur lors de la transcription de l'intériorité dans le texte peut donc être définie comme un acte de création d'une *méta-représentation*, qui repose à l'origine sur l'utilisation des connaissances sensorielles de l'auteur, de son perçu et/ou de son ressenti, connaissances qui sont utilisées ensuite pour créer l'exprimé du personnage.

La ***méta-réprésentation*** est une représentation faite dans l'esprit de l'auteur lors de l'acte narratif dans le but de créer une intériorité du personnage imaginé par lui. C'est donc une représentation mentale appartenant à autrui mais imaginée par l'écrivain, la « représentation d'une représentation mentale » du personnage s'intériorisant.

2.3. La succession et la mutuelle dépendance des actes effectués par l'auteur

Il y a deux actes principaux qu'effectue l'auteur lors de la création d'une intériorité romanesque: la création de la *méta-représentation* dans son propre esprit et la transcription de cette méta-représentation dans son texte romanesque.

2.1.1. **Les éléments constitutifs de la méta-représentation créée dans l'esprit de l'auteur**

La création de la *méta-représentation* dans l'esprit de l'écrivain implique l'investissement des connaissances sensorielles de l'auteur. Il le fait par le biais de sa mémoire affective ou de sa quasi-mémoire qu'il utilise lors de la *transférance affective* durant la création de l'intériorité de son personnage. Il fait cette création en utilisant l'identification empathique. Les connaissances sensorielles qu'il utilise ne sont donc qu'un support pour l'imaginaire de l'auteur qui est responsable du caractère que prendra ensuite l'intériorité dans le texte.

La mémoire affective de l'auteur :

Il s'agit des données sensorielles perceptivo-affectives que l'auteur possède dans son esprit en fonction de ses expériences et de son vécu personnel.

La quasi-mémoire :

C'est un concept de S. Shoemaker qui désigne les souvenirs utilisés par l'auteur dans l'acte romanesque et que l'auteur peut utiliser lors de la transcription de l'intériorité de son personnage assurant au texte son caractère dialogique, polyphonique ou intertextuel. Mais il ne s'agit pas des souvenirs de l'écrivain lui-même, relevant de sa biographie, mais de souvenirs d'autrui que l'auteur fait siens et qui sont stockés dans son « fichier mental » en enrichissant ainsi son propre matériel sensoriel relevant de son vécu.

Transférence affective :

C'est un concept d'E. Corazza désignant l'acte souvent inconscient de l'écrivain consistant à se référer à ses propres vécus, dans son propre « fichier mental » où sont stockées des informations sensorielles provenant de son vécu ; grâce à cet acte d'emprunt de données, l'écrivain peut

imaginer les états affectifs ou perceptifs de son personnage et créer des intériorisations d'autrui, même si cet emprunt est un acte inconscient.

Identification empathique :

C'est un concept issu des théories intentionnalistes (W. Dilthey et E.D. Hirsch). Il désigne l'identification de l'écrivain à son personnage lors de la transcription de l'intériorité romanesque. En créant une méta-représentation, l'écrivain ne s'imagine pas être le personnage s'intériorisant mais il se met dans un ressenti comme s'il était le personnage lui-même en train de s'intérioriser, à l'instant même de la transcription de son intériorité. Cette identification a pour but de faciliter la création d'une représentation mentale d'autrui et de la rendre vraisemblable comme si c'était une véritable intériorisation transcrite par un personnage réellement existant.

2.1.2. **La transcription de la méta-représentation de l'auteur dans le texte**

La transcription de la *méta-représentation* dans le texte romanesque implique, en dehors de ses éléments constitutifs, l'utilisation par l'auteur des procédés formels et textuels qu'il choisit lors de son acte créatif. Le résultat de ces choix textuels et formels est *la singularisation* du roman moderne responsable des métamorphoses de l'intériorité.

L'ostranienie, singularisation (défamiliarisation) du roman du roman, est un concept de V. Chklovski signifiant les changements de la forme du roman par l'écrivain en fonction de procédés narratifs de plus en plus novateurs, de mieux en mieux adaptés pour la transcription d'un fait mental de l'homme (par exemple, le monologue intérieur capable de représenter de mieux en mieux la discontinuité de l'intériorisation dans l'espace mental). En singularisant de plus en plus par des procédés formels mais aussi textuels, par exemple par des thématiques nouvelles liée à l'affect ou à d'autres états émotionnels composant l'intériorité, le roman expérimente la forme et le contenu romanesque en fournissant des moyens de plus en plus élaborés et efficaces, capables de refléter de mieux en mieux les phénomènes mentaux de l'individu difficilement saisissables dans une représentation romanesque traditionnelle. En disposant de procédés formels et textuels de plus en plus diversifiés le roman moderne fournit malgré son homogénéité apparente, des avatars de l'intériorité de plus en plus hétérogènes foisonnant au niveau sémantique ainsi que formel.

Le processus de la transcription de l'intériorité dans le texte romanesque s'effectue selon le parcours génératif qui est défini par la sémiotique des passions.[11]

Parcours génératif :

C'est un concept issu de la sémiotique des passions d'A.J. Greimas et de J. Fontanille, désignant dans cette étude le processus de la transcription du contenu sémantique de l'intériorité dans le texte romanesque selon le schéma ternaire du passage du corps à l'esprit et au discours. En effet, le processus de l'intériorisation et sa transcription dans un texte romanesque possède en théorie trois étapes. Les informations relevant de l'extériorité de l'individu, les perceptions de soi et de son altérité, sont en premier lieu « figurativisées » par la conscience du personnage s'intériorisant. Selon la sémiotique des passions[12] il s'agit ici du *niveau de figuration des charges sensorielles dans le corps* : actes de perception de soi, d'autrui et de l'extériorité. Ces charges figurativisées dans le corps de l'individu doivent être ensuite transposées dans son esprit. La sémiotique[13] appelle ce transfert le *niveau d'actualisation des charges sensorielles dans l'esprit*. Il s'agit de l'acte affectif de ressentir des sentiments par rapport à soi, à autrui ou au monde extérieur. Après avoir ressenti des charges sensorielles, l'individu peut traiter ces informations perceptivo-affectives d'une manière réflexive, donc effectuer leur transfert au discours. Il le fait par le biais d'un acte discursif que la sémiotique appelle le *niveau de transcription des charges sensorielles dans le discours*. C'est l'acte de verbalisation de l'intériorité du personnage dans un acte réflexif et la transcription de celle-ci dans le texte romanesque. La transcription d'une intériorité romanesque doit donc se comprendre comme le passage des charges sensorielles du corps à l'esprit et à la fin au discours, dans l'acte discursif d'une conscience autoréflexive.

Le parcours génératif ainsi défini est un parcours théorique qui change en fonction du caractère de l'intériorisation que le texte transcrit. Après avoir effectué les analyses de divers avatars de l'intériorité dans le roman moderne, nous constatons que l'intériorité est transcrite à partir de ce parcours génératif qui est sa matrice commune, mais que sa transcription s'effectue par le biais de deux parcours différents, en fonction du caractère de l'intériorité transcrite dans le texte. Nous avons donc deux types de transcriptions de l'intériorité à partir de la même matrice commune :

---

[11] Voir Greimas, A-J., et Fontanille, J., *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Le Seuil, 1991.
[12] Ibid.
[13] Ibid.

l'intériorité qui est transcrite par *l'actualisation des charges sensorielles* dans le discours et celle qui est transcrite par *la figuration des charges sensorielles* dans le discours.

Niveau d'actualisation des charges sensorielles dans le discours :

C'est aussi un concept issu de la sémiotique des passions d'A.J. Greimas et de J. Fontanille, il est utilisé dans cette étude pour déterminer l'un des caractères spécifiques de la médiation sensorielle dans le texte romanesque tout en définissant les étapes de la transcription de l'intériorité dans le roman. Il est caractéristique des œuvres transcrivant l'intériorité par le biais de la médiation affective, se fondant essentiellement sur les affects. L'intériorité est transcrite dans ce type de romans majoritairement par le biais des sentiments les plus divers du personnage s'intériorisant et sa transcription se fait à partir d'énoncés munis de sens intellectifs et non figuratifs, fondés sur des aveux passionnels et sentimentaux. Même si le percept s'investit toujours dans la verbalisation d'un sentiment, il n'est jamais « figurativisé » d'une manière concrète et le ressenti se faufilant toujours d'une manière aléatoire domine entièrement l'espace de la conscience. On utilise dans la verbalisation de ce ressenti des formulations passionnelles qui sont d'abord actualisé dans la conscience pour être ensuite directement insérées dans le discours intérieur sans passer par la phase de figuration des percepts qui, théoriquement, est nécessaire pour la création d'un discours affectivo-perceptif. Dans ce type de romans exhibant essentiellement les affects dans l'intériorisation des personnages, la phase de figuration des percepts, même si elle existe en réalité, n'est ni visible ni valorisée dans la transcription du discours intérieur qui reste polarisé sur le ressenti de la conscience. Cf. *parcours génératif*.

Niveau de figuration des charges sensorielles dans le discours :

C'est encore un concept issu de la sémiotique des passions d'A.J. Greimas et de J. Fontanille, il est utilisé dans cette étude pour déterminer l'un des caractères spécifiques de la médiation sensorielle dans le texte romanesque, tout en définissant les étapes de la transcription de l'intériorité dans le roman. Il est caractéristique des œuvres transcrivant l'intériorité par le biais de la médiation perceptive, l'intériorité se fondant essentiellement sur les percepts. L'intériorité est transcrite dans ce type de romans majoritairement par le biais des perceptions du personnages s'intériorisant et cette transcription se fait à partir d'énoncés munis de sens figuratifs, fondés sur des visions perceptives du personnage. Même si l'affect arrive à s'investir dans le discours en se

manifestant par le biais de brèves sensations ou d'émotions, c'est la figuration perceptive qui domine l'espace intérieur de la conscience. On y utilise donc des formulations sensorielles d'ordre perceptif, décrivant figurativement le perçu du personnage et qui après avoir été figurativisées sont directement insérées dans le discours intérieur sans passer par la phase d'actualisation des charges sensorielles d'ordre affectif. Dans ce type de romans exhibant essentiellement les percepts dans l'intériorisation des personnages, la phase d'actualisation des affects, même si elle existe en réalité, n'est ni visible ni valorisée dans la transcription du discours intérieur qui reste polarisé sur le perçu de la conscience. Cf. *parcours génératif*.

3. Le lecteur

3.1. Le rôle joué par le lecteur dans la réception d'une intériorité romanesque

Le lecteur peut être défini comme celui qui « infère » l'intériorité romanesque lors de la lecture du roman.

3.2. Les actes du lecteur

L'action effectuée par le lecteur peut être définie comme la réception de l'intériorité romanesque transcrite dans un texte. C'est un acte du reçu qui, comme déjà vu ci-dessus, inclut le perçu et le ressenti du lecteur tout en dépendant de la charge sensorielle transcrite dans le texte, charge constituée de perçu ou de ressenti du personnage s'intériorisant. C'est un acte « d'inférence » de l'intériorité romanesque, un acte de lecture du phénomène mental transcrit dans une méta-représentation.

3.3. La succession et la mutuelle dépendance des actes effectués par le lecteur

L'« inférence » de l'intériorité transcrite dans le texte, par le lecteur, se fait en fonction du pacte d'intériorisation dans le texte, pacte d'intériorisation avec le lecteur, pacte avec soi, ou absence de pacte. Le pacte d'intériorisation avec le lecteur est celui qui facilite le plus la lecture de l'intériorité romanesque. Le pacte d'intériorisation avec soi ne facilite pas la lecture mais l'intériorité y est encore déchiffrable, le personnage faisant l'effort dans la verbalisation d'une confession intérieure qu'il adresse à soi-même. L'absence de pacte d'intériorisation ne facilite pas du tout la lecture de l'intériorité dans un texte, le personnage ne faisant aucun effort dans la verbalisant de sa confession intérieure, mais celle-ci est la plus proche d'une vraie intériorité conçue dans l'esprit de l'individu dans un flux de conscience.

La lecture de l'intériorité dépend donc du caractère du pacte d'intériorisation que le texte adopte et du caractère de l'intériorité que le texte transcrit (médiation affective ou perceptive d'intériorisation). La médiation perceptive d'intériorité, malgré l'absence totale d'une quelconque facilité pour la lecture de l'intériorité romanesque laisse au lecteur le plus de liberté pour ses interprétations, en lui permettant de s'investir dans les « inférences » des faits intérieurs du personnage s'intériorisant beaucoup plus que dans le cas de la médiation affective d'intériorisation. L'abondance d'affects fournit plus de sens facilement interprétable, les sentiments y étant clairement définis en raison de leurs contradictions, et guide en grande partie l'interprétation de l'intériorité par le lecteur. Tandis que les percepts apportent une carence de sens interprétables, les percepts y étant définis moins clairement en raison de la multitude de sens ambigus que peut donner un même percept. Mais ce manque de précision du sens véhiculé par l'intériorité romanesque permet un meilleur investissement de la sensorialité du lecteur car cet investissement est nécessaire pour combler ce manque et fournir une interprétation de l'intériorité.

4. Le personnage s'intériorisant

4.1. Le rôle joué par le personnage s'intériorisant dans la formation d'une intériorité romanesque

Le personnage s'intériorisant dans le texte romanesque à l'instant même de sa confession intérieure peut être défini comme une conscience libre et autonome, dans le sens du *principium individuationis*, manifestant l'adéquation entre la conscience réfléchie et la conscience réfléchissante, dont l'intériorité est transcrite dans le texte romanesque. Nous la définissons comme la *conscience autoréflexive* : conscience du personnage s'intériorisant dans le texte littéraire figée dans l'instant même de sa confession intérieure. Le personnage analyse soi-même dans un acte d'objectivation de soi tout en réfléchissant sur soi dans le but de parvenir ou non à une certaine vérité subjective de soi.

4.2. Les actes du personnage s'intériorisant

L'acte du personnage s'intériorisant dont l'intériorité est transcrite dans le texte romanesque peut être défini comme la verbalisation de son perçu ou de son ressenti qui forment l'exprimé de son intériorisation. L'activité du personnage peut donc se définir comme l'acte d'intériorisation dans l'esprit de l'individu, comme le processus de formation de l'acte intérieur effectué dans sa conscience transcrit par l'auteur par le biais de la méta-représentation.

4.3. La succession et la mutuelle dépendance des actes effectués par le personnage s'intériorisant

L'intériorité romanesque doit donc être étudiée en se fondant sur les acquis définissant le processus d'intériorisation se produisant dans l'esprit de l'homme, en analysant les étapes successives de sa formation ainsi que de sa transcription dans un texte.

4.3.1. Le processus d'intériorisation dans l'esprit de l'homme et sa transcription dans le texte

Le processus d'intériorisation qui se produit dans l'esprit de l'individu peut être défini comme un acte réflexif de la conscience fondé sur une base perceptivo-affective.

***Acte perceptivo-affectif de la conscience autoréflexive* :**

C'est un mouvement de la conscience lors de son intériorisation qui commence par une activité de perception du monde extérieur et donc la formation d'un percept. A partir de cette perception la conscience forme une certaine connaissance de son altérité qui devient sa charge sensorielle d'ordre perceptif. La conscience s'engage par la suite dans une activité du ressenti de ses affects (sentiments, passions, émotions). Elle construit une émotion à partir d'un percept et un sentiment à partir d'une émotion. A partir de ces états sensoriels d'ordre affectif elle forme une deuxième connaissance du soi, acquérant ainsi un certain réfléchi de soi. Les deux connaissances, perceptive et affective, fusionnent dans une seule connaissance de soi et de son altérité, et les deux actes de percevoir et de ressentir fusionnent ainsi en un seul acte perceptivo-affectif qui sert de matériel sensoriel pour créer les schémas mentaux de la conscience que celle-ci soumet ensuite à sa réflexivité.

Si on veut examiner les étapes successives du processus d'intériorisation, nous voyons que c'est un processus complexe impliquant plusieurs actions de l'individu qui doivent être définies très précisément pour pouvoir effectuer l'analyse des métamorphoses de l'intériorité dans le roman.

Ces actions étant la formation de l'identité de l'individu ; le désir de jouissance de l'individu ; la formation des percepts ; la formation des affects ; la formation des schémas mentaux ; la réflexivité de la conscience et la formation de la vérité subjective de soi.

4.3.1.1. La formation de l'identité de l'individu

Nous considérons le concept de l'identité de l'individu comme le premier paramètre d'analyse de l'intériorité romanesque. En étant la condition nécessaire pour son incarnation dans le texte romanesque (le principium individuationis du personnage s'intériorisant), l'identité conditionne et définit l'intériorité que le texte relate, les deux étant dans une mutuelle dépendance.

L'individu peut se définir, construire son identité en fonction de la vérité subjective de soi (qui est son objectif d'intériorisation), de la connaissance de soi et de l'altérité qu'il acquiert lors de son intériorisation. Pour pouvoir construire son identité, il a donc besoin de son intériorité grâce à laquelle il élabore sa propre échelle de valeurs nécessaire pour formuler cette vérité subjective de soi. Et compte-tenu du fait que l'identité est inhérente à son existence, il ne peut pas exister sans identité, l'intériorité l'accompagne tout au long de son existence. L'intériorité est donc liée à son identité car c'est aussi en fonction de son identité qu'il perçoit et ressent le monde extérieur, ses percepts et ses affects étant le matériel de son intériorisation à partir desquels il crée les schémas mentaux qu'il soumet à sa réflexivité. De même, l'intériorité transcrite dans un texte romanesque est fondée sur une certaine identité du personnage s'intériorisant. Mais dans le cadre de sa transcription romanesque l'identité reste souvent saisie à un moment particulier de la vie du personnage, nécessitant ainsi une exploration en fonction des paramètres définissant sa mise en discours : identité narrative, mêmeté, ipséité, pâtir, dire et agir.

Identité narrative :

C'est un concept emprunté à P. Ricoeur désignant l'identité du personnage dans le texte romanesque, identité qui lui est attribuée progressivement tout au long de la narration, qui est le fruit de l'imaginaire de l'auteur et qui évolue en fonction de la dynamique du discours. C'est l'identification personnelle du personnage (principum individuationis) que le texte transcrit, pouvant refléter fidèlement ou non la construction de l'identité se faisant tout au long de son

existence et qui est enrichie, si nécessaire, au fur et à mesure de la narration, par d'autres éléments pouvant prendre en compte les souvenirs relatant son passé, sa situation actuelle dans le présent ainsi que ses projections imaginaires dans le futur. L'identité personnelle du sujet possède deux significations majeures, la première est la mêmeté et la seconde l'ipséité. Cette division en mêmeté et ipséité implique les trois dimensions identitaires du sujet : son pâtir, son dire et son agir.

Principium individuationis :

C'est l'identité transcrite dans le texte romanesque en tant qu'identité du personnage libre et autonome de l'emprise d'une quelconque transcendance divine, morale, sociale ou autre, et qui peut donc se définir en fonction de ses propres vécus subjectifs. Ce type d'identité peut être à la base de l'intériorité romanesque si le contenu sémantique verbalisé par la conscience réfléchie correspond exactement au contenu sémantique verbalisé par la conscience réfléchissant.

Mêmeté :

Mêmeté vient du latin *idem* (le même) et signifie la similitude de l'individu qui est et reste le même à travers le temps. Dans le cadre de cette thèse il désigne la partie de l'identité personnelle du personnage dans un texte romanesque qui persiste inchangée dans le temps, au cours de la narration, et qui ne se modifie pas malgré l'écoulement continuel du temps, comme une empreinte digitale ou une identité d'état civil. La mêmeté s'oppose à l'ipséité et comme le dit Ricoeur, il faut les envisager en termes de confrontation : « d'un côté l'identité comme mêmeté (latin : *idem*; anglais : *sameness*; allemand : Gleichheit), de l'autre l'identité comme ipséité (latin: *ipse*; anglais : *selfhood*; allemand : *Selbstheit*) ».[14]

Ipséité :

Ipséité est un mot venu du latin scolastique *ipseitas* (de même sens), lui-même dérivé du latin *ipse (*en personne, lui-même). Dans le cadre de cette thèse, ce concept désigne la partie de l'identité personnelle du personnage dans un texte romanesque qui change au fil du temps, au cours de la narration, en faisant évoluer l'identité du personnage en l'enrichissant constamment en fonction des changements continuels qu'il subit à chaque moment de son existence.

[14] Cf. Ricoeur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris Le Seuil, 1990.

Pâtir du sujet :

C'est un concept emprunté à P. Ricoeur désignant dans cette thèse un état de passivité fondamentale du sujet s'intériorisant dans lequel il peut se trouver lors de sa confession intérieure. Cet état se caractérise par une abondance excessive de ses ressentis qui envahissent sa conscience lors de la narration intérieure et que son discours relate en conséquence. Le sujet est atteint par ses affects, ses sentiments et ses passions. Cet état est subi en fonction des actions déjà effectuées dans le passé et durant cet état l'individu subit une action en provenance de soi, d'autrui ou de l'extériorité. Souvent il est ressenti dans une solitude de la conscience quand le personnage reste focalisé essentiellement sur soi-même et ses ressentis. La prévalence du pâtir dans le discours intérieur du personnage s'intériorisant caractérise l'intériorisation réalisée à partir de la médiation affective.

Dire du sujet :

C'est un concept emprunté à P. Ricoeur désignant dans cette thèse un acte de prise de parole par l'individu dans un acte de réflexivité du sujet sur soi-même. C'est un acte du langage passant par la prise de parole et/ou par le dialogue qui permet à l'individu de se révéler comme conscience donatrice de sens, la parole verbalisée le liant à autrui par un lien intersubjectif.

Agir du sujet :

C'est un concept emprunté à P. Ricœur désignant dans cette thèse un état d'activité plus ou moins fort du sujet s'intériorisant dans lequel il peut se trouver seulement suite à une action déjà effectuée, qu'il est en train effectuer ou qui lui est possible d'effectuer, en relation avec le monde extérieur ou autrui avec lequel il entre en contact dans une intersubjectivité. L'individu fait ainsi l'expérience de sa propre causalité en fonction des transformations qu'il opère sur soi-même, sur autrui ou sur le monde extérieur. Le sujet reste affecté par des visions perceptives de soi et de son altérité, ce qui fait que la prévalence de l'agir dans le discours intérieur du personnage s'intériorisant caractérise l'intériorisation réalisée à partir de la médiation perceptive.

4.3.1.2. Le désir de jouissance de l'individu

La condition de la transcription de l'intériorité par le texte romanesque ce n'est pas seulement que le personnage y possède une certaine identité au sens du *principium individuationis*, mais c'est aussi un autre paramètre très important, le désir de jouissance que le personnage ressent.

Désir de jouissance :

C'est le désir de la conscience autoréflexive résultant du besoin ontologique de l'homme - de son éternelle quête du bonheur et de la fuite devant la souffrance. Il est à l'origine de l'intériorisation car en désirant l'individu établit une certaine échelle de ses valeurs personnelles en fonction desquelles il peut se juger soi-même et parvenir ainsi à une vérité subjective de soi lors de son intériorisation. Ce désir prend deux formes distinctes dans l'intériorité romanesque : le désir passionnel et affectif et le désir intentionnel et qualitatif. Le caractère du désir de la conscience autoréflexive dépend donc du type d'intériorisation que le texte transcrit.

Désir de jouissance intentionnel et qualitatif :

C'est le désir caractéristique des romans de la médiation perceptive d'intériorité, désir qui n'est pas ressenti comme un vrai désir passionnel car il est le résultat des percepts qualitatifs de l'individu. Il se manifeste chez le personnage s'intériorisant suite à sa perception d'altérité quand l'hétérogénéité des percepts bascule le personnage vers un état d'empêtrement dans une ambiguïté des visions figuratives. Il bascule ainsi vers un certain état de *méta-croire*. L'individu croit que le monde extérieur est tel ou tel, et l'ambiguïté de ses croyances renforcent encore ses percepts par le biais des simulacres perceptifs qu'il construit en conséquence. C'est donc un désir intentionnel favorisant l'exhibition des percepts. On perçoit le monde et son altérité d'une certaine manière parce qu'on croit que la réalité est telle ou telle et parce que souvent cette croyance est ambiguë et incertaine.

Désir de jouissance passionnel et affectif :

C'est le désir caractéristique des romans de la médiation affective d'intériorité, désir passionnel ressenti par un individu souffrant empêtré dans une contradiction de ses sentiments. Il peut être le fruit de sa souffrance ou à l'origine de celle-ci, et sa conséquence est le basculement de l'individu vers un certain méta-vouloir. L'individu souhaite une chose bien précise, et face à la difficulté

qu'il rencontre pour l'obtenir ses affects s'exacerbent. Le désir passionnel est donc à l'origine de l'exhibition des affects dans le discours intérieur du personnage en renforçant sa volonté, l'affect étant directement lié à la volonté de l'être. On a un sentiment car on veut une chose bien précise et on est contredit dans cette volonté, on subit une contradiction.

4.3.1.3. La formation des percepts

La conscience autoréflexive forme un percept à partir de ses visions du monde extérieur, le percept ainsi créé étant souvent assimilé à une sensation à peine perceptible de l'individu. La formation du percept dans l'esprit du personnage s'intériorisant est une première étape du processus d'intériorisation, tel qu'il est défini théoriquement en tant qu'acte mental. Le texte romanesque peut refléter plus ou moins fidèlement cette étape dans sa transcription de l'intériorité, ainsi que les autres étapes du processus qui suivent celui-ci : formation des affects, formation des schémas mentaux, réflexivité sur les schémas mentaux, verbalisation de la vérité subjective de soi. Mais souvent le texte romanesque privilégie dans sa transcription de l'intériorité l'une de ces étapes, l'intériorisation basculant ainsi soit vers les affects soit vers les percepts.

***Perception d'altérité* :**

Il s'agit de l'ensemble des états perceptifs du personnage s'intériorisant focalisés sur ses visions figuratives, états perceptifs construits en fonction de sa subjectivité et qui sont reflétés dans son discours intérieur.

***Sensation* :**

C'est un état sensoriel de courte durée, souvent imprécis et difficilement définissable qui survient juste après ou au moment même de la perception de quelque chose, c'est donc un état presque similaire à la perception du personnage ; par exemple en voyant un image de la mer déchaînée on ressent en même temps une sensation de crainte indéfinissable.

A partit d'un percept, la conscience crée une émotion qui est formée à partir d'un objet émotionnellement compétent.

***Objet émotionnellement compétent* :**

C'est un concept d'A.R. Damasio, désignant un certain objet appréhendé par les sens (vision d'un objet, d'autrui, d'un paysage, etc.,) et qui est la cause d'une émotion utilisée ensuite dans l'acte d'intériorisation

***Emotion* :**

C'est un état affectif de très courte durée suite à une perception et à partir de laquelle l'individu crée un sentiment qui est un état affectif durable, par exemple voir qu'autrui le quitte peut causer la crainte de se trouver soudainement abandonné, ce qui peut causer un sentiment de tristesse ou de désespoir d'être seul.

L'intériorisation transcrite dans un roman peut basculer dans l'exhibition des percepts quand la conscience autoréflexive se focalise majoritairement sur son perçu lors de son intériorisation et le résultat est *le trop plein de percepts* que manifeste l'intériorité exprimée dans le texte.

***Perçu de la conscience autoréflexive* :**

C'est un état sensoriel d'ordre perceptif du personnage s'intériorisant dans un texte romanesque. Il s'agit de ses visions figuratives comme par exemple des images visuelles, des sonorités ou des sensations tactiles de toutes sortes, utilisés dans la transcription de l'intériorité représentés par des propos figurativisés (conceptualisés schématiquement par des visions concrètes de la conscience) lors de la transcription de l'intériorité.

***Trop plein des percepts* :**

Il s'agit de la surabondance des percepts dans le discours d'un personnage s'intériorisant, conséquence de ce qu'il est en train de voir, ou de visualiser dans sa conscience, suite à une ambiguïté produite par diverses informations ou connaissances qu'il possède. Il est donc associé à un certain méta-croire du personnage s'intériorisant.

4.3.1.4. La formation des affects

La création de l'affect est la deuxième étape du processus d'intériorisation défini théoriquement. Le personnage crée un sentiment à partir d'une émotion et il l'utilise par la suite dans la création de ses schémas mentaux.

Sentiment :

C'est un état affectif durable que le personnage ressent suite à un choc ou un émoi, par exemple les sentiments de colère, de joie, de tristesse, de peur, etc., que le personnage ressent suite à un état émotionnel court, par exemple après avoir vu un très beau paysage, il ressent une émotion d'être là, et par la suite un sentiment de bonheur.

Les sentiments atteignent la conscience autoréflexive par les ressentis qu'elle crée lors de son intériorisation.

Affects de la conscience autoréflexive :

Ce sont les états sensoriels d'ordre affectif du personnage, donc ses sentiments et ses passions les plus variés, comme par exemple la joie, l'amour, la peur, la colère, etc., transcrits dans des propos non figurativisés (souvent conceptualisés sans le support figuratif des visions concrètes de la conscience) dans l'intériorité romanesque.

L'intériorisation transcrite dans un roman peut basculer dans l'exhibition des affects quand la conscience autoréflexive se focalise essentiellement sur ses ressentis lors de l'intériorisation et le résultat de ceci c'est *le trop plein d'affects* que manifeste l'intériorité.

Ressenti de soi de la conscience autoréflexive :

Il s'agit d'un ensemble d'états affectifs du personnage s'intériorisant focalisée sur les sentiments qu'il possède en fonction de sa propre subjectivité et qui sont reflétés dans son discours intérieur.

Trop plein des affects :

Il s'agit de la surabondance des affects dans le discours d'un personnage s'intériorisant, ce discours étant caractérisé par des sentiments très forts en raison d'un ressenti subjectif bouleversant. Il est le résultat d'une certaine situation de contradiction produite par une crise, une émotion très forte, en instaurant chez l'individu un méta-vouloir. Il est donc associé à un certain méta-vouloir du personnage s'intériorisant.

4.3.1.5. La formation des schémas mentaux

A partir du matériel perceptivo-affectif acquis dans les phases théoriques précédentes (percept, sensation, émotion, sentiment), la conscience crée des schémas mentaux. C'est l'étape suivante du processus d'intériorisation.

Les schémas mentaux :

Les schémas mentaux sont des images mentales que le texte transcrit dans le discours intérieur du personnage s'intériorisant et qui sont « des représentations des images mentales » que le personnage construit dans sa conscience à partir de ses souvenirs, sa situation présente et/ou ses projections dans l'avenir, images de soi et d'autrui sous forme des vraies images, sous forme de flashs, de projections, de scènes visuelles, de mots prononcés ou même de concepts, sur lesquels l'individu réfléchit lors de son intériorisation.

4.3.1.6. La réflexivité de la conscience sur ses schémas mentaux

La phase suivante du processus d'intériorisation c'est la réflexivité sur des schémas mentaux que le texte reflète par le biais de la transcription de l'intériorité du personnage. Cet acte réflexif de la conscience autoréflexive est un acte d'objectivation de soi dans lequel elle utilise des schémas mentaux qu'elle crée à partir du matériel sensoriel acquis dans les phases précédentes.

L'objectivation de soi :

L'objectivation de soi est une analyse de soi dans un mouvement d'autoréflexion mais effectuée comme si c'était l'analyse de quelqu'un d'autre que soi-même, comme si on se regardait de l'extérieur avec les yeux d'autrui.

4.3.1.7. La formation de la vérité subjective de soi

La conscience crée une vérité subjective de soi en fonction des résultats de sa réflexivité sur ses schémas mentaux et c'est la dernière étape du processus d'intériorisation, à laquelle elle parvient ou non.

La vérité subjective de soi :

La vérité subjective de soi est une certaine connaissance de soi du personnage s'intériorisant dans un texte romanesque, connaissance intime et cachée à laquelle autrui n'a pas accès, vérité que l'individu veut garder seulement pour soi pour diverses raisons. Souvent il la redoute car elle contredit ses principes ou il en a honte et c'est une révélation qu'il aimerait effacer car elle ne correspond pas l'image qu'il a ou veut donner de lui-même.

Mais, souvent le personnage ne parvient pas à cette connaissance de soi, l'intériorité n'étant pas seulement un acte subjectif voulant élaborer une connaissance précise sur soi mais aussi un acte de connaissance intellective imprécise que l'homme élabore dans sa réflexivité. La révélation ou non de la vérité subjective de soi dépend du caractère de la médiation sensorielle de l'intériorité dans le texte, la médiation affective permettant sa verbalisation, la médiation perceptive ne la permettant pas.

4.3.2. L'analyse du caractère de l'intériorité dans le texte romanesque

Nous analysons le caractère de l'intériorité à partir du caractère de la sensorialité de la conscience autoréflexive que le texte romanesque transcrit dans son discours intérieur. C'est le caractère de l'auto-affection sensorielle de la conscience qui détermine le caractère de la médiation sensorielle dans le texte. Nous le voyons à partir de l'état initial du sujet, de la dominante d'intériorisation

dans le texte, et de l'orientation vectorielle de la conscience autoréflexive qui fait basculer le personnage vers ses percepts ou vers ses affects, vers le sujet d'état ou vers le sujet de faire en confirmant le caractère de la médiation affective.

Sensorialité :

Il s'agit de l'ensemble des états affectifs et perceptifs que l'individu peut ressentir et qu'il transcrit dans sa confession intérieure.

Auto-affection sensorielle (affective ou perceptive) :

C'est la submersion du discours du personnage s'intériorisant par des états sensoriels forts, instaurant un *trop plein d'affects* ou un *trop plein de percepts* plus ou moins intense selon les textes.

Médiation sensorielle :

Il s'agit de la médiation affective ou perceptive lors de la transcription de l'intériorité dans un texte romanesque. Cf. *médiation affective* et *médiation perceptive*.

Médiation affective :

C'est un ensemble d'états affectifs (sentiments, passions, émotions) utilisés dans un texte comme support principal pour transcrire une intériorité du personnage.

Médiation perceptive :

C'est un ensemble d'états perceptifs (visions et images de soi, d'autrui et du monde extérieur) utilisés dans un texte comme support principal pour transcrire l'intériorité du personnage.

Etat initial du sujet :

C'est un concept issu de la sémiotique des passions (Voir Greimas et Fontanille) qui désigne dans cette étude l'état sensoriel du personnage défini au départ de la narration de son intériorité dans le

texte romanesque. Il s'agit du caractère de l'état sensoriel tel que nous le retrouvons dans les premières lignes de la narration en fonction des quelques informations définissant la situation actantielle dans laquelle le personnage se trouve et qui donne la direction à l'évolution de son intériorisation en posant des bases devenant les référents généraux de son intériorité tout au long du texte.

Dominante d'intériorisation :

Il s'agit d'un concept inspiré du concept des formalistes russes de « dominante dans un texte littéraire » ce concept désigne dans cette étude un caractère général de l'ensemble des états sensoriels que le personnage peut ressentir (affectifs ou perceptifs) et qui sont utilisé lors de la transcription de son intériorité dans le texte romanesque. La dominante définit le caractère général de l'intériorisation en fonction de l'abondance soit des affects soit des percepts du personnage dans ses aveux intérieurs.

Orientation vectorielle de la conscience vers soi-même :

Il s'agit de la détermination du personnage par ses états sensoriels, détermination affective ou perceptive, focalisant toute son attention sur lui-même, lui-même étant obligatoirement le sujet de ses percepts ou de ses affects, autrui ou le monde environnant étant seulement un support, un référent rendant possible ses états sensoriels.

Orientation vectorielle de la conscience vers son altérité :

Il s'agit de la détermination du personnage par ses états sensoriels, détermination affective ou perceptive, focalisant toute son attention sur autrui ou le monde environnant qui est obligatoirement le sujet de ses percepts ou de ses affects, lui-même étant seulement un récepteur de ses états sensoriels.

Sujet d'état :

C'est un concept d'origine sémiotique (voir Greimas et Fontanille) désignant le sujet se trouvant essentiellement dans son pâtir.

Sujet de faire :

C'est un concept d'origine sémiotique (voir Greimas et Fontanille) désignant le sujet se trouvant essentiellement dans son agir.

4.3.3. L'analyse du degré d'intensité de l'intériorité que le texte transcrit

Nous analysons le degré d'intensité de l'intériorité que le texte transcrit :

- dans les romans de la médiation affective en fonction du sentir affectif du sujet, de l'empêtrement dans une contradiction de la conscience souffrante d'un trop plein des affects, du méta-vouloir de la conscience, des tonalités affectives et de la tensivité d'intériorité ;

- dans les romans de la médiation perceptive en fonction du sentir perceptif du sujet, de la neutralité affective du sujet, de l'empêtrement dans l'ambiguïté de la conscience en raison du trop plein de percepts, du méta-croire de la conscience, et des simulacres imaginaires.

Sentir du sujet :

C'est un concept originaire d'E. Straus qui désigne dans cette étude l'ensemble des états sensoriels que l'individu peut ressentir. Cf. le *sentir affectif du sujet* ou le *sentir perceptif du sujet*.

Sentir affectif du sujet :

Ce sont des états affectifs du personnage fondés à partir des sentiments qu'il reflète dans son intériorisation.

L'empêtrement dans une contradiction de la conscience souffrant d'un trop plein d'affects :

Il s'agit de la contradiction du personnage s'intériorisant dans un texte romanesque résultant souvent des aléas de sa vie empirique et qui se manifeste dans ses schémas mentaux lors de son intériorisation. Suite à une situation de crise, la conscience est envahie par un trop plein d'affects et le personnage ressent des sentiments de nature contradictoire qui renforcent encore l'intensité de ses affects et en conséquence l'intensité de l'intériorité que le texte transcrit.

Méta-vouloir :

C'est un ensemble de volontés du personnage s'intériorisant qui dominent sa conscience à l'instant même de sa confession intérieure et qui sont le résultat du très grand nombre de sentiments qu'il ressent lors de l'intériorisation par la médiation affective. Dans le texte romanesque il signifie souvent un repliement du personnage sur son passé et sur son pâtir dans un acte de jugement de soi, nécessaire pour prendre conscience de ce qu'on désire passionnellement.

Tonalités affectives :

Il s'agit d'un concept d'origine phénoménologique, heideggérien et husserlien, désignant l'éventail, la gamme des affects qu'on décèle chez un personnage s'intériorisant et qu'on classe en fonction de leurs caractéristiques, en fonction de leurs intensités, du moins fort au plus fort, ou du moins expressif au plus expressif, dans le but d'analyser l'intensité de l'intériorité transcrite dans le texte, celle du ressenti déterminant celle de l'intériorité. C'est seulement en fonction des tonalités affectives qu'on peut vérifier le degré d'affectation de la conscience par un sentir affectif.

Tensivité de la narration :

C'est un concept d'origine sémiotique (voir Greimas et Fontanille) et phénoménologique désignant un espace pulsionnel du ressenti ou du perçu de la conscience autoréflexive permettant de mesurer le degré des tonalités affectives tout en établissant les modalités de la transcription de l'acte intérieur en fonction du désir de jouissance que ressent chaque personnage s'intériorisant en le faisant basculer soit vers le *méta-vouloir* et la médiation affective d'intériorisation, soit vers le *méta-croire* et la médiation perceptive d'intériorisation.

Sentir perceptif du sujet :

Ce sont des états perceptifs du personnage fondés à partir des figurations perceptives qu'il utilise dans son intériorisation.

Neutralité affective :

Il s'agit de l'absence apparente des affects dans un discours du personnage, discours se focalisant sur des descriptions figuratives d'ordre perceptif, visuel, sonore, tactile, etc.

***L'empêtrement dans l'ambiguïté de la conscience en raison d'un trop plein de percepts* :**

Il s'agit de l'ambiguïté du personnage s'intériorisant dans un texte romanesque résultant souvent des diverses visions perceptives qui se manifeste dans ses schémas mentaux lors de son intériorisation. L'hétérogénéité de ses visions cause l'envahissement de sa conscience par le trop plein des percepts, le personnage visionnant des simulacres perceptifs de plus en plus ambigus qui renforcent sa réflexivité et en conséquence l'intensité de l'intériorité que le texte transcrit.

Méta-croire :

Il s'agit d'un ensemble de croyances du personnage s'intériorisant qui dominent sa conscience à l'instant même de sa confession intérieure et qui sont le résultat du très grande nombre de visions figuratives qu'il perçoit lors de l'intériorisation de la médiation perceptive. Dans le texte romanesque il signifie souvent un repliement du personnage sur son présent et sur son agir dans un acte de connaissance de soi, nécessaire pour prendre conscience de ce qu'on désire intentionnellement.

Simulacres :

C'est un concept d'origine sémiotique (voir Greimas et Fontanille), il signifie dans cette étude les visions perceptives imaginées de toute nature, vraisemblables ou non, visualisées dans l'espace mental du personnage lors de son intériorisation, se mêlant souvent à ses aveux intérieurs, et qui se présentent comme une suite de diverses scènes dans lesquelles le héros soit joue un rôle principal, soit est seulement un spectateur extérieur.

Introduction

Avant de commencer cette étude, il est nécessaire, pour introduire le sujet, de présenter les limites spatio-temporelles de cette thèse, d'esquisser la progressive incarnation de l'intériorité dans les textes romanesques et de formuler quelques hypothèses concernant ses métamorphoses dans le roman moderne.

1. L'intériorité dans le monde de culture occidentale

> Tu veux apprendre ce qu'est ton être ? Décroche. Retire-toi en ton dedans. Michaux

Nous avons donné à notre étude certaines limites spatio-temporelles l'inscrivant dans la définition d'un chronotope bakhtinien[15] qui est une mise en relation entre le spatial et le temporel et ce qui fait que les romans de notre corpus romanesque appartiennent au plan spatial à une zone de culture occidentale ayant des origines européennes, et au plan temporel à une période historique : à partir des années 60 du XIX^{e} siècle jusqu'aux années 60 du XX^{e} siècle,[16] ces limites s'imposant pour plusieurs raisons.

L'appartenance à l'aire spatiale du monde de culture occidentale signifie que les romans de notre corpus viennent du même espace géographique caractérisé par une appartenance au même système de civilisation et de culture dont la base était la culture européenne. Il s'agit donc du territoire européen proprement dit, mais aussi de territoires en dehors des frontières géographiques du continent européen, mais qui à cause de leur population d'origine majoritairement européenne se rattachent au même fond culturel européen.[17] De territoires où

---

[15] Dans le chronotope, l'espace et le temps sont inséparables et le temps fonctionne comme une dimension de l'espace. Il devient une catégorie littéraire formelle à partir de laquelle nous avons déterminé notre corpus romanesque : « Les signes du temps sont présents dans l'espace et l'espace acquiert son sens et est mesuré dans le temps. C'est précisément ce croisement des deux ordres ainsi que l'union de leurs signes qui caractérisent le chronotope artistique. » Cf. Бахтин, М.М., *Вопросы литературы и естетики*. *Исследования разных лет*, Москва, Хыдожествиенная литература, 1975, TdA : Bakhtine, M.M., *Questions de littérature et d'esthétique. Esquisses historiques*, Moscou, Grande Littérature, 1975, p. 234-235.

[16] Cette étude s'étend exactement sur 102 ans de 1864 – *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski, à 1966 – *L'avalée des avalés* de Ducharme, en passant par *Próchno* de Wacław Berent (1903), *Ulysse* de James Joyce (1922), *La conscience de Zeno* d'Italo Svevo (1923), *Le Procès* de Franz Kafka (1925), *La Nausée* de Jean-Paul Sartre (1938), *Le Tunnel* d'Ernesto Sabato (1948), *L'Innommable* de Samuel Beckett (1953) et *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute (1959).

[17] Il s'agit de territoires où se sont formées, à partir du XVI^{e} siècle, des collectivités par des mouvements de population en provenance d'Europe. Des terres nouvelles dont la base de développement (identitaire, communautaire, culturelle) a été la civilisation européenne. Cette civilisation mère est principalement venue d'Europe de l'Ouest et du Centre (Angleterre, France, Espagne, Portugal, Italie, Allemagne, Pologne), par exemple, aux Amériques, où, au nord « les Etats-Unis ont formé un rejeton d'Europe », et au sud « l'Europe s'est à la fois imposée et greffée sur les cultures indiennes de ce qu'on a appelé alors Amérique Latine.» Mais cette greffe a pu aussi se réaliser à l'Est, notamment avec la Russie, dans le cas de la colonisation de la Sibérie ou des confins de l'Orient. Cf. Morin, E., *Penser l'Europe*, Gallimard, 1990, p. 39.

comme le dit Edgar Morin,[18] l'Europe « s'est implantée », même si par la suite la civilisation s'y est transformée au cours de leur développement, en y ajoutant des caractéristiques propres aux « collectivités neuves ».[19] On pourrait donc définir la zone de culture occidentale[20] comme une certaine unité idéologique reposant sur une « entité synthétique de différentes manifestations qui s'incarnent dans une *entité culturelle* commune, et dans un *phénomène de civilisation*».[21]

Mais si nous voulons transposer ces caractéristiques au monde occidental en entier, il s'avère qu'appliquer ces deux notions, de culture et de civilisation, est cependant problématique, car par exemple, le Japon qui géographiquement et culturellement est entièrement asiatique peut posséder certains traits de civilisation occidentale, et que la Russie,[22] qui géographiquement est à cheval sur l'Europe et l'Asie mais qui se rattache totalement à l'Europe du point de vue intellectuel, en philosophie et littérature notamment, possède pourtant certains traits asiatiques, sur le plan du travail et de l'organisation du temps de travail par exemple. Comme le dit Gorki,[23] l'homme russe est le champ d'une continuelle lutte entre ce qui en lui est oriental et ce qui est occidental, entre les couches asiatiques de sa psyché et celles qui ont le caractère occidental.[24] Mais il nous semble que cette caractéristique « orientale » des russes ne leur est pas exclusive en Europe, et qu'on peut la retrouver à un degré, plus ou moins élevé, chez d'autres peuples slaves en Europe Centrale ou dans les Balkans. C'est à cause de cet entre-deux qui caractérise la Russie, et la rapproche ainsi des autres slaves qui eux, incontestablement, appartiennent géographiquement totalement à l'Europe, et à cause du fait que par ailleurs, les Russes ont

---

[18] Morin, E., Ibid, p. 39.

[19] Bouchard, G., *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde, Essai d'histoire comparée*, Editions du Boréal, 2001, p. 12-20.

[20] Johan Galtung, réduit le concept du monde occidental à une liste de ses caractéristiques les plus importantes, qu'on pourrait appliquer à notre définition du monde occidental : « *Traits caractéristiques de la cosmologie sociale occidentale* : conception occidentale de l'espace, centriste et universaliste ; conception du temps linéaire, centrée sur le présent, conception plutôt analytique qu'holistique de l'épistémologie ; conception des relations humaines en termes de domination. *Traits caractéristiques de la structure sociale occidentale* : division du travail verticale et centralisée ; conditionnement de la Périphérie par le Centre ; marginalisation : division sociale entre le dehors et le dedans ; fragmentation : atomisation des individus à l'intérieur des groupes ; segmentation : division à l'intérieur des individus. » Galtung, J., *Cahiers de l'IUED*, n°11, Paris, 1980, PUF, p. 82-83.

[21] Latouche, S., *L'occidentalisation du monde*, La Découverte, Paris, 1989, p. 11.

[22] On pourrait peut-être dire la même chose de certains pays d'Amérique Latine.

[23] Gorki, M., *Pensées intempestives*, publié en 1917 dans la revue « *Novaja zizn* » (Vie nouvelle). In *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle. La révolution et les années vingt*, ouvrage dirigé par E. Etkind, G. Nivat, I. Serman et V.Strada, Centre National des Lettres, 1990, p. 17.

[24] Cette thèse occidentaliste, par opposition aux idées des slavophiles, opposition qui divise l'intelligentsia russe depuis des siècles, au moins depuis Pierre le Grand au début du XVIII^e siècle, a été rappelée encore récemment par Vladimir Kantor dans l'article *L'Européen russe en tant que phénomène culturel*, in *Le Nouvel Observateur*, hors série, décembre 2004-janvier 2005. Il l'a conceptualisée comme l'opposition entre le naturel et la civilisation. Il parle de la « propension au naturel » du peuple russe qui est aussi sa fragilité car elle renvoie au chaos, à la barbarie, à la sauvagerie et s'oppose aux notions de cosmos, de logos et aux Lumières que font la culture et la civilisation.

beaucoup de traits purement européens, qu'on ne peut pas les ignorer dans le vaste panorama de la culture d'origine occidentale.[25]

C'est pourquoi, pour donner une définition du monde de culture occidentale, il faut prendre en compte les différences de signification entre les notions de culture et de civilisation. Comme le dit Edgar Morin,[26] la culture « désigne ce qui est singulier et spécifique dans une société, tandis que la civilisation concerne ce qui peut être acquis et transmis d'une société à l'autre ». De ce fait, la culture occidentale est fondée sur le substrat « judéo-christiano-greco-latin »[27] qui lui est spécifique et sur qui se fonde son unité, et elle est « générique », car elle se développe « dans le ressourcement et la fidélité à ses principes singuliers». Par contre, en ce qui concerne la civilisation occidentale, qui évoque l'humanisme, la rationalité, la science, la liberté, elle peut être transmise à autres cultures, elle est « généralisable » car elle est fondée sur des acquis, c'est-à-dire en progressant. C'est pourquoi, la civilisation occidentale peut être implantée hors de son sol naturel, dans des contextes culturels autres qu'elle, par exemple au Japon à partir de l'ère Meiji, ou probablement en Chine depuis la fin du XX^{e} siècle. D'où la conclusion que l'unité de l'espace occidentale de notre corpus romanesque est fondée essentiellement sur sa culture, la civilisation étant un élément important mais non déterminant.[28]

Mais cette notion de monde de culture occidentale, d'origine européenne, pose un autre problème au niveau temporel. Comme le dit Tzvetan Todorov,[29] par rapport à la culture européenne, mais selon nous ceci concerne aussi la culture occidentale en entier, elle ne repose pas seulement, sur la superposition des langues, des valeurs, de l'espace et du territoire, sur des zones d'influence ou plutôt d'imprégnation. Il s'avère que c'est aussi un concept qui est déterminé par le temps.

Il est clair que de la Renaissance à la fin du XVIII^{e} siècle, le monde occidental se résume géographiquement essentiellement à l'Europe. C'est le moment où naît une idée de patrimoine culturel européen commun et où le multiculturalisme est à peu près uniquement « européen ». Au

---

[25] Comme le dit Edgar Morin, malgré l'histoire tourmentée de la Russie due à son voisinage avec l'Asie, invasion de la Russie par les Tatares, puis invasion des Tatares par les Russes, elle est européenne, et ce non seulement dans la partie qui se trouve géographiquement en Europe, à Saint-Pétersbourg ou à Moscou, mais elle est aussi européenne dans la partie asiatique jusqu'à Vladivostok, car là- bas « elle s'est faite européenne.» Morin, E., *Penser l'Europe*, op.cit., p. 39.
[26] Ibid, p. 82.
[27] Cf. Latouche, S., *L'occidentalisation du monde*, op. cit., p. 10.
[28] Et il est bien évident que ce concept de monde culture occidentale n'a rien avoir avec le concept géopolitique de monde occidental, d'Occident qui a participé à la division bi puis tri-polaire du monde pendant la seconde moitié du XX^{e} siècle.
[29] Cf. Todorov, T., *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil, 1989.

XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle il s'élargit à des territoires en dehors de l'Europe, comme les Amériques et l'Australie, où l'on observe l'existence d'un espace mental possédant de fortes racines dans la culture européenne.[30] Mais chaque période apportant une nouvelle modernité, depuis quelques décennies, cette vision de la culture occidentale, née en Europe, entre la Renaissance et le XVIII^e^ siècle, et perpétuée plus tard par les immigrants européens dans des Nouveaux Mondes qui deviennent les leurs, se heurte à la mondialisation. Nous sommes aujourd'hui confrontés à une culture qui n'est plus essentiellement européenne ou occidentale, mais mondiale. On pourrait la caractériser d'une part, par l'élargissement de son espace mental à des pays qui appartiennent à un autre « espace » géographique et mental que le monde occidental. L'espace du monde de culture occidentale s'élargit à la fin du XX^e^ et au début du XXI^e^ siècles, car les zones d'influence et d'imprégnation s'élargissent. Et d'autre part, en même temps, nous assistons à une « nouvelle diversité culturelle mondialisée » enrichie par des hybridations et des métissages constants, provenant de cultures et civilisations autres que la culture et la civilisation occidentales, et provoquant des brassages des différences qui détruisent les principes d'origine de la culture occidentale au profit d'une culture mondialisée qui possède des déclinaisons locales. Des écrivains, dont les espaces géographiques et mentaux sont autres que ceux du monde occidental, appartiennent à notre modernité occidentale qui elle-même a changé dans l'époque de mondialisation et qui n'est plus uniquement occidentale. Et toute la difficulté est d'analyser les continuités dans l'héritage et les ruptures de la modernité. A partir des années 70 du XX^e^ siècle, le concept de monde de culture occidentale doit être enrichi par une autre vision du monde qui est celle du monde global.

Nous arrêtons donc cette analyse au moment où le concept du monde de culture occidentale ayant uniquement des bases occidentales perd sa pertinence, et ce pour de multiples raisons. Premièrement, parce que le concept de l'identité a été homogène dans les pays du monde occidental défini dans ses limites temporelles, et nous verrons par la suite l'importance du concept de l'identité pour le processus de l'intériorisation. A partir des années 70 et de la décolonisation, le paysage occidental change et l'identité occidentale change confrontée à l'altérité des autres peuples d'origine non occidentale. C'est pourquoi, nous arrêtons cette étude

[30] On peut remarquer que ce n'est pas le cas pour d'autres pays également colonisés par les puissances européennes, comme le Maghreb ou l'Inde, où l'espace mental n'est pas purement européen en raison de l'influence forte de la culture autochtone. Dans ces cas il faut parler de coexistences culturelles pendant la présence forte des colons, et après leur départ de métissage culturel à base européenne, les intellectuels étant généralement beaucoup plus « métissés » que le reste de la population.

en 1966. Ceci ne veut pas dire qu'il y ait un ébranlement total de l'identité occidentale, mais on observe dans la littérature le retentissement d'une nouvelle forme d'altérité et cette influence apporte une intériorité différente qui perd ses bases occidentales et acquiert une dimension nouvelle, une dimension mondiale. Dépasser la frontière des années 60, implique une approche différente qui prenne en compte ces divers changements de l'identité et de l'altérité et les effets de ces changements sur l'intériorité. On pourrait dire que le troisième tiers du XX^{e} siècle est un temps de paradoxes de la culture occidentale. Le monde de culture occidentale, tout en restant encore ancré dans ses traditions et son passé, manifeste de plus en plus son caractère de monde « global ». Aujourd'hui, aussi bien les « nouveaux » territoires, comme les Amériques ou l'Australie, que l'Europe elle-même, qui depuis quelques décennies fait lentement son unité politique, ne sont plus purement occidentaux au plan culturel, leur multiculturalisme n'étant plus uniquement occidental mais en grande partie mondial. C'est pourquoi ces limites spatio-temporelles que nous avons retenues sont liées directement au concept d'intériorité et à ses liens avec la culture et la civilisation.

Comme nous le verrons dans le corps de cette thèse, le concept d'intériorité est étroitement dépendant de la notion de l'identité de l'homme et il est fondé sur l'affectivité au sens large. L'intériorité est l'un des éléments constitutifs de l'identité humaine qui forge la conception de son Moi et qui détermine son espace privé et intime, et à partir desquels l'homme structure sa vision du réel et ses repères pour faire face à l'altérité. Il est donc nécessaire d'étudier ce concept au travers de thèmes comme la personne, l'identité, la représentation de soi, la représentation de l'autre, etc., thèmes qui s'inscrivent obligatoirement dans l'interaction du *socius*, culture et société communes,[31] et de l'affectivité qui conditionne et structure l'intériorité. D'autant que, comme le relèvent des ethnologues, des sociologues et des historiens, « les affects, les émotions, les conceptions du sujet dans sa corporéité, voire les percepts,[32] sont aussi des parties intégrantes de l'appareil culturel variable »[33] et en fin de compte « toute vie est aussi culture incarnée, culture mise en intrigue ». Notre intériorité est donc en étroite relation avec la culture, provenant du même « regroupement plus au moins homogène ou cohérent de conduites, d'œuvres, de

[31] *Socius* signifie ici l'espace de la construction de l'identité de l'homme qui combine une certaine organisation sociale et une certaine dimension culturelle dans lesquelles il évolue, et dont les bases, pour le monde occidental, se trouvent, comme déjà dit, dans l'héritage de la philosophie grecque et de la culture judéo-chrétienne européenne.
[32] Il s'agit des perceptions de soi à partir desquelles l'individu forge une certaine vision de soi-même qui est à la base de son identité.
[33] Héritier, F., *Corps et affects*, Paris, Odile Jacob, Octobre 2004, p. 29.

représentations et de discours »[34] que nous relatons et interprétons dans notre intériorité en nous servant des affects (souffrance, joie) dans le but de comprendre leurs causes et conséquences. Et toute cette élaboration a comme bases les multiples registres de l'identité que possède l'individu vivant dans une société et dans une culture. Et c'est dans le *socius* que l'individu forme son identité, qui à son tour est composée d'identités multiples, identité socioculturelle, sexuelle, religieuse, individuelle, etc. Car, comme l'affirme Françoise Héritier, notre manière de percevoir des affects dépend du socle d'expériences vitales communes que possède le groupe social dans lequel nous vivons.[35]

Les comportements émotionnels et affectifs de l'individu qui structurent et façonnent son intériorité dépendent et sont générés en grande partie par ses acquis sociaux et culturels.[36] Car c'est à partir de l'organisation sociale dans laquelle vit l'individu qu'il construit sa vision du réel, et réfléchit à son identité et à l'altérité l'entourant et conditionnant ses sentiments par rapport à soi et aux autres. Et ses réflexions modulent la distanciation des autres en proches ou lointains par rapport à soi. Et l'anthropologie a établi que « l'expérience sensorielle varie selon les cultures en accord avec la signification et l'importance qu'elles attachent à chacune des modalités du percevoir ».[37] C'est pourquoi, dans d'autres cultures que la culture occidentale, comme par exemple dans les cultures arabes ou les cultures orientales, chinoise, japonaise ou indienne, l'intériorité ne signifiera pas la même chose que dans la culture occidentale, la perception conditionnant l'expérience sensorielle étant différente et en conséquences modifiant l'essence même de l'intériorité.

Nous limitons donc cette approche de l'intériorité à un seul et même *socius*, celui de la zone de culture occidentale, et ceci pour deux raisons : d'une part, élargir cette recherche en dehors de la zone de culture occidentale est impossible en raison des limites matérielles de ce travail ; et par ailleurs, à cause de l'objectif de précision dans la descriptions des métamorphoses du concept, qui induit la nécessité d'avoir un repère étroit, une culture homogène,[38] en prenant évidemment

---

[34] Ibid.
[35] Ibid, p. 11.
[36] Bien qu'il existe des approches contraires, surtout dans l'anthropologie psychologique qui considèrent les émotions et les affects comme universels et antérieurs à la culture, (cf. Ekman, P., *An argument for basic emotions*, in *Cognition and Emotion*, n°6, 1992, p. 169-200, et Izard, C-E., *The Psychology of emotions*, New York, Plenum Press, 1991).
[37] Howes, D., *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 3.
[38] Cf. Hall, E-T., *La dimension cachée*, Essais, Points, Paris, Le Seuil, 1971, p. 187 et 192. Mais, il est bien évident que la culture occidentale elle-même, telle que nous la comprenons n'est pas homogène dans le sens strict de ce mot et qu'à l'intérieur des cultures nous avons des différences entre par exemple, les cultures française, anglo-saxonne ou

en compte sa diversité. Une multiplicité de diverses cultures compliquerait l'analyse, en obligeant à une définition trop vaste de l'intériorité en fonction de *socius* très différents, car chaque *socius* présenterait de très nombreux avatars de ce concept, ce qui risquerait de compromettre l'objectif de cette thèse en donnant des résultats trop imprécis dans un champ d'étude trop vaste.

Le fait qu'il existe un socle commun, un *socius* commun fondé sur une culture occidentale suppose bien évidement l'existence d'une littérature et d'un espace créatif littéraire communs malgré sa diversité. Car comme le dit Edgar Morin,[39] il s'agit d'une culture, et par la suite d'une littérature commune qui a les mêmes bases, bases européennes,[40] mais qui à l'intérieur se divise en multiples cultures et littératures nationales. Elle naît dans l'éclatement des antagonismes entre les particularités qui la fondent, judaïque et chrétienne, grecque et latine, particularités qui déterminent les concepts clés d'une culture : la foi, la raison, le doute et l'empirisme. Et elle se développe grâce au dialogue ininterrompu entre les diverses cultures nationales européennes, ce que Morin appelle, le *bouillonnement dialogique permanent*, qui s'engage dans cette conflictualité incessante. Les diverses cultures nationales dialoguent non seulement en raison des différences qui les opposent, mais aussi en raison de la complémentarité active entre elles. Kundera considère que cette diversité est le fruit du dynamisme des arts européens qui sont « inconcevables sans l'existence des nations dont les expériences diverses constituent un inépuisable réservoir d'inspiration. »[41] Et il place cette diversité sur la base commune : « le roman est l'œuvre de l'Europe ; ses découvertes, quoique effectuées dans des langues différentes, appartiennent à l'Europe toute entière. La succession des découvertes (et non pas l'addition de ce

---

russe, mais nous ne considérons pas ceci comme une hétérogénéité de la culture, mais plutôt comme une diversité. Car malgré des différences et des divergences sur de nombreux points, les peuples de culture occidentale possèdent des traits culturels fondamentaux communs, ce qui fait que les repères identitaires de l'individu restent les mêmes (malgré des différences dans l'ordre de l'espace, le concept de l'espace reste le même).

[39] Morin, E., *op.cit.*, p. 90.

[40] Notre champ de recherche couvre le monde de culture occidentale, qui comme d'ailleurs la culture européenne, possède ses origines dans l'antiquité grecque qui est le berceau de sa civilisation. C'est en effet à partir des Grecs qu'on peut retracer l'histoire proprement dite de la pensée occidentale. Selon Jacques Chevalier (in Chevalier, J., *Histoire de la pensée*, tome *1, La pensée antique*, Flammarion, 1955, p. 33 et 54) c'est aux Grecs et non aux peuples de l'Orient (Egyptiens, Iraniens, Indiens, Chinois, Hébreux) qu'il faut se référer. Des peuples de l'Orient ont possédé, comme la Grèce antique, des éléments de philosophie et de sagesse, ils ne se sont jamais détachés des doctrines religieuses dans lesquelles ces éléments étaient inclus. Jacques Chevalier ne critique pas cette philosophie orientale. Au contraire, il en souligne l'originalité et l'apport pour la pensée, mais selon lui ce sont les doctrines philosophiques grecques qui sont à la base du vaste courant de la pensée contemporaine car elles seules ont su acquérir leur autonomie. C'est le moment de la prise de conscience de la pensée elle-même face à son objet, et de la quête analytique des raisons des choses par des moyens rationnels, bref, c'est le moment de la naissance de la philosophie et de la pensée réflexive avec les premiers courants matérialistes comme le courant épicurien ou stoïcien. C'est pour cela que nous commençons en nous référant à cette époque et que nous y situerons les premières définitions de l'intériorité.

[41] Kundera, M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

qui a été écrit), fait l'histoire du roman européen. »[42] Ainsi, le roman s'inscrit dans une histoire occidentale commune sur des bases européennes et son esprit est « un esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse au œuvres précédentes, chaque oeuvre contient toute l'expérience antérieure du roman. »[43] Ainsi, le roman de l'espace occidental accompagne l'homme constamment dès le début des temps modernes et découvre tel ou tel aspect de son existence tout au long de l'histoire.[44]

Et comme nous le verrons, la littérature occidentale reflète une conception particulière de l'intériorité qui est typique de ce monde de culture occidentale, conçue dans le dualisme, du monde intérieur et extérieur. Cette découverte du monde extérieur et intérieur :

> n'est pas une donnée universelle que les êtres humains reconnaîtraient comme allant de soi, comme le fait que leur tête, par exemple, est posée sur leurs épaules. Elle est plutôt une fonction d'un monde historiquement limité d'interprétation du moi, qui a fini par prédominer dans l'Occident moderne et qui pourrait, en fait, s'étendre à d'autres parties du globe, mais qui a eu un commencement dans le temps comme dans l'espace et qui pourrait avoir une fin.[45]

Les romans de l'espace de culture occidentale sont donc les héritiers d'un genre à visée universelle qui remonte loin dans le passé, rejoignant les origines même de la culture européenne.

[42] Ibid, p. 16.
[43] Ibid, p. 30.
[44] Kundera, M., *L'art du roman*, *op.cit.*, p. 15.
[45] Taylor, Ch, *Les Sources du moi, La formation de l'identité moderne*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 152.

2. La progressive incarnation de l'intériorité dans le texte romanesque

Avant de commencer cette étude dans le chronotope retenu il faut aussi esquisser la progressive incarnation de l'intériorité dans le texte romanesque qui se fait avec un certain décalage par rapport au savoir philosophique concernant ce phénomène.[46]

- **La définition de l'intériorité par la philosophie et les raisons de sa non incarnation dans le texte romanesque**

En effet, en analysant la philosophie et la littérature, il apparaît très clairement que l'intériorité possède très tôt ses racines dans la philosophie chez les Anciens, tandis qu'elle apparaît bien plus tard dans la littérature. La philosophie est une science réflexive des idées, de l'intellect, dont le but est la compréhension des choses. Tandis que la littérature pendant longtemps transposait surtout les faits, les contenus, les thématiques d'une manière descriptive, en tant que reflet d'une culture, d'une civilisation ou d'une société. Et c'est seulement avec le roman moderne que la littérature acquiert à côté de cette fonction « descriptive » de la vie, une nouvelle fonction qui deviendra ensuite fondamentale pour l'intériorité, une fonction « réflexive » sur la vie. Nous considérons que l'Antiquité est une étape très importante pour le développement de l'intériorité,

[46] Il faut pourtant préciser que pour nombreuses littératures nationales du monde occidental, l'incarnation tardive de l'intériorité dans le texte est causée par le développement tardif de ces littératures elles-mêmes. En dehors de quelques littératures « moteurs » du monde occidental, comme les littératures anglaise et française, qui prennent une part active dans la littérature romanesque dès le XII^{e} siècle en prolongeant le roman grec et hellénique, nous avons d'autres littératures nationales qui se développent progressivement à partir de XIII^{e} siècle ou du *quattrocento* jusqu'au XVIII^{e} siècle, comme par exemple, les littératures espagnole, italienne, allemande, irlandaise, portugaise, ou encore certaines littératures scandinaves, ou d'autres comme les littératures du centre, du nord et de l'est de l'Europe (slaves, finlandaise, hongroise, roumaine et baltes) qui presque jusqu'au XVII^{e} siècle, et dans certains cas jusqu'au début du XIX^{e}, à part des poésies orales et des chants populaires, ne développent que des chroniques, ou des littératures didactiques et religieuses. Elles ne se développent de la même manière que les littératures occidentales qu'à partir du XVIII^{e} ou du XIX^{e} siècle. Cf. Bezzola, R-R., *Histoire des Littératures*, t.II, *Littératures occidentales*, Gallimard, 1968, p. 27. C'est pourquoi l'intériorité ne s'incarne dans la même matrice culturelle qu'à partir du XVIII^{e} siècle, et même dans certains pays comme la Bulgarie, les Pays Baltes ou le Canada francophone et l'Amérique Latine, il faut attendre le XIX^{e} et parfois même le XX^{e}, pour y trouver une littérature de l'intériorité quand la littérature devient suffisamment élaborée avec certaines formes de psychologisme et la remise en question des formes classiques.

non par son incarnation dans des textes littéraires, mais en raison de sa conceptualisation par la philosophie.

En effet, même si le principe socratique du *souci de soi*,[47] ne découvre pas l'intériorité au sens moderne du mot, nous sommes déjà à la naissance de l'identité individuelle[48] nécessaire à l'intériorité et ce sont les conceptions de l'âme de Platon[49] et d'Aristote[50] qui sont à l'origine de la compréhension de ce concept car ils ont posé les premiers jalons de la connaissance de soi. Mais paradoxalement à ces conceptualisations de l'intériorité dans la philosophie, les écrits littéraires grecs et helléniques, étant restés les reflets « idéalisé » de la vie, ne sont pas arrivés à l'incarnation du concept dans les écrits, ne se sont pas servis de la base intellectuelle fournie par la philosophie. Il y a pour cela trois raisons principales : la conception cyclique de temps, la conception de la conscience normative et idéalisée et le rejet des passions.

Les héros antiques s'inscrivant dans un temps récurent, cyclique et d'éternel retour, temps centré essentiellement sur le présent ne permettant pas de déployer la conscience à partir de ce présent vers le passé et le futur, ne peuvent pas posséder une individualité libre et autonome à partir de laquelle ils développeraient une intériorité. En disposant de la conscience normative,[51] le personnage possède uniquement une identité communautaire et « intemporelle », accomplissant un destin exemplaire décidé « là-haut » (les dieux, le devoir, la morale). L'écriture ne pouvait donc se réaliser qu'au travers de la description « extérieure » des événements, des aventures, des

---

[47] Le principe que Socrate avait emprunté à l'inscription de Delphes : *Connaîs toi toi-même*, présuppose que l'homme possède en lui une âme intelligente et que c'est seulement en rentrant en soi-même qu'il peut découvrir l'essence universelle de l'être, la sagesse, la courage, la justice, etc.

[48] C'est une forme d'individualisme car elle prône une existence dans un rapport à soi et non plus à la société. Néanmoins, on ne peut pas dire que ce soit un individualisme qui mène l'individu vers son intériorité, car son but est seulement d'apprendre à l'homme à mieux se connaître pour mieux se conduire, il s'agit d'un souci de soi, mais qui est lié à la vie dans la Cité, résultant d'un souci de la vie politique et sociale. Cf. Foucault, M., *L'herméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, (1981-1982), Hautes Etudes, Paris, Gallimard, 2001, p. 480-481.

[49] La doctrine platonicienne du dualisme de l'âme et du corps, doctrine dans laquelle l'âme, l'esprit, est une réalité immatérielle et immortelle (réminiscence), conjointe au corps mais différente de lui, extérieure à lui, car elle siège en lui, le dirige, mais est indépendante de lui. Le texte le plus connu qui renvoie à l'âme et qui fait penser à l'intériorité et au processus d'intériorisation, est le *Théétète* dans lequel Platon explique que « penser » est un dialogue de l'âme avec elle-même, « fonctionnant par questions et réponses ». Cf. Platon, *Théétète*, trad. M. Narcy, Paris, Garnier, Flammarion, 1994, 189a-190a.

[50] La doctrine matérialiste et atomiste d'Aristote considère que l'âme comme le corps sont composés d'atomes de matière ordinaire, mais qui se trouvent dans des sphères différentes. L'âme est un « principe de vie », elle est donc indissociable du corps et meurt avec lui. Il distingue plusieurs niveaux d'âmes : l'âme végétative, l'âme sensible et l'âme intellective. L'âme est présente chez tous les êtres vivants, mais à des degrés divers. Il ne sait pas où elle se trouve, mais il considère qu'elle peut penser, et qu'elle est dépendante du corps. A la différence de Platon, le discours de l'âme, discours intérieur, n'est pas pour lui un dialogue mais un raisonnement. Cf. Aristote, *De l'âme, II, I*, 412a5-413a5, Paris, Flammarion, 1993, p. 135-140.

faits visibles, des actes, et uniquement du point de vue du narrateur. Il s'agit donc d'une conscience hors de portée du lecteur, fermée, non transparente, uniforme et normative. Ce qui est décrit ce sont uniquement des actes de la perception, mais en tant que perceptions des affects attribuées au personnage par l'auteur/narrateur, et non des affects ressentis par le personnage.

Mais l'intériorité ne peut pas non plus être incarnée à cause du rejet des passions qui sont considérées comme des perturbations de l'âme qui éloignent l'homme de l'ordre, de la rationalité, risquant ainsi de lui faire perdre sa dignité,[52] car l'expérience des passions chez les Grecs est toujours une expérience effrayante, c'est comme une possession par une force qui est au fond de l'individu qui ne peut pas véritablement la contrôler.[53] Le « rejet »[54] des passions et de l'affect par les philosophes a pour conséquence que l'intériorité est conceptualisée sans recours à ces notions qui y jouent pourtant en réalité un rôle très important.[55] Ceci signifie que les Grecs, bien qu'ils aient conceptualisé intellectuellement l'intériorité, c'est-à-dire le processus résumé dans la fameuse formule platonicienne de « l'âme qui dialogue avec elle-même », n'ont découvert qu'une seule face du concept et ne sont jamais arrivés à sa conceptualisation « spirituelle » et à l'essence de sa signification. Ils ne pouvaient d'ailleurs pas découvrir l'essence spirituelle de l'intériorité car celle-ci repose et dépend en grande partie des affects et des passions qu'ils avaient censurés. Du fait que leur conscience n'était pas « tournée vers le dedans », ce qui peut conduire à l'intériorité telle que nous la comprenons, mais qu'elle était « tournée vers le dehors »,

---

[51] Ceci a été théorisé par Lukacs qui considère que le cercle métaphysique à l'intérieur duquel vivaient les Grecs, et même les helléniques, était plus étroit que le notre, le sens sur lequel reposait leur vie étant la totalité, leur monde était alors clos et parfait. Cf. Lukacs, G., *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968, p. 20.

[52] Comme l'avait décrit Platon dans *La République*[52] : « Il existe au fond de chacun de nous une forme terrifiante, sauvage et indisciplinée de désirs », et même si selon lui les passions sont nécessaires à la vie car elles apportent une énergie que l'homme exploite par la suite dans ses activités, la « bonne vie » ne peut exister seulement qu'après avoir purgé l'individu de toute « folie du corps », Cf. Platon, *La République*, IX, 572, b, in *Œuvres complètes*, trad. L. Robin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950.

[53] In Dodds, E-R., *Les Grecs et l'irrationnel*, trad. M. Gibson, Paris, Aubier-Montaigne, 1965.

[54] Mais il faut préciser qu'il ne s'agit pas du rejet catégorique des passions, mais plutôt du rejet de la souffrance. Les grecs, voulant préserver une harmonie entre le désir et les passions, condamnent une mauvaise gestion des passions qui mène à la souffrance. Ils rejettent donc certains états passionnels qui sont les causes de la souffrance. Cf. Foucault, M., *L'usage des plaisirs,* Paris, Gallimard, 1984.

[55] On s'en aperçoit même au travers du mot « *pathos* » (*passio* en latin), qui signifie que quelque chose arrive à l'homme et qu'il ne peut s'en défendre. Il la subit passivement au lieu de choisir. La sensibilité humaine est pour les Anciens plutôt un obstacle à la vie sage et heureuse, ce qui se confirme encore chez Aristote, et de même chez les stoïciens. Cette opposition entre *logos* et *pathos*, donc entre la raison et la passion, met la passion dans un champ sémantique purement négatif, celui du désordre, de la maladie, de la folie, de la mort, de l'irrationnel. D'où la condamnation morale de la passion, considérée comme quelque chose qui vient de la profondeur de l'être, mais qui n'est pourtant pas l'âme, et la pervertit et contribue à sa chute.

leur priorité n'était pas l'individu et son existence, mais c'étaient ses œuvres effectives, ses actions et le regard d'autrui posé sur lui en fonction de ses actes.[56]

L'intériorité n'est donc pas incarnée dans le texte romanesque dans l'Antiquité, même si par la suite la conception du temps change progressivement avec la religion chrétienne, qui a apporté en Europe, la notion linéaire du temps, essentiellement avec Saint-Augustin[57] qui revendique de se tourner vers son intérieur, avant de se « transcender » en tant qu'être changeant dans le temps. L'intériorité devient une voie qui mène l'homme vers Dieu : « Au lieu d'aller dehors, rentre en toi-même, c'est au cœur de l'homme qu'habite la vérité. »[58] L'homme à la recherche de la vérité est pris dans un mouvement qui le conduit toujours plus loin à l'intérieur de soi et c'est en même temps une ascension baignée d'amour vers Dieu. Le progrès de Saint-Augustin est de dépasser la condition de l'être fini, limité et figé dans le cours du temps humain et de le concevoir dans les trois dimension du temps (passé, présent et futur). Ce qui est une avancée considérable pour l'individu, qui à partir de là, peut avoir la dimension identitaire et temporelle qui permet intériorité. Le christianisme apporte aussi la revalorisation des passions, des sentiments comme l'amour, le pardon, la paix, la joie et la sagesse, ce qui fait que « spirituellement », l'intériorité possède ses racines dans le christianisme, dans l'héritage judéo-chrétien, de même qu'« intellectuellement » c'est un concept qui possède ses bases dans la philosophie grecque.

Mais le progrès qu'apporte le christianisme s'avère insuffisant pour que l'intériorité dans le sens plein du terme s'installe dans des écrits littéraires. En ce qui concerne l'identité de l'individu, il ne s'agit pas d'un vrai processus d'individuation, et de même la valorisation des passions et des affects ne l'est pas au sens plein du terme. Cette valorisation, bien qu'elle prépare le terrain pour

---

[56] S'il existe une psyché chez les Anciens dans les textes littéraires, il y a nettement trois courants qui se dessinent dans les incarnations de ce concept : l'incarnation de la psyché (papillon, ombre, souffle, etc.), telle qu'elle est imaginée par les croyances religieuses, l'incarnation de la psyché dans les descriptions des métamorphoses de l'homme, d'un demi-dieu (un homme/dieu, un titan) ou d'un dieu, en un animal ou en une chimère (métempsycose), et l'incarnation de la Psyché « personnifiée », une belle jeune femme qui représente l'amour et qui rencontre le dieu Cupidon (Psyché et Cupidon) dont l'histoire a été décrite dans *Les Métamorphoses* d'Apulée. Mais comme l'a bien remarqué Bakhtine, dans le texte d'Apulée il ne s'agit pas de l'intériorité, le personnage ne rentrant pas dans son espace intérieur. Cf. Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 269.

[57] Saint-Augustin (354-430), appartient aux penseurs décisifs pour l'esprit européen. Il pose les bases de la philosophie chrétienne qui est l'un des fondements de la culture occidentale. Il prépare la pensée du Moyen Age et on trouve dans sa philosophie de nombreux éléments de la philosophie moderne et contemporaine, de Descartes à Husserl. Ses *Confessions* sont une préfiguration de la compréhension de la personnalité de l'homme avec la recherche de ses bases à l'intérieur de sa conscience. C'est pourquoi, nous ne mentionnons que Saint Augustin à titre de représentant de la philosophie chrétienne de l'intériorité, sans mentionner d'autres penseurs comme Thomas d'Aquin ou Guillaume d'Occam.

[58] Saint Augustin, *De vera religione*, XXXIX, 72, in *Foi chrétienne*, Paris, Desclée Brouwer, 1982, trad. J. Pégon, p. 130.

l'arrivée du concept, n'est pas une valorisation des passions de l'individu en tant qu'homme autonome et libre, car elle est soumise à la morale qui est elle-même imposée par la religion. C'est une préoccupation éthique comme pour les Anciens, chez lesquels le souci de soi socratique avait déjà pour but d'apprendre à l'homme à mieux se connaître pour mieux se conduire. L'examen de conscience a pour but de rationaliser et d'esthétiser l'existence de l'individu et non de l'amener à une vraie connaissance de soi autonome. Dans chaque intériorisation de soi devant Dieu, il s'agit de maîtriser ses passions et l'exercice se termine toujours par un sentiment de culpabilité en raison des fautes commises qui obligent à se repentir. Le spirituel reste au service de la religion, d'où l'aliénation de la littérature au spirituel par un dogme. La transcendance remplace l'intériorité, car elle fournit à l'homme les réponses concernant soi-même. D'où les règles classiques de la mimésis, qui persistent dans l'écriture avec la description extérieure qui ne cherche toujours pas à explorer la vraie vie ou à donner une vraie image d'un homme, car chaque homme n'est qu'une face d'un homme « commun ». Il s'agit toujours d'un héros exemplaire, idéalisé, embelli, bref un individu fictif qui n'existe pas en réalité et auquel le lecteur ne peut pas s'identifier. L'homme véritable n'intéresse pas l'écrivain, l'univers décrit est un univers fictif, mais ce n'est pas une fiction individualisée. Le personnage imaginé n'est qu'une description de l'idéal de l'époque. C'est pourquoi cette écriture en parlant uniquement des actes et des aventures des personnages n'oblige pas l'individu à connaître son identité spécifique, car il en possède déjà une, une identité commune, idéalisée, normée par un idéal, celui du héros exemplaire tel qu'il résulte de la règle morale ou du dogme religieux de l'époque, ce qui fait que l'exploration intérieure de l'homme reste très pauvre. Et jusqu'au XVII^{e} siècle, l'écrivain reste dans cette vision normative et communautaire, la transcendance divine du Moyen Age étant remplacée par la règle morale et l'idéologie de l'élite formée à la Cour royale qui devient le public de l'écrivain laïque. Et c'est une nouvelle dépendance qui s'instaure, entre l'écrivain laïque et le pouvoir royal et l'élite formée autour de la Cour, l'écrivain dépendant entièrement d'eux.

C'est pourquoi, sauf quelques écrits précurseurs,[59] jusqu'à la fin du XVII^{e} siècle, le roman ne transcrit pas l'intériorité. Il ne peut refléter qu'une sorte « d'intériorité spiritualiste », car il s'agit

[59] L'incarnation de l'intériorité de la fin de la Renaissance à la fin du XVII^{e} siècle dans la littérature est un processus complexe qui se fait progressivement dans le temps avec des textes qui au fur et à mesure avancent vers la forme de plus en plus proche de l'intériorité. Nous le voyons avec le héros partant à la recherche de soi-même en explorant les agitations mélancoliques de son corps et de son âme, comme le texte de Boccace, *L'Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344 ?), de Montaigne, *Essais* (1580-1588), de Ronsard, *Derniers vers*, de du Belley, les *Regrets* (1557), de Cardan, *Ma Vie* (1575-1578), et de Cellini, *La Vie de Benvenuto Cellini* (1558-1566). Il y en a d'autres qui reflètent la « spiritualité intérieure » du héros en tant qu'individu augustinien dans son intériorité tournée vers Dieu, où la transcendance tient la place de l'intériorité, comme dans *L'Astrée* d'Honoré Urfé (1607) ou dans *Secretum meum*

de l'idéalisme s'opposant à la vérité. C'est une intériorité qui est fondée sur l'identité individuelle en apparence autonome et libre, mais en vérité enchaînée par la transcendance divine ou morale. Car tout ce que l'individu ressent en soi, comme vérité intérieure est en relation directe avec la transcendance, du fait qu'il définit son identité en étroite dépendance de son Créateur, en tant qu'œuvre de Celui-ci. Son intériorité, s'inscrit dans une vision moralisante de soi, en étant conséquence, même si ce n'est que partiellement, du mécontentement de soi-même, du doute de soi-même par rapport à la règle divine ou morale. La transcendance divine ou morale est un apport ambigu pour l'intériorité, d'un côté elle ouvre la voie au spirituel et prépare un terrain fertile pour son installation en soulignant l'importance de l'espace intérieur et de l'autre côté elle coupe la voie à la figure achevée de l'intériorité, celle de l'individu affranchi de la domination de la providence ou de la règle morale. Elle est une sorte d'aliénation pour l'homme, car l'homme est aliéné au profit de Dieu, défini comme un autre qui n'est pas lui, et qui le prive de ses jugements de valeurs qui le font Homme en lui attribuant son humanité, et au détriment de sa conscience qui peut seulement suivre la voie qui lui est accordée.

Nous pensons que c'est aussi le résultat du caractère mimétique qu'a l'acte de représentation littéraire résultant du rapport ontologique de la « représentation » par rapport au « réel ». Il s'agit du rapport qui s'établit entre le monde réel et les signes qui le représentent. Jusqu'au XVIII^{e} siècle, la littérature est fondée sur la doctrine classique de « l'imitation », et ce n'est qu'avec l'arrivée de l'individualisme et de l'identité personnelle de l'individu avec la modernité, que l'œuvre littéraire a été comprise comme une création originale et originaire de l'individu. Tandis qu'avant, on jugeait l'œuvre par rapport à sa conformité, à son imitation des grandes œuvres du passé. L'absence d'originalité de l'œuvre favorisée par l'imitation, contribue à « l'abstraction » qui est le trait distinctif de la littérature de cette époque. On peut donc dire que le personnage des écrits grecs et helléniques, et souvent du personnage médiéval jusqu'au classicisme inclus, est un personnage abstrait, difficilement situable dans une vraie existence. Il ne peut donc pas avoir une identité personnelle car en tant que personnage abstrait, il est simplifié, toute réalité trop complexe le concernant est mise à l'écart. Cette simplification est

---

(*Mon Secret*, 1342-1343) de Pétrarque, dans *La Vie de l'archiprêtre Avvakoum* (1673-1675), ouvrage du protopope Avvakoum, ou dans *Le livre de la vie* (1588) de sainte Thérèse d'Avila, dans les *Mémoires* (1600-1681) de Marolles, ou dans les *Mémoires* (1613-1663) de Campion, ou dans d'autres œuvres autobiographiques qui s'inscrivent dans la dévotion et la piété. Il y a enfin des textes qui sont prêts à incarner l'intériorité, ou des textes qui arrivent presque à l'incarner, car le héros est libéré de la transcendance divine en possédant une certaine forme d'identité individuelle. Nous le voyons dans *Don Quichotte* de Cervantès (1605-1615), *La Princesse de Clèves* de Mme de la Fayette (1678), ou encore chez les auteurs baroques, comme Montaigne, Crashaw, ou encore Gracián y Morales, *L'homme détrompé* (*El Criticòn*, 1651-1657).

réalisée par la sélection de certains traits et leur schématisation pour arriver au résultat final qui est un personnage incarnant « l'idéal » construit à partir d'un modèle général, d'une idée parfaite du réel tel qu'il devrait être.

- **Les raisons de l'incarnation de l'intériorité dans le texte romanesque**

Il y a eu plusieurs facteurs qui ont ouvert la voie à l'incarnation progressive de l'intériorité dans le texte romanesque dont les principaux ont été l'individualisme apporté par la modernité, la définitive valorisation des affects, la naissance de l'angoisse *d'être-au-monde* et le changement des règles classiques de la mimésis dans le texte romanesque.

L'avènement de la modernité en Europe fait franchir un pas décisif vers l'incarnation de l'intériorité dans le roman. Nous le voyons avec Rousseau qui marque le seuil de cette apparition en dénonçant le classicisme et en lui arrachant le masque du paraître qui voilait la face intérieure de l'homme. « L'homme entier est tout entier dans son masque… Ce qu'il est n'est rien, ce qu'il paraît est tout pour lui »,[60] et ainsi il fait avancer l'homme dans la connaissance de la vérité sur lui-même, dans le dévoilement de la connaissance de soi. Grâce à cette dissociation de l'être et du paraître, l'homme comprend enfin ce qu'il est véritablement, et plus seulement ce qu'il paraît pour les autres, ce qu'il doit être, et à partir de cette connaissance sur son « être », et non plus sur son paraître, il construit son identité individuelle d'être changeant. L'homme, grâce aux progrès de la science, rejette le destin comme force qui détermine son existence et il conçoit la réalité d'une autre manière, non comme une réalité inexplicable et mystérieuse qu'on subit selon la volonté divine, mais comme une réalité rationnellement explicable. Même s'il respecte l'ordre moral de la société, l'homme peut le mettre en doute, et même en cause, et en cas de nécessité, tendre vers sa modification, ce qui se produit tout au long de la période moderne.

L'identité apportée par l'époque moderne est à la base de l'individualisme qui se développe depuis les XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. L'individualisme est une tendance ou une théorie qui fait prévaloir l'individu sur toutes les autres formes de réalité, et qui lui décerne le plus haut degré de valeur. Et même si cet individualisme a été soumis aux règles restrictives de la morale, des mœurs et des grandes idéologies, il a apporté le plus important, l'expansion de l'autonomie subjective dans l'identification du soi, et surtout la liberté de la contestation et de la transgression de toutes ces règles restrictives, en bref la liberté d'expression personnelle. La clé de l'apparition

---

[60] Rousseau, J.J., *L'Emile*, livre IV, cité in *Histoire des Littératures*, t.II, *Littératures occidentales*, Paris, Gallimard, 1968, p.106.

de l'intériorité se trouve donc dans la liberté de négation, de transgression et de contestation qu'apporte la modernité. Même si la règle morale ou idéologique pèse sur l'individu, il se rend compte de la liberté de ses choix et de la force de sa contestation. La modernité ne se laisse pas définir par un seul discours homogène qui présenterait des caractéristiques stables, car tout au long de l'histoire de la littérature elle affirme éternellement le nouveau, comme le proclame la fameuse phrase de Baudelaire que la modernité c'est « le transitoire, le fugitif, le contingent, » qui sont la moitié de l'art, l'autre moitié étant « l'éternel et l'immuable ».

Et c'est par le caractère même de la modernité, qui est une continuelle opposition à la tradition, que la première condition dans le processus d'identification identitaire est enfin remplie. A partir du moment où l'individu entre dans le tourbillon contestataire de la modernité, l'identité qui est générée par elle ne peut jamais être aliénation pour l'intériorité, mais au contraire elle contribue de plus en plus à son développement. Si au XVIII^{e} siècle, la modernité remplit la première condition pour l'apparition de l'intériorité par le biais de l'identité qu'elle génère, au XIX^{e} siècle elle contribue à l'exaltation de l'intériorité, car comme le remarque Jean Baudrillard, elle se caractérise par «l'exaltation de la subjectivité profonde, de la passion, de la singularité, de l'authenticité, de l'éphémère et de l'insaisissable».[61]

Le XVIII^{e} siècle apparaît ainsi comme le moment fondateur de l'intériorité avec l'essor de la bourgeoisie et toutes les revendications individualistes au droit à la propriété privée, à la vie privée, aux droits de l'Homme, conséquence de la révolution économique libérale et du développement économique qui s'en suit. L'époque moderne fait de l'individualisme l'un des facteurs majeurs de la construction identitaire de l'homme et de sa manière de concevoir la nature humaine. Elle est fondée pour la première fois sur l'autonomie et la liberté du sujet grâce à l'individualisation de la société sur un fond privé ni religieux ni historique, ce qui met en scène l'homme individuel, sa personnalité, en faisant apparaître pour la première fois une vraie curiosité pour sa vie intérieure et la volonté d'exprimer ses affects et ses passions. Comme le définira plus tard Schopenhauer, c'est grâce à cette volonté et au principe d'individualisme que l'individualité est entièrement engagée dans l'intériorité de l'homme :

> Il s'ensuit que l'*individualité* ne repose pas seulement sur le *principium individuationis* […] elle a sa racine dans la chose en soi, dans la volonté de l'indi-

[61] Et nous le verrons effectivement avec le romantisme, générateur d'intériorité qui se fera par la contestation et l'éclatement des règles classiques. Et chaque contestation suivante apportant un autre nouveau, fait le pas suivant vers l'intériorité du roman de la fin du XIX^{e} et du XX^{e} siècle qu'on peut analyser dans ses nouvelles formes apportées dans et par la modernité littéraire. La modernité forme un nouveau discours sur l'art, celle d'une critique à vocation d'éternelle progression et de transgression de tous les interdits.

> vidu, car le caractère même de celui-ci est individuel. Jusqu'à quelle profondeur pénètrent ses racines, c'est là une question à laquelle je n'entreprendrai pas de répondre.[62]

La modernité apporte ainsi à partir de l'époque des Lumières la naissance du fond européen commun par le biais du bilinguisme, du « polyglottisme », des traduction et de la formation « quasi-internationale » des intellectuels, fond qui permet à la modernité de « disloquer ce qui était uni dans la pensée médiévale » : « La Nature se sépare de Dieu puis de l'Homme. L'Homme se sépare de Dieu et de la Nature. La philosophie se sépare de la théologie, puis la Science se sépare de la Philosophie. La Politique va se dissocier du Religieux »[63] apportant ainsi l'identité individuelle.

La deuxième raison d'incarnation de l'intériorité dans le roman c'est la valorisation des affects qu'on observe dans la culture européenne à partir du XVII[e] siècle. C'est Descartes qui grâce à son traité des *Passions de l'âme*,[64] (1649) fait progresser l'intériorité. Il est le fondateur du concept moderne des passions, concept très important pour le processus d'intériorité. En rejetant l'approche des philosophes antiques du mouvement subi, violent et perturbateur, contre la nature et la rationalité, Descartes étudie les passions en tant qu'éléments constitutifs de l'être dans une investigation objective qui rejette leur caractère essentiellement négatif.[65] Il inaugure une nouvelle réflexion sur les passions, radicalement réorientée et qui sera continuée par d'autres philosophes (Hobbes, Spinoza, Humes). En ce qui concerne l'erreur de Descartes, elle est relevée par Spinoza en 1678 dans son *Ethique*,[66] qui affirme que l'homme ne peut échapper à ses passions, auxquelles il est constamment soumis, car elles sont un élément constitutif et indissociable de la Nature, et en ce sens il démontre leur irréductibilité et leur importance dans l'existence de l'homme. En réunissant le corps et l'esprit, divisés par Descartes, Spinoza voit dans les passions le fondement même de la survie et de la condition humaine. Mais le plus important dans cette évolution des passions est le progrès dans leur compréhension, progrès inauguré par Descartes et développé par Spinoza, grâce auxquels, nous arrivons finalement à

---

[62] Schopenhauer, A., *Éthique, droit et politique*, Paris, Ed. Félix Alcan, 1909. p. 187.
[63] Selon Morin, M., *op.cit.*, p. 91.
[64] Descartes, *Les Passions de l'âme*, art. 17-29, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 111-118.
[65] Et cela, même s'il se trompe en ce qui concerne la cause des émotions, en instaurant : « une séparation catégorique entre le corps, fait de matière, doté de dimensions, mû par des mécanismes, d'un côté, et l'esprit, non matériel, sans dimension et exempt de tout mécanisme, de l'autre ; il a suggéré que la raison et le jugement moral ainsi que le bouleversement émotionnel ou une souffrance provoquée par une douleur physique peut exister indépendamment du corps. Et spécifiquement, il a posé que les opérations de l'esprit les plus délicates, n'avaient rien à voir avec l'organisation et le fonctionnement d'un organisme biologique ». Cf. Damasio, A-R., *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 337.

comprendre le rôle des passions dans le processus identitaire de l'homme. Nous le voyons avec Hume et son *Traité de la nature humaine*, (1739) où il analyse les passions comme un élément qui structure le sujet et son identité, car elles influencent ses perceptions.[67]

Cette avancée permet enfin à l'homme de prendre véritablement le « souci de soi », en abandonnant toute inquiétude morale, équipé pour la première fois de tous les outils indispensables : une compréhension de l'identité et des passions, et des relations qui les unissent, même si on ne connaît pas encore le rôle exact que les passions jouent dans l'intériorité. De ce fait « le souci de soi » des encyclopédistes du XVIII[e] siècle, est marqué par cette vision de l'identité. Elle est renforcée par ailleurs par la diffusion de la pensée de Locke concernant l'identité, qui s'expose, bien avant celle de Hume, dans son *Essai philosophique sur l'entendement humain* (1690). Il exprime dans son texte le besoin de sentir vraiment son existence, au plus profond de ce que l'individu peut ressentir (ses plaisirs, ses douleurs, ses inquiétudes, etc.). Locke, « plaçait la sensation et l'*uneasiness*, soit désir, soit inquiétude, à l'origine de toutes les actions.»[68] En lui empruntant sa démarche, les Encyclopédistes considèrent que c'est la recherche du plaisir ou la fuite devant la douleur qui conditionnent la conception du « souci de soi » à partir duquel l'homme construit son identité personnelle. Il est évident qu'à partir du moment où l'homme devient conscient du rôle joué par les affects, le plaisir et le déplaisir, dans la construction identitaire, nous entrons en plein dans l'intériorité, qui apparaît inévitablement par la suite dans les écrits littéraires. Elle apparaît car l'homme est enfin prêt et capable de la définir et de comprendre son importance dans son existence.

La popularité croissante à cette époque du genre autobiographique avec le roman épistolaire et le journal intime qui initient l'homme à l'espace intérieur de son soi et à la découverte de ses affects dans une approche de l'identité individuelle a une grande importance pour l'installation de l'intériorité dans la littérature. Ce qui se fera par la description des expériences quotidiennes, même des plus banales, et ce qui inscrira l'individu dans une vision non seulement rétrospective, mais aussi prospective en permettant sa projection dans l'avenir. En décrivant l'emploi de temps dans le quotidien, au jour le jour, le journal intime, comme le dit Dominique Kunz Westerhoff,

---

[66] Spinoza, B., *Ethique, IV*, propositions IV-VII, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 224-227.
[67] Hume, D., *Traité de la nature humaine*, (I, IV, VI), cité in Korichi, M., *Les passions*, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 123.
[68] Cf. Delon, M., *Souci, inquiétude, malaise*, in *Magazine littéraire*, n° 345, Juillet-Août, 1996, p.37. « Uneasiness » a été traduit par Pierre Coste par « inquiétude ».

> jouait le rôle central dans le développement de la sensibilité subjective et dans la fondation d'une identité. Sur le plan esthétique, il représente une tentative de faire exister un *moi*, de l'aménager dans un contexte social et historique, dont il constitue souvent le négatif privé, le versant secret et personnel.[69]

L'un des plus grandes mérites de cette avancée est le fait que le principe même de la personne en tant qu'un être individuel qui possède un espace intérieur spécifique fondé sur son originalité (étant le fruit d'un seul être et à lui seul, ne pouvant pas se répéter de la même manière chez les autres) et non sur l'exemplarité (qui était le garant de l'idéalité et du caractère irréel, comme dans les écrits jusqu'à l'époque classique) permet enfin à l'intériorité d'émerger dans toute sa complexité.

Il est important de souligner que ce phénomène individualiste amorcé par Rousseau, qui est tenu pour le père de l'autobiographie, est un phénomène qui envahit progressivement tout l'espace du monde européen où les littératures personnelles, intimes, autobiographiques ou fictions subjectives, commencent leur longue carrière qui perdure avec un grand succès jusqu'aujourd'hui.[70] En ce qui concerne le roman, comme le dit Thomas Pavel, le XVIII^{e} siècle est le temps de l'enchantement de l'intériorité avec des romans comme *Pamela ou la vertu récompensée* (1741), de Samuel Richardson, ou *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau. Des écrits qui sont fondés sur la découverte de la « belle âme », des héros d'humble condition, en mettant particulièrement en avant leur beauté intérieure, « l'enchantement de l'intériorité […] rendant infiniment précieux et digne d'intérêt tout ce que le personnage voit, écoute ou éprouve ».[71] Il s'agit donc d'une intériorité encore « idéalisée » exprimée par le biais du langage abstrait de la psychologie moralisatrice et non d'une intériorité qui nous fait entrer dans le vrai vécu et dans le vrai sensoriel des personnages. Selon Thomas Pavel l'objectif de cette intériorisation c'est l'affirmation de la dignité de l'individu indépendamment de sa condition sociale, qui apparaît comme une résultante de la lutte pour la liberté et l'égalité des hommes. L'incarnation de la « belle âme » et l'intériorisation de l'idéal étant la réponse moderne à l'ancienne définition de l'homme qui l'obligeait à suivre sa vocation héroïque et à se conformer à l'idéal. Désormais, « tout être humain, quelle que fût sa place dans le monde, se vit appelé à

---

[69] Kunz Westerhoff, D., *Méthodes et problèmes, Le journal intime*, Edition: Ambroise, Barras, 2003-2004, http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/fsintegr.html#fssommar

[70] Il faut préciser qu'avec l'individualisme qui envahit le monde européen à partir du XVIII^{e} siècle, l'intériorité devient un phénomène omniprésent dans les écrits. Elle touche presque toute la littérature : le théâtre, les écrits lyriques en vers, les récits en prose, les récits à caractère psychologiques, les récits romantiques, le roman moderne ou existentialiste et d'autres types de récits intimes : autobiographies, confessions, journal intime, roman épistolaire, sentimental ou de voyage où l'intériorité laisse ses marques.

chercher la perfection de la norme dans le secret de son intériorité, la belle âme se distinguant des autres par le succès qui couronnait perpétuellement sa recherche. »[72] C'est donc encore une intériorité « idéalisée et embellie», non comme elle est en vrai, mais comme elle devrait être, malgré le fait qu'elle est fondée maintenant sur l'identité libre et autonome, transcendée pas les affects et les passions.

Pour que l'intériorité puisse être incarnée dans le roman il faut encore un autre facteur très important : le facteur d'angoisse, ou de crainte de l'individu. L'angoisse est nécessaire pour qu'il y ait l'intériorité, et finalement elle devient la condition fondamentale d'apparition de l'intériorité. Comme le dit Sartre, « L'angoisse apparaît comme l'intériorisation de l'être, c'est-à-dire de sa contradiction. En d'autres termes l'être n'a pas d'intériorité avant l'angoisse ».[73] L'intériorité peut donc apparaître uniquement s'il y a une contradiction de l'être, suite à un conflit qui crée une angoisse. Elle n'apparaît qu'après l'émergence de cette angoisse. Et même s'il s'agit de faits heureux pour l'individu, l'angoisse de perdre ce bonheur génère cette appréhension créatrice d'intériorité. Car l'intériorité dépend de l'affectivité et des passions de l'individu et de son caractère qui le place toujours entre le pessimisme et l'optimisme, c'est-à-dire, entre plaisir et déplaisir, positif et négatif, récompense et punition, joie et tristesse.[74] L'angoisse est l'élément nécessaire pour engendrer le processus, car c'est uniquement en craignant ou en appréhendant que l'individu se penche sur soi et engage la réflexivité.

C'est pour cela aussi, que l'intériorité dans les écrits du XVIII[e] siècle est encore idéalisée et embellie, car en fin de compte l'homme du Siècle des Lumières ne connaît pas encore l'angoisse dans le sens de l'angoisse existentielle. Au début du XVIII[e] siècle, l'idéologie de la modernité c'est : «l'affirmation que le progrès est la marche vers l'abondance, la liberté et le bonheur, et que ces trois objectifs sont fortement liés les uns aux autres» avec, comme complément à ce triomphalisme : «l'idée que la modernité remplace au centre de la société Dieu par la science, laissant au mieux les croyances religieuses à l'intérieur de la vie privée».[75] Et durant la première moitié du XVIII[e] siècle, l'homme persiste dans l'illusion que grâce au progrès de la science et à son intelligence, il est capable de dominer pleinement la nature. Considéré au départ comme la

---

[71] Pavel, T., *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 149.
[72] Ibid, p. 141.

[73] *Kierkegaard vivant*, Colloque organisé par l'Unesco à Paris du 21 au 23 avril 1964, communication de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, p. 46-47.
[74] Jeannerod, M., *Le cerveau intime*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 100.
[75] Touraine, A., *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

condition indispensable du progrès, l'égocentrisme devient le point central d'une nouvelle définition de la nature humaine. Après avoir abandonné la religion, l'homme européen se met lui-même à la place vacante, en tant qu'être digne d'intérêt et seul capable de faire des choses novatrices dans un monde dont il est le maître. De ce fait il a tous les droits sur ce monde qu'il a domestiqué et finalement mis en esclavage. L'homme pense qu'il a acquis une sorte de liberté subjective, protectrice et garantissant son bonheur et ses intérêts par l'ordre social qu'il a instauré, par le droit privé, par l'étatisation des nations et la liberté politique, et dans la vie privée par l'autonomie personnelle.

Mais cette illusion ne persiste pas longtemps, puisque déjà au milieu du XVIII^{e} siècle nous assistons à la prise de conscience du fait que « le mal » existe dans le monde et que ni le progrès, ni l'intelligence humaine ne peuvent le combattre. Ce qui est exposé par Rousseau dans ses *Discours* (1750-1751), dont l'enseignement se propage dans toute l'Europe, en affirmant que ce n'est pas Dieu qui est responsable du « mal » de ce monde, mais l'homme lui-même. Même si les vices au travers desquels ce mal se manifeste ne sont pas le fait de l'homme mais de la société qui le gouverne.[76] Et de ce fait, l'homme cherche la solution à ces contradictions entre son existence sociale et son existence individuelle. Et comme le dit Rousseau, pendant longtemps lui-même était dans les illusions des bienfaits de la science et de l'art, mais il a fini par se rendre compte que ces illusions « détruisent la vertu, mais elles en laissent le simulacre public qui est toujours une belle chose ».[77] Et ainsi elles donnent une image fausse de la vertu de l'homme, trop idéalisé, ce qui fait que la conscience de l'individu est elle-même faussée, ainsi que toute l'intériorité pouvant y naître.

Nous pouvons donc considérer la fin du XVIII^{e} siècle, comme le seuil de l'époque à partir de laquelle l'intériorité peut enfin réaliser son expansion dans la littérature moderne. Ceci se produit avec l'identité individuelle apportée par le Siècle des Lumières au moment de sa structuration par les affects et les passions. Mais l'intériorité ne peut réellement apparaître dans la littérature qu'avec la crise qui touche l'Europe au moment de la prise de conscience que le progrès n'est pas la solution au mal qui existe dans le monde, ce qui est une préfiguration de l'angoisse existentielle qui marquera la fin du XIX^{e} et le XX^{e} siècle. L'intériorité apparaît non seulement parce que cette crise limite la vision idéalisatrice de la réalité, mais surtout à cause de cette

[76] C'est le moment de l'échec de la conception leibnizienne de *théodicée* (cf. Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, 1710), qui est la thèse optimiste prônant la bonté de Dieu en dépit du mal inhérent au monde.
[77] Rousseau, J-J., *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1964, p. 957-974.

angoisse génératrice de doute sur l'existence qui fait se pencher l'homme sur lui-même. Comme l'a dit Thomas Pavel, le roman ne se libérera jamais de la « tentative de la représentation idéalisée de l'existence humaine » et de « celle de la difficulté de se mesurer avec l'idéal », toute son histoire peut se résumer dans le combat entre la « vérité triomphante et le mensonge confondu »,[78] combat qui ne sera jamais ni gagné ni abandonné. Ou encore, comme le dit, Marthe Robert,[79] que l'histoire du roman peut se résumer dans l'existence de deux types de romans : celui qui continuellement veut se confronter au réel et celui qui aspire au merveilleux et à l'invraisemblable. Et cette distinction ne correspond pas à une évolution historique du genre car on la retrouve à toutes les époques dans une oscillation perpétuelle entre deux pôles opposés : le réel correspondant à la vérité et l'irréel correspondant à un monde idéalisé. On peut donc dire que le rejet de l'idéalisation du beau qui se produit au XVIII^{e} siècle, favorise l'apparition de l'intériorité, mais ce n'est pas un critère pertinent dans l'absolu, car comme nous le verrons avec les romantiques, une autre idéalisation, de l'irrationnel et du solipsisme, pourra coexister avec l'intériorité et même la générer.

Le facteur déclenchant de l'intériorité est cette inquiétude qui se met en place avec la crise de la vision positive du progrès qui s'opère au milieu du XVIII^{e} siècle. L'apogée de cette crise c'est la révolution française de 1789, avec laquelle nous entrons dans l'époque romantique du *spleen* et de la souffrance de *je ne sais pas quoi* qui préfigure la crise existentielle et l'angoisse de la fin du XIX^{e} siècle. Elle signifie que l'homme commence à s'interroger sur l'inadéquation entre les questions sur l'individu lui-même et les réponses qui lui sont fournies par le monde extérieur qui l'entoure. Ainsi, l'angoisse est génératrice de l'intériorité dans la mesure où elle génère non pas tellement l'inquiétude que l'homme peut avoir face au monde qui l'effraye, mais plutôt le doute qui fait qu'il se remet lui-même en question face aux interrogations concernant sa nature. Comme le définira plus tard Heidegger,[80] ce qui angoisse l'individu c'est précisément son « être-dans-le-monde » ou son « être-au-monde », car il n'arrive pas à se comprendre à partir du monde qui l'entoure. L'angoisse n'est pas l'angoisse de quelque chose bien précise, elle résulte de la condition de l'homme, c'est l'angoisse de *rien*, que l'homme ressent, elle est inhérente à son existence. Et comme le formulent les philosophes existentialistes, l'angoisse c'est une variante du sentiment d'existence. C'est en s'angoissant que l'homme sent qu'il existe : le sentiment de se

[78] Pavel, T., *op.cit.*, p. 12.
[79] Robert, M., *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977, p. 69-72.

[80] Heidegger, M., *L'Etre et le temps*, Paris, Gallimard, 1964.

sentir « d'être au monde », d'être jeté parmi d'autres et par ce fait même d'exister dans le monde. Cette angoisse existentielle est accentuée dans la vie par la confrontation avec le réel, le monde et autrui, mais surtout par la confrontation avec la vision de la fin de l'existence qui est la mort. L'angoisse est donc non seulement le déclencheur du processus d'intériorité, mais aussi le générateur des affects et des passions de l'individu donc du « matériel » utilisé dans le processus de création de l'intériorité.

- **L'époque de l'épanouissement de l'intériorité dans la littérature**

Le romantisme apparaît comme une époque d'épanouissement de riches incarnations de l'intériorité dans la littérature et ceci pour plusieurs raisons.

Le romantisme contribue au développement de l'intériorité par divers moyens. On le voit avec sa «prédominance de la passion sur la forme et de l'inspiration sur la règle ».[81] En exaltant le sentiment, l'imagination et l'intuition il provoque un remaniement profond de la pensée occidentale. Il vise à renouveler les formes de pensée et d'expression en rejetant les règles classiques et le culte de la raison, en prônant la nature, le culte du moi, la sensibilité, l'imagination, le rêve, la mélancolie, la spiritualité, en réhabilitant le goût du passé. Il donne une large place aux descriptions poétiques et intimes, aux sujets sentimentaux, religieux, fantastiques, ou exotiques, et il pratique le mélange des genres et recherche les effets de contraste. Muni des acquis favorisant l'apparition de l'intériorité, dont il avait hérité du siècle des Lumières, notamment l'apparition de l'identité individuelle et sa structuration par les affects et les passions, et l'angoisse de l'être au monde, il peut apporter d'autres moyens, de plus en plus pertinents pour pouvoir saisir le phénomène complexe de l'intériorité, moyens qui seront transmis au roman moderne et deviendront essentiels pour l'intériorité et ses métamorphoses: la liberté formelle et structurelle, la subjectivité exacerbée, la submersion des sentiments et des émotions, le *spleen* augmentant l'angoisse de l'être, l'immédiateté du ressenti et la fragmentation du texte, l'ironie dans le discours, etc. Il apporte une révolution fondamentale qui se caractérise par l'ouverture à l'invention et à la différence individuelle.

Dans toutes les littératures, on veut rompre avec les procédés classiques d'écriture, « bannir » les procédés mécaniques de style. C'est le changement et les variations de style, l'invention d'un nouveau langage, la révolution de la prosodie et du vocabulaire, la mise en question de la forme et des techniques d'écriture, des unités et des règles, le mélange des genres. Mais avant tout, et

en dehors de tout changement formel ou technique, pour la première fois, on rompt définitivement avec l'idée de modèle ou avec le fait d'imitation. Le romantisme apporte par rapport au classicisme, la révolution esthétique de la relativité du beau qui refuse tout impératif d'imitation et exige l'originalité des textes. Ce qui deviendra fondamental pour l'écriture, car ce qui est écrit vient directement du « cœur » du poète ou de l'écrivain, et possède donc des traits de véracité en excluant l'idéalisation du beau. Puisqu'il n'y a plus ni règles ni modèles décisifs à imiter, l'écrivain établit seul ses règles, ses contraintes, ses obligations. Tout est enfin permis, et c'est la seule chose qui doive désormais rassembler les écrivains. Les deux, la libération formelle de l'écriture et le souci d'original et d'originaire, seront l'héritage transmis au roman moderne, par le biais desquels, comme nous le verrons l'intériorité peut s'affirmer et poursuivre ses métamorphoses. C'est la naissance de la réflexivité et de la subjectivité qui deviennent le moteur et la force de la littérature moderne. Et on peut dire que c'est un moment emblématique pour le sujet et la subjectivité. On voit le sujet s'ériger au dessus de tout pour juger, critiquer, raconter soi-même en fonction de sa subjectivité à soi en rejetant dans une provocation permanente l'ordre du groupe qui l'oppresse.

Mais malgré cet épanouissement à l'époque romantique, l'intériorité incarnée n'y est qu'une forme d'intériorité, une forme préfigurant une intériorité moderne. Car comme nous le verrons l'intériorité moderne possède non seulement une face intérieure, avec la *réflexivité de soi*, mais aussi une face extérieure avec la *réflexivité d'altérité*, l'intériorité étant selon notre théorie la jonction entre la perception d'altérité et le ressenti de soi.[82] La réflexivité des romantiques s'inscrit dans la *réflexivité du soi* et non celle *d'altérité*. Comme le dit Lukacs,[83] c'est l'époque de l'exigence particulière de montrer l'homme intérieurement. L'âme ayant perdu la « totalité antique » cherche dans et par le roman moderne à reconquérir le monde. Dans le roman psychologique (« romantisme de la désillusion »), l'importance de l'intériorité de l'individu atteint, du point du vue historique, son point culminant.[84] C'est pour cela, selon Lukacs, que le roman du sentiment romantique est celui de la poésie de la « désillusion ». L'intériorité ne peut plus réagir hors d'elle-même ce qui entraîne une démesure « où le royaume intérieur du pur psychisme se trouve érigé en une seule et unique essentialité ».[85]

---

[81] Flaubert, G., *Correspondance*, 1871, Paris, L. Conard, 1926-1954, p. 230.
[82] Nous exposerons cette théorie dans la première partie de ce travail.
[83] Lukacs, G., *La Théorie du roman*, op.cit.
[84] Ibid, pp. 114-116.
[85] Ibid.

L'intériorisation des romantiques arrive à un certain point, et s'y arrête, ayant atteint le degré ultime d'expression des mouvements de son soi. Mais en arrivant à ce point ultime d'intériorité dans le pur espace intérieur, le sujet se perd dans l'illusion solipsiste qui est une expérience subjective de soi, qui met au premier plan le Moi du personnage replié entièrement sur soi-même, et qui occupe tout l'espace littéraire. Son discours reflétant sa conscience et ses états de conscience donne l'impression que l'individu se trouve dans un monde intérieur dans lequel l'extériorité ne pénètre pas. Etre seul et face à soi-même, est la seule priorité de l'individu, car comme le dit Mme de Staël dans Corinne, c'est la seule garantie d'atteindre le bonheur : « tout le foyer du bonheur et de la souffrance est dans le sanctuaire le plus intime et le plus secret de nous-mêmes ! »[86] Et l'individu pense qu'il peut se définir véritablement, seulement au travers de cet espace intérieur, comme l'écrit Maine de Biran en 1815 : « Il y a en effet dans les profondeurs de l'âme, ou au fond de l'homme intérieur, un monde d'idées ou de sentiments, dont tout ce qui est à la surface, tout ce qui peut se nommer ou se peindre, n'est qu'une ombre fugitive. »[87] Pour le solipsiste,[88] comme pour le romantique, il est impossible de reconnaître une autre réalité que la sienne, autre que celle de sa conscience et de son esprit, car il se focalise essentiellement sur des phénomènes ressentis subjectivement. Et il admet alors que c'est seulement lui qui existe en tant que sujet, et tout ce qui est en dehors de sa conscience n'est qu'un système de phénomènes qui ne le concernent pas. Le monde extérieur n'existe donc pour lui qu'en tant qu'imagination ou rêve. Nous pouvons appeler cette intériorité l'intériorité à caractère solipsiste, comme si elle était conçue dans un « désert intérieur » selon la formule de M-M Davy.[89] Cela signifie une existence de l'homme dans la solitude, sans la présence des autres, à l'écart du monde dans lequel il vit, ce que Jankélévitch appelait « l'hapax »: l'unicité absolue de l'expérience de soi, de chaque événement, de chaque individu. Ses actes et sa propre existence ne peuvent être effacés, ce sont des événements singuliers irréversibles. Ceci correspond au concept de « l'unique » que Max Stirner a développé dans l'Unique et sa propriété, qui sera repris plus tard dans la conception kierkegaardienne de la solitude humaine. Mais il peut y avoir aussi le penseur subjectif « seul »

---

[86] Mme de Staël, *Corinne*, t. 2, Londres, Peltier, 1807, p. 393.
[87] Maine de Biran, *Journal*, 1815, éd. intégrale publiée par H. Gouhier, Neuchâtel, 1954, p. 86.
[88] Cette illusion du solipsisme est une forme de l'idéalisme qui prône la supériorité du facteur spirituel (pensées, idées, conscience) sur tout facteur venant de la réalité matérielle, ce qui l'oppose au scientisme, au matérialisme, au naturalisme et au rationalisme. Elle repose sur la conception de l'idéalisme subjectif de Berkeley qui a souvent été vu comme un solipsisme, avec sa fameuse formule de *esse est percipi*. Dans l'histoire de la philosophie il y a deux sortes d'idéalisme : l'objectif et le subjectif. L'idéalisme objectif considère que la seule existence objective c'est l'existence de l'idée qui est indépendante de la matière et de la conscience humaine (Platon, St. Thomas d'Aquin, Hegel). Mais ce qui domine en Europe à cette époque c'est l'idéalisme subjectif (G. Berkeley, D. Hume, H. Bergson) qui considère que le monde réel est uniquement un produit du sujet connaissant et nie l'existence de la réalité objective.

dans la foule, seul parmi les hommes qui l'entourent, enfermé en lui-même dans son monde, solitaire, inaccessible aux autres. Dans cette perspective solipsiste, l'individu met en œuvre un discours intérieur pur et profond où « à tout instant l'âme parle intérieurement à sa pensée» et « cette verbalisation de la pensée est exhaustive, et aucune instance organisatrice n'intervient du dehors pour la refigurer. »[90]

Pour mieux comprendre ce qui se produit avec les Romantiques, nous pouvons évoquer les propos de Schopenhauer qui s'exprime par rapport à l'individualisme. En connaissant le rôle de l'identité dans le processus d'intériorisation, et en sachant que l'époque moderne a fait de l'individualisme un des facteurs majeurs de la construction identitaire de l'homme et de sa manière de concevoir la nature humaine, il est évident, que le principe d'individualisme et de l'individualité est entièrement engagé dans l'intériorité de l'homme. Comme le dit Schopenhauer,[91] il existe chez l'homme, deux manières opposées de parvenir à prendre entièrement la conscience de soi, de son identité, de son existence. La première est celle d'un individu qui utilise l'intuition empirique :

en se déployant de l'intérieur, comme un être infiniment petit dans un monde illimité sous le rapport du temps et de l'espace; comme *un seul* être parmi les mille millions d'êtres humains qui courent en tous sens sur ce globe terrestre, pour très peu de temps, en se renouvelant tous les trente ans.[92]

La seconde méthode qu'évoque Schopenhauer, qui permet au sujet de s'individualiser, c'est celle où le sujet « en s'enfonçant dans son propre intérieur et en devenant conscient d'être tout en tout et véritablement le seul être réel qui se voit une fois encore dans l'autre qui lui est donné du dehors, comme dans un miroir. » [93] Nous pensons que les romantiques utilisent la première méthode qui expose l'individu dans sa solitude en lui permettant de se définir à partir d'elle et uniquement en fonction de soi. C'est pourquoi l'inscription de l'intériorité romantique dans la conception kierkegaardienne de l'intériorité du sujet (l'Unique, le penseur subjectif s'intériorisant seul devant Dieu) est un échec dans le sens que malgré le fait que l'intériorité s'incarne, on n'en voit qu'une seule face, une face intérieure, la réflexivité de soi. La face extérieure, la réflexivité d'altérité, reste ignorée car les romantiques comme d'ailleurs Kierkegaard dissocient l'extériorité

---

[89] In Davy, M-M., *Le désert intérieur*, Paris, Albin Michel, 1985.
[90] Jenny, L., *La fin de l'intériorité*, Paris., PUF, 2002, p. 43.
[91] Schopenhauer, A., *Éthique, droit et politique*, Paris, Félix Alcan, 1909, p. 187.
[92] Ibid, p. 187.

et l'intériorité. Pour lui ni l'émotion, ni le sentiment, ni la sensation, même si ces affects suggèrent quelque chose de l'intériorité, ne sont des composants de l'intériorité, car se sont des phénomènes du « sentir » qui sont liés à des objets. Or l'intériorité pour lui n'a pas immédiatement d'objet parce qu'elle est une expérience fondamentale impliquant la conscience d'une profondeur du soi absolument irréductible à toute extériorité.

> J'observe, dit-il, que l'homme intérieur a son mode de vie et d'activité à part de l'homme extérieur. Les sens, l'imagination, l'organe musculaire peuvent être dans une sorte d'assoupissement pendant que le moi est tout occupé au dedans; il y a des hommes en qui le sommeil n'est autre que cette concentration d'activité au dedans... Tel est mon instinct.[94]

De même, sa conception de l'intériorité qui est la solitude et l'enfermement s'avère une impasse. La conception solipsiste du sujet est insensée,[95] l'enfermement dans une intériorité solitaire n'est pas possible, car à chaque instant le sujet est affecté par l'altérité. La solitude reste une caractéristique, une résultante de l'intériorité et non sa condition, de même que l'altérité est son facteur structurant permanent car en aucun cas le sujet n'existe sans la relation avec le monde et autrui, et de même son intériorité en est entièrement imprégnée. On peut dire que cette sorte d'intériorité a échoué car elle reste dans une séparation substantielle avec l'autre et l'altérité. Et si on analyse en profondeur l'intériorité romantique, on peut dire que c'est une intériorité qui est enchaînée par une sorte de transcendance, de la même la manière que l'intériorité des Classiques était enchaînée par la règle morale. L'intériorité des romantiques, restaure en quelque sortes la transcendance chassée par les Temps Modernes, mais cette foi-ci, il ne s'agit pas de transcendance directe avec Dieu ou une force de « là-haut ». C'est une transcendance à visage nouveau, celle d'une force intérieure à l'homme lui-même, qui le coupe du monde extérieur, qui matérialise sa rupture avec le monde et par là devient sa seule immanence.

Il s'agit donc d'une intériorité, qui encore une fois, est conçue sous le signe de la transcendance (non plus « collectivement divine » mais individuelle, même si elle peut être divine comme chez Kierkegaard) qui l'enchaîne, dans l'infini et l'absolu de l'existence subjective, qui est sa seule liberté. Tout l'espace intérieur de l'être est contenu dans cette transcendance même. Et ce repli d'un individu et de son existence sur une intériorité fermée, dans une retraite totale et la solitude

---

[93] Ibid, p. 187.
[94] Kierkegaard, S., *Journal*, 10 avril, 1824, II, Paris, Editions de l'Orante, p. 421.
[95] Le seul solipsisme acceptable c'est le solipsisme wittgensteinien, qui est une sorte d'idéalisme kantien, cf. Wittgenstein, L., *Carnets de 1914-1916*, p. 158, in Bouveresse, J., *Le Mythe de l'intériorité*, Paris, Editions de Minuit, 1987, pp. 114-115.

pure de l'être, ne peut pas témoigner de l'avancée de l'homme mais plutôt de la consécration de l'isolement de l'être. Et du fait qu'une telle consécration de l'isolement n'est pas possible dans le réel, une telle intériorité n'est pas une vraie intériorité de l'être. On peut donc dire que les romantiques, en repliant l'individu sur lui-même, sur une intériorité pure englobant entièrement l'expérience de l'être, refusent une partie de la réalité. En ce sens là ils sont dans une sorte d'idéalisme qui est le refus de l'intériorité qui engage autrui, sous les formes les plus diverses, par exemple, celle du visage de l'Autre selon la conception de Lévinas découvrant le rôle essentielle que joue l'extériorité (matérialité, corps) dans l'intériorité. L'intériorité des romantiques est dans un entre-deux, entre l'idéal de l'intériorité et une vraie intériorité. Ils parviennent à donner une image de l'intériorité mais c'est une image amputée d'une partie de sa vraie essence, elle est en partie truquée. Et nous pensons que ceci se produit par le fait que les romantiques cherchent cette transcendance vacillante de l'époque moderne et aspirent à un mysticisme qui se manifeste dans des descriptions de l'irrationnel. Ils veulent substituer cet irrationnel à la transcendance divine plus au moins perdue. L'individu plonge donc dans l'univers infini de l'intériorité, principalement la nuit, qui crée des conditions particulières pour sa formation. L'intériorité est dans cette conception romantique, un élément indissociable de la nuit comme l'extériorité l'est du jour, pace que la nuit c'est tout ce qui est inconnu, secret, indicible, infini, mystérieux et irrationnel.[96]

Par contre, en ce qui concerne la deuxième méthode de Schopenhauer décrite ci-dessus qui permet au sujet de parvenir à son identité et de s'individualiser en tant qu'être libre et autonome au travers de la confrontation avec le visage d'autrui, nous pensons que cette méthode sera utilisée à la fin du XIX^{e} siècle[97] dans le roman moderne et nous le verrons par la suite dans le corps de cette étude.

---

[96] De ce fait, cette explosion de l'irrationnel chez les romantiques aux travers des manifestations des profondeurs de l'âme, peut être qualifiée de recherche du mysticisme dans une société ayant vécu les tourmentes anti-religieuses de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle. Quand il s'avère que l'homme n'est pas tout-puissant ni le maître absolu de ce monde, l'homme ressent le besoin d'une littérature mystique dans une société dans lequel Dieu a vacillé. Et c'est l'irrationnel romantique qui veut prendre la place de la religion, ou se placer à côté d'elle, mais, tout en laissant une séparation entre les deux, entre la religion et l'irrationnel. Et pour réussir cette séparation, on se sert de la nature (*naturphilosophie*) en lui attribuant une force effrayante et mystérieuse qui fait le contrepoids aux tréfonds de l'être que le sujet explore dans des invocations nocturnes, comme par exemple, chez Novalis dans ses *Hymnes à la nuit*. Mais malheureusement cette approche exacerbée de l'intériorité a une grave conséquence pour elle, car avec l'exagération de l'irrationnel, elle tombe dans les pièges de l'idéalisme qui ampute l'intériorité d'une partie de son vrai caractère.

[97] Avec le roman moderne de la fin du siècle dont l'apparition est marquée par la date symbolique de 1890 (cf. *Modernism 1890-1930, a guide to European Literature*, ed. by Malcolm Brandbury and James Macfarlane, Penguin Books, 1991), mais il y a eu des romans plus précoces, comme par exemple, ceux de Dostoïevski, qui par leur

En conclusion, c'est avec le roman moderne du monde occidental que nous arrivons au stade de la *réflexivité du soi* et de celle *d'altérité* dans le processus d'intériorité, l'intériorité qui comme nous le définirons dans cette thèse est un acte conjoint de la réflexivité sur les ressentis de soi et sur les perceptions d'altérité. Ce que nous retrouvons dans le roman moderne qui donne des incarnations de ce concept au sens plein du terme, et ceci pour de multiples raisons. Tout d'abord, parce qu'avec le roman moderne, dès la fin du XIX^{e} siècle, on arrive à supprimer toutes les contraintes qui avaient empêchés l'apparition de l'intériorité. Avec l'apport des Lumières et des Romantiques, le roman moderne de la fin du XIX^{e} et celui du XX^{e} siècle, apporte des changement essentiels au niveaux de sa textualité, de sa forme et de sa structure, qui contribuent de plus en plus au développement de l'intériorité, en reprenant des acquis précédents, en les modifiant éventuellement, tout en étant poussé vers de nouvelles transgressions par la modernité. Le roman moderne utilise en effet de nombreux acquis précédents : le *principium individuationis*, la structuration de l'identité par les affects et les passions et leur mutuelle influence, la disparition du personnage exemplaire et idéalisé au profit de l'homme ordinaire qui décrit sa propre vie à laquelle tout lecteur peut s'identifier, et ce qui va avec l'abolition de la saturation événementielle de la diégèse, avec l'abolition du *happy end* et l'apparition d'un texte qui n'est plus le contre-modèle de la réalité du lecteur, l'abolition de l'imitation des Anciens, et l'adhésion entre la conscience réfléchissante et réfléchie avec la modification de la relation entre la narration et le personnage, et l'immédiateté et la fragmentation du texte. Ensuite il en modifie d'autres avec l'abolition de l'illusion solipsiste du personnage au profit de l'intersubjectivité de soi, la confrontation à l'altérité, la fin du règne de la subjectivité absolue au profit de la cohabitation de la subjectivité et de l'objectivité, l'abolition de la submersion totale par les passions et les affects au profit de descriptions extérieurs (intériorité et extériorité), « l'altérisation » de l'ironie dans la réflexivité de soi, le développement du spleen et du pessimisme préfigurant l'angoisse « d'être au monde », le développement frénétique des changements de formes et de structures. Et enfin, il s'y ajoute des éléments nouveaux, tel le temps romanesque de l'instant et du présent dans l'illusion de l'immédiat, ce qui renforce encore la fragmentation du texte et les changements formels, structurels et textuels.

---

caractère si éloigné des romans traditionnels (réalistes, naturalistes, etc.), s'inscrit déjà dans le courant du roman moderne.

3. Les raisons des métamorphoses de l'intériorité dans le roman moderne

Après avoir vu les raisons de l'apparition de l'intériorité dans le roman à la fin du XIX^e^ siècle et avant de faire des analyses de l'intériorité dans le corpus romanesque il nous est nécessaire d'émettre quelques hypothèses concernant les principales raisons des métamorphoses de l'intériorité dans le roman moderne qui s'opèrent à partir de la fin du XIX^e^ siècle jusqu'aux années 60 du XX^e^ siècle au sein du monde de culture occidentale.

Ceci peut se faire par l'examen des liens étroits qui unissent l'auteur et l'intériorité, des liens qui reposent en grande partie sur le phénomène de la perception. Nous pensons que les métamorphoses de l'intériorité peuvent s'expliquer par le changement de la perception de trois conceptions, changements apportées par la modernité en fonction des découvertes scientifiques : le changement de la perception de la réalité par l'homme, le changement de la perception de la nature humaine par l'individu et le changement de la perception de la relation entre la réalité et la nature humaine. Ces trois changements entraînent la modification structurelle et formelle du roman dans le but de refléter une nouvelle conception de la réalité, de l'identité et de l'altérité et de faire face à l'angoisse *d'être-au-monde* et en conséquences ouvrent des voix nouvelles pour des formes de plus en plus riches de l'intériorité dans le roman moderne.

- **Le changement de la perception de la réalité**

Les dernières décennies du XIX^e^ siècle apportent des changements considérables concernant la perception de la réalité physique du monde. Ceci s'explique par le progrès technique qui se répand dans le monde à cette époque mais aussi par le scientisme qui submerge l'Europe. Ce scientisme se caractérise par la certitude que toute connaissance ne peut être atteinte que par les sciences, particulièrement les sciences physico-chimiques, et on attend d'elles la solution à tous les problèmes de l'Humanité. Mais le progrès ne répond pas à toutes les nouvelles questions et au contraire, abolissant toutes les certitudes précédentes, il enfonce l'homme encore plus loin dans l'immensité du doute. L'évolution de la science apporte des connaissances nouvelles exposant des modèles de plus en plus abstraits, et le pic de cette évolution se situe probablement à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle avec un important bouleversement de

nombreux modèles et concepts scientifiques. Le vocabulaire scientifique change, devenant de plus en plus obscur dans son expression, surtout pour un intellectuel humaniste comme l'écrivain qui généralement n'a pas de formation scientifique. Les scientifiques et les penseurs humanistes réalisent que « le réel devient inaccessible (Dirac), que l'avenir est définitivement imprévisible (Broglie), que l'ignorance et l'incertitude sont les moteurs de la découverte (Fourastié, Morin), que l'opposition entre temps et éternité devient une articulation féconde (Prigogine et Stengers), que le doute est une étape nécessaire (Debré). »[98] Comme le dit Ryszard Nycz,[99] toutes les découvertes scientifiques, particulièrement dans la domaine de la physique et de l'astrophysique, ont provoqué un grand bouleversement, car elles ont montré que derrière l'illusion d'un monde stable et plein de l'harmonie de la physique classique qui s'appuie sur un modèle régulier et prévisible, il existe un « méta-monde » indescriptible dans les catégories actuelles. Ce méta-monde éloigné de la linéarité et de la continuité, est caractérisé par des sauts, des lacunes, la non-régularité et la non-continuité. La règle de causalité ne l'anime plus et les catégories du temps et de l'espace ont changé en délaissant toute obligation absolue et en adoptant la relativité.

La découverte des méta-mondes modifie le caractère et la signification de la réalité physique du monde, en changeant automatiquement tout le sens de la réalité qui se propage en dehors de la science, et a bien évidemment plus au moins rapidement des échos dans des domaines comme la philosophie et la littérature. Il apparaît la conviction que la réalité est anarchique et changeante, multidimensionnelle, qu'elle n'est pas matérielle, stable et réglée, mais plutôt énergétique, chaotique et aléatoire.

D'où la conviction que la réalité n'est plus la réalité telle qu'elle est généralement comprise par la société, et qu'il existe toute une dimension de la réalité que l'homme ordinaire ne comprend plus. Et la littérature moderne dont l'un des objectifs est de montrer la réalité de la vie, doit à présent s'adapter à cette nouvelle vision du réel, pour en donner des représentations fiables. Pour satisfaire cette exigence et s'adapter à cette nouvelle perception de la réalité, la littérature change sa structuration (linéarité, narrateur omniscient, relations narratives reflétant une conception stable de la réalité, ordre causal et temporel) en expérimentant des techniques qui soulignent ce caractère nouveau de la réalité, ce caractère non-linéaire, instable et désordonné qui suscite l'angoisse d'être-au-monde, en faisant plonger l'homme dans un « gouffre de ténèbres ».[100] Dieu

[98] *Paroles de science*, Textes présentés par Albert Jacquard, Paris, Albin Michel, 1995, p. 7.
[99] Nycz, R., *Odkrywanie modernizmu*, Krakow, Uniwersitas, 1998, p. 92. TdA: Nycz, R., *Découverte de la modernité*, Cracovie, Uniwersitas, 1998.
[100] Monod, J., *Le hasard et la nécessité*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 47.

est mort[101] et sa mort est un événement culturel comme tous les autres, sur le fond de la modernité qui domine le monde occidental. Mais cette mort de Dieu augmente encore la consternation de l'homme et en fin de compte augmente de plus en plus les sentiments d'angoisse et d'épouvante car devant l'incompréhensible il ne peut plus chercher refuge dans la foi. L'histoire de l'humanité perd sa « fin », à tous les sens de ce mot et l'homme perd « le sens métaphysique de son existence ». Selon Gabriel Marcel,[102] la mort de Dieu proclamée par Nietzsche, signifie en réalité le fait que l'homme, face à la modernité et aux changements qui s'y opèrent, est devenu pour lui-même une question sans réponse. Ce qui l'angoisse et suscite des interrogations sur des espaces de son psychisme qu'il ne connaît pas et qu'il tente de découvrir. Ce qui favorise l'intérêt de l'écrivain pour l'exploration de la vie intérieure.

- **Le changement de la perception de la nature humaine et de la relation entre la réalité et la nature humaine**

Le changement de la perception de la réalité entraîne automatiquement le changement de la perception de la nature de l'homme, perception de soi, et de la perception de la relation entre l'homme et la réalité, perception de l'autre et du monde. Les changements de ces trois conceptions s'avèrent décisifs pour les métamorphoses de l'intériorité et ils influent sur elle de deux manières.[103]

Avec la nouvelle conception de la réalité qui est devenue incompréhensible au non scientifique, l'homme change la conception de son identité. Ce qui commence à être visible à partir de la fin du XIX^{e} siècle avec les premiers vacillements de la conception de l'identité du sujet. Le sujet perd entièrement ses repères, et plus précisément son individualité telle qu'elle était définie au

---

[101] Cette idée de la mort de Dieu n'apparaît pas avec Nietzsche, à la fin du XIX^{e} siècle, comme beaucoup le pensent. Déjà Hegel, un demi-siècle auparavant avait constaté que «le sentiment sur lequel repose la religion moderne est le sentiment que Dieu même est mort » (cf. Hegel, *Foi et savoir;* cité par Arendt, H., *La vie de l'esprit,* vol. 1, *La pensée,* Paris, PUF., 1981, p. 24.). Mais c'est Nietzsche qui l'a compris pleinement : «Dieu est mort, et c'est vous et moi, qui l'avons tué». (cf. Nietzsche, F., *Le Gai Savoir,* III, Paris, Gallimard, 2001, p. 125.).

[102] Marcel, G., *Une gigantesque dévaluation,* in Belloc, G., Nègre, G., Brahimi-Chapuis, D., *L'Homme et le monde moderne,* Paris, Librairie Delagrave, 1986, p. 184.

[103] Comme nous le verrons, c'est à partir de ces trois perceptions que l'homme crée dans son intériorisation les images mentales nécessaires à ses actes réflexifs constituant la vérité subjective de soi, mais ces perceptions sont aussi nécessaires à l'homme pour créer son identité, pour pouvoir exister. L'acte d'intériorisation est en étroite relation avec l'identité de l'homme, qui elle à son tour est construite à partir de la vérité subjective de soi que l'homme élabore en fonction du jugement de valeur qu'il fait à partir de la réalité dans laquelle il vit, par rapport à soi-même, et en fonction d'autrui et du monde extérieur qui l'entoure. Et ces trois relations reposent toutes sur la perception, car ce n'est qu'en percevant que l'homme peut construire sa propre échelle de valeurs pour pouvoir se positionner face à l'existence, pour pouvoir construire un jugement, sa conception de la réalité, de soi-même, d'autrui et du monde qui l'entoure. Ces trois conceptions créées à partir de l'activité de la perception prennent une part active à la construction de l'intériorité de l'homme par le biais de l'identité qui est inhérente à l'intériorité.

Siècle des Lumières et exploitée ensuite par les Romantiques. Nombreux sont les commentateurs qui soulignent l'impact de la philosophie, qui, nourrie de ces nouvelles conceptions de la réalité, a contribué à la crise de l'ancienne conception de l'identité. L'ancienne identité n'est plus valable car l'homme se retrouve seul face à lui-même, face aux valeurs dont l'échelle vient de s'écrouler, ce qui lui cause un sentiment d'inquiétude permanente et même d'angoisse devant un monde changé et dont il a perdu la compréhension. Cette crise de l'identité que ressent l'homme au paroxysme du développement de l'individualisme moderne, apparaît comme un paradoxe. Comme le dit Habermas, « le processus d'émancipation de l'homme à l'époque moderne, est bientôt ressenti comme un risque d'aliénation, comme la perte de forces d'intégration sociale. »[104] Et comme le dit Jacques Le Rider : « L'individualisme, conquête moderne, apparaît à la plupart des critiques de la modernité comme ambivalent : il reste posé comme une exigence éthique, logique, esthétique, mais on ressent la nécessité de le distinguer de ses rétrécissements et de ses déformations. »[105]

C'est pourquoi, obligé de construire à nouveau son identité, l'homme la construit en incluant désormais l'altérité dans le processus, l'altérité dont la conception change aussi en fonction des deux changements précédents, celui de la conception de la réalité et celui de la conception de l'identité humaine. Car l'homme ne peut plus se concevoir uniquement en fonction de son soi, en tant qu'individu égocentrique, maître du monde. Le nouveau sens de la réalité et de la nature humaine, l'oblige à définir son identité en fonction d'autrui et de l'altérité, et ceci apporte un changement de la conception de la relation entre l'homme et la réalité. Il réalise qu'il dépend de l'autre de même qu'il dépend de la nature qui l'entoure. Le changement des trois conceptions, de la réalité, de la nature humaine et de la relation entre l'homme et la réalité, influe donc indirectement sur l'intériorité et provoque ses transformations.

L'inquiétude, l'angoisse et le désespoir deviennent les notions clés d'apparition de l'intériorité dans le roman. Déjà Schopenhauer en 1814 dans *Le monde comme volonté ou comme représentation*, avait prévu cette tournure décisive pour l'intériorité en décrivant le monde comme le lieu du vide, de la souffrance et de l'inquiétude qui s'introduisent dans le Moi, en l'envahissant dans le pessimisme de l'Apocalypse au quotidien et c'est seulement dans de telles catégories que la vie est désormais pensée par l'homme. En instaurant cette nouvelle dialectique

[104] Habermas, J., *Der Eintritt in die Postmoderne*, in Merkur, vol. 37, n°7, oct. 1983, cité in Le Rider, J., *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Puf/Perspectives critiques, 1990, p. 39.
[105] Le Rider, J., *Modernité viennoise et crises de l'identité*, op.cit., p. 39.

de la condition humaine qui oscille entre le pessimisme et la souffrance de l'individu, *Le Monde comme volonté et comme représentation* est l'un des premiers textes ayant « rendu caduque » l'ancienne conception de la psyché, et par cette nouvelle image de l'individu, il a imposé une nouvelle image du concept de l'intériorité. Et c'est cette nouvelle image de l'individu représentant un homme « nu, dépouillé de tout, même de sa foi », « en concurrence avec des autres vivants mais ne pouvant sortir de soi, coupé de tout recours transcendantal, passif devant la dynamique aveugle de ses pulsions, menacé du dedans, incapable de rien réformer, et encore moins d'agir sur son destin, affligé plus que soulagé de la petite part de connaissance qui lui reste »,[106] qui est entièrement responsable des métamorphoses de l'intériorité dans le roman moderne. C'est le mérite de Schopenhauer de s'être rendu compte de cela car il est « le premier qui a su quelque chose sur nous »,[107] et parce qu'il s'est rendu compte en constatant que « Kant nous a débarrassé de l'âme »,[108] que :

la partie intime de notre être a ses racines dans ce qui n'est plus phénomène mais chose en soi, là où n'atteignent pas les formes phénoménales, là où manquent par suite les conditions principales de l'individuation et où avec celle-ci disparaît la conscience claire. En ce point cesse toute variété des êtres, comme au centre d'une sphère celle des rayons.[109]

Les conceptions schopenhaueriennes, ont profondément marqué par leur pessimisme et atteint en priorité tous les créateurs qui avaient affaire au statut du sujet, du personnage, de Maupassant à Beckett, en inaugurant la naissance d'un nouvel espace littéraire où l'homme perd sa foi en lui et où le Moi acquiert une dimension nouvelle avec une :

> perspective totalement laïcisée, absence d'horizon idéal, reconnaissance des pulsions et de leur origine ténébreuse, incrédulité à l'histoire comme progrès, sentiment de solitude et de déréliction ontologique, conviction que l'existence n'a aucun sens. Chaque écrivain, au lieu de raconter une bonne histoire comme autrefois, prend en vue une condition humaine.[110]

On pourrait dresser une longue liste des auteurs, de presque toutes les zones du monde occidental, qui s'inscrivent dans cette mouvance, où à côté des auteurs des œuvres de notre corpus romanesque (Dostoïevski, Berent, Sabato, Svevo, Kafka, Sartre, Sarraute, Joyce, Beckett

---

[106] Henry, A., *Le Moi est rien*, in Magazine Littéraire, N°328, Janvier 1995, p. 27-28.
[107] Svevo, I., *Ecrits intimes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 254.
[108] Henry, A., op.cit., p. 28.
[109] Schopenhauer, A., *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1996, p. 946 et p.1047.
[110] Henry, A., op.cit, p. 28.

ou Ducharme), nous avons d'autres écrivains comme W. Reymont, I. Tourgueniev, A. Biely, M. Krleza, T. Mann, A. Schnitzler, S. Zweig, L. Pirandello, G. Greene, A. Gide, L-F. Céline, M. de Unamuno, A. Strindberg, J-L. Borges, W. Gombrowicz, V. Woolf, F. Pessoa, A. Brookner etc., qui constituent un *espace adjonctif* du roman de l'intériorité qui aurait pu comme notre corpus romanesque fournir aussi des illustrations des métamorphoses de l'intériorité.

Les changements de la manière de percevoir la réalité et de concevoir la nature humaine et la notion d'altérité apportent à l'écrivain plus de liberté en élargissant les champs d'exploration et en découvrant ce qui était inexploré jusqu'à présent, le mystérieux, le caché, son intérieur.

- **L'« *Ostranienie* » du roman : changements structurels et formels**

En raison de ces changements au niveau des trois perceptions, de la réalité, de l'identité et de l'altérité, ainsi qu'en raison de l'angoisse profonde de l'être, le roman moderne subit un grand bouleversement au niveau de ses formes, narratives et discursives, ce qui ne reste pas sans conséquence sur *l'intériorité exprimée* dans le texte.

Les changements formels du roman moderne ont été théorisés par la notion d*'ostranienie*[111] du roman moderne (singularisation) selon l'expression de V. Chklovski. Si la perception est la raison intellectuelle des métamorphoses de l'intériorité dans le roman par le biais de la dimension ternaire des changements, nous émettons l'hypothèse que « l'*ostranienie* » du roman moderne qui en résulte est la cause technique, opératoire de ces métamorphoses.

Dans la théorie formaliste de Chklovski le terme *singularisation* signifie la description, de quelque chose, personnage, objet, action, etc., dans une œuvre littéraire d'une manière totalement nouvelle par rapport à la description utilisée et considérée comme traditionnelle jusqu'alors, ce qui veut dire que l'écrivain cherche à faire apparaître une nouveauté par une manière « un peu étrange » pour le lecteur.[112]

---

[111] Le terme « ostranienie » a été introduit par le formaliste russe Victor Chklovski en 1917, dans son essai «Iskoustvo kak priem» (*L'art comme procédé*), et ensuite dans son article «O teorii prozi» (*Sur la théorie de la prose*), publié bien plus tard, en 1982. Voir : Chklovski, V., *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Age d'homme, 1972, Chklovski, V., *La marche du cheval*, Paris: Ed. Champ Libre, 1973, pp. 110-113, ou encore Todorov, T., *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965, pp. 83-97.

[112] Chklovski considère *l'ostranienie* en tant que procédé d'art narratif typique de la période de la modernité et il le découvre en analysant *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï, qui selon lui singularise toutes les descriptions des batailles, en les décrivant d'une manière nouvelle, inconnue jusqu'à présent. Cf. Todorov, T., *op. cit.*, p. 87. Il considère aussi que ce procédé avait été emprunté par Tolstoï « à la littérature française, peut-être au Huron, nommé l'Ingénu de Voltaire ou à la description que fait de la Cour de France le sauvage de Chateaubriand», in Chklovski, V., *La marche*

C'est pourquoi ce procédé d'art narratif qui se manifeste dans la création du roman moderne par la tentative incessante des écrivains d'abolir les règles traditionnelles de la construction romanesque, de libérer l'esprit du lecteur de la perception conventionnelle des écritures précédentes, a des conséquences importantes pour la transcription de l'intériorité dans le texte. Le lecteur est mis face à une écriture qui est le reflet d'une représentation du méta-monde dont la nature dépasse les règles conventionnelles de la réalité, et dont le contenu est exploré par le biais de la représentation intérieure du personnage. Pour pouvoir le faire, l'écrivain est obligé de repenser toutes les catégories épistémologiques et ontologiques du roman.[113] Car l'éclatement des anciennes formes, des concepts, des canons de beauté, fournit de nouvelles directions de recherche et l'écrivain se forge la conviction qu'il existe des dimensions de la vie intérieure encore inconnues, des sensations et des sentiments de l'homme à développer, et surtout qu'il existe des possibilités encore inexplorées par la littérature de création. Des formes propres à l'artiste, des formes provenant de l'intérieur même de l'auteur. Formes qui n'ont encore jamais été montrées, et qui peuvent avoir leur propre autonomie, non limitées par les canons de la création classique. D'où l'explosion des formes narratives et discursives qu'a connue le roman moderne.

- **Les métamorphoses de l'intériorité en fonction de l'*ostranienie* du roman moderne**

L'essor de l'intériorité dans les textes littéraires ainsi que ses métamorphoses sont donc favorisées, chez les avant-gardes symboliste, expressionniste et surréaliste, particulièrement durant la période allant de 1885 à 1935, et ensuite dans le Nouveau Roman, par divers procédés et techniques d'ostranienie de l'écriture qui essayent d'exprimer la vie intérieure dans la littérature et les arts. Ainsi, le développement du progressisme scientiste[114] qui fait primer

---

du cheval, op. cit., p. 111. Le concept a été repris par d'autres formalistes qui considèrent qu'on peut le trouver à tous les niveaux de la création artistique : phonétique (cf. les recherches de L. Yakoubinski sur les sons du discours poétique), lexical (cf. les recherches de B. Larin et d'I. Tynianov sur la complication sémantique du mot *poétique*), et au niveau du sujet même (cf. V. Chklovski), ce qui fait que l'*ostranenie* devient pour eux un procédé quasiment universel dans l'art, car en distinguant le langage littéraire du langage ordinaire il montre la capacité de l'art à se renouveler dans des formes toujours nouvelles et à chaque fois de plus en plus « modernes », en évitant la routine et le risque de répétition.

[113] Comme par exemple, les séquences linéaires de la narration, l'omniscience du narrateur, les règles, la forme et les relations entre l'auteur, le narrateur et le narrataire dans la narration, en mettant en avant des techniques nouvelles qui soulignent la non-linéarité entre la compréhension conventionnelle de la réalité et la vision nouvelle de la réalité dans les œuvres : abolition des règles de l'ordre causal et temporel, fabrication de divers narrateurs, multi-perspectivisme, relation insaisissable entre l'auteur, le narrateur et le lecteur, techniques rhétoriques (pastiche, parodie, etc.,).

[114] Le progressisme scientiste qui se développe avec la mort de Dieu et l'essor de divers systèmes dans les sciences humaines comme la psychanalyse, la linguistique, la sociologie, etc., accorde une grande importance à l'objectivité dans des analyses et des approches qui se veulent scientifiques et qui favorisent la contestation du sujet, du Je, de la subjectivité et de l'intériorité.

l'analyse purement objective, est contrebalancé par les expressions artistiques de la mimésis avec leur intérêt particulier pour la vie intérieure. Ces expressions défendent non seulement la place de l'intériorité dans la littérature en écartant le risque de sa limitation par la croissance de l'importance de l'objectivité, mais parviennent à exploiter cette objectivité au profit du processus de l'intériorité en contribuant de la sorte à ses métamorphoses et au changement de ses principes fondateurs.

Le caractère indissociable de l'intériorité de la nature humaine ne permet pas à l'écrivain d'échapper à l'intériorité, même la psychologie scientifique qui se développe dès la fin du XIX^{e} siècle, ne peut pas complètement anéantir le concept de l'âme. Il survit grâce au besoin de l'introspection, l'attitude introspective étant toujours présente dans les nouvelles sciences de la connaissance de l'homme comme la psychologie ou la psychanalyse, mais cette introspection devient « contrôlée objectivement ». « La méthode d'observation intérieure ou introspection (regarder en dedans), malgré son caractère subjectif, et par conséquent strictement individuel, est la méthode fondamentale de la psychologie, la condition nécessaire de toutes les autres »[115] L'introspection qui en psychologie et en philosophie devient une méthode d'observation et d'analyse de soi dans le but de se connaître et d'analyser soi-même ou l'esprit humain en général devient la méthode principale utilisée par la psychologie expérimentale à la fin du XIX^{e} siècle. Mais elle est rejetée au XX^{e} siècle du fait de différences entre les diverses conceptions de la conscience chez les psychologues.

C'est pourquoi le XX^{e} siècle est incontestablement le siècle du Je et de la subjectivité menant vers l'intériorisation de la conscience. Lancé par l'exploration de l'inconscient du Moi par les surréalistes grâce à la «découverte» de l'inconscient par Freud, l'affect, émotion, sentiment et sensation, prend sa place légitime dans la définition de l'intériorité, par le biais de l'identification personnelle du sujet s'intériorisant qui désormais ne peut pas se faire en dehors du paramètre affectif qui conditionne l'existence et l'identité du sujet. Ceci commence avec Ernst Mach qui en 1886 dans *L'analyse des sensations*, se positionne contre le positivisme d'Auguste Compte en considérant que les faits psychologiques sont des sources de connaissance aussi importantes que les faits physiques et en accordant un rôle primordial aux sensations dans la construction de Moi, le Moi se construisant à partir des affects et réagissant ensuite sur eux. D'où son caractère instable et insaisissable. Ses idées sont reprises par Rémy de Gourmont dans ses *Nouvelles*

[115] Ribot, T., *De la méthode dans les sciences*, par F. Thomas, Compte-Rendu des Séances et Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, 171, 1909, I, page 231.

dissociations d'idées en 1901 : « la vie n'est qu'une suite de sensations reliées par des états de conscience » et avant lui par Maurice Barrès dans *Le Culte du Moi* (1891) :

> Notre Moi, en effet, n'est pas immuable; il nous faut le défendre chaque jour et chaque jour le créer. […] Le culte du Moi n'est pas de s'accepter tout entier. […] ils sont nombreux ceux de vingt ans qui s'acharnent à conquérir et à protéger leur Moi, sous toute l'écume dont l'éducation l'a recouvert et qu'y rejette la vie à chaque heure. Je les vis plus nombreux encore quand, non contents de célébrer la sensibilité qu'ils ont en eux-mêmes, je leur proposai de la cultiver, d'être des « hommes libres », des hommes se possédant en main.[116]

L'intériorité poursuit ses métamorphoses avec le roman « monologal » de Proust, en s'investissant de plus en plus dans la découverte de sa vraie face par le déplacement progressif de son centre d'intérêt des sentiments et des affects purs vers les émotions et les percepts. En s'investissant de plus en plus dans la découverte de ce côté de l'intériorité jusqu'alors ignoré et occulté, notamment son volet perceptif, essentiellement au détriment de son volet affectif, la littérature pour la première fois commence à découvrir une intériorité « équilibrée » dans sa mutuelle dépendance entre *la perception d'autrui* et *le ressenti de soi*.

La première étape de cette évolution dans l'écriture est franchie avec le monologue intérieur chez Valéry Larbaud qui dans la préface de la réédition des *Lauriers sont coupés* en 1925 restitue la paternité du monologue intérieur à Dujardin (paternité auparavant faussement attribuée à Joyce). L'explosion du genre se produit avec Joyce (*Les Gens de Dublin* en 1914 et *Ulysse* en 1922), Kafka (*Les Métamorphoses* en 1914), Virginia Woolf (*Mrs Dalloway* en 1925), Faulkner (*Le bruit et la fureur* en 1929), Sartre (*La Nausée* en 1938, et plus tard, en 1945 *Les Chemins de la liberté*). La tendance prend figure d'école littéraire grâce à la systématisation du monologue intérieur avec l'école française du Nouveau Roman à partir de 1957-1958. La seconde moitié du XXe siècle continue le culte des profondeurs de l'homme dans les deux dimensions fondamentales de l'intériorité : son côté intérieur avec *le ressenti de soi* et son côté extérieur avec *la perception d'autrui*. Ainsi, les métamorphoses de l'intériorité ne sont pas une confrontation permanente entre l'intériorité et l'extériorité, ce qu'annonçait déjà Marcel Schwob dans *Le cœur double* (1891) :

[116] Barrès, M., *Le Culte du Moi*, Paris, Plon, 1922, p. 471-473.

> C'est « une oscillation perpétuelle entre le moi et le monde extérieur. Intériorité et extériorité ne s'opposent pas en termes de surface et profondeur, mais s'affrontent à l'intérieur même de l'intériorité. »[117]

Ces métamorphoses ne sont pas non plus une « conspiration » contre le phénomène de l'intériorité,[118] lancée par la modernité avec son vertige permanent du progrès, comme l'avait dit Bernanos, car elle ne peut plus être envisagée dans le sens traditionnel de sa conceptualisation dualiste, ni selon sa définition romantique qui exposait son versant du *ressenti de soi*.

Le roman moderne apporte à partir de la fin du XIX^{e} siècle la seconde face de l'intériorité, celle de *la perception d'autrui* qui s'ajoute à la première, *le ressenti de soi* en découvrant l'intériorité dans ces deux dimensions fondamentales. Nous examinerons successivement ces deux faces au travers des œuvres des deux cycles de notre corpus romanesque.

[117] De Sermet, J., *Les aventures romanesques de Marcel Schwob*, in Modernité 12, *Surface et intériorité*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 40
[118] Bernanos, G., *La France contre les robots*, Paris, Robert Laffont, 1947, pp. 137-138.

Première Partie

L'intériorité : définition, composants et expression romanesque

Il n'est pas de domaine du savoir où il y ait eu aussi peu de progrès que dans la philosophie de l'esprit. L'esprit humain a été étudié comme s'il était indépendant du corps, et, en général, par des philosophes qui avaient relativement peu de connaissances du monde physique. Par exemple, aucune tentative n'a été faite pour étudier les phénomènes mentaux à la lumière de l'expérimentation et de l'observation, ou pour les analyser dans leurs phases anormales. […] Sans données, sans axiomes, sans définitions, [la science de l'esprit] soulève des problèmes qu'elle ne peut pas résoudre. […] L'esprit humain se dérobe à une connaissance par les sens et par la raison, et il s'étend tel un champ en friche, exposé au nord, sur lequel le spéculateur de passage jette son

ivraie mentale, étouffant les bons grains qui auraient pu naître et se développer.
David Brewster

L'objectif de cette première partie est de définir l'intériorité en tant que phénomène mental dans la vie et en tant que réalité incarnée dans le roman, et de voir quelles sont les conditions de sa transcription dans le texte romanesque. En examinant l'intériorité dans une approche transdisciplinaire (philosophie, littérature et sciences cognitives) nous voulons en donner une définition opératoire pour l'analyse des formes de l'intériorité dans le roman, chaque roman en exposant une facette différente, un avatar, une bribe de son histoire.

Après avoir donné une définition de l'intériorité comme phénomène mental de l'indivi établissant ses éléments constitutifs, les conditions nécessaires pour que le processus d'intériorisation puisse être engagé ainsi que les principales étapes de sa formations dans le mental de l'homme, nous verrons les quatre dimensions fondamentales de l'intériorité littéraire, dimensions prenant activement part dans ses incarnations romanesques : le *perçu*, le *ressenti*, l'*exprimé* et le *reçu*.

Ensuite, après avoir exposé en détails la méthodologie et la problématique de cette thèse nous analyserons l'intériorité dans sa dimension du *perçu* par l'auteur et dans sa dimension du *reçu* par le lecteur. L'intériorité y sera envisagée en tant que phénomène intentionnel de l'écrivain défini comme méta-représentation de celui-ci impliquant dans son incarnation romanesque trois entités : l'auteur, la conscience autoréflexive et le lecteur qui chacun à son tour, dans divers actes et postures des phases successives de la formation du processus d'intériorisation, contribue à la manifestation du caractère unique et original que possède chaque avatar romanesque de l'intériorité.

1. Définition de l'intériorité

> *La parole intérieure qui semble venir de l'extérieur, les réflexions-mots, qui retentissent comme de vraies paroles entendues, ce rapport entre le dedans et le dehors apparent ne devrait pas être tellement difficile, en tout cas impossible à remarquer. Si. Il l'est.* Michaux

1.1. A la charnière de deux mondes, l'homme entre intériorité et extériorité

Pour définir l'intériorité ainsi que les conditions de sa transcription par le roman, il faut commencer par constater que l'intériorité est une notion que l'homme de culture occidentale n'arrive pas à dissocier de son antonyme, l'extériorité, sans laquelle il lui est impossible d'envisager et de délimiter sa dimension, de définir et de décrire ses caractéristiques. En effet, l'une des caractéristiques de la culture occidentale, est la conscience par l'homme de sa constitution duale. Tout au long de son histoire, il s'est presque toujours défini, sauf dans quelques cas de matérialismes très radicaux, par des catégories opposant l'intérieur et l'extérieur, le corps et l'esprit, le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel, l'animé et l'inanimé, catégories auxquelles il attribue une hiérarchie de valeurs. Ainsi, le concept d'intériorité a souvent été défini au cours de l'histoire de la philosophie européenne par opposition, particulièrement à l'extériorité. L'âme ou l'esprit ont presque toujours été opposés au corps, ce qui est l'héritage de l'opposition antique entre *soma* et *psyché*.

Mais alors que l'extériorité est très facile à définir, en procédant par association au corps, à l'objet, au monde visible et à la réalité objective délimitée de tous temps par un simple examen des sens et aujourd'hui par un examen scientifique, au contraire l'intériorité reste un concept flou, difficile à cerner du fait de son caractère subjectif, son champ de recherche étant un espace irréductible à un examen objectif. C'est pourquoi, cette dimension de l'homme, n'a été comprise et par la suite dévoilée, que progressivement, et on lui a attribué des noms très divers en fonction de la progression du savoir, par les philosophies anciennes et classiques (âme), par les philosophies modernes et contemporaines (esprit), par la psychologie et la psychophysiologie (en la reliant à la conscience, aux fonctions mentales), et enfin par les sciences cognitives et les neurosciences qui durant le XX^{e} siècle ont constamment reformulé les concepts classiques du corps et de l'esprit, en se focalisant sur le corps et le cerveau.

Malgré toutes les querelles qui accompagnent la conception duale de l'homme tout au long de l'histoire dans un continuel conflit entre ceux qui prônent la primauté de l'esprit et méprisent le corps, et ceux qui défendent l'équilibre entre les deux, malgré cette conjonction de deux principes fondamentalement différents, qui soit collaborent soit s'affrontent violemment, l'homme réalise et acquiert la certitude, qu'il possède deux manières d'exister, de penser et même de parler, les deux résultant de cette constitution duale, chacune étant attachée à une partie constitutive de son être. Il s'agit de son monde extérieur dans lequel il vit et de son monde intérieur dans lequel il se confronte à ses affects. Il s'agit de sa pensée extérieure, celle qu'il transmet aux autres, et de sa pensée intérieure qu'il cache, qu'il ne garde que pour lui. Il s'agit de son discours extérieur par lequel il communique avec les autres et de son discours intérieur par lequel il explique à soi ce qu'il cache aux autres et pourquoi il le fait. Cette dichotomie intérieur/extérieur est tout à fait naturelle pour l'homme, il ne peut pas s'empêcher de se définir réellement autrement que dans cette opposition, d'un côté le monde physique avec la matière, les objets tangibles, les corps organiques, et de l'autre côté le monde mental avec tout ce qui se passe à l'intérieur de l'esprit ou de l'âme : ses pensées, ses affects, etc., car comme le dit Robert Smadja : « comment ne pas remarquer les oppositions binaires (être intérieur-être extérieur; être actionnel-être réactionnel; le spirituel-le matériel) qui sous des formes diverses reprennent l'opposition fondamentale du corps et de l'esprit. »[119]

Nous le voyons déjà chez les philosophes grecs,[120] et chez les Classiques avec le dualisme cartésien qui oppose l'âme et le corps, mais aussi tout au long de l'histoire de la philosophie moderne et contemporaine, par exemple, avec le rationalisme, fondé sur le cartésianisme, prônant

---

[119] Smadja, R., *Corps et Roman, Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 40.

[120] Les Anciens opposent *logos endiatheos* et *logos prophorikos* (discours disposé à l'intérieur/ discours proféré), Aristote oppose *l'esô logos* à *l'exô logos*. Le mot grec logos pouvant signifier soit la cogitation de l'âme et le raisonnement intérieur, soit le discours oral, (cf. Aristote, *Catégories*, in Pannacio, C., *Le discours intérieur*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 98.). Aussi bien pour Platon que pour Aristote, le discours intérieur vient des profondeurs de l'âme de chaque individu dans sa solitude profonde, mais pour Platon « *Une discussion que l'âme elle-même poursuit tout du long avec elle-même à propos des choses qui lui arrive d'examiner »*, (cf. Platon, *Théétète*, trad. M. Narcy, 189a-190a, Paris, Garnier – Flammarion, 1994), est la même chose que la parole orale :« *[…] pensée et discours ne sont qu'une même chose, sauf que le discours intérieur que l'âme tient en silence avec elle-même, a reçu le nom spécial de pensées»*, (cf. *Sophiste*, 263e, in Pannacio, C., *op.cit.*,), tandis que pour Aristote le discours intérieur- *l'esô logos* est un discours mental qu'on ne peut comparer à aucune langue de communication. *« Les affirmations et les négations proférées par la voix sont les symboles de celles qui sont dans l'esprit* », (cf. *Analytiques seconds* 24b1-2, in Pannacio, C., *op.cit.*,), *« les sons émis par la voix sont des symboles des états de l'âme »*. (cf. *Perihermeneias* 16a2-3, in Pannacio, C., *op.cit.*,). Le discours intérieur chez Aristote, comme plus tard chez St. Augustin et Guillaume d'Ockham, ne dépend donc d'aucune langue conventionnelle, l'augustinisme opposant *verbum in corde* et *verbum in mente*. Et Claude Panaccio (p. 306-307) donne dans son livre une liste de trente six figures du discours intérieur de l'Antiquité à Guillaume d'Occam.

que toute connaissance exige des principes universels non tirés de l'expérience, et, opposé à lui, l'empirisme qui accorde une grande importance aux méthodes inductives ou hypothético-déductives, ou encore avec d'autres doctrines, comme par exemple, l'idéalisme qui rejette l'importance du monde physique en valorisant l'esprit comme la réalité immatérielle immédiate.[121]

Au XIX^e^ siècle, la psychologie, tente d'élucider les phénomènes relevant de l'intérieur de l'homme par le biais de l'introspection, par « l'autoréflexion d'un observateur qualifié sur la nature et sur ses propres modèles de pensée »,[122] mais elle n'apporte pas de progression décisive du savoir, et on essaye alors de trouver d'autres solutions. Depuis la fin du XIX^e^ siècle, nous assistons à l'apparition de nouvelles sciences humaines, et avec elles à un accroissement constant de l'intérêt pour la vie mentale de l'homme et des concepts comme la pensée, l'esprit, la conscience, les aspects spécifiquement humains du langage et de la culture. L'introspection est remplacée, dans les années 20 à 40 du XX^e^ siècle, par le béhaviorisme, la science du comportement qui prône l'observation scientifique et bannit tout ce qui ressort de la subjectivité ou de l'introspection, en voulant décrire l'activité psychologique sans recourir à des concepts mentaux.[123] Il réduit donc le mental au comportement physique. A partir de cette base béhavioriste, on assiste à la montée en puissance du matérialisme qui avec son recours exclusif à la notion de matière pour expliquer la totalité des phénomènes du monde physique et du monde psychique, rejette la conception que l'esprit est une substance immatérielle, et à la place du dualisme classique intérieur immatériel/extérieur matériel, introduit le dualisme cerveau/corps, le cerveau remplaçant l'intérieur. On insiste également au développement des sciences cognitives. Depuis la fin du XX^e^ siècle,[124] nous assistons à l'approfondissement de cette question avec les progrès spectaculaires des connaissances sur le cerveau et son fonctionnement, sur la relation

---

[121] Chez les contemporains, nous voyons, par exemple Hegel qui oppose l'intérieur et l'extérieur organique, et bien d'autres valorisant soit l'intériorité (Kierkegaard, Bergson), soit l'extériorité (positivisme d'Auguste Comte, matérialisme de Marx, par exemple), ou des conceptions englobant les deux (notamment l'intersubjectivité de Husserl qui revendique le retour introspectif sur soi et une ouverture sur l'Autre et l'extériorité, et les conceptions de Sartre de l'Ego, du Moi et de la conscience, dont on retrouvera un certain reflet dans *La Nausée* comme nous le verrons dans le corpus romanesque.

[122] Gardner, H., *Histoire de la révolution cognitive. La nouvelle science de l'esprit*, Paris, Bibliothèque Scientifique Payot, 1993, p. 24.
La doctrine psychologique de l'intériorité repose sur la connaissance du moi intérieur par l'introspection et se caractérise par le caractère conscient des phénomènes psychologiques. L'individu découvre son intériorité par le caractère spirituel de son vécu et par son indépendance par rapport au corps et tout ce qui est physiologique. Ce qui exclut une analyse objective du phénomène relevant essentiellement d'une subjectivité de l'être.

[123] Déjà depuis Spinoza, et ensuite avec le positivisme d'August Compte, les scientifiques se concentrent sur l'approche expérimentale et abandonnent l'explication métaphysique, qui resta très longtemps ancrée dans la conscience occidentale.

entre le corps et l'esprit, entre la pensée et le cerveau. Nous assistons également au développement des neurosciences qui étudient ce qui autrefois était dans le champ d'investigation de la philosophie, par exemple l'union de l'âme et du corps, thème débattu notamment par Platon, Descartes, Spinoza, Leibniz et Bergson.

Pour pouvoir nous positionner face à un tel panorama d'approches si diverses du corps et de l'esprit, et pour réussir à donner une définition univoque du concept d'intériorité tant de fois reformulée dans l'histoire philosophique, définition opératoire pour retrouver ses multiples manifestations dans la littérature, il est nécessaire de voir comment a évolué le savoir sur l'intériorité dans le temps, sans se contenter de recourir simplement à ses définitions les plus modernes. D'autant que l'intériorité dans les romans pré-modernes et modernes du monde de culture occidentale est souvent le reflet de cette dichotomie intérieur/extérieur dans son historicité.[125] Surtout qu'aujourd'hui, grâce aux découvertes scientifiques, on considère que l'homme est avant tout un « homme neuronal »,[126] l'intériorité étant réduite à l'extériorité en tant que reflet du comportement du corps, donc de quelque chose « d'externe » à lui. Comme le constatait déjà Wittgenstein, le corps humain est la meilleure image de l'âme humaine. On retrouve d'ailleurs, d'une certaine manière, une transcription romanesque de cette idée notamment avec *La Nausée* de Sartre ou avec *le Planétarium* de Sarraute, œuvres qui exposent l'intériorité par le biais de la matérialité du corps et de celle des choses. Cependant même si nous adoptons ce progrès du savoir, c'est-à-dire, si nous admettons que définir l'intériorité dans cette opposition dichotomique intérieur/extérieur n'a plus de sens, en raison de la dépendance de l'un à l'autre, il est impossible de rejeter la simple distinction intérieur/extérieur dans la pensée courante. On remet scientifiquement en cause le sens de la dichotomie, mais on utilise le vocabulaire lié au mental dans l'opposition extérieur/intérieur, et on décrit les phénomènes dans cette opposition car ce n'est que de cette manière que l'homme se pense instinctivement. Comme

---

[124] In Changeux, J-P., Ricœur, P., *Ce qui nous fait penser, La nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 19-20.

[125] Nous insistons sur le fait que cette conception philosophique est l'une des caractéristiques communes à la civilisation occidentale, ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse pas la retrouver dans d'autres littératures que celles du monde occidental. Nous restons néanmoins dans ces limites, car ces autres cultures et civilisations, bien qu'elles distinguent l'intérieur et l'extérieur, peuvent avoir des conceptions du moi et de l'âme différentes. Charles Taylor, donne l'exemple des cultures chamanistes (Bouriates du Nord de la Sibérie) dans lesquelles on croit que la personne humaine possède trois âmes et que l'une d'elles peut voyager à l'extérieur du corps et même séjourner, un certain temps, à l'extérieur de celui-ci. C'est un signe que les autres cultures peuvent avoir un autre sens de l'unité de la personne ou de l'identité humaine, comme le pense Eliade, M., *Le Chamanisme*, Paris, Gallimard, 1968, p.179, cité in Taylor, Ch., *Les Sources du moi, La formation de l'identité moderne*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p. 153.

[126] Changeux, J-P., *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

nous le verrons particulièrement dans notre corpus romanesque pour les œuvres de Dostoïevski et de Berent.

C'est la définition de l'intériorité, réduite à une réalité métaphysique inexplicable en dehors du monde extérieur et qui lui serait opposé, et non son existence, qui est aujourd'hui contestée. Car chacun possède et ressent cet univers comme s'il était « aux antipodes » du monde extérieur et l'expérience lui en parait être indicible et incommunicable à autrui dans son immédiateté en tant que telle, ce qui fait d'elle dans la conscience de l'homme une expérience purement intérieure et subjective sans lien avec l'extérieur. Idée que nous retrouverons dans *Le Tunnel* de Sabato avec le solipsisme de Juan Pablo Castel.

Il y a donc deux faits qui s'imposent, d'une part, l'homme ressent l'intériorité depuis toujours dans cette opposition, et de ce fait d'autre part, il la définit dans la dualité intériorité/extériorité confirmée par les investigations philosophiques. Mais malgré ceci, tout ce qui se passe dans cet intérieur où, comme l'homme l'imagine, « le regard extérieur ne pénètre pas », tout dépend et est causé par l'extérieur (comme le prouve la science). Nous avons donc un décalage entre l'intériorité éprouvée et ressentie par l'homme en tant que la sienne et l'intériorité définie en tant que concept par la philosophie et la science. Car en réalité, l'homme est toujours un seul et même dans sa totalité, et non comme il en a l'impression, d'un part un intérieur et d'autre part un extérieur, dans une expérience à la fois subjective et objective. Et cette existence est une existence unique, et non une existence dissociée, double, parallèle. Mais pourquoi cette confusion, cet écart entre ce que l'homme croit être et ce qu'il est en réalité ? Nous pensons que le malentendu a été en partie crée par le langage qui était au service des investigations philosophiques purement métaphysiques et qui au départ étaient sans recours à l'expérience vécue. On avait divisé l'homme « linguistiquement » en deux parties distinctes (intérieure et extérieure), et cette division purement abstraite est à la base de la confusion, en positionnant l'individu soit dans un espace intérieur, le mental, soit dans un espace extérieur, le corps, même si en réalité les deux ne font qu'un seul espace commun, dans une dépendance continuelle, ne pouvant pas exister l'un sans l'autre.

Mais cette même qualification linguistique nous permet de nous définir. Nous voyons que le mental fait de nous un homme intelligible et que notre intérieur nous lie à notre extérieur. Qu'il s'agisse d'un discours intérieur ou extérieur, nous utilisons des schémas mentaux pour nous exprimer. Dans les cas extrêmes de la non communication avec l'extériorité, comme nous le verrons dans certains œuvres de notre corpus romanesque, par exemple *Notes d'un souterrain* ou

Le Tunnel, les héros utilisent ces mêmes schémas mentaux. Le mental est non seulement un espace où se déroule tout ce processus intérieur, mais il est aussi le support de toute communication extérieure avec le monde et autrui, car c'est uniquement grâce à lui que cela est possible. C'est parce que nous avons cette capacité de penser mentalement les événements et de se représenter mentalement les choses que nous communiquons avec le monde. Le langage extérieur, toute parole que nous adressons à l'autre, même celle qui décrit le fait objectif, est le fruit de notre mental, transposé par lui, car c'est lui qui nous permet la compréhension des choses et par suite la compréhension des autres et la communication avec ceux-ci. « Le mental n'est ni une fiction, ni caché derrière les manifestations extérieures. Il imprègne notre comportement et est imprégné par lui. »[127] Nous voyons donc la nécessité de poursuivre cette étude en gardant l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, mais en soulignant la mutuelle dépendance entre les deux, en tant que deux concepts qui ne sont pas opposés l'un à l'autre mais se conditionnent mutuellement.

C'est pourquoi, dans ce travail, il ne s'agit surtout pas d'opposer l'intérieur à l'extérieur, ni de réduire l'intérieur à l'extérieur, ou d'assimiler le mental au physique. Il faut comprendre la mutuelle dépendance entre ces deux notions, et ne pas faire de confusion dans leurs définitions, soit en termes anciens en gardant cette dichotomie, soit en termes contemporains en réduisant l'un à l'autre. D'autant que la dépendance intérieur/extérieur existe toujours dans notre manière de penser l'intériorité, car elle est conditionnée par l'histoire philosophique qui a façonné notre pensée et par notre perception instinctive de la réalité. C'est pour cela que dans notre définition de l'intériorité, il faut, comme le dit Ricœur,[128] se positionner dans une approche entre, d'une part, le discours sur le corps et le cerveau (structure physique), et d'autre part, le discours sur le mental dans le cadre de la philosophie réflexive, phénoménologique et herméneutique (connaissances, actions, sentiments, actes et états caractérisés par des intentions, des motivations et des valeurs). La notion d'intériorité est donc une notion qu'on ne peut envisager que dans sa complexité, dans un tout conceptuel qui englobe le physique et le psychologique. L'expérience de l'intériorité est donc une expérience globale de l'être entre le physiologique et le psychologique. Nous avons besoin du rapport entre le support physique et l'expérience mentale du sujet (vision de soi, des autres et du monde), car la pensée ne peut fonctionner sans le support physique et notre psychisme dépend entièrement du cérébral. L'intériorité ne peut donc plus être envisagée sans prise en compte de l'importance de l'extériorité, ce qui nous amène à la conception

[127] Glock, H-J., *Dictionnaire Wittgenstein*, Paris, Gallimard, 2003, p. 325.
[128] In Changeux, J-P., Ricœur, P., *op.cit.*, p. 22-23.

spinozienne du corps et de l'esprit au détriment de celle de Descartes.[129] La conception de Spinoza, non reconnue par ses contemporains, est en quelque sorte aujourd'hui « réhabilitée » par les neurosciences. Nous poursuivrons donc cette réflexion en nous appuyant sur la pensée spinozienne, en corrélant le savoir traditionnel de l'intériorité avec les acquis de la science moderne, avec la phénoménalité de l'intériorité elle-même. Comme le dit Michel Henry : « Le concept d'intériorité n'est susceptible de recevoir une légitimation ultime qu'au sein d'une phénoménologie matérielle»,[130] dans une approche qui combine deux visions,[131] celle de la réflexivité (intériorité psychique), et celle du physique et du corps (intériorité en tant qu'acte neuronal conçu dans le cerveau). Car l'intériorité unit en elle l'intérieur et l'extérieur, même si, comme le dit Cioran :

La « vie intérieure » est l'apanage des délicats, de ces avortons frémissants, sujets à une épilepsie sans chute ni bave. L'être biologiquement intègre se méfie de la « profondeur », en est incapable, y voit une dimension suspecte qui nuit à la spontanéité des actes », et sa « richesse intérieure résulte de conflits que l'on entretient en soi ; or, la vitalité qui dispose pleinement d'elle-même ne connaît que le combat extérieur, l'acharnement sur l'objet.[132]

Ce que nous vérifions avec les héros de nos romans, notamment avec ceux de Dostoïevski, Berent, Sabato, Svevo et Ducharme, héros qui exposent dans leurs discours intérieurs essentiellement leurs affects tout en manifestant le frémissement constant de ce type d'émois passionnels qui les placent dans un conflit constant avec l'extériorité qu'ils rejettent et dans une dévalorisation permanente de soi.

1.2. L'intériorité dans l'esprit de l'homme

Avant d'analyser les avatars de l'intériorité dans le roman moderne, il nous est nécessaire de préciser ce que signifie le concept de l'intériorité, comment se déroule son processus de

[129] Cf. Damasio, A-R., *Spinoza avait raison,* et *L'Erreur de Descartes.* L'auteur affirme le génie visionnaire de l'*Ethique*, qui selon lui préfigure le mieux les conceptions contemporaines du corps et de l'esprit. « L'objet de l'idée constituant l'esprit humain est le corps, c'est-à-dire un certain mode de l'étendu existant en acte, et rien d'autre » (in *Ethique,* II, 13, trad. de Misrahi, R., PUF, 1993). L'esprit est donc décrit comme idée, comme conscience, qui a pour objet son corps. Ce n'est pas encore la réflexion, mais l'idée qui est conscience de quelque chose, et ici c'est la conscience de son corps.
[130] Henry, M., *Généalogie de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1985, p. 37.
[131] Paul Ricœur in Changeux, J-P., Ricœur, P., *op.cit.*, p. 211.
[132] Cioran, E-M., *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1948, p. 139.

formation dans l'esprit de l'individu ainsi que son incarnation dans le texte littéraire. Ceci nous permettra de donner une définition fonctionnelle de l'intériorité facilitant l'analyse de ses incarnations dans le roman.

1.2.1. L'intériorité comme acte autoréflexif

Commençons par le fait que, compte-tenu de sa complexité, le phénomène de l'intériorité est très souvent confondu avec d'autres concepts proches de lui, comme par exemple, avec l'intimité. « L'intime se précise en se distinguant des termes qui dénotent la simple intériorité : interne […] dépourvu de résonances affectives, sans espaces relationnels. »[133] L'intime, qui est souvent considéré comme synonyme de l'intériorité, car comme elle, il désigne « ce qui est contenu au plus profond de l'être »,[134] possède selon nous une nuance qui le différencie de l'intériorité. Il relève souvent du « privé », et désigne alors « l'espace privé » de l'homme, par opposition à « l'espace public », donc l'isolement du monde extérieur et des autres, la fermeture par rapport au public, à l'extérieur, à l'autre, à l'altérité, mais souvent dans un partage, une communion avec un proche, avec un *intime,* un *initié.*[135] Tandis que l'intériorité a priori se conçoit dans un isolement et une solitude totale par rapport à l'altérité. L'intime témoigne d'une cohabitation du *Je* avec un autre proche, un *tu*, un *il,* ou des *ils,* ce qui donne *nous*, et non un *je* isolé qui lui, est propre à l'intériorité. Pour être plus clair, on peut dire que l'acte d'intimité se déroule en communion avec un autre, en présence physique d'autrui, par contre l'acte d'intériorité se déroule en communion avec soi-même, en l'absence physique de tout autrui. Ce qui ne veut pourtant pas dire que dans l'acte d'intériorité il n'y ait pas de place pour autrui, nous verrons par la suite qu'il peut y jouer un rôle très importante, autrui étant présent psychiquement dans le mental de l'individu. On peut donc dire que l'intériorité contient l'intimité, et non l'inverse, car elle est en quelque sorte un acte réflexif sur sa propre intimité, dont le meilleur exemple est l'intériorisation de Bérénice dans le texte de Ducharme. En engageant la réflexivité sur soi, elle engage la réflexivité sur autrui, et sur les liens entre soi et autrui. Tandis que si nous

[133] Madelénat, D., *L'intimisme,* Paris, PUF 1989, p. 2.
[134] Dictionnaire Le Petit Robert, édition 2002.
[135] Simmel, G., in *Sociologie. Études sur les formes de socialisation*, trad. L. Deroche, S. Muller, Paris, PUF., 1999, définit l'intimité dans l'opposition entre l'espace public et l'espace privé, « comme une forme pure de socialisation, affranchie de tout contenu susceptible à lui seul de lui conférer une identité propre », « une relation intime apparaît dès que la face interne de cette relation est éprouvée par les acteurs comme son aspect essentiel », dès que sa

avons la situation inverse, où l'individu engage la réflexivité sur son intériorité dans l'intimité qu'il partage avec autrui, il s'agit de l'extériorisation de son intériorité à un autre individu, d'une confession faite à autrui qui est l'extériorisation de soi :

> Il y a bien le cas où quelqu'un plus tard me révèle le fond de son cœur par une confession : mais qu'il en soit ainsi ne peut rien m'expliquer de la nature de l'intérieur et de l'extérieur, car je dois donner foi à sa confession. La confession est bien sûr encore quelque chose d'extérieur.[136]

Le fait d'engager physiquement l'autre fait que ce n'est pas une intériorité car elle est un aveu à soi-même. Comme la définit Charles Taylor, l'intériorité désigne les pensées, les intentions ou les désirs que nous gardons pour nous-mêmes, par opposition à ceux que nous exprimons dans le discours de l'action :

> Lorsque je m'abstiens de dire ce que je pense de quelqu'un, ma pensée reste à l'intérieur et lorsque je l'exprime, elle passe alors dans le domaine public. Cette distinction semble être un thème commun à nombre de cultures différentes, qui se mêle à une notion plus riche de ce que signifie l'intérieur et l'extérieur, notion qui exprime dans chaque cas les conceptions morales et spirituelles propres à la civilisation en question.[137]

Il s'agit donc des « profondeurs intimes ; d'espaces intérieurs en partie inexplorés et obscurs »,[138] mais qui ont une caractéristique spécifique :

> L'intériorité, qualité ou caractère de ce qui est intérieur, désigne dans la langue philosophique, ce dedans de l'homme que chacun appréhende ou croit appréhender immédiatement en lui-même et qui, se distinguant de l'univers visible et du monde de corps auquel appartient le corps humain, se présente comme une expérience, ou pour ne pas trancher sur le fond, comme une quasi expérience de subjectivité.[139]

Selon cette définition, l'intériorité est cette vérité sur soi que l'homme cache en lui et qui est invisible et inaccessible pour autrui et le monde extérieur qui l'entoure. C'est une certaine opération psychique qui est l'acte de penser,[140] que Descartes avait nommé, les « cogitations de l'âme ». La relation entre la pensée et le mental a été mainte fois soulignée dans la philosophie, et

---

« structure affective », pour reprendre les termes de Simmel, met l'accent sur ce que chacun ne donne ou ne montre qu'à une seule personne et à personne d'autre : on a alors cette tonalité particulière que l'on nomme intimité.

[136] Michaux, H., *Fiches*, cité in *Henri Michaux*, textes réunis et présentés par E. Grossman, A-E. Halpern et P. Vilar, Tours, Editions Léo Scheer, 2001, p. 92.

[137] Taylor, Ch., *Les Sources du moi, La formation de l'identité moderne*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 154.

[138] Conrad, *Au coeur des ténèbres*, in Taylor, Ch., *Les Sources du moi, La formation de l'identité moderne*, op.cit., p. 151.

[139] Cf. Encyclopédie Universalis, article : *Intériorité*, édition électronique, 2005.

sans s'étendre trop sur cette notion qui, par ailleurs, est très polysémique, citons Francis Kaplan qui montre, d'une manière très synthétique, cette dépendance entre le mental et la pensée en définissant la pensée de la manière suivante :

> Elle peut signifier tout phénomène psychique conscient. C'est en ce sens que le prend Descartes : « par le nom de pensée je comprends tout ce qui est tellement en nous que nous en sommes immédiatement connaissants. » (*Réponse aux deuxièmes objections*, in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 390).[141]

On pourrait donc analyser l'intériorité comme le résultat d'une certaine opération psychique consciente d'un individu se prenant lui-même pour objet de son étude, dans le but d'établir une certaine vérité cachée sur soi-même dans un mouvement d'objectivation de soi. Celle-ci est une autoréflexion dans un regard autocritique sur soi, c'est-à-dire un mouvement de l'esprit revenant sur lui-même pour prendre pleinement conscience de soi, c'est :

> le processus par lequel le vécu, qui est toujours le vécu d'un sujet qui se sent être au monde, est traité comme un objet détaché, à la fois du vivant qui le vise et de l'horizon du monde qui l'entoure. C'est ainsi que le vécu qui est, qui est toujours le mien, le vôtre, le sien, sur fond de monde, devient un objet doublement séparé et qui fonctionne à l'intérieur d'un réseau d'objets également détachés, à l'intérieur d'un système.[142]

L'homme dévoile à soi ses pensées intérieures, en se mettant face à soi-même, comme le dit la fameuse formule platonicienne dans un «dialogue que l'âme tient avec elle-même » et ce que Ricœur appelle « for intérieur »[143] - forum de soi à soi. Il s'agit donc toujours d'une expérience de vérité subjective de soi. Comme l'avait dit Kierkegaard « l'intériorité est subjectivité ». L'expérience subjective est un ensemble d'expériences intérieures, ou de vécus conscients (sensations, émotions, perceptions, pensées, etc.,) sous forme d'une réalité de conscience et qui sont accessibles uniquement à cette conscience. C'est tout ce que l'individu peut alors ressentir, tout ce qui concerne son esprit : souffrance, plaisir, honte, peur, angoisse, mais aussi son corps : froid, faim, soif. Et il s'agit d'une réalité bien particulière dont seul l'individu peut faire l'expérience.[144] Cette réalité peut refléter plus ou moins la réalité objective, et dans ce cas elle

---

[140] Cf. ci après la définition de la pensée de Francis Kaplan.
[141] Kaplan, F., *Un problème confus. Un terme équivoque : la pensée*, in *Concepts*, mars 2002, p. 56-57.
[142] Paul Ricoeur in Changeux, J-P., Ricœur, P., *op.cit.*, p. 134.
[143] In Changeux, J-P., Ricœur, P., *op.cit*., p. 77.
[144] Selon Pierre Auregan « Le terme de subjectivité recouvre deux choses : le moi et le sujet. Le moi c'est le contenu psychique, l'unité plus au moins précaire qui confère une individualité à chacun, le sujet c'est la forme qui rassemble ce contenu épars de sentiments, d'élans, de représentations qui constitue le moi, le moi en tant qu'il se donne une image, même erronée, de lui-même, qu'il s'assume et se pose comme une capacité à se déterminer librement. Double caractéristique donc qui distingue le moi du sujet : réflexivité qui fait que le moi se dédouble, se regarde, se juge, agit

peut être douloureuse par la crainte du jugement moral ou de l'opinion publique.[145] Mais il se peut aussi qu'elle corresponde très peu à la réalité, et dans ce cas c'est un révélateur des craintes, des obsessions, des peurs ou des doutes, même de ceux qui sont infondés objectivement.[146] Mais c'est un processus très complexe qui se déroule dans la sphère mentale de l'homme dans des conditions précises et qui comporte plusieurs étapes successives.

1.2.2. La vérité subjective de soi et le *principium individuationis*

En ce qui concerne les conditions d'intériorisation, l'intériorité est un phénomène indissociable de la nature humaine et elle accompagne l'homme tout au long de son existence car elle conditionne son identité. Pour pouvoir exister et faire face à son altérité l'individu doit comprendre l'essence de soi, se définir, s'identifier pour construire son identité. Et ce n'est qu'à partir de cette connaissance de son identité qu'il existe en tant qu'Homme parmi d'autres, car exister pleinement, avoir sa place dans la société, signifie se singulariser des autres en tant qu'être unique. C'est un besoin ontologique qui conditionne et valide son existence. Il construit cette identité à partir de ce qu'il sait sur soi, à partir d'une vision honnête qu'il a de soi, d'un jugement, d'une opinion, à partir d'une vérité subjective de soi. Et c'est dans son intériorité qu'il peut véritablement réaliser cela, car ce n'est que là qu'il est mis entièrement face à soi-même et c'est là où il acquiert ce savoir sur soi. La vérité subjective de soi joue théoriquement un rôle primordial dans le processus d'intériorité, car c'est à partir d'elle que l'homme construit son identité. La vérité sur soi, la connaissance de soi que l'homme acquiert dans son aveu intérieur, quelle qu'elle soit, approfondie et verbalisée comme nous le verrons dans les œuvres du premier cycle avec les héros de Dostoïevski, Berent, Svevo, Sabato et Ducharme, ou abstraite et non verbalisée comme nous le verrons dans le second cycle avec les héros de Kafka, Joyce, Sartre, Sarraute et Beckett, implique l'intériorité dans la construction de son identité. L'identité qui détermine l'existence de l'intériorité du fait qu'elle suppose la prise de conscience de soi, de son

---

sur lui-même ; liberté. Le tout formant la subjectivité. » in Aurégan, P., *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Ellipses, 1998, p. 9. L'expérience objective, c'est au contraire tout ce qui est vu, perçu et constaté par plusieurs individus et qui devient une expérience commune extérieure et engage « la matérialité du monde » - toute réalité ou phénomène qui peut être défini et connu objectivement.

[145] Nous le verrons par exemple, dans le texte de Berent, dont les héros s'intériorisent en fonction de leurs craintes du jugement moral des autres.

[146] Nous le verrons par exemple dans le texte de Dostoïevski ou dans le texte de Sabato, dont les héros déforment la réalité dans leurs espaces mentaux par le biais de leur intériorisation.

caractère propre et unique, est ce qui permet de déclencher le processus d'intériorité. Et c'est cette prise de conscience de soi qui détermine l'identité personnelle.

C'est pourquoi la condition essentielle de la formation de l'intériorité est le *principium individuationis* sans lequel elle n'existe pas. En ayant ses bases dans la pensée de Locke,[147] il est l'identité du sujet dans la dimension temporelle qui s'affirme intellectuellement dans sa liberté individuelle et qu'on peut définir en tant que fusion de « l'autonomie, de la capacité intérieure et rationnelle d'autodétermination, et de l'indépendance, de la souveraineté sociale d'un acteur séparé des autres et non subordonné au « tout » d'une communauté ».[148] Et comme nous le verrons par la suite, l'identité n'est pas un état immuable, mais constamment changeant dans le temps. L'identité est la relation que l'homme entretient avec soi-même tout au long de son existence par le biais de son intériorité fondée sur la vérité subjective de soi, construite dans son intériorité. *Le principium individuationis* est aussi la première condition d'incarnation de l'intériorité dans le texte romanesque, car c'est seulement par la prise de conscience de soi dans ses dimensions fondamentales de sa *mêmeté*[149] et de son *ipséité*[150] dans la temporalité unissant le passé, le présent et le futur que l'individu peut s'intérioriser. L'identité narrative, identité temporelle, devient une condition de l'intériorité, en étant la seule expérience du sujet qui soit capable d'intégrer en une seule deux classes de récits, le récit historique et le récit de fiction, c'est un «lieu de fusion entre histoire et fiction », si important pour l'acte intérieur :

> La connaissance de soi est une interprétation, – l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée, – cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire

[147] Le *principium individuationis* de Locke c'est « l'existence elle-même, qui détermine un être, quel qu'il soit, en un temps et en un lieu particuliers, incommunicable à deux êtres de même nature ». In Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Vrin, 1972, XXVII. Locke a été le premier philosophe qui a défini l'identité personnelle dans le sens que nous la comprenons aujourd'hui. Il considérait que la personne demeure la même et unique en tant qu'elle possède la conscience de soi, parce que cette conscience de soi porte non seulement sur le présent, mais aussi sur le passé, au travers de sa mémoire, c'est-à-dire qu'elle lui permet de s'éprouver en tant qu'individu le même et unique tout au long de son existence. Locke introduit donc le paramètre de temporalité dans le concept d'identité, et c'est la temporalité, passée, présente et future, qui permet à l'intériorité de se construire dans toute sa dimension dans l'acte intérieur et dont nous verrons l'importance à l'occasion de l'analyse des œuvres.

[148] Laurent, A., *L'édifiante histoire de l'individualisme*, in *Magazine Littéraire*, N° 264, avril, 1989, p. 35.

[149] La mêmeté c'est l'identité des choses qui persistent et sont inchangées dans le temps, le sujet dure dans le temps en tant qu'être unique, mais semblable à d'autres. Par exemple, la formule génétique, les empreintes, certaines caractéristiques générales de la personne relevant de sa psychologie et qu'il possède indépendamment de l'écoulement du temps, comme le caractère stressé, inquiet, joyeux, etc.

[150] L'ipséité désigne l'aspect singulier de l'homme sans comparaison « à une solitude d'exception propre à tout homme et différente selon chacun, par la manière dont il assume l'injonction toujours propre qui lui vient de l'autre.» Petitdemange, G., *La notion du sujet*, in *Magazine Littéraire*, N°390, septembre 2000, p. 58.

> d'une vie une histoire fictive ou, si l'on préfère, une fiction historique, comparable à ces biographies des grands hommes où se mêlent l'histoire et la fiction.[151]

Mais comme nous le verrons, l'analyse de nos œuvres romanesques montrera que l'intériorisation du personnage expose dans son expression, selon ses préférences et en fonction de son identité narrative, soit la mêmeté soit l'ipséité. L'intériorité dans le premier cycle d'oeuvres avec les héros de Dostoïevski, de Sabato, de Berent, de Svevo et de Ducharme relèvera plutôt de la mêmeté du personnage s'intériorisant, tandis que celle dans le second cycle d'œuvres avec les héros de Kafka, de Joyce, de Sartre, de Sarraute et de Beckett relèvera plutôt de l'ipséité du personnage s'intériorisant, ce qui déterminera le caractère de l'intériorité exprimée dans le texte. Ainsi nous voyons que ce n'est que le passage par la narration qui permet de prendre en considération le rôle du temps dans la constitution de la personne : «la personne n'existe que sous le régime d'une vie qui se déroule de la naissance à la mort » [152] dans sa mêmeté et son ipséité et dans l'écriture cette narration est capable d'enclencher l'acte intentionnel de perception des schémas mentaux et d'y engager la réflexivité. Et comme nous le verrons dans l'analyse des œuvres romanesques, l'intériorité peut s'incarner dans le texte, uniquement si la description faite par l'auteur permet au lecteur de rentrer entièrement dans l'univers intérieur de la conscience qui met en scène ses pensées intérieures car c'est de cette manière qu'il peut dévoiler la vérité subjective de soi relevant de l'identité narrative de l'individu.

Il doit y avoir une parfaite adhésion entre le soi réfléchi, l'intériorité étalée devant le lecteur, et le soi réfléchissant, la personne à laquelle cette intériorité appartient ou est attribuée, indépendamment du fait que c'est elle qui le raconte ou non dans le texte.[153] Et comme le dit Belinda Cannone, le roman est le seul genre qui, en ce qui concerne son contenu, est capable de « pénétrer dans l'intimité d'une subjectivité qui n'appartient pas à celui qui profère le discours, et

---

[151] Ricœur, P., « L'identité personnelle et l'identité narrative » et « Le soi et l'identité narrative », in *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 137-166 et p. 167-198 ; mais, la question a d'abord été soulevée dans un article, « *L'identité narrative* », in *Esprit*, p. 295-314.

[152] Une fois le processus d'intériorité déclenché, le partage de l'identité entre ipséité et mêmeté et leur description dans une vision temporelle de l'identité narrative permettent d'analyser l'intériorité en fonction des dimensions fondamentales du sujet qui sont les conséquence de ce partage : dimensions de pâtir, de dire et de l'agir.

[153] Cf. le point de vue choisi, appelé « vision » chez J. Pouillon, « aspect » chez T. Todorov, ou « focalisation » chez G. Genette (cf. Genette, G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972) où il fait la distinction entre la narration et la focalisation. Mais l'idée du point de vue de la narration remonte à Henry James qui utilise cette technique littéraire de construction du récit autour d'un personnage fictif par le biais duquel l'histoire sera racontée (cf. *The turn of the Screw*, 1898).

qui n'a ni conscience, ni volonté d'être dévoilée. »[154] C'est donc avec la focalisation interne[155] que l'intériorité peut le mieux s'exposer, car elle présente la vie intérieure de façon que le lecteur connaisse uniquement ce que perçoit la conscience du personnage exposée dans le texte, ce que nous verrons dans notre corpus romanesque chez les héros s'intériorisant. C'est notamment avec Stendhal que cette technique est mise en œuvre, car il considère que le « monde est toujours le monde de quelqu'un », et il livre un univers au travers du regard d'un seul personnage, ce qui le distingue de la vision sociale qu'avait Balzac. Car dans le roman stendhalien :

> La vie intérieure est la rivale de la vie sociale : il s'agit pour le héros de savoir qui il est pour le théâtre du monde, puisque sa vérité n'est pas résumée ni expliquée par sa nature d'être social.[156]

Nous verrons par la suite, l'importance de cette individualisation du personnage. Même si, comme le dit Genette,[157] la focalisation interne, est rarement appliquée d'une façon rigoureuse, du fait que le personnage n'est jamais décrit que par l'extérieur ou l'intérieur, et que ses pensées ne sont jamais analysées qu'objectivement par le narrateur ou subjectivement par lui-même, sauf dans des récits entièrement en monologue intérieur. Cette manière de narrer la vie intérieure devient de plus en plus importante dans le roman avec l'effacement de narrateur à partir du XVIII^{e} siècle et du XIX^{e} siècle.

1.2.3. L'intériorité comme acte perceptivo-affectif dans la réflexivité du soi et d'autrui

Mais avant de rentrer dans l'analyse des œuvres, nous devons mentionner que le processus de formation d'un fait intérieur dans la conscience de l'homme possède trois étapes successives : la formation des percepts, la formations des affects et la réflexivité sur les schémas mentaux. Nous mentionnons ces trois étapes car c'est à partir d'elles que nous pourrons examiner

---

[154] Cannone, B., *Narrations de vie intérieure*, op.cit., p. 29. Ceci concerne des écrits à la troisième personne. Dans les écrits à la première personne, où souvent le narrateur est le personnage, l'intériorité s'exprime plus facilement, la focalisation étant souvent interne.

[155] Et non avec la focalisation zéro, qu'on voit par exemple chez Balzac dans *La Comédie humaine*, avec l'omniscience et l'omniprésence du narrateur, qui se manifeste dans le récit à tout moment en réduisant le personnage à n'être qu'un objet parmi des objets du monde. De ce fait le lecteur perçoit l'intimité de chaque conscience de même que les événements extérieurs qui ne sont perçus par aucune des consciences incarnées dans le texte. C'est donc plutôt une vision sociale et non une vision individuelle.

[156] cf. Cannone, B., *op.cit.*, p. 34.

[157] Genette, G., *op.cit.*, p. 209.

par la suite les particularités des avatars de l'intériorité dans le roman. Son incarnation dans le texte ne suivant pas l'ordre théorique de sa formation, l'intériorité transcrite dans le texte se focalisant d'avantage sur l'une des étapes en indiquant le caractère de son avatar.

En simplifiant on peut dire qu'à partir de ses percepts l'individu crée des états affectifs, car il réagit à ce qu'il observe, et ce sont ces états affectifs qui sont responsables de la création des schémas mentaux qui forment l'intériorité, images sur lesquelles il engage sa réflexivité en formant des pensées intérieures, sa vérité subjective sur soi. Comment ce processus se déroule-t-il en détail ? Pour éviter tout raisonnement abstrait, voyons ceci à partir d'un exemple littéraire que nous prenons dans notre corpus romanesque, l'histoire de Juan Pablo Castel et de Maria Iribarne, les héros du *Tunnel*.

En observant tout se qui se passe autour de lui, dans son entourage extérieur, tous ses actes et le déroulement de sa vie réelle dans le monde, Juan Pablo s'aperçoit que Maria, la femme qu'il aime, ne veut plus le voir mais il ne connaît pas les raisons précises de ce refus. Ce fait de percevoir son extériorité, de voir que la femme qu'il aime l'évite, le rejette, crée chez lui *l'émotion* de se sentir trahi, et il la soupçonne de voir un autre homme, d'avoir un amant. Cette *émotion* de l'imaginer avec quelqu'un d'autre crée chez lui toutes sortes de *sentiments*, des *sentiments* de jalousie, de désespoir, de malheur, de tristesse, d'abandon, de solitude, etc. A partir de ces *sentiments*, il construit son *intériorité* sous forme d'un flux d'images mentales sur lesquelles il engage la réflexivité. Les fruits de cette réflexivité constituent son aveu intérieur sous forme des pensée les plus diverses. C'est donc la perception qui le place dans un certain état affectif fondé sur ces sentiments de tristesse, de malheur, d'abandon, etc., à partir duquel il se crée dans sa conscience, une certains vérité subjective sur soi sous forme de schémas mentaux, qui dans un flux d'images vont défiler dans son esprit en formant l'intériorité. Ainsi, l'intériorité est le produit de la réflexivité sur le flux d'images, qui est la pensée.

Pour David Hume,[158] la réflexion, n'étant autre chose que la reproduction dans la pensée des impressions immédiates (sentiments, sensations) que l'homme a déjà éprouvées, donne ainsi naissance aux « idées » qui ne se distinguent des impressions correspondantes que parce qu'elles sont moins fortes et moins vives, étant formées à posteriori. L'intériorité est donc un acte double de la conscience réunissant en une seule action *la réflexivité de soi* et la *réflexivité d'autrui*. L'individu engage son altérité dans l'acte perceptif qui commence son processus

[158] *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, La Pochothèque, 2002, p. 1398.

d'intériorisation, pour par la suite y engager soi-même au travers de l'acte affectif, les deux actes se réunissant au niveau de la réflexivité de la conscience.

C'est pour cela que nous considérons que l'affectivité, la perception et la réflexivité sont les trois notions les plus importantes de la définition et de la formation de l'intériorité dans l'esprit de l'homme et qu'elles sont à la fois les clés pour étudier l'incarnation de l'intériorité dans le roman d'où la nécessité de caractériser ces étapes. Pour pouvoir examiner les avatars de ce phénomène incarnés dans le texte, il faut pouvoir reconnaître toutes ses faces possibles que nous donne le roman, face affective et face perceptive, dont nous aurons les représentations dans notre corpus romanesque. Car dans le roman qui est un acte mimétique nous avons l'intériorité en tant que produit final et il est difficile de voir dans le texte ces éléments premiers en détails. Le texte décrit souvent l'intériorité en tant que réflexivité sur des schémas mentaux, mais qui déjà est toute prête, sans entrer dans les détails, ni montrer comment se forment ces schémas mentaux dans l'acte perceptif ou affectif. D'où les différents caractères que l'intériorité peut avoir dans le texte en se focalisant sur les affects comme par exemple dans *Le Tunnel, La Conscience de Zeno,* ou sur les percepts comme par exemple dans *Ulysse* ou *Le Planétarium*.

2. Les dimensions fondamentales de l'intériorité romanesque

Après avoir défini l'intériorité comme phénomène mental de l'homme, nous étudierons maintenant les composants prenant une part active à sa transcription dans le texte romanesque, tout en précisant la problématique et la méthodologie de notre approche.

2.1. Les composants de l'intériorité romanesque : le perçu, le ressenti, l'exprimé et le reçu

Notre hypothèse est que l'intériorité possède, au niveau de sa transcription dans le texte romanesque, quatre éléments constitutifs : *le perçu, le ressenti, l'exprimé* et *le reçu*. Ces éléments ont pour rôle non seulement de définir l'incarnation de ce phénomène dans le texte, mais déterminent aussi les principaux outils d'analyse permettant de cerner le mouvement de ses métamorphoses. Nous ne pouvons le réaliser qu'en faisant certaines hypothèses et à partir de principes méthodologiques que nous devons préciser.

2.1.1. Hypothèses

Nous pouvons dire que l'intériorité apparaît dans le roman moderne, au sens plein de ce terme, avec et en raison de l'assimilation totale de la fonction réflexive[159] par la littérature quand le roman peut mettre en place le personnage dont l'identité s'inscrit dans le *principium individuationis* et cette identité trouve sa transcription dans le texte par le biais de l'identité narrative. Ceci permet la parfaite adéquation entre la conscience réfléchie et la conscience réfléchissant, adéquation assurant la transcription d'une véritable objectivation de soi dans la confession intérieure. C'est pourquoi, on peut dire que de même que l'intériorité est un

[159] « La réflexivité, comprise comme une donnée formelle, sémantique, thématique, de l'œuvre littéraire, n'est pas caractéristique de la littérature moderne et contemporaine ; la réflexivité comprise comme la détermination essentielle de l'œuvre littéraire, appartient, en effet, aux poétiques, esthétiques et philosophies de la littérature, modernes et contemporaines. » Cf. Bessière, J., *Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d'être de la réflexivité littéraire*, in *Littérature, modernité, réflexivité*, Conférence du Séminaire de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, sous la dir. de J. Bessière et M. Schmeling, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 191.

phénomène omniprésent et fondamental dans la vie humaine en raison du rôle qu'elle joue dans la construction de l'identité de l'individu, lorsque la littérature acquiert pleinement un caractère réflexif sur l'existence humaine, l'intériorité y devient automatiquement présente, de la même manière qu'elle l'est dans la vie. La question que l'on peut se poser en matière d'intériorité dans le roman moderne n'est donc pas de savoir si texte contient de l'intériorité mais quelle est l'intériorité qui y est contenue. En effet, l'intériorité doit être envisagée en tant que concept composé de plusieurs éléments autonomes ayant un caractère fonctionnel précis. Ce qui lui donne un fort potentiel protéiforme et, de ce fait, elle subit des métamorphoses tout au long de l'évolution du roman moderne.

Mais compte-tenu de sa nature, l'intériorité étant irréductible à toute opposition ou dualisme entre intérieur et extérieur en raison de son enracinement même dans l'extériorité, dans l'objet, voire dans la chair même du sujet, l'étude de ses métamorphoses exige une problématisation complexe. C'est pourquoi comme déjà dit dans l'Avant-Propos, cette étude analyse l'intériorité aux deux niveaux, niveau général et niveau particulier. Ce qui permettra d'esquisser progressivement les différentes formes spécifiques de l'intériorité lors de son évolution, notre problématique étant sous-tendue par cinq hypothèses de travail:

- ***Dans le roman moderne l'intériorité apparaît par la fusion de deux actions, la perception d'altérité et le ressenti de soi, en une seule qu'on qualifie d'intériorisation, mais qui se manifeste comme la réflexivité de la conscience.***

La perception d'altérité signifie que la conscience du sujet qui s'intériorise doit d'abord « s'ouvrir » sur son extériorité, autrui ou une chose, donc son altérité, dans un acte perceptif dirigé vers l'extérieur de soi, pour pouvoir revenir sur soi, se « refermer » sur soi-même, sur sa dimension intérieure, dans un acte du ressentir soi-même, que nous appelons *le ressenti de soi*. L'intériorité n'est possible que grâce à cet aller et à ce retour, mais ceux-ci restent invisibles car les deux mouvements fusionnent en un seul en donnant une autoréflexivité sur un certain contenu sémantique à caractère subjectif. Ce contenu possède plusieurs caractéristiques : il a un rapport plus au moins ambiguë à la réalité de cette conscience, son matériel premier étant « l'extériorité » qui tout au long de son processus de formation subit des transformations. La formation de l'intériorité est donc un processus qui est en mouvance constante, en transformation. On peut donc dire que l'intériorité c'est de l'extériorité « transformée », une transformation du monde « matériel » extérieur de la conscience en ses pensées et ses idées.

Néanmoins notre hypothèse est que pour pouvoir analyser l'intériorité il faut revenir sur cette action d'ouverture et de refermement pour pouvoir saisir l'essence même du phénomène.

- ***L'intériorité peut être étudiée soit comme l'exhibition du perçu soit comme l'exhibition du ressenti du sujet, son analyse montrant que, selon les cas, elle bascule soit vers l'une soit vers l'autre.***

Chaque roman, ayant sa propre structure, crée une intériorité particulière en mettant l'accent plus spécialement soit sur *la perception d'altérité* soit sur *le ressenti de soi*. Ce caractère autonome et unique de chaque intériorité s'explique par l'acte créateur qui laisse sur elle son empreinte. Comme le code génétique de chaque personne est différent, de même l'intériorité est unique. Cette empreinte est aujourd'hui explicable grâce aux acquis des sciences cognitives qui nous permettent d'établir la liaison entre l'intériorité incarnée dans le texte et ses racines dans la mémoire affective et phénoménologique de l'auteur où comme nous le verrons, l'intériorité commence son processus de formation.

- ***Le basculement vers l'exhibition du perçu ou vers celui du ressenti s'explique par le caractère « fragmentaire » de la représentation romanesque.***

Ce basculement de l'intériorité soit vers *l'exhibition du perçu* soit vers celui *du ressenti* a pour conséquence que l'intériorité en tant que processus mental n'est jamais entièrement reproduite dans les romans sélectionnés. Le roman moderne, ayant de plus en plus une écriture fragmentée et instantanée, donne des représentations partielles de l'intériorité, par des raccourcis, des flashs,[160] par des moments clé de la formation de l'intériorité, et jamais une forme exhaustive du processus en entier.

Le roman ne donne que des images partielles de l'intériorité, ne retenant que telle ou telle partie de la transformation. Par un mélange de phrases réflexives et de phrases descriptives, il donne une forme de l'intériorité figée à un moment donné ou à des moments successifs de sa formation, des moments de transformation en réflexivité de la conscience de ce qu'on voit ou de ce qu'on ressent. On peut donc dire que le roman donne toujours une certaine vision incomplète de l'intériorité, car elle est exprimée par tel ou tel composant particulier du processus, ou par différents composants qui apparaissent à différents moments. De ce fait, l'intériorité peut être transcrite à divers niveaux de sa formation, ou à divers niveaux de la transformation de

l'extériorité. En conséquence, le roman oscillera entre les deux pôles opposés que sont le début et la fin du processus. Le début du processus s'appuyant sur la description de l'objet et la fin du processus sur celle du sentiment, les deux menant à l'intériorité.

Ce décalage entre la définition théorique de l'intériorité et son incarnation dans le roman, est le reflet de la vraie vie qui ne se déroule jamais comme on le prévoit et dont la transcription romanesque reste difficile. Pour l'intériorité romanesque la définition théorique est conçue pour en faciliter l'appréhension en fournissant les éléments nécessaires à son étude. Mais son application à des romans ne peut être parfaitement adéquate car il s'agit de concepts incarnés à l'image de la réalité. Nous en concluons qu'en pratique il faut construire un modèle d'analyse en fonction des éléments constitutifs de la définition donnée ci-dessus et l'appliquer aux différents romans étudiés en l'adaptant. Ce que nous ferons plus loin par le biais d'une analyse fondée sur les quatre paramètres constitutifs de l'intériorité romanesque : le perçu, le ressenti, l'exprimé et le reçu.

- ***Les conséquences de ce basculement vers l'exhibition du perçu ou vers celui du ressenti se présentent selon trois sous-hypothèses.***

A partir de ce principe de basculement nous pouvons formuler trois sous-hypothèses :

- La première sous-hypothèse suppose que l'intériorité qui se définit plutôt comme l'exhibition du perçu est à un stade moins abouti que l'intériorité qui se définit comme l'exhibition du ressenti, car la première est à un stade plus proche du début du processus, la seconde plus proche de sa fin. La seconde contient une charge[161] réflexive plus forte que la première en raison du caractère même des affects qui ont une origine réflexive.

- La deuxième sous-hypothèse suppose, à l'inverse de la première, que, paradoxalement, c'est l'intériorité qui exhibe principalement le perçu qui s'avère une intériorité plus aboutie que l'autre, celle qui exhibe principalement le ressenti, contrairement à ce qu'on pourrait déduire de la définition qu'on en a donné. L'affect s'inscrit dans un cadre descriptif plus abouti, plus concret, plus précis. Ainsi, même si l'affect existe dans le roman en tant qu'acte réflexif, pour pouvoir exister il a besoin d'un support descriptif. Ce qui fait que le roman est partagé entre la réflexivité sur des affects qui contribuent à l'intériorité et des descriptions de l'action, du cadre, etc., qui eux orientent le texte vers ce qui n'est pas l'intériorité. Le percept peut, lui, être

[160] « Flash du passé » : expression utilisée en neurosciences. Cf. Damasio, A-R., *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2003.

représenté plus facilement en tant qu'action autonome, sans support descriptif complémentaire, car lui-même repose sur la description, et dans ce cas c'est la description qui génère la réflexivité. Le texte contient ainsi un grand nombre de percepts pour exprimer l'intériorité. Mais une question supplémentaire se pose alors: qu'est-ce qui justifie qu'à ce niveau perceptif nous ayons affaire à une intériorité, n'est-ce pas tout simplement un acte descriptif ? Nous pensons que non, car ce sont des percepts à potentiel réflexif que fournit le roman moderne.

- La troisième sous-hypothèse est que dans le cadre des romans, nous ayons affaire à la fusion du perçu et du ressenti, malgré la détermination de l'un ou de l'autre. La question étant alors : de même qu'il n'y a pas d'affect sans percept, le percept peut-il exister sans affect ? La réponse n'est pas évidente. Apparemment oui, mais notre hypothèse est que c'est une mutuelle dépendance, l'un conditionnant l'autre.

L'intériorité est exprimée par plusieurs composants, les textes combinant de manières les plus diverses plusieurs d'entre eux, et évidemment toujours selon une manière spécifique. D'où le caractère répétitif de l'intériorité, qui peut revenir dans le même texte à plusieurs reprises au travers de ses composants dans l'ordre le plus varié. C'est pourquoi l'analyse de l'intériorité est si complexe, car chaque texte a une structure propre, structure dans laquelle divers composants de l'intériorité apparaissent à divers moments, selon un ordre particulier à chaque texte, et qui ne correspond pas nécessairement à l'ordre chronologique de la formation de l'intériorité. Et il n'est pas non plus obligatoire de voir apparaître tous les composants, chaque texte en choisissant selon ses préférences et ses objectifs. C'est pourquoi, il est difficile de comparer certains textes entre eux, surtout ceux qui possèdent seulement un ou deux composants. Ce qui confirme encore que la compréhension de l'intériorité dans une œuvre ne peut se faire que dans une étude d'ensemble de ses composants, car chaque œuvre en possédant seulement certains, n'est pas parfaitement comparable aux autres. Ce qui nous oblige à effectuer une telle analyse d'une manière « autonome », mais néanmoins inscrite, comme nous l'avons dit, dans la méthode d'analyse globale, tout en comparant les composants romanesques qui apparaissent dans plusieurs œuvres à la fois.

Nous verrons à partir des analyses des œuvres que la première et la deuxième sous-hypothèse sont purement théoriques, et que c'est la troisième hypothèse qui se confirme dans la réalité.

---

[161] « Charge » : concept d'orignie de la sémiotique des passions de Greimas désignant le contenu de la sensorialité utilisé par la conscience autoréflexive dans son intériorisation.

- ***Les métamorphoses de l'intériorité doivent donc être analysées à deux niveaux : à un niveau global et à un niveau particulier.***

Il existe deux parcours évolutifs de l'intériorité, un global et un particulier, parcours qui déterminent et divisent notre approche en deux.

L'approche globale envisage le concept sur le long terme, en l'inscrivant dans la totalité de l'étude. Elle nous permet d'émettre l'hypothèse que l'intériorité, vue sur la longue durée et comparée aux étapes précédentes de son évolution, se métamorphose dans cet espace temporel d'une manière univoque et linéaire dans une certaine direction qu'on peut qualifier d'homogène. Notre hypothèse est que les métamorphoses de l'intériorité en fonction de sa tendance générale, peuvent s'expliquer par le biais d'un schéma explicatif, qui va du phénomène de la perception, qui est une raison indirecte des métamorphoses de l'intériorité dans le roman à « l'*ostranienie* » du roman, c'est-à-dire, les changement textuels et formels du roman qui sont les raisons directes des métamorphoses de l'intériorité dans le roman. Par contre, l'approche particulière, qui s'appuie sur les exemples de notre corpus romanesque, permet de voir en détail le parcours des avatars de l'intériorité, avatars qui refléteront chacun une tendance générale d'intériorisation d'ordre perceptif ou affectif.

Mais avant de procéder à l'analyse qui décrira les causes, les étapes et les modalités des changements de l'intériorité et tentera de répondre à la question de savoir si cette évolution du concept s'inscrit dans une linéarité, une continuité ou une discontinuité, un agrandissement ou non de la problématique, il nous faut d'abord construire le modèle d'analyse qui tienne compte de cette problématique.

2.1.2. Méthodologie

Avec la progression de notre problématique il nous faut en effet préciser la méthodologie de notre approche. Cela est nécessaire pour parvenir à la vérification des hypothèses avancées ci-dessus et en tirer des conclusions pouvant apporter un éclairage nouveau sur le thème que nous étudions.

Nous ne pouvons pas effectuer cette analyse uniquement selon les éléments formels et textuels du roman, l'intériorité étant un phénomène si complexe qu'elle exige une méthodologie d'analyse également complexe, d'autant que cette analyse est faite dans un cadre spatio-temporel très large. La difficulté est double : d'un côté l'étude d'un tel concept exige une méthode d'analyse en fonction du phénomène mental de l'intériorité et des modalités de sa transcription dans le texte

romanesque, et d'un autre côté chaque texte exige aussi une méthode d'analyse qui lui soit propre, adaptée à ses propres particularités. Il est donc impossible d'analyser tous les textes selon une seule méthode, car chaque roman donne une représentation propre de l'intériorité et souvent incomparable à d'autres. C'est pourquoi, pour pouvoir faire cette étude il nous faut d'abord analyser chaque roman avec son intériorité spécifique en créant son propre modèle d'analyse, et par la suite il faut les inscrire tous dans le modèle d'analyse globale de l'intériorité en tant que phénomène romanesque. Nous effectuons cette analyse en utilisant plusieurs méthodes.

- ***En prenant en compte plusieurs niveaux d'analyse, nous élaborons l'axe sensoriel d'analyse de l'intériorité c'est-à-dire l'axe perceptivo-affectif***

Le roman moderne révèle une diversité foisonnante de formes de l'intériorité. Et ceci est un problème très important qu'il faut analyser en prenant en compte le processus complexe de formation de l'intériorité dans le texte. L'intériorité possède plusieurs composants qui interviennent dans sa formation, chacun à une étape bien précise en fonction du rôle qu'il y joue, de son impact et de ses liens avec les autres composants. Mais ceci s'opère à deux niveaux : le premier qui est celui de la formation de l'intériorité en tant qu'acte mental dans la conscience, et le second celui de la formation de l'intériorité dans l'acte de l'écriture romanesque.

Le premier niveau est celui de la prise en compte des éléments constitutifs du phénomène que nous présenterons dans la suite de l'analyse et que nous définissons à partir de la définition de l'intériorité que nous avons donnée comme acte perceptivo-affectif dans la réflexivité du soi et d'autrui. A partir de cette définition du processus d'intériorisation donnée nous spécifions ses composants : l'objet émotionnellement compétent[162] – la perception de l'objet émotionnellement compétent – la création de l'émotion – la réflexivité sur l'émotion – la création du sentiment – la création des schémas mentaux – la réflexivité sur les schémas mentaux – tout ce processus formant l'intériorisation de la conscience.

Le second niveau est celui de la prise en compte des circonstances de la création du phénomène dans l'acte créatif du roman: la création du discours d'une conscience réfléchissant dans l'acte intentionnel de l'écrivain qu'on peut nommer la méta-création, car c'est la création de l'intériorité autonome et libre dans la conscience de l'auteur. Cette création a aussi des règles précises que nous examinerons dans le chapitre suivant.

---

[162] Selon la définition de Damasio, A-R., *Spinoza avait raison*, op.cit., p. 95-97. Nous expliquerons le concept de *l'objet émotionnellement compétent* dans le corps de l'analyse.

Pour pouvoir réussir notre analyse, nous devons présenter la chaîne causale qui réunit ces deux niveaux et dont les percepts et les affects du personnage s'intériorisant sont la base. L'intériorité se construit dans des dépendances que nous analysons à ces deux niveaux qui combinent les trois figures phares de la jonction lors du processus : l'auteur, la conscience intériorisée (réfléchie/personnage et réfléchissant/ personnage, narrateur, narrataire, etc.) et le lecteur. L'intériorité s'inscrivant dans des activités spécifiques de ces trois entités :

- l'auteur qui exprime l'intériorité d'autrui en puisant dans son espace mental par le biais de l'acte intentionnel, dans le fichier mental de ses propres percepts et ses propres affects qu'il emprunte lors d'un transfert affectif dans la production de la méta-représentation ;
- la conscience intériorisée dans le texte (sujet autoréflexif) qui forme l'intériorité à partir de sa sensorialité, ses percepts et ses affects, et qui par la suite l'exprime dans son discours intérieur en lui donnant une certaine forme ;
- le lecteur qui reçoit l'intériorité d'autrui en fonction de ses propres percepts et affects en donnant ainsi une nouvelle forme à l'intériorité, transformée par le reçu de la sensorialité d'autrui ;

A partir de ces conclusions nous pouvons élaborer l'axe d'analyse perceptivo-affectif de l'intériorité avec ses quatre dimensions fondamentales : *le perçu, le ressenti*, *l'exprimé* et *le reçu*. C'est sur cet axe et ces quatre paramètres d'analyse que nous fondons toute la méthode de cette approche.

- ***En nous appuyant sur les quatre paramètres d'analyse de l'intériorité***

L'analyse que nous effectuons au travers des œuvres sélectionnées dans notre corpus romanesque, est une approche qui croise et superpose deux approches distinctes qui nous paraissent les plus pertinentes pour atteindre notre objectif. D'un côté, les éléments fondateurs de l'intériorité en tant que phénomène mental, d'un autre côté, les paramètres formels, narratifs et discursifs du roman dans sa dynamique évolutive, sélectionnés en raison de leur impact sur le phénomène de l'intériorité dans le texte et qui contribuent donc à son évolution. Les deux approches sont traitées simultanément dans le but de mettre en évidence des correspondances et des symétries significatives entre les différents niveaux des textes, les thèmes, la forme et le genre, pour pouvoir en tirer les raisons des métamorphoses de l'intériorité ainsi que les particularité de ses avatars dans une vision historique de l'évolution du genre et de l'intériorité qui y est incarnée. Ce qui nous permet de démontrer que l'intériorité est non seulement présente dans la littérature moderne, mais, qu'en raison de la richesse et de l'intensité du foisonnement de

ses formes dans l'espace du chronotope du monde occidental, elle devient même un mode d'expression privilégié du roman moderne, alors même que, comme nous le verrons, l'intériorité donne l'impression de se travestir en extériorité et souvent trompe ainsi l'œil de la critique.

L'analyse des éléments constitutifs et fondateurs de l'intériorité en tant que phénomène psychique, met en avant quatre dimensions fondamentales de l'intériorité qui organisent « figurativement » son existence et ses manifestations dans le roman. Comme déjà dit, nous les appelons « le perçu », « le reçu », « le ressenti » et « l'exprimé », en fonction des actions que ces paramètres mènent et des fonctions qu'ils exercent dans le processus littéraire de la création de l'intériorité dans le roman et de sa réception par le lecteur. Ils constituent selon nous des critères pertinents dans le cadre de cette analyse qui vise l'intériorité, du fait qu'ils sont originaires « sémantiquement » du concept de l'intériorité en tant que phénomène mental. Ce sont les critères établis en fonction des éléments fondateurs de l'intériorité et de leurs rôles dans la transcription de l'intériorité par le roman. Expliquons ceci en détail.

- *Le paramètre du perçu*

Nous avons établi que le processus de l'intériorisation est l'acte perceptif d'un individu qui engage ses passions et ses affects dans la création de schémas mentaux qui par un acte réflexif peuvent devenir la vérité subjective de soi, ce qui est l'essence même de l'intériorisation. Cette création est donc fondée sur la perception du sentiment de soi par le sujet dans un processus complexe : perception d'un objet extérieur (objet émotionnellement compétent), puis création d'une émotion à partir de cet extériorité, création de sentiments à partir de ces états émotionnels et de schémas mentaux à partir des affects, puis de la réflexivité qui s'engage sur ces schémas mentaux. Mais dans le cas d'un roman il s'agit d'un acte intentionnel dont l'écrivain est l'auteur. C'est pourquoi la perception doit être analysée non seulement en tant qu'acte du personnage mis en texte - comment et en quoi la perception du personnage conditionne son intériorité - mais aussi en fonction de l'impact de l'auteur sur cette intériorité exprimée dans le texte, dans l'acte intentionnel de la création littéraire de l'intériorité. C'est pourquoi, nous analyserons cet impact de l'auteur qui s'inscrit figurativement « sous le signe de la perception », le perçu de l'auteur étant l'une des causes des métamorphoses de l'intériorité dans le roman moderne. Ce perçu est aussi le pivot pour l'analyse de l'intériorité car il permet de caractériser la charge sémantique que l'intériorité transcrit dans certains textes. Il permet également de décrypter la méta-représentation de l'auteur, ce qui nous amènera à aborder la question de l'influence éventuelle de la conscience de l'auteur sur l'intériorité exprimée dans le texte et le cas échéant en quoi elle consiste.

- *Le paramètre du ressenti*

Le ressenti se réalise au niveau de l'élaboration du « matériel sémantique» nécessaire au texte romanesque pour concevoir l'intériorité dans le texte. C'est donc le ressenti du personnage dont l'intériorité est mise en scène dans le roman. Il sera analysé en tant que ressenti du sujet, ressenti de la conscience autoréflexive, comme d'ailleurs le sera le perçu en tant qu'acte du sujet s'intériorisant.

- *Le paramètre de l'exprimé*

L'exprimé se réalise au travers des techniques de la transcription de l'intériorité dans le texte romanesque par l'auteur et par le personnage s'intériorisant. Il sera étudié à la fin de cette première partie et permettra d'analyser l'intériorité dans sa transcription narrative et discursive par le roman.

- *Le paramètre du reçu*

Le reçu se réalise au travers de la réception de l'intériorité par le lecteur, lecteur qui participe ainsi à l'acte créatif de l'intériorité romanesque. On analysera l'avatar de l'intériorité chez le lecteur. La forme initiale de l'intériorité, exprimée par la conscience autoréflexive et transcrite dans le roman par l'auteur, étant transformée dans un nouveau ressenti, celui du lecteur. C'est donc la « recréation » d'une intériorité, une sorte de « métempsycose » du concept modifié par les affects et les percepts du lecteur lui-même et qui peut être considérée soit simplement comme un nouvel avatar soit, peut-être, comme sa forme finale ? L'exprimé de l'auteur n'est en définitive que la « lecture » de l'intériorité romanesque par le lecteur, « interprète » du texte qui le comprend en fonction de sa propre *perception d'altérité* et son propre *ressenti de soi*.

- ***En prenant en compte une interprétation « sensorielle » de l'intériorité***

On peut donc dire que l'analyse de l'intériorité dans le texte romanesque exige la création d'une méthode interprétative – d'un modèle d'investigation qui permettra de mener à bien cette étude en soulignant l'évidence que l'analyse de l'intériorité est fondée principalement sur les aspects « perceptifs » ou « affectifs » du concept et leurs incarnations dans le récit.

Nous devons donc procéder à une interprétation « sensorielle » du texte, en fonction de ce qui est perçu, ressenti, exprimé et reçu, et ce à deux niveaux distincts. Le premier niveau est celui de la transcription de l'intériorité dans le texte lors de l'acte créateur de l'écriture romanesque qui

s'opère dans la conscience de l'auteur en y engageant celle du lecteur, et le second niveau est celui du processus psychique qui s'opère dans la conscience de l'individu mis en texte. L'intériorité se réalise et se conçoit à ces deux niveaux par le biais de multiples passages, de multiples franchissements d'un niveau à l'autre et chaque œuvre en donne sa propre manifestation, en réalise sa propre alchimie. Au premier niveau, il s'agit toujours du même passage du perçu à l'exprimé et du perçu au reçu. Au second niveau, plusieurs passages sont possibles, du perçu au ressenti, du ressenti à l'exprimé, ou directement du perçu à l'exprimé.

Des analyses détaillées montreront comment l'intériorité expose ses éléments constitutifs dans le roman et quelles sont leurs mutuelles dépendances et influences, comment ils sont transcrits et comment ils sont modifiés dans le processus de l'intériorisation. Comment s'opère alors la transfiguration du ressenti dans le processus d'intériorisation et sa transcription dans l'acte de l'exprimé, en sachant que le ressenti est modifié dans cet acte de transfiguration et à la sortie ne correspond plus à ce qu'il était à l'origine. Et enfin, comment il est modifié dans l'acte de la réception par le lecteur, en fonction du propre perçu et du propre ressenti du lecteur.

Il reste à souligner qu'une telle dialectique qui explore et utilise ces quatre paramètres dans une interprétation « sensorielle » de l'intériorité dans le roman, est selon nous la méthode la plus pertinente dans le cadre de notre problématique. Sans l'imposer de manière systématique et univoque, ce qui risquerait de provoquer une « castration » de certains aspects particuliers de l'intériorité, il faut bien constater qu'elle est sous-tendue par les éléments fondateurs du phénomène d'intériorité qui souvent, dans des poses antagonistes, révèlent les particularités du récit romanesque en matière d'introspection du psychisme en s'investissant dans la perception du corps. D'où, selon nous, l'originalité de cette méthode et son efficacité pour l'analyse de textes multiples et variées qui à priori s'inscrivent dans la catégorie de textes à caractère « d'aveu intérieur », et qui composent tous ensemble un panorama des avatars et des métamorphoses de l'intériorité dans le roman. Cette méthode permet de dépasser l'équivoque de l'intériorité, son « titubement », son ambivalence, voire l'oscillation permanente qui, sans elle, risquent de brouiller les pistes de son exploration. Il nous reste donc à démontrer en quoi cette dialectique est particulièrement appropriée à cette étude, et permet d'élucider les principales questions concernant l'intériorité et le caractère de ses métamorphoses. Et il nous est maintenant possible d'expliquer plus en détail notre démarche méthodologique.

En nous appuyant sur les composants de l'intériorité dans le processus de sa formation dans le mental et les conditions nécessaires à sa transcription dans un texte romanesque, nous

analysons l'intériorité dans les dix œuvres de notre corpus romanesque dans sa double dimension. La première, textuelle, qui se concentre sur l'aspect sémantique de l'intériorité et la seconde, formelle, qui se concentre sur l'aspect sémiotique[163] de la transcription de l'intériorité dans le texte. Cette analyse peut donc être définie comme l'analyse du perçu et du ressenti de la conscience autoréflexive, ainsi que de son exprimé dans le texte.

L'analyse de la dimension textuelle suppose la détermination du support sémantique que l'intériorité contient dans chaque texte romanesque. Sachant que chaque œuvre possède sa propre charge textuelle qui est unique, nous effectuons cette analyse en appliquant à chacune le processus de formation de l'intériorité élaboré ci-dessus ainsi que ces composants fondateurs. Il est nécessaire de souligner néanmoins qu'il ne peut y avoir une application uniforme de tous les composants à tous les romans. Chaque roman constituant un tout sémantique et formel, narratif et discursif, original et unique, est à l'origine d'une intériorité dont le contenu et la forme nécessitent son propre système d'analyse, adapté à ses particularités. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous déterminons la dominante sémantique de l'intériorité dans chaque texte en fonction de ses caractéristiques et ensuite, nous essayons de « positionner » les textes et de les qualifier d'une manière critique syncrétique, par rapport aux composants théorisés du processus d'intériorisation.

A partir de cette dominante sémantique de l'intériorité nous analysons la transcription narrative et discursive de l'intériorité dans le roman, cette analyse étant conditionnée par certains principes. Tout d'abord, il est nécessaire de souligner la mutuelle dépendance entre le contenu sémantique de l'intériorité et sa transcription narrative et discursive dans le texte. Il est impossible d'analyser l'un sans l'autre car ils se sous-tendent et se conditionnent mutuellement dans le texte. Ceci est particulièrement vrai pour l'analyse de l'aspect formel de l'intériorité, car toute analyse de l'aspect formel engage dans une certaine mesure l'aspect textuel, sans lequel elle est tout simplement impossible. L'intériorité peut, dans de telles conditions, être considérée schématiquement comme l'acte de la mise en forme d'un certain contenu sémantique. C'est pourquoi, il nous paraît nécessaire pour l'analyse de l'aspect formel et textuel de l'intériorité de faire appel à certaines théories de l'analyse romanesque qui sont les plus appropriées pour atteindre nos buts qui à ce stade de l'analyse sont de plusieurs ordres : cerner les particularités formelles et textuelles de dix avatars de l'intériorité parmi les plus représentatifs du chronotope spatio-temporel établi, tout en prouvant que le choix de ces dix exemples est un choix pertinent

[163] Cf. Greimas, AJ., et Fontanille, J., *Sémiotique des passions*, op.cit.,

pour pouvoir synthétiser l'évolution du phénomène et cerner les raisons de ces métamorphoses dans le cadre général du roman moderne.

Mais avant d'entrer plus à fond dans cette analyse il faut souligner que ce travail n'a pas l'ambition d'analyser toutes les particularités textuelles et formelles, narratives et discursives, qui caractérisent les œuvres de notre corpus romanesque. Notre but est d'établir en quoi consiste la mutuelle dépendance entre d'un côté la textualité, la forme narrative et discursive du roman et de l'autre côté, le phénomène de l'intériorité, ceci contribuant aux métamorphoses de l'intériorité dans le roman dans son évolution historique dans les limites spatio-temporelles du monde occidental. Nous ne nous penchons donc sur la forme et la textualité du roman que par rapport aux aspects relevant de l'intériorité exposée dans le texte romanesque. C'est pourquoi, sans nous plonger dans le phénomène entier concernant la forme du roman d'une manière générale, nous relevons quelques particularités essentielles, notamment celles des composants du phénomène de l'intériorité (cf. la médiation affective et la médiation perceptive analysées par la suite), qui spécifient la relation entre l'intériorité et la forme narrative et discursive du roman en découvrant l'influence sur celle-ci du phénomène de l'intériorité et qui sous-tend son caractère protéiforme. Ces particularités ont été peu approfondies par la critique jusqu'à maintenant, car elles ont souvent tout simplement été ignorées compte-tenu de l'approche dualiste de l'intériorité qui la faisait étudier principalement dans le champs clos touchant essentiellement à l'écriture intime du genre diariste ou autobiographique, à la fiction intime, à l'autobiographie fictive, ou encore à une œuvre romanesque dans une approche ponctuelle. Or, l'étude de ces particularités est selon nous indispensable et d'importance majeure pour pouvoir retracer la ligne évolutive de l'intériorité dans le roman.

- ***En faisant une approche transdisciplinaire***

Comme dit ci-dessus pour réaliser cette étude nous nous appuyons sur certaines théories d'analyse transdisciplinaire.

Premièrement, nous nous référons à certains éléments de la phénoménologie. Ce choix s'impose à nous tout à fait naturellement, après avoir défini l'intériorité, dans cette première partie, définition complété tout au long de l'étude, présentant l'intériorité comme une certaine essence résultant de l'existence du sujet, en commençant par le désir ontologique du sujet (principe de plaisir et de fuite devant la souffrance), en continuant par les phénomènes de la *perception d'altérité* et du *ressenti de soi*, et en finissant avec la réflexivité. Et comme déjà

signalé, ce processus a été largement analysé par la pensée moderne de Kant à Ricœur, en passant par Husserl et Heidegger, ou par Sartre, Merleau-Ponty et Levinas. La phénoménologie fournit selon nous des outils appropriés pour étudier l'intériorité comme phénomène mental en précisant la place et le rôle de l'extériorité dans le processus d'intériorisation. Car l'extériorité est non seulement à son origine, à la base des affects au travers de la perception qui crée l'émotion, mais aussi grâce à la réflexivité qui est un mouvement de retour sur soi, un mouvement de retour sur autrui, conformément au principe heideggérien du « mitsein », « être avec autrui ».[164] L'intériorité utilise dans son processus l'altérité, car elle n'est pas seulement un mouvement vers les profondeurs du soi, mais aussi un mouvement de l'homme de son soi vers son dehors. Une attitude qui s'oppose à l'introspection et au repliement exclusif sur le monde intérieur, par cette ouverture vers l'extériorité, c'est-à-dire sur ce qui est autre que soi, et sur ce qui nous aide à nous dépasser nous-mêmes. Cette ouverture est désignée en phénoménologie de deux manières, soit comme l'altérité objective, de l'objet ou du monde, soit comme l'altérité subjective d'autrui (intersubjectivité). On peut analyser ce processus comme une certaine ouverture de la conscience, ce qu'on retrouve chez tous les phénoménologues :

> Husserl, qui signe un tel mouvement d'ouverture en se centrant d'abord sur la relation à l'objet, la nomme (cette ouverture) du terme d'intentionnalité, Heidegger, approfondissant celle-ci en insistant sur l'ouverture procurée par le monde, parlera de transcendance, Sartre découvrant une subjectivité habitée par son propre anéantissement, y voit le signe d'une authentique liberté ; Merleau-Ponty, quant à lui, situe l'excès du sujet du côté de sa corporéité et, plus avant, en direction de ce qu'il nomme alors « la chair du monde » ; pour Levinas, radicalisant sur un mode critique les analyses de Husserl consacrées à l'intersubjectivité, la subjectivité est présentée comme étant originairement exposée à autrui, sans dedans, se trouvant entièrement constituée par l'autre, d'où l'éthique de la démesure qui se substitue à tout primat de l'être ou de la connaissance ; (pour M. Henry enfin), un tel excès de la subjectivité sur elle-même se trouve révélée dans la profondeur abyssale de son immanence affective.[165]

La phénoménologie apporte donc une nouvelle définition de conscience qui est à la base de l'intériorité, caractérisée par l'altérité et par la subjectivité engagée dans le réel. Et l'intériorité qui en relève est construite grâce à cette capacité qu'a le Moi d'être en relation avec l'altérité, et toutes les œuvres de notre corpus romanesques en donneront un exemple. Comme l'a écrit Levinas « l'altérité n'est possible qu'à partir du moi», le moi qui est « le creusement de l'intériorité ou la pensée elle-même. La pensée – la raison – le rapport – consiste à accueillir

[164] Cf. Heidegger, M., *Etre et Temps*, (§ 74-76), in Collectif, *Heidegger et la question de Dieu*, Paris, Grasset, 1980.

l'altérité sans la réduire. »[166] Et c'est par le biais du visage que le Moi entre en relation avec l'altérité.

> La présentation du visage – l'expression – ne dévoile pas un monde intérieur, préalablement fermé, ajoutant ainsi une nouvelle région à comprendre ou à prendre. Elle m'appelle, au contraire, au-dessus du donné que la parole met déjà en commun entre nous. […] La présence du visage – l'infini de l'autre – est dénudement, présence du tiers (c'est à dire de toute l'humanité qui nous regarde).[167]

Le visage renvoie à l'humanité, car quand nous regardons le visage de l'autre, c'est à notre propre visage que nous sommes renvoyés. Nous le verrons avec Bérénice, l'héroïne de *L'avalée des avalés,* qui en regardant le visage « trop beau de sa mère », sera renvoyée à son propre visage, à l'image qu'elle a de soi et en conséquence à son intériorité. Car notre identité n'est pas seulement unique et propre à soi, elle possède aussi une identité universelle de toute l'humanité. L'intériorité ne peut donc se passer de l'altérité. La *réflexivité d'autrui* suppose donc l'examen de l'intériorité en fonction de l'altérité du sujet.

Deuxièmement, nous utilisons dans cette étude la transdisciplinarité par le biais de l'analyse sémiotique des textes, inspirée de Greimas et de Fontanille, notamment dans leur analyse discursive et narrative qui s'impose de toute évidence. Ceci signifie que pour pouvoir effectuer l'analyse de l'intériorité en fonction du caractère discursif et narratif du texte romanesque, il est nécessaire de sortir du cadre traditionnel de l'approche purement littéraire de l'intériorité, et de se pencher sur les interactions et le dialogue entre d'un côté la sémiotique des passions (la discursivité et la narrativité des textes) et de l'autre les sciences cognitives. La participation des sciences cognitives à l'analyse de la production et à l'interprétation des textes suppose l'élaboration d'outils prenant en compte la participation active de phénomènes, tels les percepts et les affects dans l'acte discursif ou narratif, ainsi que leur influence sur la formation de l'intériorité. La légitimité de la prise en compte des percepts et des affects dans l'analyse sémiotique du récit nous parait d'autant plus évidente compte-tenu de l'importance du rôle qu'ils jouent dans le processus de l'intériorité tel que nous l'avons analysé à l'occasion de la définition de l'intériorité.

---

[165] In Depraz, N., *La conscience, Approches croisées des classiques aux sciences cognitives*, Paris, Armand Collin, 2001, p. 69

[166] Lévinas, E., *Totalité et infini*, p.10 in De Bauw, Ch., *L'envers du sujet, Lire autrement Emmanuel Levinas*, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 20.

[167] Levinas, E., *Totalité et infini*, Paris, Ed. Le Livre de Poche, 2001, p. 233-234.

C'est pourquoi, nous fondons cette analyse de l'intériorité sous l'angle de son inscription sémiotique[168] dans le texte, sur quelques approches théoriques de la sémiotique et des sciences cognitives et sur leurs progrès dans le domaine de l'inscription discursive et narrative du « passionnel ». Le courant de la sémiotique qui s'est développé depuis les années 80 du XX^{e} siècle à partir des travaux de Greimas, met en effet en avant une théorie des passions susceptible de fournir une explication structurée du discours en s'ouvrant sur la discursivité de l'affect, de la perception et de l'esthésie, ainsi que par le biais de l'exploration des univers sensoriels du roman du XX^{e} siècle. Ce qui a permis de faire des analyses structurelles, formelles et langagières des pratiques littéraires en fonction de la subjectivité, de l'affect et des passions du sujet parlant.

En analysant l'intériorité dans le roman en fonction de sa forme et de sa structure, la sémiotique des passions apparaît donc comme l'outil d'analyse du discours le plus approprié et pertinent pour les romans qui relèvent de l'introspection et des profondeurs intimes du Moi, mais elle paraît moins appropriée à l'analyse du discours événementiel et de descriptions de faits extérieurs.[169] Suite aux avancées importantes des sciences cognitives, la fonction « émotive » du discours se trouve réhabilitée depuis quelques temps dans l'analyse du discours. Nous le voyons dans la rhétorique ou encore dans la linguistique qui depuis quelques années ont abandonné la linguistique structurale au profit de la linguistique énonciative, et tendent à réhabiliter les travaux de Jakobson ou ceux de Charles Bally.[170] Des travaux qui soulignent notamment l'importance des états affectifs et passionnels de l'individu. Comme Jakobson qui affirme en effet que la « fonction émotive, patente dans les interjections, colore à quelques degrés tous nos propos, au niveau phonique, grammatical et lexical »[171] ou encore dans le domaine de la rhétorique, comme ceux de Claudia Caffi, qui constate qu'« au fond, la rhétorique toute entière peut être conçue comme un inventaire infini de dispositifs produisant des émotions ».[172] Nous devons cependant

[168] La sémiotique s'est imposée depuis des années soixante-dix comme la science générale de l'analyse des signes. Elle tend à les identifier et à définir et à déterminer les lois de leurs interactions réciproques, ainsi que les fonctions qu'ils exercent. Ainsi, grâce notamment à de nouvelles orientations théoriques dans l'analyse du discours, comme par exemple la sémiotique greimassienne, et surtout son actualisation et sa réorientation ces dernières années vers la sémiotique centrée sur « des affects et des passions », nous sommes entrés dans une nouvelle époque de théories du discours qui remettent l'axe affectif à la mode et le place au centre de l'analyse des textes littéraires.
[169] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *Sémiotique des passions*, Paris, Le Seuil, 1991.
[170] Bally, Ch., *Le Langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1965.
[171] Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 215. Voir aussi : Maury-Rouan, C., Vion, R., *Raconter sa souffrance: gestion interactive de la tension narrative*, in *Le Récit oral*, Jacques Bres (éd.), Montpellier, Université Paul-Valéry - Montpellier 3, 1994, p. 215-226.
[172] Caffi, C., *Aspects du calibrage des distances émotives entre rhétorique et psychologie*, in *Les Emotions dans les interactions*, Ch. Plantin, M. Doury, and V. Traverso (éd.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 89-104.

préciser que nous nous pencherons non seulement sur les affects, mais aussi sur les percepts qui selon nous jouent un rôle aussi important pour l'intériorité.

Nous nous inscrivons donc dans la perspective des thèses sémiotiques (sémiotique des passions) et de celles des sciences cognitives récentes,[173] qui considèrent que tout acte narratif possède une certaine dimension affective, les structures narratives produites étant conçues en fonction des affects et des passions du sujet, de ses actions, de ses rêves, de ses pensées, etc., les structures narratives de l'individu étant en fin de compte « des structures anthropologiques de son imaginaire »,[174] mais ceci peut s'appliquer non seulement aux affects mais aussi aux percepts. Tout acte narratif d'un fait « intérieur » possède non seulement une certaine dimension affective mais aussi une certaine dimension perceptive, compte-tenu du rôle que les deux jouent dans la formation du phénomène de l'intériorité. Toute intériorisation en tant que représentation mentale passe par une « auto-affection » sensorielle, d'ordre affectif et/ou perceptif, de l'individu. Cette « auto-affection » doit se comprendre au sens de Max Scheler qui dit que pour tout homme « l'attitude en face du monde en général, extérieur et intérieur » est une « attitude émotionnelle ».[175] Selon nous elle prend une coloration spécifique perceptivo-affective. C'est pourquoi dans le cas de la production de l'intériorité dans le roman, il s'agit non seulement d'une auto-affection à caractère sensorielle de la conscience autoréflexive libre et autonome, même si elle est le produit de l'auteur, mais aussi d'une auto-affection de l'auteur à caractère phénoménologique, inconsciente, non-programmée et dissociée de son expérience empirique, auto-affection qui a un certain impact sur l'intériorité. C'est pourquoi la suite de cette première partie analyse l'intériorité, mais essentiellement en fonction de sa dépendance de l'auteur et du lecteur auxquels elle est incontestablement liée. Elle dépend dans sa création des charges sensorielles de l'auteur, de son perçu et de son ressenti, transcrits dans le texte, en étant sa méta-représentation. Méta-représentation qui conditionne son décryptage par le lecteur, en l'impliquant plus ou moins dans l'acte d'intériorisation. D'où les conséquences pour les métamorphoses de l'intériorité qu'on peut déterminer en fonction de l'implication des percepts et des affects de l'auteur dans l'acte de transcription de l'intériorité dans le texte, ainsi que de l'implication du lecteur dans l'acte d' « inférence » de l'intériorité.

---

[173] Cf. Greimas, A-J., et Fontanille, J., op.cit., mais aussi Petitot, J., *Morphologie du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985 et Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
[174] Cf. Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 48.
[175] Scheler, Max*, Le formalisme en éthique et l'éthique matérielle des valeurs*, Paris, Gallimard, 1955, p. 200.

Nous considérons donc l'acte de transcription de l'intériorité dans le texte comme le « parcours génératif », selon la terminologie greimassienne, de la pensée qui commence par le corps, est ensuite transférée dans l'esprit et finit par sa transcription dans le discours par le biais de la réflexivité de la conscience. Tout acte narratif passe par la cognition et toute information sensorielle traitée dans l'acte narratif, ainsi que son organisation dans la structure narrative, s'effectue par le biais de ce « parcours génératif ». Celui-ci peut être considéré comme une extension de l'expérience sensorielle dans le domaine de la pensée abstraite et on peut l'expliquer par un système d'inter-réactions entre les trois entités principales que sont le corps, l'esprit et le discours.[176]

C'est pourquoi, nous poursuivrons cette première partie en expliquant le rôle de l'auteur dans la transcription de l'intériorité dans le texte pour pouvoir justifier les raisons des métamorphoses de l'intériorité dans celui-ci. Et la suite de l'étude explorera les œuvres de notre corpus romanesque en montrant le basculement de l'exhibition des affects vers l'exhibition des percepts qui caractérise selon nous les métamorphoses de l'intériorité.

2.2. La transcription de l'intériorité dans le roman moderne et ses métamorphoses : de l'exhibition des affects à celle des percepts

La première partie a pour objectif de définir l'intériorité en tant que phénomène mental et en tant que phénomène incarné dans le roman, tout en examinant les phases successives du processus de sa formation et les conditions de son incarnation textuelle. Après avoir accompli cette tâche, nous analyserons l'intériorité dans sa dimension du *perçu* par l'auteur et dans sa dimension du *reçu* par le lecteur. Les deuxième, troisième et quatrième parties auront pour objectif d'analyser l'intériorité dans sa dimension de l'*exprimé* en prenant en compte le *perçu* et le *ressenti* par le personnage s'intériorisant. C'est pourquoi, il faut préciser que la suite de ce travail sera organisée en fonction de deux éléments fondamentaux, le premier étant la définition de l'intériorité en tant que phénomène et les conditions de sa transcription dans le texte romanesque et le second étant la progression de la problématique compte-tenu des conclusions que nous en tirerons. Nous pouvons le préciser de la manière suivante :

[176] C'est pourquoi, l'étude transdisciplinaire sémiotico-cognitive du texte, inspirée des théories de Greimas, s'avère l'un des moyens les plus efficaces pour effectuer l'étude des phénomènes mentaux, car elle suppose l'examen de la pensée intérieure transcrite par le biais de la narration.

- ***Analyse des dix œuvres de notre corpus pratique en fonction de la définition de l'intériorité et des conditions de sa transcription dans le texte romanesque.***

Nous analyserons l'intériorité dans chacune des dix œuvres de notre corpus pratique, en fonction des acquis provenant de l'élaboration des éléments fondateurs de l'intériorité. Il est en effet nécessaire d'établir comment chaque œuvre transcrit l'intériorité dans sa dimension formelle et textuelle, en examinant tous les composants du processus de la formation de l'intériorité présents dans chaque œuvre :

Au niveau textuel qui explore l'intériorité sous l'angle sémantique en recherchant les principaux éléments la composant dans les phases essentielles de la formation du processus, à savoir :

- la spécification de *l'objet émotionnellement compétent* en s'appuyant sur le principe ontologique de l'existence humaine de la fuite devant la souffrance et de la quête ininterrompue du bonheur et du plaisir, ainsi que sur l'angoisse en tant que facteur enclenchant le processus. La contradiction ou l'ambiguïté concernant cet état de jouissance du bonheur espéré par la conscience autoréflexive permettra de vérifier la provenance référentielle de l'intériorité : les actants définissant la trame du récit structurant la formation du processus d'intériorisation ;
- l'engagement de la perception de la conscience autoréflexive, à partir de *l'objet émotionnellement compétent*, sur soi et sur son altérité, sur son corps ou sur son extériorité (objets, autrui, événements, etc.,) et caractérisation des percepts ;

– la création de l'émotion par la conscience à partir de ses percepts ainsi que la caractérisation des émotions crées ;

– la création des affects par la conscience à partir de ses émotions (un autre ou un objet en tant que médiateur intersubjectif dans la création d'une émotion), le ressenti de ses affects ; la spécification du caractère de ses sentiments et la caractérisation des affects ;

– la création des schémas mentaux à partir de ses affects et de ses percepts selon le principe fondamental de fonctionnement de la mémoire de l'homme (sélection aléatoire des éléments perceptivo-affectifs que l'individu a stocké dans sa mémoire) dans la dimension temporelle d'une durée immédiate de la conscience, d'une pure immédiateté ou d'une reconstitution mentale (se fondant essentiellement sur des souvenirs passés ou sur des projections imaginaires : simulacres passionnels, jeux de faire semblant qui combinent le présent avec le passé et le futur), la spécification des composants des schémas mentaux ;

- l'engagement de la réflexivité/méditations de soi et d'autrui, sur ses schèmes mentaux, sur ses percepts ou ses affects à partir de sa propre échelle subjective des valeurs ;
- la progression de la cogitation mentale vers un point culminant, puis atteinte du point culminant de la réflexivité et son résultat, la création d'une vérité subjective de soi ;
– la première réaction sur cette vérité subjective de soi – cyclicité ou répétitivité de l'acte d'aveux intérieurs puis les réactions postérieures de cette vérité subjective de soi et ses résultats, l'affaiblissement ou l'augmentation de la tension intérieure due à la distanciation temporelle ;
– les caractéristiques de cette vérité subjective de soi : la relation problématique du sujet à son système intérieur ou à son système extérieur, l'ambivalence d'attraction ou de répulsion de soi ou d'autrui, la « véracité » de son aveu intérieur (jugé par le lecteur possible dans la réalité et vrai dans le contexte du roman), sur/sous-interprétation de la vérité subjective de soi, affabulations possible du sujet ;
- l'instant postérieur à l'acte d'intériorisation et ses résultats, décharge pulsionnelle et catharsis émotionnelle ; issue du processus d'intériorisation.

Au niveau formel qui explore la transcription narrative et discursive de l'intériorité dans le texte en fonction des conditions nécessaires à cette transcription:
- l'identité du personnage dans la dimension de l'identité narrative qui engage son ipséité et sa mêmeté analysées dans les trois dimensions du sujet : du pâtir, du dire et de l'agir ;
– la temporalité de la transcription de l'intériorité et ses conséquences : fantasmatisation et déformation de la réalité par des simulacres passionnels et les jeux de faire semblant ;
- les deux niveaux de la transcription de l'intériorité dans le discours : le premier niveau qui est le niveau « profond » de la « figuration » des charges sensorielles de la conscience autoréflexive, le deuxième niveau qui est celui « de surface »,[177] de « l'actualisation » et de la transcription de l'intériorité dans le discours ;
- l'établissement du degré des tonalités affectives et de « tensivité » de la transcription de l'intériorité dans chaque texte.

Les deux niveaux seront analysés en fonction de l'originalité du caractère spécifique de l'intériorité dans chaque œuvre dans le but de faire ressortir une dynamique de la transcription de l'intériorité propre à chaque œuvre dans sa dimension syncrétique : en commençant par l'établissement de « l'état initial du sujet » et de la « dominante d'intériorisation » qui

[177] En se fondant sur les concepts de la sémiotique greimasienne des passions.

conditionne toute son incarnation et sa transcription dans le texte et en évoluant vers l'exploration progressive des éléments ci-dessus.

C'est pourquoi, notre analyse de l'essence même de l'intériorité dans chaque œuvre et l'analyse de sa transcription dans le texte romanesque s'emboîtent l'une dans l'autre. La structure même de l'intériorité qui possède sa source dans la perception de l'extériorité et qui subit par la suite un processus défini, nous permet de conclure que la seule structure transcrivant une « vraie » intériorité est une structure intersubjective qui se compose de la conjonction de deux éléments : d'un côté il faut des formes discursives sémio-narratives à caractère subjectif et de l'autre des formes tensives de l'actantialité, ce qui fait que l'intériorité se construit, comme le disent Greimas et Fontanille, « à partir du sujet passionné apparemment unique et homogène », qui est capable « de projeter de véritables mises en scène passionnelles comportant plusieurs rôles actantiels et plusieurs sujets modaux en interaction ».[178] Nous analyserons donc l'intériorité dans les dix romans en focalisant sur les éléments constitutifs du processus (percepts, affects, réflexivité) tout en spécifiant leur mise en discours sémiotique.

- ***Analyse des dix œuvres en fonction de la progression de la problématique de l'étude.***

Notre hypothèse concernant les métamorphoses de l'intériorité dans le roman moderne dans le cadre du chronotope spatio-temporel du monde occidental défini ci-dessus en fonction des acquis de cette partie, est que l'intériorité se métamorphose en exacerbant de plus en plus l'exhibition des percepts dans sa transcription. Nous analyserons donc les dix œuvres en démontrant le penchant de chacune : sa tendance générale dans la transcription de l'intériorité soit par l'exacerbation des affects soit par celle des percepts. Nous définirons le caractère de cette exacerbation en fonction du « médiateur » de la transcription de l'intériorité présent dans chaque texte.

Selon notre thèse l'intériorité bascule de plus en plus vers l'exhibition des percepts, mais nous aurons généralement deux types d'intériorisation : la première celle d'avant le basculement de l'intériorité vers l'exhibition majoritaire des percepts et la seconde, celle d'après le basculement de l'intériorité vers l'exhibition des percepts. Nous aurons donc généralement deux types d'intériorisations : une à caractère affectif et une à caractère perceptif. Mais pour prouver notre thèse du basculement progressif vers l'exhibition des percepts, nous effectuerons cette analyse selon le principe suivant :

[178] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op. cit.*, p. 62.

Nous analyserons les dix œuvres de notre corpus romanesque,[179] une par une, mais en les positionnant à rebours du processus de formation de l'intériorité, qui, comme nous le savons, commence par les percepts qui sont utilisés par la suite dans les nombreuses transformations du processus pour arriver à la création des affects. Nous étudierons les œuvres en commençant par celles qui exacerbent le plus les affects dans leurs processus d'intériorisation et ensuite nous verrons les œuvres qui vont vers l'exacerbation croissante des percepts dans leurs processus intérieurs pour arriver à l'œuvre qui transcrit son intériorité essentiellement par des percepts. Nous continuerons ensuite avec le cycle d'œuvres diminuant l'intensité des percepts tout en augmentant la réflexivité de la conscience. Nous pensons en effet, que les œuvres du corpus romanesque peuvent être classées selon ces deux mouvements, le premier qui montre la diminution de l'exacerbation des affects en allant vers l'exacerbation des percepts, et le second qui montre la diminution de l'exacerbation des percepts en allant vers la réflexivité intentionnelle et phénoménologique de soi. Ou autrement dit en un cycle se divisant en deux parties en continuité :

La première partie est celle de la diminution progressive de l'exacerbation des affects dans le processus d'intériorisation : *Notes d'un souterrain*, *Le Tunnel*, *Próchno*, *La Conscience de Zeno, L'avalée des avalés*.[180]

Suivie de la seconde partie qui est celle de la diminution progressive de l'exacerbation des percepts dans le processus d'intériorisation : *Le Procès, Ulysse*, *La Nausée*, *Le Planétarium*, *L'Innommable*.[181]

Nous essayerons de prouver cette hypothèse selon une analyse organisée en deux axes, qui s'emboîtent et se superposent l'un sur l'autre, chacun étant adapté au caractère d'intériorité qu'il explore en utilisant des procédés d'investigation appropriés. Mais avant, il nous sera nécessaire d'approfondir l'axe sensoriel *perceptivo-affectif* de la formation de l'intériorité dans un texte romanesque mobilisant dans sa formation ses trois entités constitutives : l'auteur, le personnage s'intériorisant et le lecteur. Cette analyse prend en compte essentiellement l'axe sensoriel de l'intériorité dans sa dimension de *l'exprimé,* dimension de l'intériorité considérée en tant que phénomène transcrit dans l'acte de création romanesque qui engage la charge sensorielle

[179] Nous avons expliqué les raisons du choix de ces dix œuvres dans *l'Avant-Propos*.
[180] Dans les éditions suivantes : *Notes d'un souterrain*, Paris, Flammarion, 1992 ; *Le Tunnel*, Paris, Le Seuil, 1995 *; Próchno*, Wrocław, Zaklad Narodowy im. Ossolinskich, 1979 ; *La Conscience de Zeno*, Paris, Librairie Générale Française, 2003 *; L'avalée des avalés,* Paris, Gallimard, 1966.

de l'auteur utilisée dans la création romanesque (*le perçu*, *le ressenti* et *l'exprimé* de l'auteur) ainsi que celle du lecteur (*le reçu* du lecteur). L'axe sensoriel de la conscience s'intériorisant elle-même (*le perçu* et *le ressenti* du sujet) sera analysé dans les deuxième, troisième et quatrième parties.

Après avoir défini les quatre dimensions fondamentales de l'intériorité romanesque et avoir précisé notre méthodologie et la problématique, il nous sera possible dans la suite de ce chapitre, d'analyser l'intériorité aux niveaux de sa transcription dans le texte par l'écrivain et de sa réception par le lecteur, la suite de ce travail analysant l'intériorité au niveau de sa conception dans le mental du personnage s'intériorisant.

[181] Dans les éditions suivantes : *Le Procès*, Paris, Editions Pocket, 1983 ; *La Nausée*, Paris, Gallimard, 2004 ; *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2004 ; *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 2003 ; *L'Innommable,* Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

3. L'intériorité dans la dimension du *perçu* par l'auteur

> Que nous regarde la vie privée d'un écrivain ? Je dédaigne de tirer de là le commentaire de ses ouvrages. Lessing

L'objectif de ce paragraphe est d'expliquer l'influence de la conscience de l'auteur lors de l'acte de transcription de l'intériorité dans le texte romanesque, l'intériorité y étant considérée comme un acte intentionnel qui se concrétise sous la forme d'une méta-représentation de l'écrivain construite dans un acte *perceptivo-affectif* qui unit l'auteur, le personnage s'intériorisant et le lecteur.

3.1. L'intériorité comme méta-représentation dans le roman

- ***Définir une méta-représentation***

L'intériorité *exprimée* dans le roman peut être analysée comme une méta-représentation de l'auteur, en raison de l'influence sur elle de la conscience de l'auteur. Cette influence est visible et se manifeste dans sa forme sémiotique, sa mise en discours, son contenu sémantique, et enfin son interprétation par le lecteur. Le lien entre l'intériorité et son interprétation par le lecteur, toujours dans le sens de la méta-représentation qu'elle est dans cette interprétation par le lecteur, permet de centrer l'analyse en fonction du paramètre du reçu qui engage la conscience du lecteur dans l'acte d'intériorisation et fait de lui un participant actif au processus. Ce qui permet d'en déduire que l'intériorité mise en scène par le roman, avant d'être l'intériorité de la conscience du personnage incarné dans le texte, est un acte de création littéraire entre l'auteur et le lecteur.

Nous savons que le roman, d'une manière générale, nous donne des représentations d'un certain contenu sémantique, transmises par le biais de la narration. Tout texte doit donc être analysé en tant qu'un certain contenu sémantique. Il ne possède aucune réalité matérielle, seulement une réalité sémiotique. A ce titre, il présente une double fonctionnalité. Premièrement, il est le résultat des opérations sémiotiques qu'effectue l'auteur qui transpose un certain contenu sémantique, ce qui est le résultat des processus cognitifs qui se produisent dans sa conscience. L'auteur transpose

ce contenu sémantique par le biais d'un certain code sémiotique qu'est le langage, en engageant un processus de communication à l'adresse du lecteur pour lui transmettre le résultat de son travail. Le texte, résultat des opérations cognitives qui sont transposées dans une forme sémiotique, doit donc être considéré, de même que les opérations mentales de l'auteur, comme le terrain d'expériences perceptives et affectives précises. Le contenu sémantique qu'il véhicule contient toujours des « données » ou des « connaissances » ressortant de cet univers de transformations sémiotiques et cognitives du mental de l'auteur, en y engageant celui-ci, le personnage s'intériorisant mis en discours et le lecteur.

Cette liaison des trois entités distinctes dans l'acte romanesque, nous permet d'émettre l'hypothèse que l'intériorité dans le roman peut être étudiée en tant qu'une méta-représentation, en y engageant certains contenus sémantiques perceptifs et affectifs de ces trois entités constitutives du texte : de l'auteur, du personnage concerné qui s'intériorise et du lecteur. L'intériorité mise en discours est donc une méta-représentation au sens des sciences cognitives, *une représentation d'une représentation mentale* : «c'est une représentation des représentations des états mentaux de l'homme ».[182] Ou si l'on veut être plus précis, c'est la capacité pour un locuteur de reproduire dans sa conscience des pensées et des états mentaux d'autrui/du sujet s'intériorisant et de les transcrire d'une manière plus ou moins compréhensible pour un destinataire potentiel. Tout en sachant que la représentation doit se comprendre en tant qu'acte de représentation dans le sens de *mimésis* qui est une sorte de « tableau du représenté », en établissant un rapport de participation ontologique entre la représentation et le représenté.

Cette représentation peut être définie au sens de Husserl comme un « renvoi ».[183] Au sens kantien elle est placée dans une dualité avec la présentation.[184] Au sens défini par Ricoeur elle est définie en rejetant la critique platonicienne de la représentation comme une simple copie de la présence,

---

[182] Perner, J., *Understanding the Representational Mind*. United States of America: Massachusetts Institute of Technology, 1991, p. 18 - 35. La simple représentation est considérée par lui en tant que description d'une idée, une synthèse d'une entité, d'une information, d'un certain aspect des choses, tout en en présentant ses particularités. « Une meta-représentation est une représentation d'une représentation mentale ».

[183] La représentation chez Husserl est un « pur renvoi » (*Anzeig*), elle est un indice qui fait passer en un autre lieu, elle est une sorte de commutateur grâce auquel on exprime ce qu'on souhaite exprimer de manière adéquate, cf. Husserl, *Recherches logiques 2*, 1ère partie, Paris, PUF, 1961, § 1-5, p. 27-36.

[184] « Génériquement, la présentation est subie, et elle se déploie en une *dimension infinitaire* (espace chez Kant, le continu du flux chez Husserl, le sans mesure de l'*apeiron* chez Heidegger) ; génériquement, la représentation est libre, et elle donne un lieu au discret (la discursivité chez Kant, le réseau du ressouvenir ou la grammaire noématique chez Husserl, la logique de l'étant ou l'insularisation de l'*adikia* chez Heidegger) ». in Salanskis, J-M., *Herméneutique et cognition*, Presses Universitaire du Septentrion, 2003, p. 105.

Ricœur proposant une herméneutique de la mimesis aristotélicienne qui prenne place dans le domaine de l'action et ne signifie pas imiter au sens de copier, mais créer.[185]

- ***Pourquoi l'intériorité dans le roman est-elle une méta-représentation de l'auteur ?***

En ce qui concerne l'intériorité dans le cadre de la création artistique, toute œuvre artistique et pas seulement l'œuvre narrative, est d'abord le produit de l'intériorité de l'auteur, et ce n'est qu'après qu'elle peut ou non contenir l'intériorité. Tout texte romanesque est donc d'abord, la transcription de ce qui se « passe dans la tête » de l'écrivain,[186] le fruit d'une sorte d'intériorité, même si elle ne le concerne pas directement et même si ce n'est pas sa vérité subjective de soi. Même s'il s'agit d'une histoire entièrement fictive, elle est conçue dans ses pensées, dans son espace intérieur, et porte donc des traces uniques de la conscience de celui qui l'a créée. Elle le concerne indirectement en reflétant malgré lui ses structures mentales, ses opinions, ses visions, etc. Et à chaque fois, c'est une transcription spécifique à chaque écrivain, donc une preuve de l'appartenance exclusive à son intériorité à lui, le fruit d'un cerveau qui ne peut pas la reproduire deux fois de la même manière, de même que, s'il s'agit d'imitations de textes, rien ne peut être reproduit exactement à l'identique par un autre écrivain. Ce qui ne veut pas dire que dans ses textes l'intériorité aura obligatoirement sa place. Certains considèrent, comme nous le verrons, que toute imitation exclue l'originalité et par là la vérité sur laquelle l'intériorité est fondée.

Tout acte narratif porte l'empreinte identitaire de l'écrivain, car il relève de son espace intérieur, est modelé, façonné et conçu dans sa conscience. D'où le caractère omniprésent de cette particularité dans la vie et dans la littérature. Elle est commune à l'intériorité, en tant que phénomène de la vie, et à l'acte créatif qu'est l'écriture, indépendamment du fait que par la suite, cet acte reproduit ou non l'intériorité dans la conscience de son personnage. Mais si cela se

---

[185] Ricœur, P., *Mimésis et représentation*, article publié dans les Actes du *XVIII^e Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1982, p. 51 -63. Cet essai constitue le noyau du vaste projet de *Temps et récit*. Dans toute transcription romanesque il s'agit toujours d'une représentation d'une certaine réalité intérieure d'un personnage, mais d'abord de celle du romancier. La représentation suppose l'intentionnalité, car selon la thèse de Franz Brentano, et plus tard celle de son élève Husserl, l'intentionnalité est la représentation des choses et de états des choses dans l'esprit, et cette action de représentation mentale a une certaine cible de représentation qui est spécifique à chacun. L'intentionnalité est donc la marque du mental, tous et seuls les phénomènes mentaux possèdent l'intentionnalité, et c'est grâce à cette caractéristique de l'esprit humain que l'homme peut former des représentations. Toute représentation est donc une transcription de faits mentaux, de ce qui est conçu par l'esprit dans le cerveau, au niveau de la conscience. Et dans chaque représentation, la conscience s'oriente vers un objet ou un état donné, et cette « orientation de la conscience » c'est l'acte intentionnel.

[186] Mais l'œuvre narrative est également au niveau sémantique la création de la psyché collective d'une époque, d'un milieu social.

produit, l'ambiguïté de l'intériorité du personnage est qu'elle est propre à un seul individu, le personnage, et propre à l'écrivain en tant que résultat de son acte créatif original. Mais par la suite, du fait de son caractère doublement original, elle est également attribuable à tout autre individu qui lui est semblable :

> L'histoire individuelle, les mémoires accumulées au cours de l'enfance, la vie affective personnelle, vont donner au vécu de chacun une « couleur » ou une « tonalité » toute particulière, qui n'a cependant rien d'une insaisissable métaphysique. Il s'agit d'une signature épigénétique stabilisée dans notre organisation cérébrale et acquise au cours de la vie passée de chacun d'entre nous. Mais le simple fait que nous puissions communiquer aux autres ce vécu par le récit, par le poème ou une œuvre d'art signifie selon moi qu'en dépit de cette variabilité individuelle nos cerveaux d'êtres humains donnent accès à des vécus concordants, si ce n'est très semblables. De plus la capacité d'attribuer à autrui des états mentaux qui nous sont propres signifie, en dépit des erreurs évidentes que nous avons tous éprouvées, que l'autre a un « vécu » voisin du « mien ».[187]

Ainsi, le fait qu'elle puisse être attribuée à tout un chacun, est le garant d'une « vraie » intériorité, car comme nous le verrons par la suite, seule l'intériorité envisageable théoriquement dans le réel, peut être tenue pour telle.

Le personnage ayant cette intériorité est le produit de l'imaginaire de l'auteur, ce que Kundera[188] définit en tant qu'ego expérimental – ego imaginaire. Il est donc un produit intentionnel, et par ce fait, il est immédiatement lié au concept d'intériorité. Chaque ego est le reflet, le produit d'une « représentation mentale dans un espace intérieur » propre à l'auteur, à son intériorité ou à l'intériorité imaginée par lui : l'intériorité du personnage. Chaque ego possède à son tour ses propres « représentations mentales, représentations de son espace intérieur ». En conséquence, dans l'histoire du roman moderne nous avons un nombre important de divers ego, de diverses représentations mentales, d'où la diversité et la complexité de l'intériorité incarnée par les personnages dans le roman. Le roman est une démonstration de l'intériorité à chaque fois différente, ce qui prouve que c'est une notion complexe, propre à chacun et à sa propre vérité absolue, à sa propre vérité subjective. C'est pourquoi, chaque ego est un ego unique dans l'histoire du roman et chaque auteur expérimente et joue avec les diverses représentations mentales de ses personnages. D'où, parfois, des contradictions entre les ego qui possèdent chacun leur propre vérité et qu'il n'est pas possible d'enfermer dans un cadre prédéfini. D'où la conclusion que l'intériorité dans le roman est une notion ambiguë. Au lieu d'avoir un modèle de

[187] Jean-Pierre Changeux in Changeux, J-P., Ricœur, P., *op.cit*., p. 27.
[188] Cf. Kundera, M., *L'art du roman*, *op.cit.,* p. 17.

l'intériorité auquel on aurait pu se référer nous avons de multiples formes de l'intériorité qui se complètent et qui mises ensemble, forment l'histoire de l'intériorité en définissant ses métamorphoses. Pour comprendre le rôle de l'intériorité dans le roman, il faut la voir dans la chaîne évolutive de ses diverses faces en soulignant leurs différences et leurs ressemblances. Pour saisir l'essence de ce concept il est donc nécessaire de l'étudier au travers de multiples exemples. Ce sera l'objet même des parties suivantes qui examinent deux faces différentes des avatars de l'intériorité, la face affective avec *Notes d'un souterrain, Próchno, Le Tunnel, La Conscience de Zeno* et *L'avalée des avalés* et la face perceptive avec *Le Procès, Ulysse, La Nausée, Le Planétarium* et *L'Innommable*.

Sachant que toute attitude de l'homme est une « attitude émotionnelle »[189] nous pensons que l'intériorité présentée dans le roman est un phénomène mental particulièrement apte à être qualifié de méta-représentation en vertu de l'influence des percepts et des affects de l'auteur sur l'intériorité du personnage s'intériorisant mis en discours. La mise en discours de l'intériorité sous l'angle de cette approche sémiotico-cognitive méta-représentationnelle, peut être définie comme l'influence de l'auteur sur la représentation de l'intériorité du personnage (méta-représentation). Mais pour pouvoir déterminer cette influence, comment les auteurs *singularisent* leur romans en créant une méta-représentation sous une forme bien particulière et quel est leur impact sur le phénomène de l'intériorité lui-même, il faut envisager cette étude autour de quatre aspects principaux de la méta-représentation qui selon Barbara Von Eckardt[190] se présentent comme la somme de quatre entités distinctes. La méta-représentation doit être analysée selon elle en fonction de :

- la figure génératrice de la méta-représentation qui est l'auteur du texte ;

- le contenu sémantique particulier de l'intériorité en tant que méta-représentation qui est en étroite relation avec la conscience du personnage mise en discours ;

- les liens que l'intériorité en tant méta-représentation entretient avec l'auteur et l'influence de ses liens sur elle ;

---

[189] Scheler, M., *Le formalisme en éthique et l'éthique matérielle des valeurs*, Paris, Gallimard, 1955, p. 200.
[190] Von Eckardt, B., *Mental representation*, in *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Robert A. Wilson and Frank C. Keil, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999, pp. 527-529.

- les interprétations possibles de l'intériorité par un acteur extérieur à cette méta-représentation : un lecteur ;

Nous poursuivrons cette étude en nous appuyant sur ces quatre entités en les développant en fonction des objectifs de notre étude.

3.2. L'auteur et la méta-représentation de l'intériorité

Nous commençons par l'explication des liens qui unissent l'intériorité du personnage et son créateur, l'auteur du roman, non d'une manière directe en investissant sa biographie, mais d'une manière indirecte au niveau de l'acte intentionnel et inconscient de l'auteur.

Notre hypothèse qu'il y a un lien qui unit la conscience de l'auteur et celle du personnage s'intériorisant dans le texte repose sur les acquis des sciences cognitives qui préconisent que la perception est à la base de tout processus intellectuel et mental de l'homme. Le processus de la création littéraire ne peut pas y échapper, c'est en « percevant » et/ou en « ressentant des affects » que l'auteur acquiert des données sensorielles qui restent stockées dans sa mémoire et qu'il utilise par la suite dans son écriture qui en est obligatoirement le reflet, au moins dans une certaine mesure. En créant l'intériorité de son personnage, il a besoin *indirectement* et *inconsciemment* de ces données sensorielles, perceptives et affectives, qui lui sont propres, et qui conditionnent tout son rapport à soi, à autrui et au monde, et aussi à sa création imaginaire qui en est contaminée. C'est pourquoi, l'intériorité par son caractère propre perceptivo-affectif est le terrain des choix sensoriels de la conscience de l'auteur, ce qui renforce notre hypothèse.

Avant de poursuivre cette analyse, il faut expliquer que, compte tenu des avancées des sciences cognitives depuis ces trente dernières années, nous considérons que pour pouvoir analyser l'intériorité dans le roman, il est nécessaire de clarifier le rôle et la position de l'auteur dans la création du texte.

3.2.1. L'intériorité du personnage et la figure de l'auteur

- ***La représentation de l'intériorité du personnage par l'auteur***

Les dernières découvertes neuroscientifiques ont prouvé d'une manière suffisamment explicite que l'homme construit et renouvelle ses états mentaux comportant des représentations de soi,

d'autrui et du monde, à partir de trois sources fondamentales : la perception, les affects et la mémoire. Il perçoit la réalité du monde extérieur et ressent ainsi des affects et forme des connaissances cognitives qu'il stocke dans sa mémoire. Grâce à son équipement métacognitif, il peut développer ses capacités mentales (apprendre des choses nouvelles, s'adapter à des conditions nouvelles, faire évoluer ses connaissances intellectuelles) en construisant des représentations mentales. Ce qui veut dire, qu'à partir de sa base perceptive et affective, il lui est possible de manipuler les représentations mentales, visuelles et verbales, qui s'accumulent « dans sa tête » sous forme d'images mentales de soi, des choses et d'autrui, appelées en neurosciences des « schémas mentaux ». A partir de cette somme de représentations mentales, il peut produire une certaine *méta-représentation, une représentation d'une représentation mentale*,[191] qui le concerne directement lui-même ou qui concerne une conscience imaginaire indépendante dans ses écrits. C'est pourquoi, pour pouvoir construire et représenter l'intériorité d'un sujet, l'écrivain exploite inconsciemment dans son acte de création artistique ses bases affectives et perceptives dans une opération de manipulation des représentations mentales qu'il possède et exploite par le biais des transformations imaginaires complexes se produisant dans l'acte de création fictive d'une intériorité indépendante de lui et de ses propres expériences.

- ***Quelle attitude adopter envers l'auteur ?***

Bien que nous admettions que le roman moderne ait émergé de l'éclatement de la configuration classique de la représentation littéraire, par des morcellement du langage, et qu'il se présente effectivement dans la pratique du texte comme un triple refus, un triple déni:

> « déni du sujet qui parle, de la représentation, de la rhétorique enfin. Le texte s'érige depuis lors dans le meurtre de l'auteur, dans l'éclipse de la transcendance et de l'impérialisme du sujet-auteur. » La « littérature du dehors » est une expérience nue de langage qu'aucun secret de l'intériorité ne vient plus habiter ni remplir de sa sensibilité. »[192]

il nous parait aujourd'hui impossible de souscrire « entièrement » à la doctrine de Barthes de « la mort de l'auteur » ou à celle de Foucault qui a défini les fonctions de l'auteur comme historiques

[191] Cf . Article de Pierre Jacob, *Identité Personnelle et Apprentissage*, in Recherche, Edition Spéciale, *« La Mémoire et l'Oubli »*, Juillet – Août 2001© La Recherche 2001-2006. Selon lui, l'exemple d'une telle méta-représentation est, par exemple, le titre du tableau de Magritte représentant une pipe, « *Ceci n'est pas une pipe »* qui est une méta-représentation linguistique de la représentation picturale d'une pipe.

[192] Communication de Sophie Houdard, « *Les auteurs mystiques et la pensée du dehors* », in *L'histoire de la fonction – auteur est-elle possible* ? Publication de l'université de Saint-Etienne, 2001, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000, p. 194.

et idéologiques.[193] Sans vouloir toutefois adhérer à une position intentionnaliste pure, qui en esthétique ou en théorie de la lecture considère que « les intensions de l'écrivain ont un rôle décisif dans la création de l'œuvre littéraire et […] leur connaissance serait nécessaire pour aboutir à une interprétation adéquate »,[194] nous souhaitons garder l'idée de « l'intention » dans le sens de l'intentionnalité husserlienne,[195] pour pouvoir nous interroger dans le cadre d'une approche cognitive sur les propriétés normatives de la pensée, des concepts et des processus mentaux de l'auteur qui peuvent avoir une grande importance pour l'intériorité.

Ce qui fait que la phrase de l'*Innommable* : « *Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle* », reste valable dans le sens que la personne de l'auteur, en tant qu'individu, n'apporte rien à la critique. D'ailleurs, comme Beckett, d'autres romanciers modernes se sont effacés progressivement de leurs textes pour disparaître en tant qu'individu, et même en finissant par la totale disparition du sujet, pour qu'on ne puisse pas dire qui parle dans les textes.[196] Il est toutefois impossible d'analyser cette phrase de Beckett comme le fait Blanchot, en tant que la voix non identifiable qui occupe tout l'espace du texte, et qui est moins celle de l'auteur qu'elle n'émane du « lieu vide où parle le désoeuvrement d'une parole vide et que recouvre tant bien que mal le Je poreux et agonissant ».[197] Car cette voix c'est le produit de la méta-représentation de l'auteur, ce qui implique certaines conséquences bien précises pour l'intériorité. Nous montrerons

---

[193] Barthes proclame la « mort de l'auteur » en 1968: « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noire et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. » in Barthes, R., *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 63. Foucault, considère que la figure de l'auteur est « extérieure et antérieure », au texte, « en apparence au moins », cf. Foucault, M., *Qu'est-ce qu'un auteur* ?, in Bulletin de la société française de philosophie, t. 63, n°3, p. 73-104 ; que « l'écriture aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression », que la marque de l'écrivain « n'est plus que la singularité de son absence », in Foucault, M., *Dit et Ecrits*, t. 1, p. 792-793. Ou comme le dit Blanchot : « Toute lecture […] est une prise à partie qui annule (l'écrivain) pour rendre l'œuvre à sa présence anonyme, à l'affirmation impersonnelle qu'elle est. » Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 256. « Le livre est sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disposition parlante de l'auteur. Il a besoin de l'écrivain en tant que celui-ci est absence et lieu de l'absence. Le livre est livre, lorsqu'il ne renvoie pas à quelqu'un qui l'aurait fait, aussi pur de son nom et libre de son existence qu'il l'est du sens propre de celui qui le lit. » in Blanchot, M., *Le livre à venir*, Paris, Idées, 1971, p. 334.

[194] Livingston, P., « *Intentionalism in Aestetics* », in New Literary History, vol. 29, 4, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 831-846.
Cette position intentionnaliste se réfère à la réaction anti-holiste, perceptible en sciences humaines, à la redécouverte du sujet et à la réévaluation de l'herméneutique parce qu'on a compris que l'évolution des connaissances suppose l'élargissement continuel de l'interprétable. C'est pourquoi la critique littéraire semble revenir sur la figure de l'auteur.

[195] L'intentionnalité selon Husserl signifie que : « Toute conscience est conscience de quelque chose ». La conscience est « une donnée immédiate », une donnée antérieure à toute thématisation et rendant possible la dite thématisation. La conscience est une « intuition immédiate qui nous donne la chose comme elle se présente en dehors de toute détermination autre qui pourrait provenir d'une préconception: c'est le principe des principes, c'est-à-dire, le commencement des commencements ». Concrètement dit, la conscience c'est l'intentionnalité même, c'est-à-dire la relation homme-monde ou sujet-objet. Cf. De Muralt, A., *L'Idée de la phénoménologie. L'exemplarisme husserlien*, Paris, PUF., 1958, § 41, p. 246.

[196] Cf. Juillet, Ch., *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, POL, 1999, p. 54.

par la suite que malgré l'évidence de la disparition de l'écrivain « en tant qu'individu », dans son texte, on ne constate pas la disparition de ces percepts et de ces affects dans son texte.[198]

3.2.2. L'implication des affects et des percepts de l'auteur dans l'intériorité du personnage

Nous émettons l'hypothèse que les percepts et les affects de l'auteur sont impliqués indirectement dans l'intériorité du sujet s'intériorisant. Bien qu'on ne le prouve pas en s'appuyant sur des exemples précis tirés des œuvres analysées, mais seulement en apportant des preuves provenant d'autres disciplines, comme les neurosciences lorsqu'elles étudient le phénomène des percepts et leurs rôle dans les représentation des états mentaux. Nous considérons donc qu'il est nécessaire d'approfondir cet axe pour donner une étude complète du phénomène de l'intériorité. Car tout fait imaginaire relaté dans le roman par l'auteur, et ceci est encore plus valable pour un phénomène tel que l'intériorité où les percepts et les affects jouent un rôle particulier, possède certaines caractéristiques se rapportant à des percepts ou à des affects, au niveau de son contenu sémantique, de sa forme et de sa structuration.

Le contenu sémantique de l'intériorité imaginée dans le roman repose sur les percepts et les affects de l'auteur

L'intériorité romanesque imaginée qui peut avoir mais aussi ne pas avoir de rapport avec la biographie de l'auteur, transcrit un certain contenu sémantique résultant du « vécu » phénoménologique et intentionnel de la conscience de l'auteur au sens de Husserl.[199] Il ne s'agit pas du « vécu » réel de l'auteur. C'est pour Husserl « ce qui arrive réellement » et pour Wundt ce sont des « événements »[200] réels vécus par l'auteur,[201] qui peuvent être à la base d'une intériorité

---

[197] Blanchot, M., *Le livre à venir*, op.cit., p. 312.

[198] Nous souhaitons encore souligner que l'intériorité peut bien évidemment se manifester par des autofictions ou des autobiographies fictives (le pacte délibérément contradictoire propre à l'autofiction « Moi, auteur, je veux vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée ». in Genette, G., *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 86) où la dimension propre à l'auteur aura bien évidement sa place. Mais en ce qui concerne le sujet de cette étude, il nous semble que rechercher la correspondance avec un vécu propre à l'auteur, avec tel ou tel aspect biographique, ou une autre dépendance directe pouvant témoigner de la véracité de ses écrits, bien que cela puisse par ailleurs être intéressant, nous parait stérile dans le cas présent car cela n'apporte pas d'éclairage sur les métamorphoses de l'intériorité dans le roman. D'autant que comme nous l'avons déjà dit, la véracité de l'intériorité est en définitive jugée par le lecteur qui décide si une telle situation est possible ou non dans la réalité, ce qui atteste qu'il s'agit d'une vraie intériorité.

[199] Husserl, *Recherches logiques*, 1900-1901, 1960-1964, volume 2, Paris, PUF, pp. 145-153.

[200] Ibid, p. 146.

[201] Selon les termes husserliens ce vécu, est le vécu au sens psychologique et empirique, il exprime une relation avec l'existence empirique réelle des hommes, et il est le contenu réel de la conscience. On pourrait donc dire que ce vécu

du Moi empirique qui a toujours un contenu réel de conscience. Il s'agit d'un vécu « intérieur » qui forme le contenu de la conscience par la « complexion », la « connexité » et « l'entrelacement » des vécus réels et des états psychiques imaginaires :

> Les événements qui changeant à chaque moment constituent par leurs multiples enchaînements et interpénétrations l'unité de conscience réelle de l'individu psychique. En ce sens, les perceptions, les fictions et les représentations imaginaires, les actes de la pensée conceptuelle, les suppositions et les doutes, les joies et les souffrances, les espérances et les craintes, les désirs et les volitions, etc., dès qu'ils se manifestent dans notre conscience, sont des vécus ou des contenus de conscience.[202]

Ce vécu phénoménologique[203] du Moi pur, qui n'est qu'intentionnel (le « moi phénoménologique » constituant intentionnellement le moi « empirique »[204]) désigne « ce qui est perçu intérieurement »,[205] une « donnée de la conscience interne, un perçu interne »[206] et exclut toute relation avec l'existence empirique réelle de l'individu. L'auteur utilise le vécu phénoménologique dans la construction de l'intériorité car « l'imagination pure » est tout simplement impossible. Comme l'avait dit G. Ryle :

> Nous avons vu que l'imitation présupposait l'action ou l'attitude imitée puisque, pour imiter, il faut un sens, avoir pensé à ce qu'on imite. Qui ne sait comment rugissent les ours et tuent les meurtriers ne peut ni imiter les premiers ni jouer aux seconds, ni critiquer ceux qui le font. De même quelqu'un qui ne saurait pas à quoi ressemble un objet bleu ou l'avertisseur du glacier ne pourrait ni les imaginer ni les reconnaître. Or, c'est en voyant et en entendant que l'on apprend l'apparence et le son des choses. La représentation mentale étant, une des nombreuses manières de faire usage de la connaissance, requiert qu'une connaissance adéquate de la chose ait été acquise et demeure.[207]

Il est impossible d'imaginer un sentiment ou un percept sans un certain support sémantique et dans l'acte de création de l'intériorité fictive ceci s'effectue par l'emprunt *involontaire* et *non programmé* à la conscience de l'auteur et constitue une contribution indirecte de la conscience de

---

là participe activement à la création de l'intériorité de l'individu, contribuant à la création de l'intériorité en fonction de son vécu psychologique particulier.

[202] Husserl, *Recherches logiques*, op.cit., vol. 2, p. 146.

[203] « L'idée d'une philosophie transcendantale, c'est-à-dire, celle de la conscience comme constituant l'univers devant elle et saisissant les objets mêmes dans une expérience externe indubitable, nous paraît une acquisition définitive comme première phase de la réflexion », Merleau-Ponty, M., *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1942, p. 293.

[204] Husserl, *Recherches logiques*, op.cit., T. 2, vol. 2, p. 152.

[205] Ibid, p. 156-158.

[206] Cf. Husserl, cf. *Recherches logiques*, T. 2 vol 2, frag. Supplément XII, *La conscience interne et la saisie des vécus*, p. 174.

[207] Ryle, G., *The Concept of the Mind*, trad. Stern-Gillet, S., *La notion d'esprit*, Paris, Payot, 1978, p. 257-258.

l'auteur à l'intériorité mise en scène par le texte romanesque. Ce vécu phénoménologique, qui sert de support sémantique à l'intériorité, peut se former dans la conscience de l'auteur grâce à sa « mémoire affective ».[208] La mémoire affective permet de stocker le vécu phénoménologique de l'auteur dans sa conscience, et elle permet de créer l'intériorité imaginée de son personnage. L'auteur peut imaginer des percepts et des affects fictifs qu'il met seulement en scène car il possède et fait inconsciemment et involontairement des emprunts à la « base de données » qu'est sa mémoire affective et qu'il utilise dans un contexte différent de sa propre biographie ce qui leur donne l'apparence d'être le produit d'une conscience libre et indépendante.

C'est pourquoi grâce à sa mémoire affective, l'auteur peut créer des faits imaginaires indépendants de sa biographie, car sa mémoire ne présuppose pas de continuité entre les représentations mentales qu'il construit dans son acte d'écriture et les souvenirs inconscients qui sont à la base de ses représentations mentales. Ceci s'opère dans un processus qui conditionne la forme et la structure de l'intériorité.

3.2.3. Les liens entre l'auteur et l'intériorité comme méta-représentation

Les percepts et les affects de l'auteur stockés par sa mémoire affective sous forme d'un contenu phénoménologique et intentionnel de la conscience se trouvent impliqués dans l'intériorité imaginée par lui, par le biais d'actes qui sous-tendent l'acte de création romanesque : la dialectique perception/imitation, l'identification emphatique et la « transférence » d'un certain contenu sémantique.

3.2.3.1. L'identification empathique, la transférence affective et l'exotopie

La dialectique perception/imitation a été présentée ci-dessus. Toute intériorité imaginée est conçue dans une dialectique perception – imitation (reproduction inconsciente) d'un certain contenu sémantique fondé sur des percepts ou des affects de l'auteur. Tout acte d'imagination est donc un acte de mimésis reposant sur l'imitation. La mimésis est possible dans l'acte de création

[208] Mackie, J.L., *Problems from Locke*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 187.
En utilisant le vocabulaire de Locke, Mackie considère que l'homme possède deux types de mémoire : la « mémoire factuelle » (*factual memory*) et la « mémoire affective » (*genuine memory*). La mémoire factuelle est utilisée selon nous par l'auteur dans la construction de l'intériorité qui engage directement sa conscience en utilisant son vécu psychologique, réellement vécu, propre à lui, d'une manière programmée et consciente. Ainsi grâce à elle, l'auteur se souvient que telle ou telle expérience lui appartient, il s'y identifie personnellement en tant qu'agent de cette action, qui a ressenti telle ou telle émotion, et pourra ainsi l'appliquer au personnage et à son intériorité. La mémoire affective engage, quant à elle, le vécu phénoménologique de l'auteur.

romanesque grâce à l'identification empathique.[209] Nous définissons cette identification empathique[210] au sens de l'identité personnelle de Locke,[211] comme le mécanisme de « transférence » d'un certain contenu sémantique qui s'opère entre la conscience de l'auteur et l'intériorité mise en scène dans le texte.

Ceci signifie qu'en décrivant l'intériorité du personnage, l'auteur ne s'imagine pas être à la place de son personnage, n'imagine pas ce qu'il aurait personnellement pu faire dans une telle situation. L'identification empathique signifie que l'auteur devient son personnage qui s'intériorise et ressent les percepts et les affects de son personnage comme si c'étaient les siens. Pour le faire il utilise le mécanisme d'imagination qui est la « transférence ».[212] En s'imaginant *être un autre* il est obligé de « transférer » les données sémantiques du vécu phénoménologique stockées dans sa conscience à la conscience de celui dont il s'attribue l'identité par l'acte d'identification empathique. Ceci peut se définir dans le cadre de la conception polyphonique bakhtinienne comme l'acte créateur qu'effectue l'auteur dans le phénomène *d'exotopie*:

> Le moment initial de mon activité esthétique consiste à m'identifier à l'autre: je dois éprouver - voir et savoir - ce qu'il éprouve, me mettre à sa place, coïncider avec lui [...] et, en tout état de cause, après s'être identifié à autrui, il faut opérer un retour en soi-même, regagner sa propre place hors de celui qui souffre, et c'est là seulement que le matériau recueilli à la faveur de l'identification pourra être pensé aux plans éthique, cognitif ou esthétique.[213]

---

[209] L'identification empathique possède ses racines dans la théorie de l'intentionnalisme en tant que « transfert empathique », selon le principe de Dilthley « *Das Verstehen ist ein Wiederfinden des Ichs im Du*. » (*La compréhension c'est retrouver le moi dans le toi*). L'intentionnalisme a une riche et longue tradition au XX[e] siècle. Il a été pendant longtemps discrédité et rejeté au profit de l'école structuraliste, ignoré par la phénoménologie et ce n'est que dans des années 80 qu'il reprend son souffle. Ses principes sont fondés sur les idées de Schleiermacher recommandant au lecteur de « se transformer en auteur » pour comprendre le texte. Ce principe de « transfert empathique » est repris par Dilthey au début du siècle et ensuite en 1967 par E.T. Hirsch dans *Validity in Interpretation*. cf. Palmer, R., *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthley, Heidegger and Gadamer*. Evanston, Northwestern University Press, 1969, p. 185.

[210] Nous l'empruntons à l'approche intentionnaliste mais dans le sens de Hirsch, qui fait la distinction entre le « sens » voulu par l'auteur pour son texte et qui est détectable par sa biographie, ses structures langagières, etc., et la « signifiance » qui signifie le sens possible dans le contexte de l'auteur. C'est pourquoi, l'interprétation qui privilégie l'importance de l'auteur, est possible et peut être intéressante, même si elle n'a pas de valeur normative ou exhaustive, d'où le pluralisme des interprétations. Cf. Palmer, R., *op. cit.*, p. 185.

[211] Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. Coste de 1775, Paris Vrin, 1983.

[212] Terme d'E. Corazza, in « Je est un autre », *Archives de philosophie*, 1995, vol. 58, n° 2, p. 201.

[213] Bakhtine expose le concept d'*exotopie* (du grec *exô* «dehors» et *topos* «lieu») dans Bakhtine, M.M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 46-47. Il désigne ainsi le mode de fonctionnement de l'esprit humain que l'on peut observer dans la vie quotidienne de tout homme, et le concept qui du point de vue psychologique désigne le processus d'identification et de distanciation qui se produit chez l'individu vis-à-vis d'autrui. Le terme d'exotopie parait très adapté à cette caractérisation de l'intériorité car il fait la distinction entre «l'auteur-créateur», dont le vécu phénoménologique est impliqué dans l'intériorité par le biais de la « transférance » d'un certain contenu

Ainsi, ce mouvement « exotopique » qui caractérise l'acte de création de l'intériorité dans le texte, y engage l'altérité par le biais de la relation qui s'installe entre l'auteur et le héros car elle renvoie à une découverte de l'autre mais aussi à un retour à « soi ». Mais de ce fait, malgré cette relation entre l'auteur et le personnage, le sentiment du personnage utilisé dans la construction de l'intériorité peut être considéré en tant que sentiment imaginé par l'auteur, ce qui apparaît comme tel aux yeux du lecteur du fait qu'il possède une certaine indépendance fictive grâce à laquelle il est identifié automatiquement comme un sentiment du personnage et non celui de l'auteur. Mais en vérité, ce sentiment est le fruit de la mémoire affective de l'auteur, ce qui signifie que malgré l'apparence d'indépendance fictive du personnage, il est construit en fonction de l'affectivité de l'auteur.

Le personnage ne peut avoir sa « propre » dimension émotionnelle, car cette dimension n'existe pas. Ce qui existe c'est la dimension émotionnelle de l'auteur, et comme le dit Gilbert Ryle,[214] le personnage, bien qu'il constitue un *principium individuationis* libre et autonome, dépend de la conscience de l'auteur. De ce fait le personnage qui s'intériorise dans le roman ne peut puiser dans un espace de la conscience pure et personnelle, car il n'en possède pas. Il ne peut jamais « dépasser » la conscience de son créateur car c'est la seule qui existe réellement et c'est elle qui est à l'origine de la création. Toute construction de la conscience du personnage dans le roman aboutit à une conscience fictive dont les schémas mentaux ne sont que des schémas mentaux imaginés et en corrélation avec la conscience de l'auteur. Tout aspect émotionnel provient de l'écrivain lui-même et est « transféré » de lui sur le personnage en s'accompagnant d'un matériel fictif qui donne l'illusion de l'indépendance et d'appartenance exclusive au personnage. La conclusion que l'on peut en tirer est que la réalité mentale du personnage qui est souvent présentée dans le roman par le biais de l'acte d'intériorisation, même si elle est entièrement imaginée, ne dépasse jamais la réalité mentale de l'auteur.[215]

Un auteur est donc capable de donner une représentation de la vie intérieure du personnage non pas nécessairement parce que lui-même a vécu un tel acte d'intériorisation ou qu'il connaît un tel sentiment, mais parce qu'il est capable de l'imaginer par le biais d'emprunts inconscients et involontaires dans sa mémoire affective, et d'exploiter ses percepts et ses affects. L'intériorité peut donc se comprendre en tant qu'acte de « tranférence perceptive » ou « affective », selon le

---

sémantique, et «l'homme-auteur» dont les faits empiriques relevant de sa biographie ne sont pas nécessairement présents.

[214] Ryle, G., *The Concept of the Mind*, trad. Stern-Gillet, S., *La notion d'esprit*, Paris, Payot, 1978, p. 162.

[215] Ryle, G., op.cit., p. 162.

vocabulaire des sciences cognitives et les concepts fonctionnalistes qui expliquent ainsi la relation entre l'esprit et le corps. En imaginant l'esprit dans le corps comme un ordinateur dans un robot, on pourrait utiliser ici la métaphore qui qualifie la conscience de l'auteur de « fichier mental » qui contient des informations perceptives et affectives. En construisant son personnage, l'auteur puise dans son fichier mental et effectue la « transférence » des contenus sémantiques nécessaires pour accompagner ses créations imaginaires pour qu'elles puissent donner l'illusion d'être le fruit de la conscience autonome du personnage qui est mis en scène par le roman.

3.2.3.2. L'opacité de l'implication des percepts et des affects de l'auteur dans l'intériorité du personnage à l'exemple de *L'Innommable*

L'une des conséquences, peut être la plus importante et en tous cas la plus paradoxale, de l'implication des percepts et des affects dans l'intériorité exprimée dans le texte est la difficulté de les identifier, et donc d'étudier l'intériorité en fonction de ces deux critères, et ceci pour plusieurs raisons. Les percepts et les affects sont impliqués dans l'intériorité d'une manière indirecte, jamais tels qu'ils sont chez l'auteur, car au cours de la « transférence » ils subissent une transformation sémantique complexe.

Nous pouvons le voir avec l'exemple de l'*Innommable* qui est le texte de notre corpus romanesque où certaines informations sur le contenu sémantique des percepts ou des affects sont les plus visibles, texte qui comme nous le verrons révèle le lien existant entre les pensées intentionnelles de l'auteur et celles de la conscience autoréflexive dans le texte. Ces informations perceptivo-affectives sont détectables directement dans le texte, car le discours intérieur de l'*Innommable* repose entièrement sur la pensée intentionnelle qui découvre ces informations en en parlant ouvertement. Ce qui confirme notre thèse du lien entre la charge perceptivo-affective de la conscience de l'auteur et celle du sujet s'intériorisant.

La voix de l'*Innommable* met en évidence la disparition de l'auteur en tant qu'individu dans le texte, mais ce n'est pas pour autant que ses percepts et/ou ses affects en sont entièrement et irrévocablement bannis. Il est d'ailleurs, très difficile de constater leur présence, leur rôle ou leur position précises. Si l'*Innommable* en parle ouvertement, en révélant qu'ils se trouvent à « l'intérieur du crâne lointain »,[216] (de la conscience qui s'intériorise) de l'autre qui est son double, il est difficile de constater la mutuelle dépendance entre lui et les percepts et/ou affects

[216] *L'Innommable*, p. 26.

qui conditionnent son intériorité. Sans savoir exactement s'il est « englouti » ou s'il est « vomi » par celui qui est son double, Beckett décrit cette mutuelle dépendance entre la conscience autoréflexive et un contenu sémantique qui lui est fourni par le biais de la figure d'un double « porteur de sens » dont il est le produit intentionnel, car c'est dans son crâne qu'« il errait autrefois ». Ne pouvant pas déterminer si son intériorité est engloutie, donc entièrement dépendante de ce contenu sémantique perceptif et/ou affectif de l'auteur, ou seulement « vomie » par lui, donc portant quelques traces, mais ayant plus d'indépendance, l'*Innommable* pose clairement la question de la dépendance perceptive et/ou affective de l'intériorité, en fonction du contenu sémantique du vécu phénoménologique de l'auteur : « Mais la chose est à signaler. En somme : vais-je pouvoir parler de moi, de cet endroit, *sans nous supprimer* ? ».[217] L'hésitation est très claire, peut-on supprimer de son texte l'empreinte phénoménologique de l'auteur ? Question très complexe à laquelle il répond toujours d'une manière équivoque. Car même s'il reconnaît par moments l'influence provenant de l'auteur, en avouant que ses paroles sont le produit de la projection de ses percepts et de ses affects dans le cadre de l'identification empathique, il affirme que ce n'est pas sa projection : « j'ai l'air de parler, mais ce n'est pas moi, ce n'est pas de moi. »[218]

Il est difficile de prouver la présence de ces emprunts à l'auteur d'une manière certaine. L'*Innommable* le confirme en disant qu'il s'exprime avec « sa voix », mais qui pourtant « n'est pas la sienne », et qui cependant « ne peut être que la sienne », « puisqu'il n'y a que lui ». Elle est à lui, mais porte en elle des germes sémantiques qui sont originaires d'un autre lieu, de « l'ailleurs »,[219] et par ce biais elle porte en elle une certaine « connaissance » bien particulière. Une connaissance « qu'il ne connaît pas » car elle provient « des gens avec qui il n'a jamais parlé », néanmoins elle sort de lui, le remplit, clame contre les murs, il ne peut pas l'arrêter, « elle le déchire, le secoue, l'assiège. »[220] Car comme le dit Ponge :

> Nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue. Tout se passe pour nous comme pour les peintres qui n'auraient à leur disposition pour y tremper leurs pinceaux qu'un

[217] Ibid, p. 27-28.
[218] Ibid, p. 7.
[219] Ibid, p. 18.
[220] Ibid, p. 34.

> immense pot où depuis la nuit des temps tous auraient eu à délayer leurs couleurs.[221]

Nous avons ici le témoignage le plus manifeste de ce transfert empathique des percepts qui s'opère entre l'auteur et la conscience du personnage. Il s'agit de percepts dans le cas de l'*Innommable* car ce qui guide sa pensée, ce sont « des objets », « des gens », « sa compagnie », « ses pantins », qui se présentent dans son esprit par le biais de la pensée confuse, par « des allées et venues incessantes », comme dans le « bazar », dans le « capharnaüm »[222] qu'est son espace mental.

3.2.3.3. La transformation sémantique des percepts et des affects de l'auteur dans la méta-représentation

Nous pouvons dire à partir de l'exemple de l'*Innommable* que dans la transcription de l'intériorisation romanesque il n'y a pas de « l'intention » de l'auteur de transférer un sens spécifique dans une démarche volontaire et consciente, mais que c'est un acte inconscient qui se produit au niveau des états mentaux inconscients qui sont présents dans chaque processus de création. Mais le fait qu'on ait des emprunts inconscients et involontaires au vécu phénoménologique stocké dans la mémoire affective de l'auteur a certaines conséquences, notamment le changement au niveau de la signification des percepts ou des affects empruntés dans l'acte de création imaginaire des faits intérieurs. Et c'est seulement par ce sens nouveau qui leur est attribué que les emprunts provenant de l'auteur peuvent figurer dans le texte. En classant ces contenus sémantiques qui lui viennent « d'ailleurs », de la mémoire affective de l'auteur, l'*Innommable* les transcrit dans son discours selon ses propres règles, pour éviter « l'esprit de système » qui est celui de l'auteur,[223] en leur donnant un sens nouveau qui lui échappe.

Ainsi, bien que l'intériorité imaginée dans le roman ne dépasse jamais la réalité de la conscience de l'auteur, en étant « affiliée » originairement à ses percepts et à ses affects, le sens qu'elle peut véhiculer dépasse toujours l'auteur, du fait de la transformation que le contenu sémantique subit dans l'acte d'écriture. Comme le disait Gadamer « Le sens d'un texte dépasse l'auteur, non pas occasionnellement mais toujours »[224] du fait que l'œuvre est un mélange particulièrement

---

[221] Ponge, F., « *Les Ecuries d'Augias* » *Proêmes* in *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965, p. 176.
[222] *L'Innommable,* p. 9.
[223] Ibid, p. 9.
[224] Gadamer, H-G., *Vérité et méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 136.

étonnant de plusieurs processus qui s'opèrent dans la conscience de l'auteur : des idées précises, des associations d'idées faites de hasards et de contingences, d'inspirations et des transpositions sémantiques les plus diverses qui se superposent tout au long de la création littéraire, et qui au final acquièrent une indépendance sémantique due aux transformations de sens résultant du caractère fictif du texte. On pourrait définir le mélange par la notion de « synthèse », au sens kantien du terme, qui convertit une connaissance spécifique (un contenu sémantique de l'intériorité fondé sur les données sensorielles qui sont fournis à l'auteur grâce à l'entendement), en une vérité subjective de soi qui forme la méta-représentation :

> « J'entends par synthèse, dans le sens le plus général de ce mot, l'acte d'ajouter l'une à l'autre diverses représentations et d'en comprendre la diversité dans une connaissance. »[225]« La synthèse en général […] est le simple effet de l'imagination, c'est-à-dire d'une fonction de l'âme, aveugle, mais indispensable, sans laquelle nous ne pourrions jamais et nulle part avoir aucune connaissance, mais dont nous n'avons que très rarement conscience. »[226]

Ainsi l'*Innommable* soumet à l'acte de synthèse les percepts de l'auteur avec les faits imaginés par ce dernier, qui forment ses faits intérieurs et qui se manifestent dans le texte, l'un après l'autre, dans sa conscience, dans sa tête « à coup de mutilation », en faisant une « figure de lui » parmi « des passant ».[227] « Des passants » qui symbolisent cette synthèse des percepts (qu'il appelle « des notions d'ancêtres »,[228] quand il se questionne sur l'origine de ses pensées) et des idées imaginaires qui s'opère dans le champs de sa conscience en produisant le contenu sémantique de son intériorité, qui s'étale devant les yeux du lecteur sous forme d'objets ou de pantins, comme Malone, Macmann, ou d'autres « tiers », qui forment à l'infini les doubles de l'*Innommable* les plus divers en reflétant son intériorité par des traits de plus en plus complexes.

3.2.3.4. L'intersubjectivité des percepts et des affects dans l'intériorisation

Mais s'il nous est impossible d'étudier l'intériorité en fonction de l'influence des percepts et des affects de l'auteur, c'est non seulement parce que le sens qui leur est attribué dans la « transférence affective »[229] change par rapport à leur sens d'origine, mais aussi à cause de la complexité de la structure des percepts et des affects de l'auteur. En effet, il ne s'agit pas

---

[225] Kant, E., *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1968, p. 92.
[226] Ibid, p. 93.
[227] *L'Innommable,* p. 47.
[228] Ibid, p. 11.
[229] Shoemaker, S., *Persons and their pasts*, American Philosophical Quarterly, 1970, n°7, vol. 4, p. 269-285, cité in article de S. Shoemaker, *Identity, Cause and Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

seulement du vécu phénoménologique provenant de la mémoire affective de l'auteur à partir de laquelle l'intériorité du personnage se construit. Mais souvent les percepts et des affects « transférés » dans l'acte de synthèse proviennent du vécu phénoménologique de la mémoire que Sydney Shoemaker appelle la « quasi-mémoire ».[230] Il s'agit d'un souvenir que l'auteur fait sien, même si la personne qui l'a vécue n'est pas lui mais un autre, mais il s'attribue son vécu.

> Nous devons nous demander s'il pourrait exister une forme de connaissance des événements passés qui impliquerait pour quelqu'un, une correspondance entre son état cognitif présent et un état cognitif et sensoriel passé, sans toutefois que cette correspondance, bien qu'étant exactement semblable par ailleurs à celle qu'on retrouve dans la mémoire, implique nécessairement que l'état passé a été un état de la personne, même si quelqu'un ultérieurement a cette connaissance. Appelons cette connaissance, en supposant qu'elle soit possible, une « connaissance quasi-mémorielle », et disons qu'une personne qui a cette sorte de connaissance d'un événement passé « se quasi-souvient » de cet événement passé.[231]

L'intériorité implique ainsi non seulement le vécu phénoménologique de l'auteur lui-même, mais aussi le vécu phénoménologique d'autrui, d'un autre que l'auteur, ce qui est pour nous la preuve du caractère dialogique de l'intériorité, au sens bakhtinien, construite sur la relation entre la conscience dont l'intériorité est mise en scène, son créateur et le monde extérieur. Elle est construite sur l'intersubjectivité qui est appelée par Quinton[232] « soul-phase », qui peut être définie comme une caractéristique commune de la conscience de l'époque, un « ensemble d'états mentaux contemporains appartenant à la même conscience momentanée. »[233] C'est pourquoi, nous concluons qu'analyser l'intériorité en tant que méta-représentation de l'auteur en fonction de son impact perceptif et affectif provenant de son vécu phénoménologique et intentionnel, peut aussi dévoiler des liens polyphoniques et dialogiques, qui unissent le contenu sémantique de l'intériorité aux percepts et affects de l'auteur, même s'ils subissent un changement de sens par leur intersubjectivité.

Ainsi l'intériorité dans le texte transcrit des « charges sensorielles » de l'auteur transformées dans le processus décrit ci-dessus, charges qui souvent apparaissent dans le texte indépendamment de l'auteur car provenant de sa conscience et pouvant s'investir dans le texte inconsciemment, indépendamment de la volonté consciente de l'auteur, sauf volonté express de l'auteur de puiser

---

[230] Ibid.
[231] Ibid, p. 23-24.
[232] Quinton, A., *The Soul*, The Journal of Philosophy, vol. 59, n°15, July 1962, cite in Perry, J., *Personal Identity*, Berkley, University of California Press, 1975, p. 53-54.
[233] Ibid, p. 59.

dans sa biographie personnelle en utilisant certains éléments de sa vie pour la transcription de l'intériorité. Mais il existe aussi une influence volontaire de l'auteur lui-même sur l'intériorité, influence qui se concrétise par l'impact de la forme de la méta-représentation sur son contenu. Autrement dit les choix discursifs et formels que prend l'auteur pour la transcription de l'intériorité influent sur le contenu de la méta-représentation et celui-ci décide de son caractère, en penchant soit vers la médiation affective soit vers la médiation perceptive d'intériorisation.

Les influences volontaires et involontaires de l'auteur sur l'intériorité de la conscience mise en discours sont possibles en raison de la construction identitaire du personnage qui ne peut être effectuée qu'en fonction de la connaissance que l'auteur a de sa propre identité. La construction d'une identité du personnage que l'auteur met en scène est possible seulement grâce et à partir de la réalité du monde dans lequel vit l'auteur. Ce monde est un monde intersubjectif excluant toute forme de solipsisme de la conscience, ou de rupture de celle-ci avec le monde comme dans les conceptions platonicienne ou cartésienne de la séparation du corps et de l'esprit. Il s'agit donc d'une certaine réalité, même si cette réalité se manifeste sous forme d'une fiction transformée par rapport à son origine. Et pour satisfaire le critère de vérité qui conditionne toute intériorité, la conscience du personnage doit correspondre à une certaine réalité du monde. L'intériorité devient donc une fiction élaborée selon les critères des déterminations cognitives et théoriques du personnage, mais dans les limites de la mémoire affective de l'auteur qui fournit un cadre satisfaisant le critère de vérité subjective de soi.

3.2.3.5. L'influence *involontaire*[234] de l'auteur sur l'intériorité

Pour prouver notre thèse de l'implication de la sensorialité de l'auteur dans l'intériorité du personnage s'intériorisant nous nous appuierons sur quelques exemples tirés de notre corpus romanesque.

3.2.3.5.1. Le Dialogisme et la polyphonie de la conscience autoréflexive : *Notes d'un souterrain, L'avalée des avalés, Le Tunnel, Próchno* et *Le Planétarium*

L'une des principales caractéristiques du discours intérieur du personnage s'intériorisant dans le roman moderne, est que sa parole sur soi est toujours accompagnée de la parole sur l'autre ou sur le monde.

L'aveu intérieur du personnage s'intériorisant est toujours organisé autour de deux axes, un axe centré sur le héros lui-même et un axe centré sur Autrui. Et dans son discours intérieur il est très difficile de séparer ces deux axes, qui sont ses deux centres d'intérêt majeurs. La principale caractéristique de son discours intérieur est qu'il parle de lui-même et de l'autre, et il parle des deux en même temps. Ses aveux sur soi se mélangent avec ses considérations sur l'autre. On pourrait même dire qu'il est incapable de fournir une explication de soi sans parler de l'autre et du monde. Son aveu de soi est « cousu » de l'autre, imprégné de l'autre, repose sur l'autre. Sans l'autre son analyse de soi n'existerait pas ou n'aurait aucun sens.

Il nous parait très difficile de prouver mieux que l'a fait Bakhtine dans sa *Poétique de Dostoïevski,* l'importance de l'autre dans le monologue intérieur de l'homme souterrain de Dostoïevski. Dans un passage consacré aux *Notes d'un souterrain,*[235] il explique que le monologue du personnage est entièrement dialogisé, dans une « dialogisation aiguë paroxysmique» et qu'on n'y retrouve pas un seul mot « monologiquement ferme, non décomposé ». Selon Bakhtine chaque mot du héros entre en polémique avec le mot d'autrui, même si dans les premières phrases cette polémique intérieure avec l'autre est cachée. Et ce mot d'autrui, omniprésent mais invisible, détermine de l'intérieur le style du discours. Dès le milieu du premier paragraphe, le mot d'autrui pénètre à l'intérieur du récit et à la fin du troisième paragraphe nous avons une anticipation sur la réplique d'autrui. Il s'agit ici d'interrogations du héros adressées aux « Messieurs » : « ne vous semble-t-il pas Messieurs… », « Je suis sûr que cela vous semble… », « Vous pensez peut-être Messieurs… », « Vous imaginez, je parie… ».[236] Selon Bakhtine ceci signifie la dépendance de la parole du personnage de celle de l'autre et sa soumission à la conscience d'autrui, même si dans son discours le personnage fait tout pour prouver son indépendance par rapport à la parole d'autrui et qu'en fait il ne lui prête aucune attention. « De toutes mes forces je voulais leur montrer que je pouvais me passer d'eux. »[237] Bakhtine qualifie cette polémique intérieure que le héros mène avec lui-même et avec l'autre, de « perpetum mobile » car c'est un « dialogue interminable où une réplique reprend la précédente, celle-ci reprise par une troisième et cela jusqu'à l'infini ».[238] C'est un cercle vicieux où le

---

[234] Mais comme nous l'avons dit cette qualification « d'involontaire » est arbitraire, le texte pouvant contenir des influences « volontaires » de la conscience sur l'intériorité.
[235] Bakhtine, M.M., *Poétique de Dostoïevski*, Paris, L'Age d'Homme, 1970, p. 313-325.
[236] *Notes d'un souterrain*, p. 44, 45, 47, 79.
[237] Ibid, p. 48.
[238] Bakhtine, M.M., *Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 319.

dialogue ne peut ni s'interrompre, ni s'achever. Et ce qui caractérise le texte c'est le fait qu'une définition de soi objective est impossible dans de telles conditions où tout est imprégné de l'autre.

> Il (le personnage) n'est pas libéré de l'emprise de la conscience d'autrui, mais il n'a pas non plus accepté cette emprise ; pour l'instant il la combat, déverse sur elle tout son fiel, incapable de s'y plier, mais incapable aussi de la repousser.[239]

Et tout au long du texte, le personnage poursuit avec soi-même le même dialogue qu'il poursuit avec les autres. Comme le dit Bakhtine il ne peut s'exprimer en une seule voix monologique et écarter celle d'autrui, car « sa voix propre remplit également la fonction de substitut d'autrui. Mais il ne peut parvenir à un accord avec lui-même, il est tout autant incapable d'arrêter la conversation intérieure. »[240]

Nous pouvons conclure que l'axe du perçu de l'intériorité, mis en œuvre au niveau de la conscience de l'auteur en tant qu'auteur de l'acte de transcription de l'intériorité, définit l'intériorité en tant que fruit de sa mémoire effective et phénoménologique qui se dévoile dans des catégories méta-textuelles du texte.

Ces liens sont une évidence car nous écrivons toujours dans une littérature, chaque texte est un autre texte déjà dit, chaque constatation en contient une autre. Comme le dit M. Butor,[241] des méta-textes sont présents partout dans la littérature, comme dans le langage de la vie courante. Le discours intérieur du personnage est aussi un assemblage de méta-textes les plus divers. Le personnage qui construit une vérité subjective de soi à partir de ses propres expériences, utilise des méta-textes – un certain matériel textuel qu'il choisit inconsciemment dans le répertoire méta-textuel de sa conscience, des clichés, des descriptions, des images, des sons, des mots, etc., encodés par sa conscience et stockés dans sa mémoire, et qui reflètent une certaine réalité qui lui est propre et qu'il adresse à soi-même. De même l'enregistrement par l'auteur de flux de

---

[239] Ibid, p. 319.

[240] Ibid, p. 322.

« La conscience de soi, chez les héros de Dostoïevski, est entièrement dialogisée : à chaque moment elle est tournée vers l'extérieur, s'adresse avec anxiété à elle-même, à l'autre, au tiers. Sans cette orientation vivante vers soi et les autres, elle n'existe pas non plus pour elle-même. On peut dire en ce sens que l'homme est pour Dostoïevski un *sujet de destination*. On ne peut pas parler de lui, on peut seulement s'adresser à lui. « Les profondeurs de l'âme humaine », dont la représentation constituait pour Dostoïevski la tâche essentielle de son réalisme « au sens élevé », se dévoilent seulement dans une communication intense. Il est impossible de saisir l'homme de l'intérieur, de le voir et de le comprendre, en le transformant en objet d'une analyse impartiale, neutre, pas plus que par une fusion avec lui, en le « sentant ». On peut l'approcher et le découvrir, plus exactement le forcer à se découvrir, seulement par un échange dialogique. De même, on ne peut décrire l'homme intérieur, tel que l'entendait Dostoïevski, que par la représentation de ses communications avec les autres. Ce n'est que dans l'interaction des hommes que se dévoile « l'homme dans l'homme », pour les autres comme pour lui-même. » Bakhtine, M.M., *op. cit.*, p. 343-344.

[241] Butor, M., *Critique et invention*, in *Répertoires III*, Paris, Editions de Minuit, 1968, p.130

conscience dans le texte, n'est qu'un enregistrement des clichés langagiers stylistiques de l'écrivain. L'auteur y laisse son empreinte par le style de son écriture, même si la charge affectivo-perceptive est propre à la conscience autoréflexive elle-même.

C'est pourquoi chaque conscience autoréflexive apparaît comme hautement idéologique, selon les conceptions de Greimas et de Bakhtine de l'idéologie, l'intériorité pouvant devenir ainsi le terrain très fertile de la polémique idéologique :

> Nous découvrirons sans peine dans son mot idéologique les mêmes phénomènes que dans son mot sur lui-même. Son mot sur le monde est ouvertement et secrètement polémique ; et, de plus, il lutte non seulement contre d'autres personnes, d'autres idéologues, mais contre les objets mêmes de sa réflexion, contre le monde de son ordonnance. Dans son mot « cosmologique » résonnent également deux voix entre lesquelles il ne peut ni se trouver soi-même, ni dégager son propre univers, car sa définition du monde renferme aussi une échappatoire. Tout comme son corps, le monde, la nature, la société deviennent, sous son regard, discordants et arythmiques. Dans chaque pensée sur ces thèmes se heurtent plusieurs voix, jugements, points de vue. Partout l'homme du sous-sol ressent en premier lieu la volonté d'autrui qui le prédétermine.[242]

On peut le remarquer dans la plupart des intériorisations des personnages, intériorisations qui ne comportent pas seulement des descriptions du vécu psychique du sujet se mêlant à celles de son entourage immédiat, mais aussi des descriptions qui sont de nature idéologique. Nous pouvons le voir par exemple chez Ducharme dans le passage où Bérénice exprime sa révolte contre l'amour « Je suis contre l'amour. Je me révolte contre l'amour […] », et révèle les considérations de sa mère sur ce sujet « Chat mort parle de l'amour comme d'un village fortifié, comme d'un refuge où n'atteint aucun mal, comme d'un havre de béatitude […] », auxquelles se mêlent des constatations d'ordre général : « aimer veut dire éprouver du goût et de l'attachement pour une personne ou pour une chose […] ».[243] C'est pourquoi, son discours intérieur est dialogique non seulement car les descriptions internes et externes défilent côte à côte, ce qui fait confondre l'intériorité et l'extériorité, mais aussi parce que des mots confidentiels sur soi, des mots internes se confondent avec des mots sur le monde, avec des mots idéologiques. Ducharme rend les mots internes et personnels inséparables de la vérité sur le monde exprimée par les mots idéologiques. Les mots idéologiques « Aimer veut dire : éprouver. Aimer veut dire : subir » sont liés aux mots personnels : « Je ne veux pas éprouver. Je ne veux pas subir ». Et quelque part autour gravitent

[242] Bakhtine, M.M., *op.cit.*, 1970, p. 323-324.
[243] *L'avalée des avalés*, p. 40-41.

les mots d'Autrui, les mots de sa mère qui attestent que Bérénice éprouve, qu'elle subit et qu'elle aime.

C'est pourquoi le discours n'exprime pas seulement la voix de la conscience autoréflexive qui parle mais aussi d'autres voix qui peuvent être présentes en même temps qu'elle. Ainsi la polyphonie du discours romanesque suppose la présence simultanée dans un même énoncé de plusieurs voix, ce qui fait que le personnage ou l'auteur n'est pas entièrement responsables de l'énoncé :

> Le discours (comme en général tout signe) est interindividuel. Tout ce qui est dit, exprimé, se trouve en dehors de « l'âme » du locuteur et ne lui appartient pas uniquement. On ne peut pas attribuer le discours au seul locuteur. L'auteur (le locuteur) a ses droits inaliénables sur le discours, mais l'auditeur a aussi ses droits, et en ont aussi ceux dont les voix résonnent dans les mots trouvés par l'auteur (puisqu'il n'existe pas de mots qui ne soient à personne). Le discours est un drame qui comporte trois rôles (ce n'est pas un duo mais un trio). Il se joue en dehors de l'auteur, et il est inadmissible de l'introjecter en lui.[244]

L'aveu intérieur du personnage est le lieu privilégié de la proclamation de toutes sortes de vérités générales, d'opinions, de convictions ou d'affirmations concernant l'homme en général, la société, le monde, la littérature ou l'art, le sujet alternant en permanence le discours sur soi et le discours sur ses convictions et ses opinions idéologiques.

Ceci est poussé à l'extrême du possible dans *Notes d'un souterrain*, le personnage alternant le discours sur soi, le discours sur autrui et le discours sur une idéologie politique, émergeante de son temps en Russie, à l'occasion de ses révélations intérieures concernant ses sentiments de bien-être et de souffrance, révélations devenant une réflexion sur le bien-être, sur la souffrance en général et sur le socialisme de l'époque:

> Et en somme, ici, je ne prends parti ni pour le bien-être ni pour la souffrance. Je prends parti… pour mon caprice, pour qu'il (bien-être) me soit garanti quand j'en aurai besoin. Par exemple, la souffrance n'a pas droit de cité dans les vaudevilles, cela je le sais. Dans le palais de cristal, elle est même impensable : la souffrance, c'est le doute, c'est la négation, et qu'est-ce que cela serait, qu'un palais de cristal dont on pourrait douter ? Et pourtant, je suis sûr que l'homme ne renoncera jamais à la souffrance, c'est-à-dire à la destruction et au chaos. La souffrance… mais voyons c'est l'unique moteur de la conscience.[245]

[244] Bakhtine, M.M., *Le Principe dialogique*, suivi des Ecrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Le Seuil, 1981, p. 83.
[245] *Notes d'un souterrain*, p. 76-77.

Nous voyons que parce qu'il s'agit de la vérité subjective de soi, mais aussi de la révélation d'une conviction idéologique du personnage, ou comme dans ce cas précis, d'une contestation d'une idéologie politique, le discours prononcé s'inscrit dans ce souci de vérité que l'intériorité exige pour être conceptualisée. C'est pourquoi, les révélations intérieures du sujet peuvent avoir un double registre. Un premier concernant le sujet s'intériorisant lui-même et un second exposant une certaine révélation idéologique[246] du personnage et souvent même de l'auteur lui-même.

Nous le voyons dans *Le Tunnel* où le héros explique les raisons de sa solitude, tout en dévoilant ses opinions sur les peintres et les critiques :

> Pourtant de tous les conglomérats, je déteste particulièrement celui des peintres. En partie, naturellement, parce que c'est celui que je connais le mieux et l'on sait bien qu'on peut détester avec plus de raison ce qu'on connaît à fond. Mais j'ai une autre raison : LES CRITIQUES. C'est une plaie que je n'ai jamais pu comprendre. […] on écoute ces charlatans avec un incroyable respect.[247]

Ce discours sur l'art témoigne du rôle et de la place de l'artiste, souvent très problématiques dans le monde moderne. Il se manifeste fréquemment de manière indirecte, métaphorique ou allégorique, à l'occasion de fait où le sujet parle d'autrui et construit en parallèle un discours intérieur tout en énonçant les sentiments ressentis. Nous le voyons chez Juan Pablo qui en regardant les visages de deux sœurs avec le regard d'un peintre, construit son intériorité en y mêlant son affect et ses idées sur les artistes :

> […] les mêmes traits qui chez l'une m'avaient paru admirables se retrouvaient accentués et déformés chez sa sœur, un peu comme dans une caricature. Et cette espèce de vision déformée de la première femme en sa sœur avait suscité en moi, en plus de cette sensation, un sentiment de honte, comme si j'étais en partie coupable du jour légèrement ridicule que sa sœur jetait sur la femme que j'avais

---

[246] *Notes d'un souterrain* est le roman, parmi les œuvres de notre corpus, le plus lié aux idéologies politiques de l'époque dans laquelle il a été écrit. En effet, Dostoïevski y prend part à une polémique très active du moment autour des thèses du matérialisme et du socialisme, thèses propagées dans le roman de Tchernychevski *Que faire ?* Mais les sources du livre se trouvent déjà dans ses *Notes d'hiver sur des impressions d'été*, publiées en 1863, un an avant *Notes d'un souterrain*, et dans lesquels on pouvait voir clairement la position négative de Dostoïevski face au mouvement des démocrates révolutionnaires qui considéraient que la réussite de l'homme dépend en premier lieu de la structure sociale dans laquelle il vit. Selon les convictions de Dostoïevski, l'homme ne dépend pas seulement des normes sociales qui l'entourent, il est aussi déterminé et influencé par sa propre nature qui dépend elle-même en partie de la culture de son pays, conditionnée par des siècles d'histoire. C'est pourquoi, l'idéologie prônant comme modèle le type socialiste de la société fondée sur la seule raison est pour lui « un palais de cristal » qui ne peut prospérer qu'en théorie car elle est une utopie irréaliste. La nature humaine est sujette à des révoltes, à des actes contre l'ordre général, même si c'est un ordre égal pour tous. Les théories idéalistes de Tchernychevski qui avaient eu du succès pendant les années 60 du XIX^{e} siècle, en s'inscrivant dans la théorie du futur heureux, « des lendemains qui chantent » s'écroulèrent en Russie avec les guerres mondiales, le stalinisme et la mort de millions de gens. Au contraire l'idéologie de Dostoïevski est aujourd'hui à la mode en Russie auprès des intellectuels et des artistes.

[247] *Le Tunnel*, p. 19-20.

> tellement admirée. Tout cela vient peut-être du fait que je suis peintre […] j'ai la même sensation devant ces peintres qui imitent un grand maître, comme par exemple ces malheureux déshérités qui peignent à la manière de Picasso.[248]

Ainsi, du fait, que le discours intérieur est une révélation de la vérité subjective de soi du sujet, la révélation concernant son rapport à l'art ou l'écriture se transcrit, elle aussi, dans ce souci de vérité et elle révèle dans de nombreux cas les craintes, voire l'angoisse du sujet concernant le statut incertain et fragile de l'auteur par rapport à ce qu'il crée et ses liens avec le monde. Nous le voyons aussi dans *Próchno* chez Borowski, qui tout en exprimant son attachement à l'art qui est la source de son existence, verbalise, à posteriori, dans son discours intérieur un simulacre passionnel symbolisant l'angoisse de l'acteur face à son public :

> Je vois autour de moi ces visages, omniprésents et effrayants, visages sur lesquels une heure avant j'ai lu la joie de mon échec ; je vois leurs yeux effrayés et scrutateurs, le souffle coupé : j'ai devant moi les spectateurs. Moi, l'homme le plus épouvantable du monde – je commence à jouer… Je joue un fils maudit. Je ne peux plus articuler un seul mot : je bafouille…[249]

C'est pourquoi, le discours intérieur peut être considéré comme une tentative de révélation, ou plus exactement le moyen de la mise en forme de sa vérité sur soi-même ainsi que de sa vérité sur l'art ou l'écriture que possède chaque artiste. Ceci est d'autant plus facile que dans de nombreux romans, le personnage s'intériorisant est un écrivain ou un artiste, comme Juan Pablo Castel, Roquentin, Borowski, ou encore le Paradoxaliste dostoïevskien ou Zeno qui bien qu'ils ne soient pas des écrivains rédigent des notes sur leurs aveux intérieurs. Ils cherchent constamment à relier la vérité subjective de leur conscience à une certaine vérité idéologique de leur époque. L'aveu intérieur et le dévoilement d'une vérité subjective de soi sont accompagnés de la mise à découvert de l'opinion de l'artiste sur son art, en confrontation avec l'altérité qui l'entoure. Nous le voyons très clairement avec Sabato, qui dévoile au travers du discours intérieur de son héros toute son indignation provoquée par la société corrompue et hypocrite des artistes, l'émergence du populisme et de l'opportunisme et la régression progressive des valeurs morales avec la décomposition dans son ensemble de la société argentine de son époque:

> Je dirais avant tout que je déteste les groupes, les sectes, les confréries, les corporations, et en général, tous ces troupeaux qui se réunissent pour raison de

[248] Ibid, p. 20.
[249] *Próchno*, p. 42.

> métier, de goût ou de manie de ce genre. Ces conglomérats ont quantité d'attributs grotesques : la répétition du type, le jargon, la vanité de se croire supérieur aux autres.[250]

De même dans *le Planétarium*, le dialogisme est le fondement de l'œuvre. Il est identifiable au niveau du titre même. L'image du titre est en effet significative : un ciel est constitué d'un grand nombre de planètes dont les rayons se mélangent à l'infini. Il y a donc un entrechoquement, une interruption des mouvements tropismiques,[251] avec une multiplicité de points de vue d'autrui. C'est cette multiplication de diverses connaissances qui permet à Sarraute d'incarner le dialogisme dans la transcription de la matière psychologique. Dans le texte, le dialogisme des consciences s'incarne dans l'absence de narrateur central prenant en charge l'énonciation au profit d'une multitude de voix périphériques, exprimant des points de vue différents et parfois contradictoires. L'intériorité se manifeste comme le croisement d'une multiplicité de consciences au carrefour de voix flottantes difficilement identifiables :

> Mais comme il est furieux, comme il résiste… « Je vous taquinais, voyons… Calmez-vous… Nous avons tous en nous… Voyons, qui n'a pas… on le sait très bien… […] » Là, c'est trop… Tous à la fois protestent… Ils s'étaient montrés si patients […] « […] Continuez, Fernande, ne vous laissez pas interrompre, racontez, c'est grave tout de même […].[252]

Sarraute utilise ces procédés polyphoniques dans toute son œuvre. Elle l'a expliqué en 1956 dans son essai intitulé *Conversation et sous-conversation*, l'un des quatre écrits théoriques qui composent *L'Ere du soupçon*. Dans cet essai, Sarraute exprime la nécessité d'élaborer des formes nouvelles pour le roman, formes qui dépasseront le roman traditionnel. Et elle voit cette nécessité car le dialogisme envahit de plus en plus le roman moderne, y prend de plus en plus de place, tout en s'accommodant très mal des formes que lui impose le roman traditionnel. C'est pourquoi, elle propose ses propres solutions capables d'exprimer sous un angle nouveau le dialogisme, les sous-conversations et «des mouvements souterrains […]»[253] qui transcendent désormais le roman. Sarraute désigne par le terme de sous-conversation l'échange non verbal qui se déroule parallèlement aux paroles effectivement prononcées :

---

[250] *Le Tunnel*, p. 19-20

[251] Le tropisme étant le terme biologique qui désigne : « l'accroissement ou la progression d'un organisme dans une direction donnée, sous l'influence d'une excitation extérieure – lumière, chaleur, activité nutritive etc. », in Dictionnaire Larousse. Sarraute l'emploie pour désigner les mouvements microscopiques du magma psychique, mouvements qui sont soumis à une excitation venant de l'extériorité de l'acte perceptif de la conscience dans la construction de l'intériorité.

[252] *Le Planétarium*, p. 194.

[253] Sarraute, N., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1598.

> Sa voix paraît calme : « Eh bien oui, il ne restera plus qu'à poser la tringle du rideau… » Mais elle ne se tient plus maintenant, qu'ils partent vite… « Ce n'est rien, on balaiera, laissez donc ça comme c'est, c'est très bien ainsi. Parfait. Merci. » Qu'ils la laissent seule – ils ne peuvent rien pour elle – face à l'ennemi.[254]

Cet échange continu et inconnu parce qu'en partie engagé dans l'inconscient, forme la majeure partie de la communication humaine. Il se construit à partir des répliques orales et vient compenser l'incapacité du langage verbal à exprimer la fluidité de la réalité psychique. Nous voyons cet échange en priorité dans les situations réelles de dialogue avec autrui :

> Désastre. Folie. Dans sa hâte désordonnée, dans son désarroi il a ouvert une brèche par où l'ennemi va s'engouffrer, il lui semble qu'il entend déjà rouler dans un bruit assourdissant ses chars […] « Ah ! vous déménagez ! Et où allez-vous habiter ? » Il va courir, jetant bas ses armes, il va fuir honteusement… « Je vais… nous allons habiter… oui dans un appartement de ma tante… il va tomber à ses pieds, demander sa grâce. Nous allons déménager à Passy » L'ennemi sera sans pitié. Il entend déjà son rire féroce… « A Passy ? Vous déménagez dans les beaux quartiers ? » Il est capturé, ligoté, il est traîné derrière le char du vainqueur […].[255]

La sous-conversation forme donc la matière des situations de dialogue dans les textes de Sarraute, elle forme un flux de conscience intégrant les paroles effectivement proférées et les pensées intérieures de la conscience. Nous voyons ainsi que le dialogisme est une forme propre du roman moderne qui facilite l'expression de l'intériorité.

Seul l'Innommable s'insurge contre tout dialogisme, contre tout mot d'autrui dans un refus radical. Les mots d'autrui, ces « grands mots » dont il est « gavé » et qui l'assaillent de partout. Ils sont du « tout venant »,[256] des « mensonges », des « défroqués », « un vomi de boniments ».[257] Il veut nettoyer sa conscience des usages d'autrui qui le harcèlent « ces voix qui ne sont pas de moi, ni ces pensées, mais des ennemis qui m'habitent »:

> M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrais jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia […] sur leur propre terrain, avec leur propres armes, je le balayerai, et leur pantin raté avec.[258]

Le conflit de la conscience autoréflexive avec l'altérité situe autrui à l'extérieur de sa conscience. Mais le conflit avec l'altérité dont il fait l'épreuve est dans son intérieur ce qui fait que malgré le

---

[254] *Le Planétarium*, p. 182.
[255] Ibid. p. 232.
[256] *L'Innommable*, p. 86, 63.
[257] Ibid, p. 86, 29, 52.

refus du dialogisme des consciences et de l'influence possible du mot idéologique sur son discours, il ne peut s'en libérer et persiste dans une position d'opposition permanente.

La conclusion que nous pouvons en tirer est que la mémoire affective de l'auteur implique celui-ci dans l'intériorité du personnage dans le roman par la voie du dialogisme et de la polyphonie. La conscience autoréflexive démontre ainsi son inconsistance, en étant dans une fluctuation constante, car elle n'est jamais fixe et jamais définie par une seule idée, mais en fonction de son identité narrative qui évolue constamment dans le temps entre ses diverses dimensions constitutives et entre ses diverses affiliations à la mémoire affective de son créateur. On peut caractériser cette mobilité du Moi en utilisant la sentence nietzschéenne : le *Moi est toujours pluriel*, la conscience subissant des modifications constantes. Comme le dit Gusdorf :

> Le moi ne consiste pas dans l'attitude d'un être vis-à-vis de plusieurs entités (instincts, pensées, etc.); au contraire, le moi est une pluralité de forces quasi personnifiées, […] il contemple les autres forces comme un sujet contemple un objet qui lui est extérieur, un monde extérieur qui l'influence et le détermine. Le point de subjectivité est mobile. […] Ce qui est le plus proche, nous l'appelons moi (nous avons tendance à ne pas considérer comme tel ce qui est éloigné). Habitués à cette imprécision qui consiste à ne pas séparer le *moi* et *le reste* (toi), instinctivement, nous faisons de ce qui prédomine momentanément le moi total; en revanche, nous plaçons à l'arrière-plan du paysage toutes les impulsions plus faibles et nous en faisons un *toi* ou un *il* total. Nous agissons envers nous mêmes comme une pluralité.[259]

Il faut souligner que le Moi est à la fois constant, dans chaque individu il y a une identité de l'espèce humaine qui est commune à tous, mais il est aussi dans une variation individuelle continuelle, avec la multiplicité des particularités propres à chaque être. Il y a donc deux choses : le rapport à la mémoire affective de l'auteur et le changement dans le temps de la conscience qui effectue un passage d'un Moi à un autre qui change en fonction de son ipséité. Ainsi, la conscience autoréflexive est une pluralité de Moi qui se présentent dans la synchronie de chaque présent. Le Moi n'est plus seulement changeant, ce qui autoriserait une forme de continuité, il devient multiple. C'est donc une unité apparente, malgré l'hétérogénéité des entités qui composent le Moi du héros s'intériorisant, mais dans une division que la psychanalyse nomme « le clivage du Moi » et comme l'a théorisé Henri Michaux c'est un *Moi foule* qui compose la conscience autoréflexive :

---

[258] Ibid, p. 63.
[259] Gusdorf, G., *Lignes de vie I, Les Ecritures du moi*, Paris, Odile Jacob. 1991, p. 32.

> Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. *Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre*. (Une autre continuellement possible est toujours prête.) Une moyenne de « moi », un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre.[260]

Nous pensons que pendant la transcription de l'intériorité dans le texte il y a figuration fictive des multiples Moi imaginés, mais compte tenu du fait, que toute action est une action passionnelle, subjective et émotive, et du fait que la mise en scène de l'intériorité nécessite la connaissance du phénomène, l'écrivain doit donc se référer inconsciemment à soi dans la figuration d'un moi imaginé, en puisant dans sa mémoire affective.

3.2.3.5.2. La médiation intertextuelle : *Próchno*

Il se produit également en littérature un processus « transformationnel » et « absorbationnel » lié au dialogisme des consciences qu'il faut aussi positionner au niveau des opérations cognitives de la conscience de l'auteur et qui peut être classé comme une influence involontaire de l'auteur sur la formation de l'intériorité dans le texte. Le texte entre en relation dialogique avec d'autres textes et citations qu'il transforme et absorbe, l'intériorité subissant ainsi la médiation intertextuelle, comme l'avait défini J. Kristeva :

> Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.[261]

Le texte acquiert ainsi une fonction transformationnelle en entrant en communication avec d'autres textes et de citations et en les absorbant. Ce que J. Kristeva défini comme le « croisement d'énoncés pris à d'autres textes »[262] dans le but de les transformer, de se les approprier pour leur donner une nouvelle signifiance. Nous le voyons dans toutes les œuvres de notre corpus romanesque, mais de la manière la plus évidente dans le texte de Berent qui à plusieurs reprises mêle dans les discours intérieurs les pensées des personnages avec des citations ou des crypto-citations d'autres textes littéraires, comme par exemple :

---

[260] Michaux, H., dans la *Post-face* de son recueil *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, p. 217.
[261] Kristeva, J., in *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, présentant Bakhtine dans la revue *Critique*, 1967, p. 440-441.
[262] Kristeva, J., *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 378.

> En ce qui concerne le jeux de création, il faut apprendre à prononcer le saint « oui » : *l'esprit désire sa volonté, celui qui a perdu son monde, il le retrouve* ![263]

> Vous êtes tous pareils : « Jelsky comme ci, Jelsky comme ça, Jelsky, tu n'est pas génial tous les jours » - mais personne ne peut s'abstenir de le lire […] Je suis le nerf de votre vie. *Si Jelsky n'existait pas, il faudrait l'inventer*.[264]

Il s'agit donc de la transcription méta-narrative des citations inspirées de divers auteurs que lisait Berent. Ainsi, l'aveu intérieur véhiculant l'idéologie du personnage reflète en même temps le dialogisme avec la vie intellectuelle de Berent-auteur. On y voit d'ailleurs, plusieurs œuvres citées par les personnages de *Próchno* dans leurs aveux intérieurs : *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche dans les aveux intérieurs de Turkul et d'Hertenstein, les drames d'Ibsen, *L'ennemi du peuple* et *Jan Gabriel Borkman* dont parle Borowski, et les textes hindou de l'Upanishad dans les aveux d'Hertenstein. Il y a des citations de Dante, de Słowacki, de Goethe, de Shakespeare, de Baudelaire, ainsi que de récits bibliques et antiques.

Ainsi l'intériorité transcrite dans un texte littéraire possède une dimension dialogique relevant de son intertextualité. C'est un « dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur ».[265] On peut même dire que l'intertexte introduit une sorte de dynamique cognitive dans le processus de production du sens attribué à l'aveu intérieur du personnage, car pour produire son énoncé la conscience autoréflexive dans le texte doit d'abord recourir à la compréhension et à l'interprétation de l'énoncée intertextuelle qu'elle utilise par la suite dans son discours intérieur. L'acte de compréhension et d'interprétation de sens est un acte d'intégration de ces deux actes en un seul, au sens de Gadamer qui considère que l'acte de comprendre, renferme toujours en lui une certaine interprétation.[266] C'est pourquoi, l'interprétation devient ainsi une forme explicite de la compréhension et de la production du sens contenu dans l'aveu intérieur. C'est donc une activité cognitive réunissant en un seul acte la compréhension, l'interprétation et la verbalisation du sens nouveau relevant de l'espace intérieur de la conscience autoréflexive.

---

[263] *Próchno*, p. 173. C'est une crypto-citation inspirée d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche.
[264] *Próchno*, p. 194. C'est une paraphrase de l'aphorisme de Voltaire « Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer ».
[265] Kristeva, J., *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 144.
[266] Gadamer, H-G., *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, coll. « L'ordre philosophique », Paris, Le Seuil, 1996.

Et comme l'a dit Nathalie Sarraute,[267] l'intertexte devient le principal moteur du roman moderne ouvrant la voix à la transcription de l'intériorité, car avec les procédés dialogiques de transcription du réel « dont Dostoïevski a ouvert l'accès, Kafka a tracé une voie, une seule voie étroite et longue, il a poussé dans une seule direction et il est allé jusqu'au bout. »[268] Selon Sarraute ce dialogisme et par la suite l'intertextualité sont le fruit du :

« besoin continuel et presque maniaque de contact », « qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à leur tour, à lui révéler leurs plus secrets plis. »[269]

C'est par l'établissement de ce contact[270] que le dialogisme et l'intertexte accentuent de plus en plus, que le roman moderne découvre la véritable face de l'intériorité du personnage par le déplacement « du dehors vers le dedans », les personnages devenant de moins en moins « des types humains en chair et en os, comme ceux que nous croyons apercevoir autour de nous » et ils ne deviennent de plus en plus « que de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes. »[271]

3.2.3.6. L'influence volontaire de l'auteur sur l'intériorité

Dans la catégorie de l'influence volontaire[272] de l'auteur sur l'intériorité en tant que sa méta-représentation nous avons plusieurs éléments relevant de la mise en discours de l'intériorité dans le texte. Il s'agit de choix discursifs et formels que l'auteur détermine dans son acte de création, et entre autres il s'agit de ses choix textuels et discursifs dans la mise en discours de l'intériorité.

---

[267] Sarraute, N., *L'Ere du Soupçon, De Dostoïevski à Kafka*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1557-1577.
[268] Ibid, p. 1564.
[269] Ibid, p. 1568.
[270] Dostoïevski ouvre ainsi la voix à une transcription de l'intériorité dans sa dimension perceptivo-affective, car on se focalisant sur les affects, il commence imperceptiblement à capter des mouvements perceptifs de la conscience autoréflexive. Des mouvements perceptifs que Kafka poussera, comme nous le verrons, à leur point limite, qu'il grossira « aux dimensions d'un interminable cauchemar », « où les questions ne reçoivent pas de réponse, où « les autres », ce sont ceux qui vous jettent dehors sans mot dire, mais avec toute la force possible. » Cf. Sarraute, N., *L'Ere du Soupçon, De Dostoïevski à Kafka*, op. cit. p. 1574.
[271] Ibid, p. 1571.
[272] La catégorisation « volontaire » peut être dans une certaine mesure « involontaire », lorsqu'il s'agit de choix que l'auteur ne contrôle pas comme la langue, le style, les choix lexicaux, mais ceci est moins valable pour le roman moderne.

A titre d'exemple nous en analyserons quelques uns, le style et la langue du roman ainsi que la temporalité de la narration.

3.2.3.6.1. L'influence par le style et la langue : *Próchno, Le Procès, Le Planétarium* et *L'avalée des avalés*

En ce qui concerne l'influence stylistique de l'auteur sur la dimension de l'exprimé de l'intériorité dans le texte, nous voyons avec les œuvres de notre corpus que l'intériorité est exprimée dans un métalangage spécifique à chaque écrivain au travers duquel il exprime la pensée propre de son personnage mais par le biais d'expressions stylistiques qui lui sont personnelles. La création d'un métalangage spécifique à chaque écrivain ou à une œuvre correspond à la création d'une réalité métalinguistique particulière qui devient un univers de la parole, un monde symbolique. Ce monde symbolique est porteur des signes particuliers de son créateur. Et cette spécificité se manifeste dans la relation qui unit la langue et l'objet qu'elle décrit. La langue devient ainsi l'incarnation de la pensée qui est à son image, tout en restant l'essence de « l'âme » de celui qui la parle. Car :

> Le langage est non seulement la re-production de la réalité extérieure, mais la re-production du créateur et c'est avec lui et par lui, que le créateur peut produire quelque chose d'autre, de différent, d'indépendant, une œuvre qui atteindra, peut-être la vie des autres, communiquera peut-être avec des autres.[273]

La conviction de pouvoir réaliser la transcription d'une intériorité « libre et autonome de toute transcendance » par le biais d'une création littéraire entièrement contrôlée par l'auteur, s'avère une illusion face aux déterminations inconscientes des structures langagières. Même le récit improvisé et fait machinalement montre sa conventionalité cachée derrière l'illusion d'un simple enregistrement langagier qui voudrait montrer une pensée intérieure immédiate dans toute son authenticité. La création romanesque subit donc des contraintes thématiques et formelles en raison de la « modélisation référentielle »[274] qui engage la sémantique et la sémiotique du texte dans des représentations de l'intériorité.

Nous le voyons avec le style de *Próchno* qui en s'inscrivant dans la lignée de la poésie moderniste de l'école de la *Jeune Pologne*, intensifie considérablement la médiation affective de la transcription de l'intériorité. Le sentiment de *décadence* souligné par l'alourdissement du style

[273] Daix, P., *Nouvelle critique et art moderne*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 168.
[274] Krysinski, W., *Carrefours de signes*, op.cit., p. 19-20.

par des noms, verbes, épithètes et adjectifs abondants qui indiquent sémantiquement le caractère de « souffrance » intérieure du personnage. Nous le voyons avec la multitude des termes correspondants sémantiquement à la mélancolie, à la cogitation de l'âme, à la réflexion sentimentale etc., comme : « les yeux de la tristesse regardant avec la profondeur mystérieuse des tombes », « le désespoir marche sur cette terre », « c'est la mélancolie qui parle en moi », « c'est le silence mauvais et suffocant qui erre dans la maison », « la plainte humaine marche dans les champs dans le souffle du crépuscule »,[275] etc. Ces métaphores constituent en fait des crypto-citations, des citations de mots-clé des poésies de *la Jeune Pologne* comme celles de Tetmajer ou de Kasprowicz. On trouve d'autres particularité stylistiques qui sont aussi des formes dialogiques et monologiques particulières dans les descriptions intérieures, des interférences de la parole orale et écrite, des allusions littéraires intertextuelles, des métaphores et symboliques diverses.

De même le style de Kafka dans *Le Procès* influe directement sur la formation de l'intériorité dans le texte. La langue de Kafka possède des particularités qui favorisent l'investissement des percepts dans l'aveu intérieur. Kafka a toujours aspiré à la pureté de la langue dans lequel il écrivait, son désir étant de se débarrasser de toutes les influences qu'il pouvait avoir subies, Prague à cette époque étant une île germanophone entourée par les flots de la langue tchèque, et constamment submergée par des influences slaves. C'est pourquoi il parlait l'allemand de cette région auquel s'ajoutaient des influences du yiddish qui marquait largement ses expressions, ses formes grammaticales et son rythme.

En voulant purger sa langue romanesque de ces influences, de tous les corps étrangers, pour la rendre plus pure, il recourt à la représentation simplement figurative de la réalité qu'il enregistre par des moyens uniquement visuels.

> « Le sacrifice accompli par Kafka sur lui-même dans sa volonté d'élever l'écriture à la perfection, entraîne sans aucun doute un certain appauvrissement qui cependant rend possible du même coup la qualité parfaitement close et achevé de son style, c'est-à-dire son classicisme qui implique des renoncements » car « le cercle limité est pur » comme l'avait dit Kafka. « Cette prose accomplit à tous les niveaux la métamorphose des éléments matériels et subjectifs en la figure pure, en quelque sorte planante, qui pour être maintenue en équilibre, exigeait un extraordinaire pouvoir d'enfermer le style dans des limites strictes et

[275] *Próchno*, p. 261, 226, 190, 184, 135.

> imperméables. Cette narration ne connaît aucune objectivité qui n'existe que pour elle-même et par elle-même ».[276]

Ainsi, dans cet enregistrement objectivé de la subjectivité, Kafka obtient le détachement de la parole de sa représentation visuelle, non comme un effet de style, mais comme une parole-objet qui reste le support pour la représentation de l'intériorité. Les mots se transforment en l'objectif d'une caméra qui se contente de filmer ce qu'il y a devant elle :

> La pièce d'à côté, où K. entra avec plus de lenteur qu'il n'aurait voulu, avait au premier coup d'œil presque exactement le même aspect que la veille au soir. C'était la salle de séjour de Mme Grubach ; peut-être y avait-il aujourd'hui, dans cette pièce surchargée de meubles, de napperons, de porcelaines et de photographies, un peu plus de place que d'habitude, on ne s'en rendait pas compte tout de suite et d'autant moins que le changement principal consistait dans la présence d'un homme assis près de la fenêtre ouverte, un livre à la main et qui leva les yeux à cet instant.[277]

C'est pourquoi, la langue de Kafka est une langue uniforme, tous les personnages parlant la même langue sans distinction sociale, comme par exemple Mme Grubach, Leni, où d'autres gens que K. rencontre et qui viennent pourtant de classes sociales plus modestes que lui. Ils s'expriment tous au moyen d'une langue unique qui n'appartient spécifiquement à aucun d'entre eux. Kafka ne tient aucun compte des particularismes linguistiques caractérisant les différents catégories sociales ou professionnelles. En fait, Joseph K ainsi que les autres personnages parlent mais on n'entend parler aucun d'eux, tout se fond dans la masse des images qui défilent comme dans un film muet :

> la narration de Kafka est à un tel degré visuelle que toutes les informations réflexives transmises par le narrateur, et plus généralement tout ce qui est rapporté au niveau de la parole, disparaît derrière la force contraignante du visible. De ce fait le lecteur […] est avant tout spectateur, à peu près de la même manière que l'habitué du cinéma à ses débuts, dont la conscience est entièrement absorbée par la plénitude visuelle de ce qu'il perçoit.[278]

De même Sarraute dans le *Planétarium* souhaite saisir par l'effet de style l'expérience de sensation dans l'immédiateté de l'acte perceptif. La représentation de mouvements de l'âme aussi

---

[276] Martini, F., *Das Wagnis der Sprache*, p. 296, cité in Ferenczi, R-M., *Kafka, subjectivité, Histoire et structures*, Paris, Ed. Klincksieck, 1975, p. 111.
[277] *Le Procès*, p. 32.
[278] Jahn, W., *Kafkas Roman « der Verschollene »*, Amerika, Stuttgard, 1965, p. 32, cité in Ferenci, R-M., op.cit., 1975, p. 116.

fugitifs exige l'emploi de procédés particulièrement aptes à relever un tel défi. Elle l'a fait par deux moyens, par le moyen stylistique du langage et par la technique de la narration.

La langue qu'elle utilise est une langue capable de saisir immédiatement la sensation fugitive de l'être reflétant ce que l'œil perçoit dans l'instant :

> Quelques chose en elle s'arrache et tombe… dans le vide en elle quelques chose palpite… Vertige… La tête lui tourne un peu, ses jambes faiblissent… Mais il faut se raidir, il faut tenir bon, juste encore un instant, offrir un visage placide aux baisers légers sur ses joues, tendre les lèvres à son tour, sourire, parler… « Oui, à bientôt, au revoir maman… Mais non, je ne suis pas triste, non je ne suis pas vexée, quelle idée… […] » Aussitôt la porte refermée, dès qu'elle est seule dans l'escalier silencieux, les barrages se rompent… Cela monte en elle, se répand… Elle sait ce que c'est, c'est la vieille sensation d'autrefois, sa peur à elle, toujours la même, cette terreur jamais effacée, qui revient, elle la reconnaît…[279]

Le langage est donc un langage immédiat de la conscience, qui n'est pas préparé d'avance, concentrant des expressions toutes faites du quotidien commun à tous et qui régissent nos relations verbales habituelles avec autrui. Le langage réduit à un lieu commun, se vide de son contenu objectif, de sa signification logique. Derrière les schémas perceptifs comme l'image d'une porte, des jambes tremblantes, des joues tendues à embrasser, l'escalier à monter, apparaissent les sensations profondes de la conscience comme la peur et l'inquiétude de la conscience.

Le langage est l'un des principaux outils d'énonciation des faits intérieurs de la conscience et de sa substance psychique pour analyser l'intentionnalité de la conscience. La richesse linguistique s'appuyant sur la démarche dialogique et plus généralement sur « l'usage de la parole »,[280] fait du texte un texte profondément autoréflexif, c'est-à-dire qu'il est centré sur une réflexion sur la littérature, la pratique de l'écriture et sur la lecture et l'interprétation du texte, tout en se focalisant sur la transcription des sous-conversations. Elle accentue la langue parlée dans l'écrit, avec son côté dialogique qui souligne encore son autoréflexivité :

Les traits stylistiques de la langue parlée envahissent tout le texte : phrases inachevées, anacoluthes, phrases nominales, phrases interrogatives, exclamations, répétitions de mots, fréquence des déictiques et des performatifs, etc.[281]

---

[279] *Le Planétarium*, p. 55.
[280] Ceci étant le titre de l'un des ouvrages de Sarraute : *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980.
[281] Pierrot, J., *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990, p. 376.

En choisissant des expressions orales et familières dans l'écrit, elle tente de refléter la fluidité et l'impulsivité des mouvements tropismiques et des réactions qu'ils provoquent dans l'esprit de l'individu. Ce style oral familier n'est pas seulement inhérent à la représentation de la conversation, on le retrouve aussi dans la représentation du discours intérieur comme en témoigne, au début du *Planétarium,* le monologue de tante Berthe, truffé de locutions familières: « Non vraiment, on aurait beau chercher, on ne pourrait rien trouver à redire […] dire qu'il s'en est fallu d'un cheveu […] qu'elle ne prenne le vert amande. Ou pire que ça, l'autre, qui tirait sur l'émeraude… ce serait du joli… ».[282]

Sarraute justifie l'évolution de son écriture vers l'oralité comme le moyen de manifester l'essence pure de la sensation n'hésitant pas à sacrifier le style écrit comme elle le confiera à Jean-Louis de Rambures dans un entretient au *Monde* : « Quand on cherche trop l'élégance on perd en effet contact avec la sensation initiale. » [283] Et comme l'a dit Ponge, l'auteur ne doit jamais sacrifier la sensation contre une expression trop belle,[284] car ce qui est le plus important dans sa création c'est sa « sensibilité » qui « s'exprime par l'extase, par le ravissement… ».[285] Guy Lavorel précise : « cette sensibilité est la faculté de saisir, en des moments uniques, un appel des choses et du monde, et de voir dans cet appel la présence du caractère intrinsèque, de la « qualité différentielle » de l'objet ».[286] Cette dernière est à la base de la perception dans le mouvement intérieur, c'est pourquoi pour transcrire l'intériorité, pour Sarraute :

> Il s'agit au contraire d'éviter le langage écrit, terriblement figé, de garder un rythme haletant, rapide. Dans mon premier roman j'avais encore conservé la longue phrase classique […] je m'efforce de rompre mes phrases, de les hacher. J'introduis des points de suspension. J'interromps brutalement.[287]

Ainsi, le style devient outil de l'intériorisation qui est transcrite en fonction des registres de la langue et permet de situer le texte par rapport à son énonciation, c'est-à-dire de déterminer si le

---

[282] *Le Planétarium,* p. 56.
[283] Nathalie Sarraute dans un entretien à Jean-Louis de Rambures pour le Monde du 14 Janvier 1972.
[284] « Je préfère crever que d'employer certaines expressions quand j'écris, par exemple, que de laisser passer un mot qui n'est pas exactement dans la palette de ce qui m'est imposé par mon goût profond, à propos d'un objet, d'une personne, d'un écrivain, d'un peintre. » in *Colloque de Cerisy,* Cerisy-la-Salle du 2 au 12 août 1975, *Ponge inventeur et classique*, Paris Union Générale d'Edition, 1977, in *Questions à Francis Ponge,* p. 149. Et selon Guy Lavorel, c'est ainsi que « l'auteur affirme avec force la nécessité pour l'écriture d'une « fidélité » à l'émotion première, d'une honnêteté » avec tout ce qui la compose, et c'est là une exigence sans la moindre compromission, car Ponge y place le fondement de l'œuvre et le devoir essentiel de l'artiste. » in Lavorel, G., *Francis Ponge, Qui suis-je ?* Lyon, La Manufacture, 1986, p. 75.
[285] Ponge, F., *La Pratique de la littérature,* in *Le Grand Recueil II Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 268.
[286] Lavorel, G., *Francis Ponge, Qui suis-je ?* op.cit., p. 70.
[287] Nathalie Sarraute dans une interview à Jean-Louis de Rambures pour le Monde du 14 Janvier 1972.

locuteur exprime ses aveux intérieurs à haute voix (conversation) ou intérieurement (sous-conversation), s'il s'agit de paroles prononcées, de pensées ou d'un ressenti (tropisme).

Sarraute essaye de transcrire l'intériorité d'une manière la plus proche de ce qu'elle est dans le mental de l'homme. On pourrait même dire qu'elle veut donner l'impression que ses personnages utilisent dans leurs intériorisations le « mentalais »,[288] un langage mental non verbal, sans signes linguistiques, langage fait des schémas mentaux de la conscience. Mais ce type de formulation de la pensée n'est jamais transcrit par le roman, car tout ce qui est transcrit l'est à partir de la verbalisation linguistique des schémas mentaux.[289] Sarraute recourt à ce simulacre de l'endophasie, «formulation verbale interne de la pensée non exprimée avec représentation mentale de sa propre voix »,[290] pour crédibiliser l'intériorité exprimée par ses personnages.

C'est pourquoi, nous pensons qu'au travers de cet usage du langage fondé sur la langue orale et les schématisation visuelles, Sarraute montre les modalités d'élaboration de la pensée. Car l'intériorité ne s'exprime pas seulement par des signes linguistiques mais repose en grande partie sur des images :

> La plupart des mots que nous utilisons dans notre for intérieur, avant de parler ou d'écrire une phrase, revêtent la forme d'images visuelles ou auditives dans notre conscience. S'ils ne prenaient pas cette forme d'image, même transitoirement, nous ne pourrions savoir ce qu'ils représentent.[291]

Mais ces images qui forment la pensée intérieure, ne sont pas toujours des images « imagées », comme des photos de choses, mais ne sont parfois que des images de mots, ou des symboles

---

[288] Le terme « mentalais » vient de la thèse « fonctionnaliste » de la philosophie contemporaine de l'esprit qui considère qu'on peut expliquer le mécanisme de la pensée en la comparant au travail d'un ordinateur, et que des états mentaux se conçoivent dans des processus causaux ou fonctionnels (et non comme le voulait le courant cartésien en tant que pure essence mentale disjointe du corps, ou comme le voulaient les matérialistes en tant que pure essence physique) qui en rentrant en relation avec d'autres états mentaux et dans une chaîne causale produisent encore d'autres états mentaux. Le terme « mentalais » est utilisé par J. Fodor qui en 1975, compare le langage de la pensée au langage « interne » de l'ordinateur. Cf. Fodor, J., *The language of Thougth*, M.I.T. Press, 1975.

[289] Même si scientifiques (mathématiciens, neurologues, etc.,) considèrent en s'appuyant sur des expérimentations, que la pensée sans langage est possible en évoquant les cas où des lésions du cerveau atteignent les zones du langage en produisant une aphasie, rendant parfois impossible et incompréhensible le langage parlé, mais où le langage intuitif est préservé, les linguistes et les philosophes s'opposent à l'existence de « mentalais », en prônant que sans le secours des signes linguistiques, nous serions incapables de distinguer deux idées d'une façon claire et constante. La langue est pour eux un outil de communication, un outil de transmission des pensées, donc des connaissances de soi et de son intériorité ce qui fait que le langage joue un rôle décisif dans la construction de l'identité, qui est comme nous le verrons, un concept déterminant pour l'intériorité. Cf. Philippe, G., *Le discours en soi*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 96; Maturana, H-R., et Varela, F-J., *L'Arbre de la connaissance, Racines biologiques de compréhension humaine*, Paris, Editions Addison-Wesley France, 1994. p. 225.

[290] In Marchais, P., *Glossaire de psychiatrie*, Masson, 1970, p. 74, in Philippe, G., *Le discours en soi*, op.cit.

[291] Cf. Gardner, H., *The Mind's New Science*, New York, Basic Books, 1985. in Damasio, A-R., *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 152.

abstraits qui défilent sous forme d'images. Nous le verrons aussi dans *Próchno* et *L'avalée des avalés,* romans montrant, par le biais de l'investissement des percepts dans le discours intérieur, que l'intériorité est souvent un mélange des deux, des images et des mots, qui coexistent sans difficulté. C'est pourquoi nous pensons que la pensée intérieure peut se composer d'un ensemble qui alterne continuellement les images et les phrases conceptualisées en signes linguistiques, l'individu passant facilement de l'un à l'autre sans en être conscient. Ainsi les héros de Sarraute, de Berent ou de Ducharme n'ont pas besoin de traduire les visions « imagées » en phrases verbales, car tout ceci se passe dans leur conscience, ils fonctionnent avec les deux à la fois, les images et les mots. Et il nous semble aussi que, l'intériorité est une activité qui s'exerce dans le champ de la conscience, mais est disjointe d'elle.[292] Il y a un raisonnement logique conscient, et un raisonnement intuitif inconscient, on pense constamment, même si on n'est pas conscient de penser. La pensée intérieure possède deux types des langages, et elle les alterne en permanence. Nous pouvons penser avec des mots, dans une sorte de langage intérieur (langage verbal adressé à soi), mais il existe aussi, comme déjà dit, le langage « mentalais », qui peut refléter l'intériorité (non verbalement, mais en images mentales), même s'il est extrêmement difficile pour le roman de donner des représentations de ce dernier. Pour Marc Jannerod[293] c'est un langage fondé sur le raisonnement intuitif inconscient, qui utilise des trajets mentaux différents de ceux du langage. Pour Henry Ey, c'est un langage propre à un individu, une « *manière-d'être-en-se-disant* », une sorte de langage intérieur. Et la langue des signes linguistiques ne fait que verbaliser « des phénomènes qui se déroulent dans la conscience », verbaliser cette « propre *manière-d'être-en-se-disant* ».[294] Nous voyons ce procédé dans le roman moderne avec le discours intérieur qui est une tentative de le mettre en scène par le biais du *stream of consciousness*.

---

[292] Nous ne voulons pas trancher définitivement le problème du champ dans lequel est produite l'intériorité (conscience, esprit, cerveau, etc.) car ceci nous obligerait à entrer dans des considérations trop extérieures et à donner des définitions qui dépasseraient le cadre de ce travail. Ce qui nous parait important, c'est de souligner que l'intériorité est liée à l'esprit et à la conscience, et que les deux relèvent du cerveau. Bien que la science contemporaine ait démontré que « toute activité mentale est déterminée par l'ensemble des influx nerveux circulant dans des ensembles définis de cellules nerveuses, en réponse ou non à des signaux extérieurs. Elle n'est même que cela ; […] l'homme n'a rien à faire de l'esprit, il lui suffit d'être un homme neuronal. » (cf. Entretien avec Jean-Pierre Changeux, in *Le monde* du 31 octobre 1982) et que c'est le cerveau qui est le siège de notre personnalité, de nos facultés de réflexion et de décision, de nos affects (émotions, sentiments, passions, sensibilité, sensations) et de nos perceptions intérieures. Et comme le disait Bergson : « il n'y a pas de fait psychologique qui n'implique l'entrée en jeu des *mécanismes corticaux* », cf. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907, p. 263.

[293] Jeannerod, M., *Le cerveau intime*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 127, 128.

[294] Ibid, p.19.

On remarque de même l'influence du style de Ducharme sur la formation et la transcription de l'intériorité dans le texte. Ducharme invente même le « bérénicien », la langue de la conscience autoréflexive par le biais de laquelle le personnage verbalise des faits intérieurs.

> Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criai, mordant dans chaque syllabe : « Spétermatorinx étanglobe ! » Une nouvelle langue était née : le bérénicien. J'ai fait des emprunts aux langues toutes faites, de rares. Deux amis qui se sont éloignés l'un de l'autre en forêt ne se voient plus et cherchent à se retrouver, répondre à l'appel l'un de l'autre par un autre appel. « Nahanni » est un appel à un appel. Quand Constance Exsangue m'appelle, je réponds : « Nahanni ! », prolongeant les syllabes, isolant les syllabes. Le bérénicien compte plusieurs synonymes. « Mounonstre béxéroorisiduel » et « spétermatorinx étranglobe » sont synonymes. En bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir.[295]

Le bérénicien devient son moyen langagier préféré qu'elle utilise pour verbaliser ses faits intérieurs car n'étant pas compris par autrui il protège par son incompréhensibilité son espace intérieur contre une intrusion étrangère, lui permettant d'éviter l'avalement par des mots communs à tous :

> Je me rends sur la place du marché et là, je parle à tue-tête en bérénicien. Tout ce que j'ai dit jusqu'ici est demeuré infécond. Donc tous ces êtres humains ne peuvent pas m'entendre. Je ne fais en criant ainsi ma haine, que ce que fait une plante en poussant.
> - Istacorum emmativieren menumor soh, atrophoques émoustafoires ! Uh ! Uh ! Démammifères ! borogènes ! Mu ! Mu ! Mu ! Quo la terre templera no ma fara trembler ! Ma fara danser ![296]

Mais l'usage par Bérénice de ce langage inventé et indécodable, scandé face à autrui, confirme, comme nous le verrons, la constante hésitation qui transcende sa conscience: aller vers autrui mais à la fois fuir devant lui ; utiliser dans son intériorisation des mots incompréhensibles pour autrui mais dans l'espérance secrète d'être comprise. Car :

> Mais un refuge, aussi sûr qu'il puisse être, n'est-ce pas une cage, une prison, un souterrain sombre et visqueux ? […] Je veux être avalée par tout, ne serait-ce que pour en sortir.[297]

Le personnage recourt aussi à un emploi hyperbolique de la langue pour pouvoir transcrire l'intensité de ses affects, les piliers de son intériorité :

---

[295] *L'avalée des avalés*, p. 337.
[296] Ibid, p. 375-376.
[297] Ibid, p. 40.

> L'adulte est mou. L'enfant est dur. Il faut éviter l'adulte comme on évite un sable mouvant. Un baiser qu'on met sur un adulte s'y enfonce, y germe, y fait éclore des tentacules qui prennent et qui ne vous lâchent plus. Rien ne pénètre un enfant ; une aiguille s'y briserait, une francisque s'y briserait, une hache s'y briserait.[298]

Souvent, elle se détache du stéréotype de la langue d'une fille de son âge pour puiser dans un langage fort, qui expose l'autorité et les passions dont sa conscience est le terrain constant des plus diverses manifestations :

> Je lui criais : « Angelet laid ! » Je lui criais : « Vassiveau ! » La faiblesse de ces injures me confondait.[299]

> Christian est doux comme une chose. Il y a les choses, les animaux et les hommes. Vacherie de vacherie ! Hein ?[300]

> -Le cœur brisé… Vacherie de vacherie… ! Comme dans les chansons d'amour ![301]

L'originalité du bérénicien consiste comme le dit Patrick Imbert dans « cette imprévisibilité qui va à l'encontre des habitudes langagières les plus fortement établies ».[302] Le principal intérêt du style bérénicien pour la narration de l'intériorité ne réside pas dans les manifestations d'un langage, mais dans son fonctionnement, qui grâce à son reversement de la prévisibilité des sèmes[303] communs renforce la position des affects dans le discours : « Ils m'ont exilée! Ils m'ont mise en cage avec des saint-je. »[304]

Tout le ressenti de la conscience autoréflexive s'exprime dans l'usage langagier des mots selon une matrice commune pour tout le discours intérieur de la conscience. Cette matrice, définie par Riffaterre comme une « structure de la donnée verbale » est « comme, toutes les autres structures, un concept abstrait jamais actualisé en soi : elle se manifeste dans ses variantes, les

---

[298] Ibid, p. 336.
[299] Ibid, p. 337.
[300] Ibid. p. 14.
[301] Ibid, p. 22.
[302] Imbert, P., *Révolution culturelle et clichées chez Réjean Ducharme*, Journal of Canadian Fiction, N° 25-26, 1979, p. 227.
[303] « Le sème désigne communément l'unité minimale de la signification. Le sème n'est pas un élément atomique et autonome, il ne tire son existence que de l'écart différentiel qui l'oppose à d'autres sèmes. Autrement dit la nature des sèmes est uniquement relationnelle, et non substantielle, et le sème ne peut se définir que comme un terme résultant de la relation qu'on instaure et qu'on saisit avec au moins un autre terme d'un même réseau relationnel ». Greimas, A.J., et Courtés, J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Classiques Hachette, p. 332
[304] *L'avalée des avalés*, p. 189.

agrammaticalités»,[305] est déjà visible au niveau du titre du roman : *être avalée et avaleuse en même temps*.

> Pour qu'un mot représentant la matrice devienne un générateur, un signal quelconque doit avertir le lecteur que ce mot est exceptionnel. Son utilisation comme titre par exemple, peut avoir cet effet, ou son soulignement par une incompatibilité sémantique avec le contexte.[306]

Le titre du roman peut être défini comme une matrice de la langue bérénicienne non parce qu'il a un statut de titre, mais parce qu'à cause de son interprétation métaphorique, il résume toute la thématique du livre, solitude intérieure et peur d'être *avalée, dévorée, mangée, englobée, absorbée, vampirisée* par l'extériorité, dont le prolongement se trouve exposé tout au long du récit dans des expressions comparables, plus ou moins métaphoriques et agrammaticales utilisées pour verbaliser l'affect de la conscience : « Je suis englobante et englobée. Je suis l'avalée de l'avalé. », « Je chavire. […] je suis noyée. »[307] Le sème comparable à celui de la matrice, signifiant un « avalement » de la conscience, se manifeste tout au long du récit dans un style particulier dont l'objectif est le principe de la surdétermination sémantique du ressenti résultant des divers états d'être avalée dans de constantes expressions variantes de la même matrice sémantique annoncée au départ par le titre. Ainsi la peur de l'avalement, de se sentir insuffisante par rapport au monde, se traduit par des images suggérant l'engloutissement et l'emprisonnement de la conscience. Cet usage hyperbolique de la langue par des figurations récurrentes d'un même sème sémantique permet d'instaurer un système d'intensification des ressentis dans des schémas mentaux que la conscience expose. C'est pourquoi, le style devient l'un des outils de la thématisation de l'intériorité car il devient le principe générateur de l'affect de la conscience grâce à sa matrice sémantique commune et toutes ses composantes s'articulent les unes avec des autres selon un parcours génératif qui va du plus simple au plus complexe, du sens propre au figuré dans une exposition du ressenti de la conscience.

---

[305] Riffaterre, M., *Sémiotique de la poésie*, Paris Le Seuil, coll. Poétique 1983, p. 26.
[306] Ibid, p. 234.
[307] *L'avalée des avalés*, p. 45, 17.
De même autrui subit la même qualification langagière. Elle appelle sa mère Chamamort, Chat Mort : « Mme Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort. Chat Mort! Chat Mort! Chat Mort! », un chat qu'elle tue pour anéantir un image matriciel. Le prénom de son frère Christian symbolise son « appartenance » religieuse et à la fois son « appartenance » à sa mère d'origine polonaise et catholique, appartenance qui s'oppose à son « appartenance » à elle, à son père et à la religion juive. Le nom de Constance Chlore, le personnage inspiré des *Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly, qui meurt comme la jeune fille du « Rideau cramoisi », personnage distant, froid et mystérieux, symbolise l'autre face de l'intériorité bérénicienne, cachée et inexplorée, qu'elle réussi à sauver du *flot d'avalement* de l'extériorité car elle la fait « mourir dans sa tête », comme le fait dans *les Diaboliques* le jeune officier en faisant mourir la jeune fille mais seulement dans sa conscience. Cf. Barbey d'Aurevilly, J., *Les diaboliques*, Paris, Gallimard, 1966.

Pour conclure nous pouvons dire que l'intériorité dans le texte littéraire est toujours transcrite dans une langue, car avant tout le discours doit être lisible pour le lecteur. C'est une exigence fondamentale de la littérature. Pour Gilles Philippe une telle exigence de lisibilité a deux conséquences :

> tout d'abord le lecteur doit comprendre le contenu sémantique de l'énoncé (ce que le personnage se dit à lui-même), ensuite le lecteur doit percevoir qu'il s'agit de discours intérieur, c'est-à-dire repérer la situation d'énonciation.[308]

L'intériorité dans le roman n'est donc jamais représentée comme elle est dans la réalité, car comme le remarque Michaux :

> Le cerveau est un organe réglé de façon que l'image intérieure que l'on garde d'un spectacle, ou celle que l'on forme est moins vive, moins colorée, moins complète que le spectacle originel ou que le spectacle réel correspondant à l'actuellement imaginé.[309]

Ainsi, dans la littérature, nous assistons toujours à une représentation, une reconstruction par l'écrivain. Le discours intérieur réel n'est pas représentable dans le roman car il n'est pas lisible au niveau de l'énoncé, il n'a pas toutes les données psychiques et le texte doit verbaliser donc y faire figurer des éléments qui ne seraient peut-être pas dans le discours premier (mental). Et: « pour être lisible dans son énonciation il doit être elliptique car, pour l'imaginaire du début du vingtième siècle tout au moins, la caractéristique première du discours intérieur, c'est son incomplétude syntaxique et sémantique»,[310] ce que nous verrons effectivement dans le discours intérieur des héros de Joyce, malgré le fait que le texte essaye de donner une traduction fidèle de l'intériorité, telle qu'elle est dans la conscience de l'individu. L'intériorité du moi est donc irréductible à une expression littérale du moi, à cause de **«** la différence qualitative entre vécu intérieur et langage ».[311] Déjà Bergson,[312] à la fin du XIX[e] siècle, considérait que « le langage, dont les signes sont de nature discontinue, est impuissant à rendre compte d'une vie intérieure qui serait d'ordre essentiellement continu et qualitatif. On ne pourrait donc atteindre la vie intérieure qu'en brisant le langage.»[313] Le même problème a été traité par Gusdorf[314] et il constate que l'un

---

[308] Philippe, G., *Le discours en soi*, op.cit., p. 31-32.
[309] Michaux, H., *Connaissance par les gouffres*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004, p. 103.
[310] Ibid, p. 33.
[311] Jenny, L., *Méthodes et problèmes*, *La figuration de soi*, Editions : Ambroise, Barras, 2003-2004, http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/fsintegr.html#fssommar
[312] *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889).
[313] Jenny, L., *Méthodes et problèmes*, op.cit.
[314] Gusdorf, G., *Lignes de vie I, Les Ecritures du moi*. Paris, Odile Jacob, 1991, p. 41.

des obstacles à la transcription du vécu intérieur, c'est son caractère stratifié alors que le langage est purement linéaire. La vie intérieure, de son côté est souvent confuse et simultanée :

> Le vécu intérieur est caractérisé par l'adhésion de soi à soi (que vient précisément rompre le langage, en introduisant, comme nous l'avons vu un jeu de distanciation du moi avec lui-même). [315]

De même, Gusdorf souligne le caractère profondément hétérogène de la vie de la conscience :

> La conscience est intermittente, toujours colorée par des humeurs qui donnent à chacun de ses moments une tonalité affective. Elle entremêle des moments verbaux, des silences, des modulations de sentiments, et des pulsions.[316]

L'intériorité que nous avons dans le roman n'est donc pas le reflet fidèle de l'intériorité de l'homme dans sa conscience, elle est une description plus au moins fidèle de ce qui ce passe à l'intérieur du sujet. On peut dire que l'intériorité dans le roman nous est présentée de la même manière qu'un témoin raconte un événement, plus au moins fidèlement à la réalité et c'est de lui que dépend le pourcentage de véracité. On peut dire dans l'autre sens que l'intériorité dans le roman est une tentative d'imaginer et de décrire par l'auteur l'intériorité fictive du sujet. En tout cas, c'est toujours une description plus au moins réussie, qui implique une marge d'erreur, une non-conformité à une vraie vie intérieure. Il est donc insensé de vouloir identifier strictement le vécu intérieur réel avec l'intériorité transcrite par le roman, même si c'est un flux verbal,[317] comme dans le monologue intérieur, par exemple chez Dujardin dans *Les lauriers sont coupés* (1885)[318] et chez d'autres écrivains qui utiliseront ce procédé après lui, comme par exemple Joyce, Sartre, Beckett ou Ducharme dans notre corpus. C'est pour cela que le monologue intérieur dans la littérature, qui est considéré comme un flux de conscience dans un flux verbal, ne peut en aucun cas refléter fidèlement le vécu intérieur du sujet. Il n'est qu'une tentative de représentation d'un phénomène qui, en vérité, est irreprésentable, même si de nombreux psychologues postulaient à la fin du XIX^{e} siècle que la conscience ne cesse de se parler dans une langue de communication reflétant de cette manière la vie intérieure. Ceci aboutit à un discours confus et souvent incompréhensible, le sujet exprimant constamment non seulement ses pensées, mais aussi ses sentiments et ses émotions. Il s'agit donc d'une sorte de représentation de

[315] Cité in Jenny, L., *Méthodes et problèmes*, op.cit.
[316] Ibid.

[317] Jenny, L., *Méthodes et problèmes*, op.cit.,.
[318] Dujardin peut être considéré comme l'inventeur du monologue intérieur, mais ce n'est qu'en 1925 que la paternité du monologue intérieur a été restituée à Dujardin par Valéry Larbaud dans la préface de la rééditon des *Lauriers sont coupés*, paternité faussement attribuée auparavant à Joyce.

l'intériorité attribuée au personnage et transcrite par l'acte mimétique d'écriture. Et en tant que représentation transcrite, elle est vraie et unique, car définie de cette façon au moment de l'acte de création. Elle ne correspond pas à une vraie intériorité dans le mental de l'homme, parce qu'elle est simplement une reconstruction a posteriori, même si certains pensent qu'une telle reconstruction peut refléter une intériorité véritable. En vérité cette illusion d'une vraie intériorité n'est qu'une conséquence de la mauvaise compréhension par l'écrivain de la relation entre le langage et la pensée intérieure.[319]

3.2.3.6.2. L'influence par le temps

La temporalité de la narration de l'intériorité est aussi un élément très important pour sa transcription dans le roman dépendant de la volonté de l'auteur et conditionnant son exprimé dans le texte.

3.2.3.6.2.1. L'identité narrative du personnage s'intériorisant

L'intériorité incarnée dans le roman, si l'on s'appuie sur la conception de l'identité narrative de Ricœur, est le résultat du processus narratif par excellence, qui est une construction de l'intériorité du personnage dans l'imaginaire littéraire de l'auteur. Cette intériorité doit être considérée comme un phénomène conjoint à l'identité mise en scène qui évolue en fonction des changements que subit cette identité du personnage dans la dynamique du récit. En effet, comme le dit Ricœur, l'identité du personnage change en fonction de la dynamique du récit :

> La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses «expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage,

[319] En effet, selon Wittgenstein, c'est le résultat de la « mauvaise compréhension de la logique de notre langage ». Pour la bonne compréhension de cette logique il faut tracer une ligne de démarcation entre les propositions « pourvues de sens » et « les non-sens ». Pour qu'une proposition ait un sens quelconque elle doit avoir « une forme de représentation » qui soit l'image mentale d'un objet attaché à la réalité car cet objet a quelque chose de commun avec la réalité. Tout image doit posséder une « forme logique » et doit être, par là, « aussi une image logique ». L'image logique est définie comme la « pensée ». « L'image logique des faits est la pensée » et la « pensée est la proposition pourvue de sens » et « c'est par *la correspondance que j'établis* entre les composants de l'image et les objets, et *seulement par elle*, que l'image représente alors un état des choses, et qu'elle est correcte ou non. » C'est pour cela que certains écrivains ont représenté les vécus intérieurs en imaginant des monologues intérieurs qui contenaient des propositions pourvues de sens car il y a des correspondances établies entre les objets et les composants des images, et par ailleurs des propositions dépourvues de sens où il n'a y pas ces correspondances mais juste des images logiques. Ces dernières paraissent n'avoir pas de sens et sont injustement identifiées à un langage intérieur que la conscience tient à elle-même, et dont le meilleur exemple dans notre corpus romanesque est le monologue de Molly dans *Ulysse*. Cf. Wittgenstein, L., *Avant-propos* au *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993, 4.003 et Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, op.cit., 2.18-2.181.

> qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage.[320]

Mais ce qui devient essentiel dans la narration de l'intériorité c'est la question du temps. Nous ne pouvons ignorer dans cette approche de l'intériorité l'investigation faite par Ricœur dans *Temps et récit* et plus particulièrement la capacité narrative du récit à articuler le temps physique et le temps phénoménologique. Car « on ne peut pas penser le temps cosmologique (l'instant) sans subrepticement ramener le temps phénoménologique (le présent) et réciproquement. »[321] L'intériorité devient irréductible à une classification temporelle, du fait qu'elle englobe en elle-même les deux concepts du temps sans se soumettre à une quelconque classification. Le temps phénoménologique devient inapproprié à saisir toute la complexité de l'intériorité tandis que le temps objectif ne peut pas exprimer seul l'expérience de l'intériorité dans sa dimension du vécu et de l'instant. C'est pourquoi il faut poser le problème du temps et de la narration de la vie intérieure dans les catégorie de « l'articulation du temps phénoménologique et du temps cosmique. »[322]

Dans la transcription de l'intériorité dans le roman nous assistons à ce que Ricœur nomme *l'aporie de la temporalité*, ce qui veut dire que la narration dans le texte littéraire re-figure et retransforme l'expérience temporelle du vécu. On pourrait donc dire que la narration devient le point crucial déterminant l'intériorité, dans le sens où elle est l'outil d'articulation du temps psychique du sujet, de son temps interne, avec son temps physique autonome. La narration devient un temps à part qui facilite ce passage d'un temps à l'autre, et cette conjonction temporelle est « l'aporétique de la temporalité. »

> Ma thèse est que la manière unique dont l'histoire répond aux apories de la phénoménologie du temps, consiste dans l'élaboration d'un « tiers-temps » - le temps proprement historique – qui fait la médiation entre le temps vécu et le temps cosmique. Pour démontrer cette thèse on fera appel aux procédures de connexions, empruntées à la pratique historienne elle-même, qui assurent la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique.[323]

Dans le cas de l'intériorité, l'écrivain retranscrit le vécu le plus intérieur dans l'univers spatio-temporel de son récit, en instaurant un lieu de jonction entre le temps vécu et le temps objectif. Dans la tension dans laquelle cette transcription s'opère, le sujet tend soit vers la singularité de

---

[320] Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 175.
[321] Ricœur, P., *Temps et récit 3 – Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1985, p. 177.
[322] Haar, M., *La fracture de l'Histoire – Douze essais sur Heidegger*, Grenoble, J. Million. coll. Krisis, 1994, p. 74.
[323] Ricœur, P., *Temps et récit 3*, op. cit., p. 181.

soi, soit vers le caractère commun d'altérité. Il commence par l'affirmation de son identité personnelle qui s'avère non suffisante en elle-même et de ce fait il se retrouve en confrontation avec autrui.

3.2.3.6.2.2. La construction du temps narratif de la conscience autoréflexive

La construction du temps narratif dans lequel l'intériorité est transcrite est très importante car elle prépare le terrain pour l'analyse du caractère sensoriel de l'intériorité. Dans la narration de l'intériorité dans le présent de la conscience, le passé et le futur existent comme souvenirs ou comme projections, ce qui donne le temps contenu dans l'espace intérieur de la conscience. Le passé et le futur existent en fait dans l'esprit du personnage et c'est le temps mental de l'intériorité contenu dans l'esprit qui est son territoire. Cette vision du temps a été exposée par Hume[324] qui propose le nom de *théâtre* pour la *conscience autoréflexive* où se déroule la narration de l'intériorité. C'est le terrain du spectacle de la narration de la vie intérieure dans ses mouvements continuels entre le passé, le présent et le futur. C'est dans le langage que ces mouvements marquent leurs transitions d'un temps à l'autre, et, comme le dit Ricœur,[325] la conscience devient le *théâtre* où les perceptions (sensations, impressions et idées) prennent successivement leur apparence, passent et repassent dans un flux continu et se transforment en une infinité de diverses postures et situations.

Nous pensons que la jonction temporelle qui s'opère entre le passé et le futur dans le présent narratif s'effectue par le biais du processus *d'attention* de la conscience.

> L'attention est un miracle qui fait jaillir les idées capables de répondre aux questions que je me posais. L'attention est donc un pouvoir général et inconditionné en ce sens qu'à chaque moment elle peut se porter indifféremment sur tous les contenus de la conscience [...]. La première opération de l'attention est donc de se créer un champ, perceptif ou mental, que l'on puisse dominer, où des mouvements de l'organe explorateur, où des révolutions de la pensée soient possibles sans les transformations qu'elle provoque [...]. Faire attention, ce n'est pas seulement éclaircir davantage des données préexistantes, c'est réaliser en elles une articulation nouvelle en les prenant pour figures.[326]

---

[324] Hume, D., *The Treatise of Humane Nature*, Ed. LA Selby-Bigge, 2 ed. Rev Ed. PH Niddich, Oxford, 1987, p. 253.
[325] Ricœur, P., *Temps et récit 3*, op. cit., p. 231.
[326] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 34-39. Le terme *d'attention* remonte au concept augustinien de l'attention : « quelque chose est née dans la conscience ».

L'attention ne crée rien de nouveau, mais elle éclaircit la perception en donnant à la chose la possibilité de se manifester et de s'offrir avec netteté. Merleau-Ponty qualifie l'attention d' « acte miraculeux »,[327] qui permet à l'objet de dévoiler son sens au sujet percevant. Grâce à l'attention, la perception de l'objet est en même temps la constitution de l'objet. L'attention ne se limite pas à éclaircir le perçu en lui-même, mais elle se prolonge dans le jugement porté sur le perçu en relation avec d'autres perçus. L'attention joue le rôle de tremplin entre la perception et le jugement, entre l'affect et la réflexion.

Nous en voyons le meilleur exemple dans le monologue de Molly dans *Ulysse* où l'attention permet de regrouper des images mentales éparses de la conscience dans des « apories de temps » qui deviennent des « aporie(s) de soi ».[328] On voit que l'attention exerce sa fonction quand apparaissent dans le monologue de Molly des images du présent, de la mémoire et du futur désiré, et c'est l'attention qui les rassemble dans l'esprit de Molly.

3.2.3.6.2.3. Le cas d'Ulysse : le temps interne et le temps externe de la conscience autoréflexive

La temporalité de la narration de l'intériorité dans sa tridimensionnalité constitutive, passé, présent et futur, est représentée de la manière la plus évidente dans *Ulysse* où elle occupe une place très importante, voire centrale dans la narration de l'intériorité. Bien qu'en apparence ce soit l'histoire d'une journée à Dublin, et comme le dit Arnold Benett[329] que le récit est concentré sur un jour simple dans une ville simple, et par conséquent, observant à la lettre les conditions d'une forme classique qui unit le temps et l'espace, le caractère précis de la description visuelle tend à suggérer la simplicité de la construction totale. C'est sur cette simplicité même de placer les perceptions visuelles dans l'espace intérieur de la conscience que se fonde le caractère complexe du roman. Formellement, il est divisé en dix-huit épisodes non-numérotés, vu qu'il n'y a pas de correspondance avec l'Odyssée d'Homère à cet égard. La construction en épisodes est plutôt une construction en scènes présentant des personnages différents : Stephen Dedalus, Leopold Bloom, Molly Bloom.

Nous pouvons remarquer que la narration chez Joyce se fait par le biais de deux temps narratifs continus : le temps externe et le temps interne. Le temps externe est fondé sur

[327] Ibid, p. 34-39.
[328] Ricœur, P., *op. cit.*, p. 231.
[329] Benett, A., *The Oddest Novel Ever Written*, in *Evening Standard*, London, Aug. 8, 1929.

l'errance physique des personnages et leurs déplacements dans l'espace réel de Dublin : il commence avec la confrontation entre Buck Mulligan et Stephen Dedalus à neuf heures du matin et finit après minuit avec le monologue de Molly.

Le temps interne, quant à lui, est fondé sur le monologue intérieur que la conscience poursuit tout au long des errances physiques réelles des personnages. Il existe donc une dialectique entre d'un côté, le temps réel mentionné tout au long du discours qui défile dans l'immédiateté de la narration, et d'un autre côté, le temps interne de la conscience, adossé au premier, temps interne qui combine continuellement le présent immédiat avec le passé et le futur que la conscience évoque dans ses souvenirs ou ses projections futures. C'est donc une constante dialectique entre deux temporalités, temps externe réel et temps interne de la conscience, qui définit la narration de Joyce.

Cette structuration de la narration, qui emboîte le temps interne dans le temps externe de la conscience, permet la construction d'une intériorisation. Mais il existe une dépendance entre les deux, le temps interne pouvant exister essentiellement en fonction du temps externe. Le temps interne ne peut prendre son élan qu'au moment où le temps externe est précisé dans les perceptions externes de la conscience en fonction de l'extériorité dans laquelle évolue le personnage. Nous le voyons dans la narration au niveau des précisions temporelles, comme l'indication de l'heure précise de la journée, précisions qui servent à désigner les moments de la *prise de conscience de soi* qui permettent le basculement vers le temps interne et enclencher ainsi l'intériorisation. Avec des indications précises du temps externe par le personnage, sa conscience peut commencer une errance intérieure en s'appuyant sur des indications qu'elle reçoit de l'extérieur, et en se mouvant à la fois dans une oscillation permanente entre le temps futur, et le présent qui se distinguent, et en impliquant le passé.

Les relations entre les trois temporalités dépendent des principales relations entre le temps interne et externe, sans lesquelles le processus d'engagement de la conscience dans la réflexivité n'est pas possible. Car c'est seulement l'association des deux temporalités qui permet l'émergence de l'espace intérieur de soi où les transgressions des limites temporelles du temps présent par des images mentales projetés vers le passé et le futur, sont possibles. Les consciences de Bloom, de Stephen et de Molly, se trouvent dans une oscillation entre, d'un côté, la perception directe des choses immédiates, et de l'autre côté, la mémoire et l'anticipation dans le futur.

Ainsi, nous voyons que l'intériorité ne peut pas être transcrite dans une immédiateté absolue selon les préconisations théoriques, car en transcrivant tout fait intérieur, la narration produit un effet de distanciation par rapport au temps immédiat de la conscience qui est tout simplement impossible à saisir, même s'il donne l'impression contraire d'être la transcription de « l'instant pris à la gorge ». La philosophie elle-même a exprimé ses doutes sur le principe du caractère immédiat de l'intériorité exprimant une *donnée immédiate de la conscience* dans le présent comme l'a théorisé Bergson. En définissant l'intentionnalité en fonction d'états mentaux dépendant des actes de percevoir, croire, désirer, avoir peur, avoir des doutes, etc., donc aussi bien perceptifs qu'affectifs, elle a prouvé la complexité temporelle de l'intériorité. Il s'agit d'états mentaux qui ont toujours lieu *à propos* de quelque chose, c'est-à-dire qu'ils sont dirigés vers quelque chose déterminée par une description donnée, que ce quelque chose, situé hors de l'esprit, existe ou pas, dans une tridimensionnalité temporelle : passé, présent et futur. La propriété mentale qui rend compte de la possibilité de cette direction est appelée le contenu représentationnel ou intentionnel de l'état mental. Le plus important à en retenir est que ni l'activité pratique perceptive ni la contemplation affective de loin par la conscience ne peuvent apporter une intériorité si elles n'engagent pas la réflexivité qui seule est capable d'instaurer une relation entre la conscience s'intériorisant autosuffisante armée de son contenu intentionnel et un objet indépendant de sa réflexivité.

C'est pourquoi l'intériorité ne se transcrit pas seulement dans un vécu immédiat de la conscience, conformément à la tradition phénoménologique où seul un sujet agissant dans l'instant des actions peut atteindre une vraie connaissance intérieure. Il nous semble que, si au plan théorique la découverte heideggérienne de la phénoménologie s'avère juste et a une très grande importance, au niveau de sa pratique qui est celle de la transcription de l'intériorité dans le texte il ne faut pas la surestimer. La conscience autoréflexive contemplant dans ses schémas mentaux ses actions passées ou présentes, mais aussi futures, génère aussi une certaine intériorité. C'est pourquoi, la notion de temps bien que très importante pour la transcription de l'intériorité, parce qu'elle permet effectivement de déterminer si l'intériorité existe dans le texte, nous semble avoir une importance moindre à partir du moment où l'intériorité a déjà investi la littérature. Et comme nous l'avons déjà dit, la littérature moderne devenant réflexive, l'intériorité a largement trouvé sa place. C'est pourquoi, notre analyse dans une certaine mesure met entre parenthèse la temporalité de la narration, en sachant qu'il s'agit dans tous les cas de la transcription de l'intériorité.

3.2.3.6.2.4. Les techniques narratives de l'intériorité: monologue intérieur, dialogue et style indirect libre

Le roman a expérimenté divers dispositifs voulant saisir cet instant précis quand l'attention rassemble le passé et le futur dans le temps présent de la narration et de cette manière facilite la transcription de l'intériorité. En voulant par ailleurs dévoiler sa dimension perceptive « extérieure » ignorée jusqu'alors, il utilise diverses formes littéraires et multiples procédés contribuant à saisir la vie intérieure du personnage dans ce moment qui crée le temps intérieur de la conscience. Nous avons parmi ces procédés le monologue intérieur, le dialogue et le style indirect libre.

L'idée du monologue intérieur remonte à Virgile et son *Enéide* et on retrouve ses traces tout au long de l'histoire romanesque,[330] mais son expansion systématique commence avec Flaubert, James et Dostoïevski et continue tout au long du XX^e^ siècle avec Woolf, Larbaud, Schnitzler, Svevo, Sabato, Joyce, et bien d'autres, jusqu'au nouveau roman avec Sarraute, Beckett et les œuvres post-modernes qui utilisent ces procédés.[331] Il est devenu l'instrument le plus approprié à la transcription de la vie intérieure. Accompagné de l'effacement du narrateur, il « a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure (du) personnage »[332] comme dans *Les Lauriers sont coupés*, où :

> « le lecteur se trouve installé, dès les premiers lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive… ».[333] Ce qui fait que le « monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel le personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner une impression de « tout venant »[334]

---

[330] Cf. par exemple, *Narcisus* (poème anonyme du XII^e^ siècle inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide), éd. M.M. Pélan et N.C.V. Spence, trad. de l'ancien français par Marie-Noëlle Toury, publication de l'Université de Strasbourg, 1964, ou *Les Essais* de Montaigne, Paris, Gallimard, 1990. On retrouve aussi ses traces dans la poésie lyrique du XVII^e^ au XIX^e^ siècle, puis chez les prosateurs dans des journaux intimes, des romans par lettres et dans la littérature romantique.

[331] Nous avons choisi de ne pas faire l'historique du monologue intérieur, un nombre important d'études y ayant déjà été consacrées, et le monologue intérieur n'étant pas par ailleurs au centre de ce travail.

[332] Dujardin, E., *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Roma, Bulzoni Editore, 1977, p. 229.

[333] Dujardin, E., *Les lauriers sont coupés*, Paris 10/18, 1968, p. 9.

[334] Ibid, p. 230, 1977.

Ainsi des techniques et des procédées nouveaux vont répondre aux nouvelles exigences et objectifs du roman : décrire le vécu intérieur, en utilisant des techniques de la transcription de la discontinuité, de l'instant dans une vision objective d'ordre perceptif, ce qui fait entrer le roman dans une nouvelle ère de la Modernité et de la soumission de la narration à cette nouvelle exigence de la littérature qu'est l'intériorité dans sa dimension perceptivo-affective. Les modulations formelles du roman sont d'importance majeure pour l'intériorité car les percepts vont à présent conditionner en profondeur l'instance d'énonciation responsable de la formation du discours intérieur en tant que lieu de va-et-vient entre les structures perceptives et les structures formelles qui intégreront ces dernières dans des configurations sensorielles responsables de la formation de l'intériorité.

Depuis le monologue intérieur la dialectique entre la narration de l'intériorité et le temps présent est situé au niveau du temps de la narration. Le monologue intérieur a prouvé qu'il existe un temps qui est indépendant de la nature séquentielle des événements de la narration. Les conséquences pour le lecteur sont des ruptures dans la continuité de la narration dans laquelle est engagé le monologue intérieur. Le conflit qui apparaît est celui de la différence entre le caractère de la temporalité dans le monologue intérieur et celle de la narrativité.

Sans vouloir faire un décompte des monologues intérieurs présents dans *Ulysse* de Joyce, nous constatons qu'il y a deux types de monologues, le premier qui est celui de Stephen ou celui de Bloom, qui s'inscrit dans le cadre classique du monologue intérieur du roman moderne et le second, celui de Molly, qui se distingue nettement du précédent par sa fluidité. Il apporte un nouveau type d'écriture monologique. En ayant recours à une voix libre de toutes les astreintes du monologue traditionnel, le discours se fait dans une verbalisation d'une réflexivité de la conscience qui combine les états conscients de la veille et les états mi-conscients du sommeil. Cet effet est obtenu par l'effacement progressif de tous les signes apparents de l'oralité d'une voix identifiée, au profit de la simulation d'une voix muette. Joyce imite *le mentalais* que la conscience utilise dans ses intériorisation par le biais d'une écriture de plus en plus phonétique et orale, qui efface la ponctuation dans la phrase, mais sa compréhension reste pour autant préservée dans ses dernières limites car l'ordre syntaxique et lexical n'est pas atteint de dislocation. Il arrive ainsi à un degré extrême de lisibilité du contenu de l'intériorisation, sans pourtant parvenir à un vrai flux de conscience dans le mental de l'homme en raison du fonctionnement de la langue qui n'est jamais remis en cause dans le texte de Joyce. Car comme le dit, J. Kristeva, la verbalisation de la réflexivité de la conscience, ne peut échapper aux mots et à la syntaxe:

> Il semble que ce que l'on s'obstine à appeler le monologue intérieur soit la façon la plus irréductible dont toute civilisation se vit comme identité, chaos organisé et finalement transcendance. Or ce monologue n'est sans doute retrouvable nulle part ailleurs que dans les textes qui feignent de restituer la soit disante « réalité psychique » du flux verbal. « L'intériorité » de l'homme occidental est donc un effet littéraire limité […]. On peut dire que d'une certaine manière, la révolution copernicienne de Freud (la découverte de la division de sujet) met fin à cette fiction d'une voix interne en posant les fondements d'une extériorité radicale du sujet par rapport au langage et en lui.[335]

Ainsi, l'intériorisation se fait avec des mots, dont l'utilisation exclut la possibilité d'un réel *flux de conscience*, et sa verbalisation dans une illisibilité apparente de lexicalisation confuse fait penser à une aphasie de la conscience. Mais l'intériorité n'est pas seulement transcrite dans des monologues, mais aussi dans d'autres formes narratives comme le dialogue ou le style indirect libre.

Nous le voyons dans *Le Planétarium* de Sarraute où l'intériorité s'exprime aussi bien par le monologue intérieur que par le dialogue, même si le monologue intérieur occupe dans le texte une place privilégiée. Comme elle le dit elle-même :

> ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur.. un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments… de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent à la porte de la conscience, s'assemblent en groupes compactes et surgissent tout à coup, se défont aussitôt… tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un télescripteur, le flot ininterrompu des mots.[336]

Il y a aussi le style indirect libre, un nouveau moyen stylistique où, il n'y a plus le je du narrateur au premier plan, mais des personnes y sont introduites à la troisième personne. C'est un *procédé hybride* qui favorise l'intériorisation car le narrateur ne se contente pas de décrire les événements, mais il rentre intimement dans la conscience de ses personnages en interprétant leurs pensées dans une objectivation des propos :

> « Ecoute, je vais te dire… si on arrache tout ça, ce vernis, le prestige, l'opinion des gens… […] » Elle l'entoure de ses bras, elle appuie la tête contre sa poitrine, elle se serre contre lui, son rire est comme un ruissellement de gouttes de rosée, comme une pluie tiède, parfumée, de printemps… « Alain, je t'adore… je sais pourquoi je t'aime, entre autres choses, mon chéri… […] Tu n'as pas pour un sou de vanité. Tu domines toutes les situations… Rien ne peut t'entamer… » Il l'écarte

[335] Kristeva, J., *Recherches pour une sémanalyse*, p. 147, cité in Ferrer, D., *Ecriture de la folie, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1987, p. 31.
[336] Sarraute, N., *L'Ere du Soupçon*, op. cit., p. 115.

> de lui et la tient à bout de bras pour bien la regarder dans les yeux… « Gisèle, tu crois, vraiment ? […] ».[337]

Ceci lui permet de mêler leurs discours de façon très subtile en passant de l'un à l'autre dans des combinaisons les plus diverses et qui permettent d'y introduire des intrusions mentales, ce qui est un procédé essentiellement littéraire.

> Dans le discours rapporté au style indirect libre, la personne, la modalité et le temps du discours cité sont susceptibles d'être modifiés. Mais, qui plus est, aucun verbe exprimant un acte de locution ne signale plus qu'on a affaire à un discours rapporté (il peut d'ailleurs s'agir non pas de paroles prononcées mais de simples pensées intérieures).[338]

Ceci permet au lecteur une participation immédiate dans la révélation de l'intériorité. Sarraute l'explique dans un entretien :

> Les mouvements intérieurs nombreux et rapides sont suivis comme par un appareil de prise de vues cinématographiques opérant un travelling et il faut un enregistrement d'images très nombreuses pour permettre de les projeter au ralenti devant le lecteur. Le personnage qui le vit n'en a en lui qu'une perception confuse ; ils se réduisent pour lui à des signes comparables à ceux qui résument une démonstration algébrique – Ainsi, dans le *Planétarium*, j'ai voulu me substituer à chaque personnage, devenir cet appareil de prise de vues, placé aux limites de sa conscience… là où ces mouvement se forment, et les suivre jusqu'au moment où ils affleurent au dehors en paroles ou en actes.[339]

Conversation et monologue se complètent mutuellement ; le style haché, coupé mais courant du monologue intérieur et le ton de la conversation la plus banale, ton froid de la réalité insignifiante et fade, s'enlacent sans coupure dans une seule entité d'un aveu intérieur.

Nous le voyons aussi dans *Próchno,* où la temporalité de la narration est en étroite liaison avec les procédés de sa transcription. Le plus important pour la narration de l'intériorité dans le texte c'est la condensation du temps. L'action de la première partie décrit trois jours : le premier soir quand Borowski raconte sa vie, le deuxième quand les artistes passent la soirée dans un café et ce soir là Borowski et Turkul quittent la ville, et le troisième où Jelsky se suicide et Muller discute avec Hertenstein. Cette action est simultanée à celle de la deuxième et de la troisième partie mais

---

[337] *Le Planétarium*, p. 93-94.
[338] Jenny, L., *Méthodes et problèmes, Dialogisme et polyphonie*, Laurent Jenny, © 2003, Dpt. de Français moderne – Université de Genève. En ligne :
http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp222100
[339] Sarraute, N., dans un entretien à Serreau, G., « *Sur le Planétarium* » dans les *Lettres Nouvelles* du 29 avril 1959.

dans la deuxième partie on ne sait encore rien de la mort de Jelsky. Grâce à cette structure on plonge souvent dans le passé des personnages qui conditionne leur état psychique actuel et explique leurs décisions. D'où des rétrospectives dans les aveux intérieurs : quand Borowski et Hertenstein plongent dans de longs souvenirs de leurs vies, de même Kunicki et Jelsky, et même Muller dans son *Journal*.

La caractéristique la plus importante de la narration très complexe du roman de l'intériorité est que le narrateur qui est encore présent dans le texte, ne possède plus sa fonction d'omniscience et d'omniprésence et que la narration est entièrement produite par le prisme du personnage et le narrateur est souvent le personnage soliloquant dans une rétrospection de ses pensées. Une particularité importante est que les monologues des personnages peuvent aussi transcrire des dialogues, par exemple lors de l'histoire de sa vie que Borowski raconte à Kunicki, ou avec le monologue d'Hertenstein décrivant l'histoire de sa famille. C'est souvent une narration tridimensionnelle. Par exemple, l'histoire de la famille s'inscrit dans l'auto-analyse monologique du personnage et cette auto-analyse constitue une partie du roman. Ainsi, le dialogue peut aussi transcrire l'intériorité, car il permet au médiateur affectif de participer à l'introduction du dialogue par un *inquit*, « dit-il », qui généralement introduit tout simplement le dialogue. Mais dans le cas de *Próchno*, ce mot porte en lui une charge affective spécifique qui médiatise la transcription de l'intériorité : car à côte d'*inquit* traditionnels exprimé au passé comme « il a dit », « il a crié », « il a murmuré », « il a appelé », ou « il a éclaté », il y a aussi des *inquit* formulés d'une manière très poétique et porteur d'un sens sémantique particulier ayant une forte portée réflexive à coloration affective : « il a chanté avec des trémolo », « il a craché au milieu de la chambre », « il a cloué comme avec un grand marteau », « il a fini doucement dans une lente descente », « il a répété après une longe réflexion, doucement comme un enfant ». Ces *inquit* non traditionnels ont pour objectif de signaler le changement émotionnel qui s'opère dans l'individu, ce qui est très difficile dans une composition pleine d'aveux de personnages très émotifs, souvent presque hystériques avec une dynamique émotionnelle forte qui cause des changements constants de ton, de rythme, des descriptions fragmentaires pleines d'ellipses et d'allusions cachées.

Dans les monologues intérieurs l'équivalent de l'*inquit* est le *pensat*, « pense-t-il », qui souligne le caractère intérieur des pensées relatées par le texte. Chez Berent, à côte des *pensat* traditionnels exprimé au passé comme « il a réfléchi », « il s'est demandé », il y a des expressions comme : « il a philosophé», « quelque chose a crié en lui dans un soudain souvenir », « quelque chose a crié en

Jelsky », « une certaine détente intérieure s'est produite en lui ».[340] Ces expressions symbolisent le mélange de la pensée intérieure du personnage avec la narration. Ce qui fait que ces formes si particulières de *pensat* rapprochent le monologue du héros de Berent du *stream of consiousness* de Joyce.

3.2.3.6.2.5. La temporalité et le caractère de l'intériorisation

Nous pouvons donc dire que la transcription de l'intériorité dans sa perspective temporelle, met l'accent sur l'écoulement continu du temps, du passé vers l'avenir en passant par le présent. Les trois moments du temps sont étroitement liés, l'un ne va pas sans l'autre, et il y a continuité entre eux, car comme l'a défini Merleau-Ponty:

> Le présent tient encore dans sa main le passé immédiat, sans le poser en objet, et comme celui-ci retient de la même manière le passé immédiat qui l'a précédé, le temps écoulé est tout entier repris et saisi dans le présent. Il en va de même de l'avenir imminent qui aura lui aussi l'horizon d'avenir qui l'entourait, j'ai donc mon présent effectif vu comme avenir de ce passé. […] Ainsi, grâce au double horizon de rétention et de protension, mon présent peut cesser d'être un présent de fait bientôt entraîné et détruit par l'écoulement de la durée et devenir un point fixe et identifiable dans un temps objectif.[341]

Le roman devient un terrain très fertile pour la transcription de l'intériorité car c'est dans le roman que le temps devient essentiel, c'est lui qui véritablement le possède, car « le roman a le temps ».[342] Comme cela a été démontré par de nombreux critiques,[343] le temps est essentiel dans l'art de raconter que pratique le roman, car il est un art de l'écrit, contrairement à la poésie, ou au théâtre où l'on déclame :

> Il développe, prolonge, détaille, analyse sans être limité par rien d'autre que son souci de faire sens. […] Le roman est le genre par excellence qui rend le temps humain, non parce qu'il représente les hommes et qu'il parle toujours de l'existence humaine, mais parce qu'il configure le temps.[344]

Mais ce qui est très important c'est que grâce à cette particularité « il dépeint, ce qui ne se dit pas facilement et ce qui excède les limites de l'écoute. »[345] Le temps du roman est donc un facteur favorisant la « rumination » mentale, la réflexivité du sujet, c'est pourquoi, il est un des éléments

---

[340] *Próchno*, p. 20, 197, 342, 57, 177, 238, 177, 204.
[341] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 83.
[342] Cf. Pradeau, Ch., in *Poétique*, n° 132, novembre 2002.
[343] Cf. Ricœur, P., *Temps et récit*, vol. 3, *Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.
[344] Piégay-Gros, N., *Le Roman*, Paris, GF-Flammarion, 2005, p. 29.
[345] Ibid.

contribuant à l'expression de l'intériorité dans le texte. [346] Et comme l'a expliqué Sartre,[347] les émotions et les passions sont à l'origine du poème, car elles y sont présentes en abondance, mais elles ne s'y *expriment* pas. Elles sont exprimées par la prose dans la mesure où le prosateur, en les exposant, les explique et éclaircit la signification ambiguë des vocables qui enferment leur vrai sens.

[346] Cf. la communication de Wojciechowski, J-A., au colloque international «*Rupture de la modernité. Les imaginaires du temps présent*.» Dpt. de sociologie, Université Paul Valéry, Montpellier, 15-17 décembre 1994.
[347] Sartre, J-P., *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p. 25.

4. L'intériorité dans la dimension du *reçu* par le lecteur

> La fiction exige que le lecteur constitue, à titre d'essai, des systèmes de pertinence complexes, qui dépassent l'horizon de sa pratique quotidienne et qui l'invitent d'autant plus à expérimenter la réalité qu'ils la fonde sur une cohérence textuelle plus grande Stierle

Comme l'a montré la sociologie de la littérature,[348] le roman n'existe que dans la mesure où il s'adresse à un lecteur potentiel en faisant du texte un acteur de la vie sociale et l'objet de communication d'un certain « discours énoncé », comme l'avait définit Benveniste, donc « exprimé » par l'auteur et conçu par lui en fonction de cet interlocuteur potentiel, en fonction d'un certain « reçu » du message qu'il véhicule. Il s'agit de l'orientation dialogique du discours qui, comme l'explique Todorov, est une idée fondamentale de Mikhaïl Bakhtine pour qui tout énoncé est foncièrement dialogique :

> Tout énoncé est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse – non pas sa réponse immédiate, bien sûr, car il ne faut pas interrompre un orateur ou un conférencier par des remarques personnelles ; mais en fonction de son accord, de son désaccord, ou pour le dire autrement de la perception évaluative de l'auditeur […] Nous savons désormais que tout discours est un discours *dialogique*, orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle.[349]

L'esprit du lecteur est donc le théâtre d'opérations très particulières de décryptage des informations encodées par l'auteur, la communication ainsi que la réception des données communiquées dans cet acte d'échange étant des actes hautement réflexifs et méta-représentationnels. En ce qui concerne le décryptage de l'intériorité dans le texte romanesque, on pourrait y voir trois catégories de données qui ont été utilisées par l'auteur pour encoder le

---

[348] Cf. Bourdieu, P., *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992. Il considère que tout texte est conçu selon la logique propre du champ littéraire. Le texte subit les influences de ce champ et celui-ci est à son tour modifié par le texte. Ce champ peut se définir comme le « champ des forces » entre l'écrivain, l'éditeur, la critique et les lecteurs qui sont dans une compétition constante pour dominer le texte.

[349] Todorov, T., *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 292 et 298. Le discours romanesque est selon Bakhtine le paradigme du discours dialogique car c'est un discours indirect qui restitue des langages et des styles différents à travers lesquels le romancier exprime son propos ; le roman est « un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant » (Bakhtine, M.M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 407). Toujours dans la tradition bakhtinienne, on parle de « polyphonie » littéraire s'il s'établit dans le texte un jeu entre plusieurs voix (celles de l'auteur et des personnages et les voix anonymes du « on dit ») et entre différents niveaux stylistiques.

phénomène de l'intériorité et l'exprimer, données qui se soumettent à l'analyse du lecteur pour qu'il puisse « recevoir » le sens de l'intériorité : données sémiotiques, sémantiques et méta-discursives.

4.1. *L'inférence* de l'intériorité par le lecteur

Les données sémiotiques comme la syntaxe, la ponctuation, le style, le temps de la narration, le système de la narration (voix, point de vue, rapport à la réalité et à l'univers fictif et à la vraisemblance) sont utilisées comme des moyens facilitant la transmission du contenu sémantique de l'intériorité au lecteur. Les données sémantiques comme le vocabulaire, l'isotopie et les fabulas (actions, pensées et images intérieures), peuvent être définies comme le contenu de l'intériorité qui lui apporte sa signification. Les données méta-discursives comme les lois du genre, le pacte[350] d'intériorisation affiché (pacte avec le lecteur ou absence de pacte), la mise en abyme de l'interprétation, le système des valeurs de la narration, sont tous des indicateurs de lecture de l'intériorité qui spécifient les contraintes et les marges de son interprétation. Comme le disent les post-structuralistes le roman moderne est un texte pluriel et ouvert. Il n'est pas seulement pourvu d'un signifié dernier dont l'auteur serait l'origine. Et comme l'analyse Umberto Eco,[351] le roman, avec cette ouverture à différentes interprétations, devient de plus en plus un système de signes indéfiniment traduisibles. Ceci introduit un nouveau type de rapports entre l'écrivain et son public, un nouveau fonctionnement de la perception artistique où le lecteur passe du statut de consommateur à celui de producteur, participant ainsi à la création de l'œuvre d'art. Et comme le dit Barthes :

> […] un texte est fait d'écritures multiples… mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent,

[350] Au niveau de l'interprétation du texte par un lecteur, le « pacte de lecture » a été l'objet de multiples investigations théoriques de la part de « l'Ecole de Constance » ou de « l'Esthétique de la réception » dont les travaux les plus importants sont ceux de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser. Jauss pose dans son livre (*Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 247) le concept d' « horizon d'attente » qui définit la relation dialogique entre l'œuvre et le lecteur comme un dialogue entre « le sujet présent et le discours passé ». Iser quant à lui (in Iser, W., *The Implied Reader, Patterns of Communication in Prose Fiction, from Bunyan to Beckett*. Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1974) bâtit une théorie du « lecteur implicite » qui est le lecteur présupposé par le texte et inscrit dans la trame même, chaque texte étant porteur de structures formelles et sémantiques adaptées aux capacités du lecteur qu'il vise. L'interprétation est donc le résultat d'échange de sens entre les deux. Le lecteur implicite concrétise les intentions du texte en se fondant sur ses propres bases d'expérience, celles acquises au cours de sa vie et qui se modifient au fur et à mesure de la lecture. Par un jeu d'interférences et de conjectures, le lecteur comble les lacunes sémantiques par sa créativité d'interprétation.

[351] Cf. Eco, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1962.

> c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.[352]

Notre hypothèse est que l'interprétation de l'intériorité dans le texte est plus ou moins déterminée par la spécificité de chaque roman, en fonction de ses données sémantiques, sémiotiques et méta-discursives imposées par l'auteur et en fonction des lacunes de sens ou de signification que le lecteur doit combler pour pouvoir décrypter l'intériorité. L'intériorité se présentant sous forme des informations perceptivo-affectives encodées dans le texte, des images mentales visualisées par diverses scènes affectivo-perceptives, est décryptée par le lecteur selon ses propres jugements de valeur en attribuant un sens précis à l'intériorité de la conscience autoréflexive, un sens unique et dépendant de la conscience du lecteur qui décrypte les données. Ceci accorde au lecteur une liberté d'interprétation en raison de l'originalité des données sensorielles qui lui sont propres et qui sont impliquées dans cet acte de lecture. Celui-ci se présente comme une activité conjointe de décryptage des informations inférées et d'interprétation des données par une attribution de sens en fonction de ses propres expériences affectivo-perceptives. Le lecteur y est impliqué par le biais de sa participation imaginaire à la re-création des schémas mentaux de la conscience en fonction de ses propres données sensorielles, stockées dans sa mémoire. Tout ce processus de l'acte de lecture est donc comme un processus de deuxième dévoilement de l'intériorité, après celui du personnage s'intériorisant, par le lecteur cette fois-ci, et il s'agit d'un processus inconscient qui s'inscrit dans une expérience affectivo-perceptive du lecteur d'une manière inconsciente en impliquant ses vécus phénoménologiques personnels, de même que ceux de l'auteur ont été impliqués au départ dans la création de l'intériorité.

Nous considérons donc que le choix des variations sémiotiques et sémantiques véhiculées par le texte a une conséquence immédiate sur la réception et l'interprétation de l'intériorité dans le texte dont il modifie le rythme et le fonctionnement. C'est pourquoi, la réception et le déchiffrage de l'intériorité sont facilités par la construction sémiotico-sémantique du texte. Plus le texte est « construit », du point de vue sémiotico-sémantique, plus le texte est structuré sémiotiquement d'une manière traditionnelle se rapprochant de l'organisation d'un roman « *d'avant le Nouveau Roman »* avec une trame traditionnelle, voix narrant l'intériorité définie clairement du point de

[352] Barthes, R., « *La mort de l'auteur* », in Barthes, R., *Œuvres Complètes*, Tome 2, Paris, Le Seuil, 1993, p. 89.

vue affectif, rapport réaliste à la vie et à la fiction, dimension spatio-temporelle de la narration bien définie, etc., plus le texte est riche en contenus sémantiques logiques menant à un dévoilement direct de la vérité subjective de soi de la conscience autoréflexive par des aveux affectifs précis, plus la lecture d'intériorité y est facile. Nous le verrons dans la suite de l'étude en étudiant les deux cycles d'œuvres. Le premier, à la médiation affective d'intériorisation, qui en raison des précisions de structuration de vérité subjective de soi (images mentales claires et précises, données sensorielles directement exprimées dans le texte par des biais sémiotiques et sémantiques) limite le travail d'interprétation du lecteur en lui imposant une grille de lecture à priori du sens de l'intériorité. Par contre les romans du second cycle, à la médiation perceptive d'intériorisation, en apportant au lecteur seulement des bribes des charges sensorielles définissant l'intériorisation du personnage (la construction sémiotico-sémantique des images mentales définie plutôt par sa charge perceptive qu'affective traversant le texte en fulgurance, sans précision concrète sur la vérité subjective de soi du personnage, ce qui est propre plutôt aux œuvres du Nouveau Roman) poussent le lecteur à une dérive imaginaire en lui laissant une plus grande liberté d'interprétation de l'intériorité.

Selon le principe de véracité de l'intériorité, déterminé dans son processus de formation, nous constatons que la construction de l'intériorité dans le texte implique le lecteur au sens que l'intériorité transcrite dans le texte doit être crédible pour le lecteur, afin de le persuader que le sujet dévoile une certaine vérité subjective de soi. Pour pouvoir considérer les aveux intérieurs comme vrais, le lecteur doit non seulement pouvoir réussir à s'identifier avec ce qui est révélé dans l'intériorisation, en s'imaginant comme agent d'intériorisation, mais pouvoir aussi identifier une réalité mentale présentée comme possible dans son monde réel. Il doit donc non seulement pouvoir se reconnaître dans le sujet s'intériorisant, mais pouvoir également s'identifier à la charge perceptivo-affective véhiculée par l'intériorisation, ce qui signifie qu'il doit réussir à prolonger dans l'axe du reçu, l'axe perceptivo-affectif de la conscience autoréflexive. Le monde intérieur du personnage doit donc être un monde possible pour le lecteur, au sens où il doit s'inscrire dans une *continuité possible* avec le monde réel du lecteur, en obéissant aux lois de réalité ou de logique que possède le lecteur. Il doit être un monde concevable par le lecteur dans sa conscience.

L'intériorité étant souvent mise en texte à la première personne, cette technique d'écriture contribue particulièrement à l'identification du lecteur à l'intériorité du personnage, car comme le note Searle, « l'ontologie du mental est essentiellement une ontologie de la première

personne. »[353] En voulant adhérer à l'intériorité exposée dans le texte, ce qui s'opère mentalement par le prolongement de l'axe perceptivo-affectif du sujet, le lecteur doit être amené à ressentir la conscience mise en scène de « l'intérieur », ce qui veut dire avoir des sentiments, des sensations, se placer dans le corps du personnage et sentir ce que le personnage sent , et comme le dit Shoemaker[354], ceci peut se faire de deux manières : soit en s'imaginant ressentir tel ou tel aspect de la vie intérieure du personnage lui-même, soit en se mettant à la place du personnage imaginer ce qu'on aurait pu ressentir dans la même situation. Ainsi, le critère de véracité de l'intériorité doit être vérifiable par le lecteur.

Le reçu se réalise au travers de la réception de l'intériorité par le lecteur et permet d'envisager l'avatar de l'intériorité chez le lecteur conçu par le biais de ce qui est ressenti et transformé dans ce nouveau ressenti, par la recréation d'un sentiment intérieur chez le lecteur, une recréation d'une intériorité modifiée par les affects et les passions du lecteur lui-même, recréation qui influe et modifie l'intériorité, et qui peut-être finalement crée sa forme finale. Et c'est seulement si une telle recréation se produit que l'axe sensoriel : auteur – sujet s'intériorisant – lecteur, est accompli dans la création de l'intériorité dans le texte romanesque.

Nous remarquons aussi que la réception de l'intériorité, dans le sens de la faire encoder et « inférer » par le lecteur, peut se présenter selon trois modèles différents en fonction de la volonté de l'auteur de réaliser un encodage plus ou moins facile de la vérité subjective de soi. Le premier est celui des romans de pacte d'intériorisation avec le lecteur, comme par exemple *Notes d'un souterrain, Le Tunnel, La Conscience de Zeno* et *La Nausée.* Le second est celui des romans du pacte d'intériorisation avec soi, comme par exemple *Próchno, Le Procès* et *L'Avalée des avalés,* et enfin le troisième est celui des romans de refus du pacte d'intériorisation, comme par exemple *Ulysse, Le Planétarium* et *L'Innommable.*

4.2. Le pacte d'intériorisation avec le lecteur : *Notes d'un souterrain, Le Tunnel, La Conscience de Zeno* et *La Nausée*

Les romans du pacte d'intériorisation avec le lecteur se caractérisent par une forte volonté d'encodage de la vérité subjective de soi de la conscience autoréflexive pour faciliter son inférence par le lecteur. Ce souci de transposer et d'exprimer la vérité subjective de soi, que cela

[353] Searle, J-R., *The Rediscovery of the Mind*, Cambridge, Massachusets, The MIT Press, 1992, p. 70
[354] Shoemaker, S., *Persons and their pasts*, *op.cit*., p. 170.

se réalise ou non, se manifeste par le rapprochement avec les formes traditionnelles de l'écrit intime en tant que document écrit, une lettre ou une confession que le personnage fait en exprimant sa volonté de faire partager son aveu à un lecteur potentiel.

La caractéristique essentielle de ce type d'intériorisation est que souvent la conscience autoréflexive, qui est le narrateur non obligatoirement identifiable à l'auteur, possède un « narrataire » auquel elle s'adresse dans le texte,[355] en verbalisant d'une manière directe des charges sensorielles, ce qui facilite la compréhension de l'intériorité par le lecteur. Nous pouvons le voir avec l'exemple du texte de Dostoïevski chez lequel le souci de la transmission de la vérité subjective de soi qui se manifeste par de multiples convocations des « Messieurs » auxquels s'adresse la conscience s'intériorisant, annule par ce procédé le principe même d'intériorisation qui doit être un acte de soi à soi dans un espace intérieur de soi de sa conscience et non dans l'intimité de soi à autrui. C'est pourquoi, la stratégie de la transmission de l'intériorité, qui donne à la conscience la possibilité de maîtriser la transmission à un destinataire sollicité, devient un système de communication entre soi et autrui, dans le sens du dialogisme bakhtinien. Cette stratégie rompt en quelque sorte le principe d'intériorisation, non seulement au niveau de la forme que l'intériorisation prend, mas aussi au niveau du contenu. L'intériorisation sort du cadre de l'indicible en plongeant dans l'exprimable du discours structuré adressé non à soi, mais à autrui selon des règles précises pour faciliter sa compréhension par une conscience extérieure à celle qui s'intériorise.

Ainsi, le paradoxe de ce type d'intériorisation est que, même si l'intériorité exprime la vérité subjective de soi du sujet s'intériorisant ce qui en principe l'approche de l'intériorité la plus parfaite du point de vue théorique, le fait de s'adresser à un destinataire réel, imaginaire ou potentiel, donne l'illusion de rompre la nécessité de s'intérioriser à soi-même par cette instauration d'un pacte d'intériorisation avec le lecteur. Ce qui nous laisse supposer que ce type d'intériorité est affaibli car il s'éloigne d'une « vraie intériorité » qui doit obligatoirement être découverte essentiellement et seulement devant soi-même sans aucune implication de l'extérieur.

---

[355] Mais soulignons que conformément aux théories de Todorov, Genette ou Gérard Prince : « toute narration présuppose (au moins) un narrateur, mais encore (au moins) un narrataire, c'est-à-dire quelqu'un à qui le narrateur s'adresse », Prince, G., in *Introduction à l'étude du narrataire*, Poétique, 14, 1973, p. 178.

4.3. Le pacte d'intériorisation avec soi : *Próchno, Le Procès* et *L'Avalée des avalés*

Dans les romans de pacte d'intériorisation avec soi il n'y a plus de souci d'encodage et de transmission de l'intériorité dans une forme facilitant son inférence par le lecteur. Ce qui reste c'est une forte volonté de parvenir à exprimer une certaine vérité subjective de soi à soi-même, c'est pourquoi le texte commence à s'embrouiller pour la compréhension par le lecteur. Le personnage s'explique à soi-même, il y a donc une ligne de pensée logique, mais elle n'est pas totale car celui qui parle ne s'explique pas des choses qu'il connaît bien – il n'est donc que partiellement compréhensible par le lecteur – le lecteur ne connaissant pas ces choses, il doit les deviner. Pour les comprendre entièrement le lecteur doit faire un effort et combler ses lacunes. Nous pouvons le voir avec *Prochno, Le Procès* ou *L'Avalée des avalés* où l'intériorisation apparaît sans que son décryptage et son inférence soient facilités par l'auteur ou au contraire rendus plus difficiles par sa transcription dans le texte, comme dans les romans du refus du pacte d'intériorisation.

4.4. Le refus de pacte d'intériorisation : *Ulysse, Le Planétarium* et *L'Innommable*

Dans les romans où il n'a y a pas de volonté de transmission du discours intérieur ni à soi-même ni au lecteur, celui-ci se trouve face à un discours que seule la conscience peut se tenir à elle-même, donc incompréhensible pour lui. Pour le comprendre, il doit donc l'inférer en constituant une interprétation entière de ce qui est écrit. Il transcrit et traduit le langage de la conscience en lui attribuant un sens précis provenant de sa propre conscience. Nous pouvons le voir en analysant le texte de Beckett. *L'Innommable* est l'exemple de l'œuvre où toute explication facilitant une quelconque interprétation possible par le lecteur est entièrement et irrévocablement bannie du texte. La conscience autoréflexive a atteint chez lui une limite extrême d'inaccessibilité en refusant tous les points de repères nécessaires à sa compréhension, ce qui fait que le lecteur est forcé de trouver lui-même les réponses interprétatives. C'est pourquoi, pour ne pas rester dans le non-sens de sa compréhension, il cherche désespérément des sens allégoriques pouvant lui apporter des clarifications des schémas mentaux « crus » qui défilent devant ses yeux. Et ceci pour ne pas tomber dans le trouble de l'incompréhension qui est toujours rebutante pour le lecteur. L'incompréhension qui peut s'abattre sur le lecteur dès le départ en raison du manque de clarifications concernant l'identité même du personnage s'intériorisant :

> Moi, dont je ne sais rien, je sais que j'ai les yeux ouverts, à cause des larmes qui coulent sans cesse. […] Je me sens le dos droit, le cou droit et sans torsion et là-dessus la tête, bien assise, comme sur son bâtonnet la boule du bilboquet. […] je suis une grande boule parlante, parlant des choses qui n'existent pas ou qui existent peut-être, impossible de le savoir, la question n'est pas là.[356]

Parmi toutes les œuvres de notre corpus, *l'Innommable* est l'œuvre qui reflète le mieux la création littéraire dans toute sa complexité. Tout se passant dans un espace clos, sans lumière et sans contact avec l'extériorité, l'auteur fait entrer le lecteur dans un microcosme du personnage qui étale devant lui les pensées les plus immédiates et les plus pures de la conscience intentionnelle : « je me suis toujours su rond, solide et rond, sans oser le dire, sans aspérités, sans ouvertures, invisible peut-être. »[357] C'est pourquoi à cause et même pourrait-on dire grâce à l'absence de souci de l'auteur de donner des indices pour le décryptage, le lecteur se retrouve face à des expériences extrêmes de l'acte de création au niveau des cogitations mentales, qui comme le dit Fletcher,[358] « sont presque à la limite du supportable pour le lecteur ». Inaccessibles car sans aucune indication elles lui imposent dans leur nudité exemplaire toute la profondeur de la pensée intérieure avec toutes les charges perceptivo-affectives que la création véhicule. On peut même dire que le texte reflète assez parfaitement la conception de l'homme intérieur, telle qu'elle est définie dans son double versant, intérieur et extérieur à la fois, tout en incluant la *réalité extérieure* de la conscience dans ses cogitations intérieures et réflexives. C'est pourquoi, le lecteur se trouve à *l'intérieur de l'œil perceptif* qui scrute non seulement le résultat de l'acte créateur, qui est l'intériorité de la conscience autoréflexive, mais aussi le déroulement de l'acte créateur lui-même en puisant dans le monde intérieur de l'écrivain qui crée, ce qui s'approche le plus près de la conception baudelairienne de l'art.

4.5. Le pacte d'intériorisation et l'incarnation de l'intériorité dans le texte

Ainsi, si à première vue on aurait pu croire que l'intériorité la plus accomplie dans les romans est celle du pacte d'intériorisation de la conscience avec le lecteur ou avec soi-même, car elle encode mieux la vérité subjective de soi pour faciliter son inférence, nous constatons que la plus proche d'une vraie intériorité se trouve en fait dans le roman du refus du pacte

[356] *L'Innommable,* p. 29-31.
[357] Ibid, p. 31.

[358] Fletcher, J., *The novels of Samuel Beckett*, London, Chatto and Windus, 1964, p.179.

d'intériorisation en donnant une image plus proche d'une vraie pensée intérieure immédiate. De plus, en engageant le lecteur dans une collaboration plus active pour la compréhension de l'intériorité du sujet s'intériorisant, il prolonge sur le lecteur l'axe perceptivo-affectif d'intériorité qui a pris ses racines chez l'auteur, s'est épanouit dans la conscience autoréflexive et dont les dernières retombés sont justement sur le lecteur. Ce prolongement existe aussi dans une certaine mesure dans les deux catégories précédentes mais sûrement avec une plus faible intensité, le lecteur étant dans une position plus facile face à l'inférence du texte. Mais cette technique est plus exigeante pour le lecteur, elle nécessite un lecteur ayant une plus forte volonté d'implication, un lecteur qui accepte de participer plus activement à l'acte de création romanesque de l'intériorité.

En examinant le prolongement de la charge perceptivo-affective qui possède ses origines chez l'auteur, naît chez le personnage et aboutit chez le lecteur, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une expérience littéraire de l'intériorité qui tente de la transcrire comme s'il s'agissait d'une vraie vie. Si l'expérience de l'intériorité dans une vraie vie est une expérience de l'identité, l'expérience littéraire de l'intériorité est une expérience de l'altérité plutôt que de l'identité. Les images de l'intériorité présentées dans le texte évoquent ou suggèrent telle ou telle lecture du roman. Le lecteur accède donc à l'intériorité du personnage, et c'est un accès à un monde de fiction, à un monde imaginé dans toute sa complexité. En effet, l'intériorité est une expérience de l'identité du personnage et la subjectivité de ce dernier impose au lecteur une certaine vision du monde qui n'est pas la sienne. Elle devient donc une expérience de l'altérité pour le lecteur, car elle concerne un espace (géographique, historique, social, individuel, etc.) nouveau, avec une singularité affective et passionnelle que le lecteur ne connaît pas. On peut dire que le texte ne devient une œuvre littéraire narrant l'intériorité que s'il transforme l'expérience de l'identité en l'altérité. Mais cette vision de l'intériorité telle qu'elle est reçue par le lecteur est à son tour une méta-représentation car elle peut se définir comme une association des idées qui naît dans sa conscience, association fondée sur ce qu'il décode en fonction de ses propres expériences. Elle est donc toujours lue par lui en fonction de ses propres expériences affectives, car son rapport au monde, de même que celui de l'écrivain, est un rapport émotionnel.

L'intériorité exprimée essentiellement par une charge affective apporte une grande précision de sens que le lecteur décode très facilement. L'intériorité exprimée dans les œuvres de la médiation affective concurrence immédiatement la réalité du lecteur, celle dans laquelle il évolue. Il peut très facilement s'identifier à la conscience dans le texte, par une réflexivité sur les affects mis en

discours d'une manière directe et claire pour lui. L'interprétation peut donc prendre un certain sens, orientée par la cohérence sémantico-sémiotique du discours et ses propriétés en positionnant le lecteur dans une situation d'interprétation indexée sur le texte lui-même. Nous le voyons chez Dostoïevski, Sabato, Berent, Svevo ou Ducharme, où l'intériorité se présente dans les textes en exposant une *condensation* des charges sensorielles à caractère affectif, par des palettes de sentiments qui sont « en excès », sur-dimensionnés et sur-exposés, la réflexivité qui s'y abat fournissant au lecteur une certaine interprétation d'intériorité découverte par lui-même.

Par contre l'intériorité exprimée essentiellement par une charge perceptive offre une forme d'intériorité qui est plus ou moins dénuée de sens facilement compréhensible. Le lecteur ne peut pas s'identifier directement à la conscience autoréflexive, le réel représenté dépassant le caractère de son réel personnel. Ce type d'intériorisation présente des éléments de la réalité du lecteur mais le sens que le lecteur peut en décoder, le laisse perplexe. L'interprétation de l'intériorité, présentée essentiellement par des charges perceptives, est donc plus difficile pour lui en raison des contradictions résultant d'une présentation des charges sensorielles qui offrent un univers confus et incohérent. Ceci retarde le déchiffrage de l'intériorité qui n'est plus une donnée précise et explicite mais qui impose au lecteur une interprétation plus lourde et personnelle en l'investissant plus en raison de la liberté de décryptage qu'elle lui offre. Nous le voyons chez Kafka, Sartre, Sarraute, Joyce ou Beckett, l'intériorité se présente dans les textes en exposant une condensation des charges sensorielles à caractère perceptif. Mais par ce sur-dimensionnement et cette sur-exposition des percepts, on aboutit à des carences et des manques de données affectives. C'est pourquoi la réflexivité sur la charge sensorielle perceptive élargit le champ analytique du lecteur en le plaçant dans une incertitude et une déstabilisation permanentes sans l'orienter vers une direction interprétative de l'intériorité.

Nous pensons donc que les isotopies[359] que le lecteur crée dans l'acte de lecture de l'intériorité sont des produits métatextuels, produits définis par Umberto Eco comme des « topics ».[360] L'interprétation de l'intériorité par le lecteur se présente sous forme d'hypothèses possibles sur le contenu de l'œuvre de fiction, mais ses hypothèses sont dépendantes du caractère de l'intériorisation que le texte transcrit. L'affectivité fournit une richesse du sens et une

[359] L'isotopie est un procédé sémantique qui désigne la présence d'un même sème dans plusieurs termes d'un texte, ce qui permet les relier entre eux. Elle peut regrouper plusieurs champs lexicaux et organise ainsi des réseaux sémantiques qui fondent la cohérence du texte. Cf. Gardes-Tamine, J., *La Stylistique*, Paris, A. Collin, 2004.
[360] Eco, U., *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 110.

interprétation facile de l'intériorité, la perceptivité provoque de son côté une carence du sens et une plus grande difficulté dans l'interprétation de l'intériorité. Nous concluons donc que l'interprétation de l'intériorité est guidée par la richesse des isotopies, en fonction du degré des détails sémantiques que le texte expose. Et le lecteur est investi dans l'interprétation de l'intériorité en fonction du caractère de ces isotopies (perceptifs ou affectifs) qui lui imposent un effort d'interprétation plus ou moins important.

La médiation perceptive investit l'imaginaire du lecteur d'une manière plus considérable que la médiation affective de l'intériorité. Nous fondons ce constat sur la thèse kantienne de l'imaginaire, qui est une instance complexe qui entrelace le sensoriel et l'intellect, et qui prône que plus la représentation est neutre affectivement (fondée sur le percept) plus elle est donatrice de sens, car elle permet d'enrichir la « synthèse » productrice des connaissances par une imagination plus riche chez le lecteur que dans des cas où l'affect y est directement impliqué. Il s'agit d'une synthèse de la reproduction, d'une synthèse de l'imagination pure « donc fondée antérieurement à toute expérience sur des principes a priori. »[361] Ce qui fait que l'intériorité à base de percepts, qui est « pauvre » en sensations affectives, déclenche paradoxalement des réactions affectives d'interprétation plus sensorielles et riches en affects que la médiation affective elle-même. L'image sensorielle d'ordre perceptif est, selon les thèses kantiennes, riche en « condensations » et « rétrécissements » des vécus ayant une faible détermination affective, mais paradoxalement, est un porteur d'affects plus considérable pour le lecteur que l'image sensorielle d'ordre affectif déjà dotée d'une forte charge affective que le lecteur décrypte plus facilement, donc sans s'investir autant dans des actes imaginaires de créations affectives. On peut donc dire que dans l'intériorité construite principalement par les affects, le lecteur est essentiellement le récepteur des charges affectives de la conscience, alors que, dans le cas de l'intériorité construite par les percepts, le lecteur n'est plus seulement récepteur mais aussi à son tour le créateur de charges affectives.

C'est pourquoi, nous qualifions l'intériorité de figure ambiguë car elle est le fruit d'influences multiples provenant d'acteurs fondateurs de l'acte créatif. Etant au départ le fruit de la mémoire affective de l'auteur, et par conséquence sa méta-représentation, elle est par la suite transformée en fonction des contenus sémantiques de la conscience s'intériorisant. Son incarnation dans le

[361] Kant, E., *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1986, p.114.

texte oscille donc entre plusieurs acteurs de l'acte discursif, et son écho retentit jusqu'au lecteur où elle subit à nouveau diverses transmutations sensorielles.

L'utilisation, comme principaux outils d'interprétation, des éléments fondateurs de l'intériorité en tant que phénomène (perception de l'individu en tant que paramètre du *perçu*, affects et passions en tant que paramètre du *ressenti*, confession de vérité subjective de soi en tant que paramètre de l'*exprimé* et du *reçu*), permet d'effectuer l'analyse de l'intériorité aux deux niveaux de son inscription et de sa réalisation dans l'acte de création romanesque. Elle peut s'analyser par elle-même, en exploitant à rebours ses propres éléments fondateurs, ceci étant possible sous réserve que l'analyse prenne aussi en compte les critères d'analyse du texte romanesque en tant que lieu d'incarnation du phénomène de l'intériorité.

A l'issue de cette première partie nous pouvons maintenant conclure que l'axe perceptivo-affectif qui se réalise aux trois niveaux différents de l'auteur, du sujet s'intériorisant et du lecteur, joue un rôle déterminant dans les métamorphoses de l'intériorité de la fin du XIX^{e} siècle jusqu'aux années 60 du XX^{e} siècle, mais comme nous l'analyserons ultérieurement, il sera aussi décisif pour déterminer le caractère de l'intériorité dans chaque œuvre contribuant aux métamorphoses de l'intériorité. L'intériorité qui se présente comme une résultante de l'acte de l'auteur, donne des représentations mentales d'une conscience libre et autonome, mais en fonction de certaines « attitudes propositionnelles ».[362]

Ce qui veut dire que l'état des choses représentées correspond au contenu sémantique des choses représentées, et que ce contenu est interprété par le sujet qui s'intériorise selon une attitude bien particulière : il croit que ou il désire que/veut que …. Et parce que cet acte de l'auteur s'adresse au lecteur, ce dernier doit « inférer » l'intention communicative de l'auteur,[363] et non simplement la décoder objectivement sans puiser dans ses propres bases perceptivo-affectives. Pour y arriver il formule une pensée fondée en apparence sur l'intention d'autrui, mais en réalité il se réfère à ses propres acquis sensoriels. La méta-représentation existe donc à un double niveau, chez l'auteur et chez le lecteur qui créent, chacun à leur tour, une méta-représentation d'une représentation mentale de l'individu qui s'intériorise dans le texte. L'auteur le fait pour pouvoir

[362] Cf. Russel, B., *Problèmes de philosophie*, Paris, Payot, 1989, p. 56.
[363] Cf. Grice, P., *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, 1989.

encoder et mettre le contenu sémantique de l'intériorité sous une forme sémiotique spécifique et le lecteur pour pouvoir l'inférer et la comprendre.

Deuxième Partie
L'intériorisation de la conscience autoréflexive dans le roman moderne

> Nous n'avons jamais devant nous des individus purs, des glaciers d'être insécables, ni des essences sans lieu et sans date, non qu'ils existent ailleurs, au-delà de nos prises, mais parce que nous sommes des expériences, c'est-à-dire des pensées, qui éprouvent la pesée derrière elles de l'espace, du temps, de l'Être même qu'elles pensent, qui donc ne tiennent pas sous leur regard un espace et un temps sériel ni la pure idée des séries, mais qui ont autour d'elles un temps et un espace d'empilement, de prolifération, d'empiétement, de promiscuité - perpétuelle parturition, générativité et généralité, essence brute et existence brute, qui sont les ventres et les

nœuds de la même vibration ontologique.
Merleau-Ponty

La deuxième partie de cette thèse a pour objectif de commencer l'étude des métamorphoses de l'intériorité au second niveau de l'analyse, le niveau particulier, étude qui sera poursuivie dans les troisième et quatrième parties de ce travail. Mais avant de faire une analyse des incarnations les plus manifestes de ce phénomène dans le roman, il est nécessaire de définir quelques paramètres permettant sa transcription dans le texte. Il faut notamment définir l'entité responsable de l'acte d'intériorisation, *la conscience autoréflexive* qui est le champ d'intériorisation, ainsi que les conditions de formation de l'intériorité dans son espace propre à partir de ses bases sensorielles. L'objectif de cette partie est de déterminer *la portée initiale* de l'intériorisation qui peut être déterminée à partir de *l'état initial du sujet s'intériorisant* ain partir de sa *dominante d'intériorisation*. C'est pourquoi, nous y analysons les dix œuvres de notre corpus romanesque d'une manière générale. Cette analyse globale a pour but de confirmer le classement des œuvres effectué en fonction du caractère de la médiation sensorielle d'intériorité.

Les œuvres sont classées en deux cycles, le premier présentant les avatars de l'intériorité exhibant fortement le *ressenti* de la conscience autoréflexive, le deuxième exhibant le *perçu* de la conscience autoréflexive. Le premier cycle classe donc les œuvres en fonction de la diminution progressive de l'exacerbation des affects dans le processus d'intériorisation selon l'ordre suivant : *Notes d'un souterrain*, *Le Tunnel*, *Próchno*, *La Conscience de Zeno, L'avalée des avalés*. Le second cycle classe les œuvres en fonction de l'abaissement progressive de l'exacerbation des percepts dans le processus d'intériorisation selon l'ordre suivant : *La Nausée*, *Le Procès*, *Ulysse*, *Le Planétarium*, *L'Innommable*. Mais il faut néanmoins préciser que c'est une classification qui ne prétend pas à une vérité absolue, les œuvres y étant seulement classées en fonction d'une caractéristique dominante, ce qui ne veut pas dire qu'elles ne puissent pas posséder des caractéristiques contraires au cycle dans lequel elles sont inscrites, ou même qu'elles ne puissent pas tendre plus ou moins marginalement vers l'autre cycle. Parfois les romans, même s'ils s'inscrivent dans une catégorie affective ou perceptive, transgressent leurs limites par des oscillations plus ou moins nettes vers l'autre catégorie. Ceci est non seulement le propre de l'intériorité romanesque qui contient souvent les deux caractéristiques à la fois, perceptive et affective, en mettant en avant selon les moments l'une au l'autre, mais les oscillations et les glissements soit vers l'une soit vers l'autre sont aussi une caractéristique propre de l'évolution du phénomène de l'intériorité en général qui poursuit continuellement ses métamorphoses.

L'objet de cette partie est donc d'établir le caractère général d'intériorisation dans chaque œuvre, soit le caractère « affectif » soit le caractère « perceptif » de la médiation « sensorielle » du processus d'intériorisation à partir des caractéristiques et des particularités de l'intériorité propres à chaque roman. Notre présentation tente ainsi de définir les contours généraux de la courbe évolutive allant de la médiation affective à la médiation perceptive, courbe caractérisant les métamorphoses de ce phénomène dans le roman moderne, courbe qui sera justifiée à partir des analyses détaillées dans les troisième et quatrième parties.

Cette partie prépare le terrain des analyses qui seront effectuées dans les troisième et quatrième parties en se focalisant essentiellement sur la notion d'affect et de percept de la conscience autoréflexive. L'examen de la dimension textuelle de la conscience autoréflexive dans le roman sert à décrypter le sens sémantique de l'intériorité, tandis que sa mise en forme et le caractère de l'expérience du sujet qu'est l'acte d'intériorisation, nous permet de justifier l'importance du *ressenti* ou du *perçu* qui les domine. Nous analysons donc essentiellement *le perçu* et *le ressenti* de la conscience autoréflexive qui caractérisent chaque type d'avatar de l'intériorité formé à partir d'un certain élément « sensoriel » qui marque chaque intériorisation, et qui s'avère être, d'une manière générale soit à caractère affectif donc avec une médiation affective d'intériorisation, soit à caractère perceptif donc avec une médiation perceptive d'intériorisation.

1. La conscience autoréflexive dans le roman moderne

La conscience est bien plus que l'écharde, elle est le poignard dans la chair. Cioran

Nous examinerons maintenant la dimension de la conscience s'intériorisant dans le roman moderne afin de déterminer le rôle de celle-ci dans la narration de l'intériorité, le champ d'intériorisation et la *portée initiale* de l'intériorité dans l'acte réflexif de la conscience.

1.1. La conscience autoréflexive dans la narration de l'intériorité

L'analyse de l'intériorité dans le roman moderne dans ses dimensions du *perçu* par l'auteur et du *reçu* par le lecteur que nous avons effectuée dans la première partie, pose une question très importante pour la suite de l'étude, la question de savoir qui est exactement le générateur de l'acte d'intériorisation, l'auteur, le narrateur, le narrataire, ou le personnage lui-même ? Cette question est d'autant plus importante qu'avec la décomposition de sujet au cours du développement de la littérature moderne le narrateur, ou le personnage,[364] devient de plus en plus indéterminé, en abandonnant ses caractéristiques physiques et caractérielles, son nom, ses ressentis, se limitant progressivement à ses percepts, pour devenir petit à petit une entité vide, sans contenu, *innommable* comme le manifeste le texte de Beckett. C'est pourquoi, nous avons opté dans cette étude, dans les classifications de l'entité narrant une intériorité, pour la dénomination de *conscience autoréflexive*.

Nous avons adopté cette appellation de *conscience autoréflexive* car nous pensons qu'avec un éventail si large de dix romans qui progressivement en commençant avec le texte de Dostoïevski, réussissent pas à pas à réduire le niveau actantiel, jusqu'à son minimum possible, auquel on arrive avec le texte de Beckett. Ainsi, il nous parait extrêmement difficile de comparer et de mettre en évidence les divers niveaux actantiels des romans étudiés en y appliquant les méthodes de l'analyse du niveau actantiel théorisées dans les travaux de Propp, Chklovski, Barthes,

[364] Etant donné que ce ne peut pas être l'auteur car dans la plupart des cas il est extérieur au récit, les seules implications possibles de son côté sont des emprunts à sa mémoire affective.

Greimas, ou Todorov. Compte tenu du fait que les personnages deviennent de plus en plus passifs, ils n'agissent plus les uns sur les autres, sont de moins en moins impliqués dans l'intrigue, et forment une suite d'entités vides, comme dans *l'Innommable* « une galerie des crevés de Molloy », dont les actions n'ont aucun sens. Ainsi, nous considérons que les critères d'analyse qui servent habituellement à caractériser les personnages d'un roman deviennent de plus en plus inopérants dans le roman moderne, pour presque devenir impossibles à utiliser avec le roman de Beckett. C'est pourquoi, l'étude au niveau actantiel est à notre sens de moins en moins perspicace, et nous nous focaliserons essentiellement sur une approche théorique de la conscience, telle qu'elle est conceptualisée par la phénoménologie, dans les analyses de l'intériorité. Comme le dit W. Krysinski :

> Le récit est intériorisé dans la mesure où l'objet de la narration passe par le prisme d'une conscience analytique, et le référent principal du discours devient subjectivité-objet. Celle-ci limite l'horizon de la narration à tel point que dans certains discours dont les modalité narratives de départ sont uniquement marquées par la présence d'un narrateur ou d'un point de vue extérieur à la subjectivité objet, tantôt l'impuissance à connaître l'objet du discours est avouée, tantôt les modalités narratives cèdent la parole à la subjectivité objet qui parle en son propre nom.[365]

Aussi, l'optique de cette approche n'est pas la détermination bien précise de la conscience s'intériorisant, le roman moderne ayant complètement acquis de nouvelles formes de « dysfonctionnement » du système narratif et actantiel du texte. Nous optons plutôt pour la détermination d'une *structure généralisable* du discours (de son *parcours génératif*) capable dans de telles conditions de transcrire le phénomène de l'intériorité. En sachant que la seule structure pouvant transcrire l'intériorité est une structure intersubjective ou, plus précisément, « une structure où toute relation objectale recouvrirait une intersubjectivité potentielle, une interactantialité à contours flous »,[366] nous considérons que les critères de la transcription de l'intériorité peuvent se résumer à l'établissement du niveau de capacité de chaque texte à transcrire des séquences passionnelles, affectives et perceptives, dans le discours intérieur de la conscience. Ainsi, le caractère de la charge sensorielle que la conscience exploite dans sa réflexivité est pour nous le critère majeur d'analyse, et il transcende l'instance d'énonciation du discours. La charge perceptivo-affective est donc l'une des propriétés fondamentales de la narration de l'intériorité dans le roman, que nous avons identifié comme la fusion du monde

[365] Krysinski, W., *Le carrefour des signes*, op. cit. p. 87.
[366] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *Sémiotique des passions, op. cit.*, p. 61.

extérieur de la conscience, de ses percepts avec ses affects, fusion effectuée en vue de constituer le monde propre de l'existence sémiotique. Ce critère permet de qualifier l'intériorité à partir d'une conscience autoréflexive « passionnée, apparemment unique et homogène », qui est capable « de projeter de véritables mises en scène passionnelles comportant plusieurs rôles actantiels et plusieurs sujets modaux en interaction ».[367]

Ainsi, les changements du roman au niveau actantiel sont importants mais non essentiels pour pouvoir caractériser les métamorphoses de l'intériorité. Ce n'est donc pas les métamorphoses au niveau de narrateur du discours qui retiendront notre attention, car comme le dit Blanchot :

> Le narrateur du roman, ce n'est ni l'auteur ni non plus le personnage fictif […] Derrière ce masque il y a le roman qui se raconte lui-même, l'esprit omniscient et omniprésent qui crée cet univers. Il constitue cet univers nouveau et unique en prenant forme et en se mettant à parler, en invoquant lui-même par son verbe créateur. C'est lui qui crée cet univers et, là il peut être omniscient et omniprésent. Le narrateur romanesque est en termes clairs et analogiques, le créateur mythique de l'univers.[368]

Ce sont donc principalement les évolutions au niveau sémiotique et métalinguistique du texte, dans son axe référentiel déterminant le support sémantique du discours qui sont notre point de repère.

1.2. La conscience comme champ d'intériorisation

> Il est impossible de cesser de se représenter sans cesser d'être. Heidegger

La conscience autoréflexive apparaît comme le premier acteur du processus d'intériorisation transcrit dans le texte romanesque. L'œuvre qui ouvre le premier cycle, *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski, occupe une position très importante pour le phénomène de la conscience autoréflexive et son processus d'intériorisation. C'est en effet, le premier roman occidental moderne qui thématise véritablement d'une manière décisive et nette le processus de la « décomposition » du sujet, tel que nous le comprenons au sens de la décomposition apportée par

[367] Ibid, p. 62.

la modernité littéraire. Il refuse le paradigme traditionnel du sujet, tel que Barthes l'avait défini, comme le sujet idéalisé selon l'idéologie bourgeoise du XIX[e] siècle, le sujet qui :

> remplit tout le livre, qui tire de lui son unité, son continu, son dévoilement ; pour plus de commodité, il dit *je* confondant, comme tout sujet de la culture bourgeoise, sa parole et sa conscience, et se faisant une gloire de cette confusion, sous le nom d'authenticité […] pourvue d'une parole transparente et d'une conscience sans secret, le sujet peut s'analyser lui-même longuement ; il n'a pas d'inconscient, seulement des souvenirs : la mémoire est la seule forme de rêve que la littérature française de ce siècle ait connue.[369]

La conscience du personnage dostoïevskien prend une place privilégiée dans la transcription de l'intériorité. Avec une conscience « décomposée » du sujet, qui perd sa place privilégiée de « je » ou de « il », tout en « devenant un autre », un objet du dialogisme bakhtinien, transcrit d'une manière originale, Dostoïevski ouvre la voie à toute la littérature moderne qui s'engage dans un lent processus de disparition de l'auteur, du personnage, du narrateur pour céder progressivement la place à Autrui, à une voix, à un objet, à une action, à quelques procédés formels ou stylistiques, etc. Ce que nous verrons étape par étape dans toutes les œuvres étudiées. Chaque changement de l'identité du sujet, se manifeste par le bouleversement de son rapport à soi-même, à Autrui, à l'extériorité. En diversifiant les dimensions fondamentales du sujet, le texte exploite dans la transcription de l'intériorité non seulement la passivité fondamentale du sujet en fonction de ses affects, telle qu'elle était déjà transcrite par les romantiques dans sa dimension de « sujet d'état » centré sur l'affect, mais il exploite de plus en plus le sujet dans sa dimension de « sujet de faire »[370] centré sur le percept, ce qui permet de transcrire l'intériorité de plus en plus dans sa dimension réelle en explorant son *ipséité* dans ses dimensions de *l'agir* et du *dire* et non seulement dans sa *mêmeté*, qui elle, se focalise sur le *pâtir* du sujet. Ainsi, l'intériorité en tant qu'acte réflexif dépend aussi bien de la passivité fondamentale de la conscience que de l'action qui propulse le sujet dans des actes dépendants de lui-même ainsi que de son altérité.

C'est pourquoi nous considérons que l'analyse de l'intériorité apparaît en tant qu'une interrogation sur la dimension de la conscience autoréflexive, en tant que sujet libre et autonome, ce qui est le *fait premier* de l'analyse. Ce qui fait qu'en analysant l'intériorité du sujet il faut

---

[368] Blanchot, M., *Qui raconte le roman*, in Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C., Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 80, coll. Points.
[369] Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 156-157. coll. Points.
[370] Les concepts de « sujet d'état » et de « sujet de faire » proviennent de la sémiotique greimasienne des passions. Cf. Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op. cit*. p. 13-14.

l'examiner dans toutes les dimensions fondamentales du sujet. En sachant que l'identité du personnage qui s'intériorise dans le texte peut se définir conformément à la thèse de Ricœur de l'identité narrative comme le résultat d'un processus narratif par excellence, qui combine plusieurs éléments fondateurs : l'ipséité, la mêmeté, ainsi que les dimensions du pâtir, du dire et de l'agir du sujet. Nous en concluons que l'intériorité du personnage qui est, comme nous le savons, un élément constitutif de l'identité du personnage sans lequel elle est impossible, doit être un phénomène « conjoint » à l'identité mise en scène et qui évolue en fonction des changements que subit cette identité du personnage dans la dynamique du récit. En effet, comme le dit Ricœur, l'identité du personnage n'est pas un état immuable mais elle change en fonction de la dynamique du récit :

> La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses «expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage.[371]

Cette mutuelle dépendance entre l'identité et l'intériorité du personnage autorise la construction d'un modèle d'analyse permettant de spécifier son intériorité à partir des qualités de son identité, en fonction des éléments de la construction identitaire exposés dans le texte.

- ***La conscience comme espace propre de l'intériorité***

La conscience autoréflexive apparaît comme l'espace propre à l'intériorité, là où elle a les conditions nécessaires pour déclencher le processus complexe de sa formation avec des transformations multiples qui donnent ses divers avatars. Cet espace peut être qualifié à son origine de « *monde-de-la-vie donné d'avance* »,[372] qui est le monde des expériences *subjectives-relatives,* en s'opposant au monde *objectif-scientifique* qui met entre parenthèses la subjectivité du sujet. Le *monde-de-la-vie* d'un sujet est composé d'horizons spatio-temporels dans lesquels sont synthétisés tous les vécus du personnage. Ce sont les vécus formés par ses horizons perceptifs (significations sensorielles d'ordre objectif, résultant de la dimension extérieure du percept qualitatif) et par ses horizons affectifs (significations sensorielles d'ordre subjectif, résultant de la dimension intérieure de l'affect qualitatif). Les deux horizons, perceptif et affectif, peuvent devenir réfléchis en tant que thématiques (objet de la réflexivité) de la conscience dans le

[371] Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, op.cit., 175.
[372] Husserl, E., *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 1976, p. 226.

mouvement d'objectivation de soi. L'intériorité naît donc dans le champ de la conscience par une certaine attitude réflexive, attitude de rabattement sur les différentes données sensorielles que la conscience possède : *subjectives et objectives à la fois*. Husserl appelle ce processus *la vie profonde* de l'être qui s'élabore par une « mise entre parenthèses » du monde et des choses extérieures, dans un acte de conscience de la thématisation des vécus de conscience et de son *monde-de-la-vie donné d'avance*. Ce que Ponge appelle le processus des « automatismes psychiques » de l'individu, individu qui n'est qu'un élément du « rouage » de cette « grandiose et subtile horlogerie »[373] qu'est l'acte d'écriture du fait intérieur. L'écrivain utilise ses éléments car : « il s'agit seulement de faire qu'ils ne signifient plus tellement qu'ils fonctionnent »[374] :

> des éléments par le fait qu'ils sont rapportés d'une certaine manière et qu'ils sont agencés, ajustés ou alors, qu'ils se mettent à fonctionner tous seuls, le mécanicien lui-même, le fabricant ayant disparu, et que tout cela fonctionne sans que la personne qui les a arrangés, ajustés, soit encore nécessaire; enfin que l'auteur peut mourir.[375]

- ***La formation de l'intériorité dans son espace propre***

Toute conscience autoréflexive (personnage s'intériorisant) se saisit elle-même, de ses données sensorielles, par la perception qu'elle possède d'elle-même, au travers d'une double vision qu'elle élabore d'elle-même : en tant qu'individu qui possède un corps unique tel qu'il le voit dans le percept qu'il élabore de lui-même, et en tant qu'être qui possède des émotions, sentiments, qu'il élabore par certains affects à partir des percepts de soi et du monde.

Mais c'est effectivement par le croisement de ces deux visions qu'il a de lui, visions perceptive et affective, qu'il saisit soi-même dans ses déductions réflexives, et qu'il compose sa vérité subjective de soi. Et nous pouvons dire que c'est cet ensemble unifié qui forme la conscience du personnage dans chaque roman étudiés, conscience qui malgré cette unification reste morcelée par une certaine connaissance de la vérité subjective de soi « éclatée » dans sa non totalité car il lui est impossible de la transcrire dans son intériorité, l'écriture se voulant de plus en plus fragmentaire et immédiate temporellement. En verbalisant sa vérité subjective de soi, le personnage plonge dans sa sensorialité, dans ce qu'il voit et ce qu'il ressent, l'absorbe dans son mental pour ensuite le reproduire dans l'aveu intérieur. C'est donc le *processus d'absorption* et de *reproduction* du sens attribué à soi et à son altérité en fonction de ses percepts et ses affects.

---

[373] Ponge, F., *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 71.
[374] Ponge, F., *Le Murmure*, in *Le Grand Recueil II Méthodes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 193.
[375] *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Le Seuil, 1958, p. 187-188.

C'est pourquoi la conscience autoréflexive joue un rôle important dans la transcription de l'intériorité. Elle est le lieu de « transition » très important pour l'intériorité, le lieu de « passage » des contenus sémantiques affectivo-perceptifs (le sens attribué à ses aveux intérieurs) du corps à l'esprit, de l'objet à la pensée et ensuite de la pensée au discours de soi. Car toute intériorité, comme d'ailleurs toute pensée n'est qu'une reconstruction mentale.[376]

Tout dépend donc du personnage et de la conscience qu'il a de lui-même dans la transcription romanesque de son intériorité. Il se peut que le roman transcrive comment le personnage prend conscience de soi, mais seulement d'une manière non réflexive. Il atteste ce qu'il est, mais sans véritablement se poser de questions sur l'acte qu'il est en train d'effectuer. Tous les romans, même ceux qui ne sont pas animés par l'intériorité, exposent ce type de situation sous forme de divers faits perceptifs, mais qui ne participent pas à la médiation perceptive. Quand nous avons des descriptions des percepts qui s'offrent au sujet dans une immédiateté directe, le sujet y est alors engagé en tant qu'être conscient mais non nécessairement en tant qu'être qui engage sa réflexivité sur ses percepts. Nous pouvons dire que dans ce cas nous avons des percepts qui s'offrent à la conscience autoréflexive, mais elle ne les exploite pas dans un processus d'intériorisation. Ce sont des percepts non-réflexifs saisis dans une spontanéité de l'immédiateté, ce qui marque une certaine *phase pré-réflexive* de l'accumulation du matériel sensoriel qui servira par la suite dans le processus. On peut dire que c'est un acte conscient du réfléchissant, mais qui ne possède pas encore son correspondant, son réfléchi, car c'est un acte qui se présente comme un acte d'un certain corps – de la conscience autoréflexive – et essentiellement en tant que tel. *La phase réflexive* se produit quand le personnage devient véritablement conscient de ce qu'il est en train de faire, et non quand il est seulement conscient d'être un certain corps, comme pendant *la phase pré-réflexive*. C'est pourquoi nous soulignons l'importance de l'activité que la

[376] Comme il est montré par la philosophie, en commençant par Kant et ensuite par les théoriciens de la *Gestalt theory* dans des années vingt du XX^{e} siècle, le monde tel qu'il est perçu ou ressenti, n'est jamais le reflet fidèle de la réalité, c'est une reconstruction mentale. Les sciences cognitives affirment que c'est le cerveau qui est responsable de toutes les transformations des informations qu'il reçoit. Pour pouvoir produire des représentations mentales il les transforme, en faisant un tri par des analogies, des déductions, des associations. Et ceci concerne toutes sortes d'activités mentales, non seulement ressentir des affects mais aussi percevoir des percepts. Le ressenti affectif comme le percept visuel ne sont pas de simples enregistrements comme on pourrait les faire avec une caméra. Ce n'est pas un acte passif qui filme les aspects extérieurs des objets, ou le caractère intérieur des sentiments, ou la réalité telle qu'elle apparaît aux yeux de tout le monde. Tout affect, aussi bien que le percept, même la perception visuelle, sont le prolongement de l'esprit qui encadre, analyse et interprète par exemple tout ce que l'œil voit. D'autant que, comme l'ont montré les sciences cognitives, tout perception est filtrée par des « biais cognitifs » (centres d'intérêt, stéréotypes, représentations sociales). Chaque individu perçoit le monde à sa façon en fonction des données qui l'intéressent ou auxquelles il est sensible en raison de son milieu, son éducation, etc. Cf. Dortier, J-F., *Questions sur la pensée*, in *Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives*. Editions Sciences Humaines, Paris, PUF, 2003, p. 7.

conscience exerce sur elle-même dans un mouvement de retour de son altérité vers elle-même. Activité de la conscience qui seule lui permet d'accorder à son intériorisation le statut de « réflexivité » si important pour le processus d'intériorisation.

Nous pouvons en conclure que pour pouvoir s'intérioriser le personnage doit avoir une conscience de soi double : en tant qu'individu conscient de lui-même, propriétaire de son corps et en tant qu'agent principal de l'activité « réflexive » qu'exerce sa conscience sur lui-même. Ce qui confirme une parfaite correspondance entre le réfléchi et le réfléchissant et que nous pouvons illustrer avec la notion de l'intériorité spatialisée de Michaux : « une boule » qui jusqu'à l'adolescence était « hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où rien n'entrait », mais qui par la suite « s'anastomosera et même se désagrégera »[377] en plusieurs sphères dans un mouvement de dédoublement de soi qui lui permet d'observer ses Moi multiples. Ceci permettant à l'individu de pénétrer son intériorité par l'extériorité dédoublée dans ses visions intérieures dans une extériorisation de la pensée, une délocalisation de soi-même dans un lieu à l'écart, un écart psychosomatique de soi.

L'intériorité est donc un besoin ontologique du sujet. Elle est le fruit de son existence et une dimension qualitative de son identité. Nous la définissons, à ce stade de l'étude, en fonction de tous les acquis de la phénoménologie, comme le passage de la conscience autoréflexive dans son besoin le plus profond de l'existence : le désir de jouissance et la fuite du déplaisir, désir qui enclenche le processus d'intériorisation en terminant avec la réflexivité qui est la phase finale achevant le processus. Tout personnage de notre corpus romanesque construit son intériorité en se rapportant au schéma général de la formation du processus d'intériorisation : percevoir des affects, ressentir des affects, créer des schémas mentaux et y engager sa réflexivité. Le personnage construit donc son intériorité car il rentre en contact avec son altérité, perçoit son corps et celui d'autrui, et cette connaissance perceptive de soi et d'autrui est ensuite rabattue sur lui-même dans l'acte affectif du ressenti subjectif. En créant des images mentales à partir de ce matériel sensoriel il y engage la réflexivité qui crée son intériorité.

[377] Michaux, H., *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, p. 108 -112.

1.3. *La portée initiale* de l'intériorité dans l'acte réflexif de la conscience

> *Je propose à chacun l'ouverture des trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle.* Francis Ponge

Nous établirons maintenant les principes définissant *la portée initiale de l'intériorité* permettant de définir *l'état initial du sujet* et *la dominante d'intériorisation* qui déterminent le caractère sensoriel de l'intériorité transcrite dans le texte.

L'état initial du sujet et la dominante d'intériorisation

Pour étayer notre thèse concernant les métamorphoses de l'intériorité, son progressif basculement des affects vers les percepts, nous avons classé les œuvres selon un ordre qui a été établi en fonction des hypothèses élaborées. Le classement de chaque œuvre du plus haut au plus bas degré d'exhibition des affects a été effectué à partir de *la dominante d'intériorisation* que nous déterminons dans chaque œuvre en fonction du caractère de la sensorialité que chaque personnage transpose dans son intériorisation. Par *la dominante d'intériorisation* nous comprenons l'élément principal de la représentation et de la transcription de l'intériorité dans le roman qui conditionne et structure son contenu sémantique, sa forme, son caractère, ses particularités, bref, ce qui est à l'origine même de l'intériorité incarnée dans un texte et véhicule tout son processus. Nous empruntons ce concept aux formalistes russes qui considèrent que chaque texte possède un procédé générique « dominant », qui conditionne tous les autres procédés du texte :

> La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments, c'est elle qui garantit la cohésion de la structure. La dominante spécifie l'œuvre … Un élément spécifique domine l'œuvre dans sa totalité ; il agit de façon impérative, irrécusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments.[378]

Du fait que chaque réalisation du processus intérieur s'effectue en fonction d'une structuration textuelle et formelle qui est propre à chaque œuvre car elle possède ses propres exigences logiques dans la configuration narrative, chaque texte possède sa propre *dominante d'intériorisation* en fonction de laquelle l'intériorité y est représentée. Ce qui nous oblige pour commencer à déterminer pour chaque texte cette dominante d'intériorisation à partir de laquelle

on pourra mener l'étude. Pour déterminer le caractère de l'intériorisation et établir la dominante d'intériorisation qui dans chaque texte apparaît soit comme une dominante affective soit comme une dominante perceptive, nous commencerons par l'étude de *l'état initial du sujet* de la conscience autoréflexive. Cet état initial du sujet constitue la *portée initiale* de l'intériorité. *L'état initial du sujet* est très important, car il porte en lui non seulement l'état initial de la situation actantielle du texte, mais il est aussi un état existentiel qui nous fait découvrir la sensorialité de base du personnage.[379]

L'état de la conscience apparaît comme l'élément structurant, à partir duquel, l'intériorisation se construit dans le texte selon certaines particularités clé du processus de formation de l'intériorité. Il permet de définir la dominante d'intériorisation qui est une caractéristique globale de l'intériorité dans un texte mais aussi un concept clé de sa formation et de ses caractéristiques. Et compte-tenu du caractère de l'intériorité en tant que phénomène mental qui est une résultante des actes perceptifs, affectifs et réflexifs, cet état de la conscience est obligatoirement lié à un certain « sentir » du sujet, sentir du personnage. « Le sentir » du sujet est « une manière d'être qui va de soi ».[380] Nous empruntons ce concept principalement à Erwin Straus qui, dans son ouvrage *Du sens des sens*, présente le sentir à partir d'une sensation de douleur que le sujet ressent :

> Lorsque nous éprouvons une douleur il nous arrive quelques chose. Celui qui éprouve de la douleur n'est certainement pas un observateur calme qui reçoit des impressions dans un état de passivité intéressée, car tout en lui se met en mouvement ; le monde l'assaille et menace de l'écraser. Sentir une douleur signifie toujours pour quelqu'un faire l'expérience vécue immédiate d'une perturbation dans sa relation avec le monde.[381]

Le sentir est présent dans chaque type de récit, car c'est une caractéristique qui est antérieure à toute empreinte du personnage que celui-ci acquiert au cours du récit dans la scission entre le soi et son altérité. [382] Le roman dans le cadre de l'intériorité, expose toujours un « sentir » du personnage, affecté au cours du processus de la formation de l'intériorité par des actes perceptifs

---

[378] Jacobson, R., *La dominante*, in *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 85.
[379] La *dominante de l'intériorité* peut être donc établie à partir de la position ontologique du personnage dans chaque texte en fonction du « sentir » propre de chaque sujet. La position ontologique de la conscience autoréflexive peut être qualifiée d'« état de la conscience autoréflexive », par analogie à « l'état du sujet », concept d'origine de la sémiotique des passions de Greimas, et Fontanille, caractérisant son rapport à l'identité et à l'altérité. Cf. Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op.cit.*, p. 13-14.
[380] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op.cit.*
[381] Straus, E., *Du sens des sens : contribution à l'étude à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Million, Krisis, 1989, p. 48.

ou affectifs. Le qualifier c'est donc décrire ces transformations subies par la conscience. Il est teinté au départ par une certaine charge sémantique d'ordre perceptif ou affectif qui subit des traitements réflexifs, et c'est à partir de cette charge de la position initiale du « sentir » du personnage qui conditionne « l'état de la conscience s'intériorisant » que nous pouvons établir la dominante d'intériorisation de chaque roman.

Etablir le « sentir » pour chaque personnage s'intériorisant de nos deux cycles d'œuvres et en conséquence préciser leur état initial du sujet ainsi que la dominante d'intériorisation est très important car cela permet de définir le caractère d'intériorité dans chaque texte en fonction du *perçu* et du *ressenti* de la conscience autoréflexive. L'intensité de cette sensorialité permet de confirmer le classement des œuvres effectué selon l'intensité d'intériorité exprimée dans le texte, en fonction du caractère de la médiation sensorielle allant progressivement de l'exacerbation des affects vers celle des percepts.

[382] Le « sentir pur », sans aucune coloration affectivo-perceptive n'existe pas dans le texte. Il est impossible de le saisir dans le roman car ce serait, comme le disent Greimas et Fontanille, saisir le degré zéro du vital, le « paraître » minimal de l'être. Cf. Greimas, A-J., et Fontanille, J., op.cit., p. 22.

2. Les fondements du *sentir affectif* de la conscience autoréflexive

Nous débutons le cycle des œuvres transcrivant l'intériorité majoritairement par des affects en commençant par l'œuvre exprimant l'intériorité la plus intense et en continuant avec les œuvres dont l'intériorité diminue d'une œuvre à l'autre. Nous le déterminons en fonction de l'état initial du sujet et de la dominante d'intériorisation de l'intériorité. Cette analyse générale des œuvres ayant pour objectif de déterminer le caractère d'intériorisation, permettra non seulement de confirmer notre thèse du progressif basculement de l'exhibition des affects vers celle des percepts, mais d'émettre quelques hypothèses concernant le degré d'intensité d'intériorisation dans chaque texte, hypothèses qui seront confirmées dans la troisième et quatrième parties.

Car en effet, l'intensité de l'intériorité ne se mesure pas quantitativement en fonction de la quantité des aveux intérieurs, en fonction du nombre des monologues intérieurs, ceci étant difficile à faire et selon nous inefficace. Nous pensons que le seul moyen de mesurer l'intensité de l'intériorité reste l'étude de l'intensité de la sensorialité que le texte transcrit, l'intériorité étant un acte perceptivo-affectif dans la réflexivité de la conscience. C'est pourquoi nous l'effectuons au fur et à mesure de cette étude en fonction de l'intensité des affects ou des percepts décelable dans les discours intérieurs du personnage.

2.1. Dostoïevski : le tragique de l'homme souterrain

L'intériorité la plus intense classable au plus haut degré de l'échelle mesurant l'importance du « ressenti » de la conscience autoréflexive qui sous-tend son processus d'intériorisation se trouve, selon notre hypothèse, dans *Notes d'un souterrain*.[383] « Podpolnij cieloviek »[384] s'intériorise dans

[383] Le titre du roman en russe « Zapiski iz podpolja » a été traduit en français de deux manières différentes : *Notes d'un souterrain* chez Flammarion et les *Carnets du sous sol* chez Gallimard. Nous avons opté pour la première traduction car à nos yeux elle est plus significative que l'autre. Dans le mot « souterrain » on est plus près selon nous de la véritable intention de l'auteur. *Notes d'un souterrain* ont pour objectif de décrire, de faire ressortir, de découvrir quelque chose qui se trouve cachée dans les profondeurs. Le « souterrain » est une métaphore de l'intérieur de l'homme, de l'espace intérieur de soi qui est par définition inaccessible à tout ce qui se trouve à son extérieur. D'ailleurs en langue russe le mot « podpolje » désigne au sens propre le sous-sol d'un bâtiment et au sens figuré « l'organisation secrète qui agit contre le pouvoir officiel ». Il y a donc dans ce mot une connotation de secret, de caché, d'interdit et de réservé seulement à ceux qui ont été « choisis » pour « connaître cet interdit », comme dans le

le monologue intérieur d'un homme sans nom, qu'il transcrit dans des *Notes* rédigées à posteriori, à partir de ses souvenirs. Il s'exprime d'une voix plaintive provenant du souterrain de son espace intérieur, où il convoque le mode extérieur et autrui pour y étaler sa vérité intérieure provenant du plus profond de son âme, fondée sur son ressenti de soi et d'autrui. Le sentiment qu'il éprouve en permanence et sur lequel se fonde tout le ressenti de sa conscience autoréflexive est la résultante de son « état initial du sujet », transcendé par ses affects. Cet état initial est un état de mal et de tragique dans lequel il se trouve au départ du processus et qui mène vers son ressenti, et que nous appelons le sentiment de « déchirement intérieur » de l'être. Ce sentiment est le fondateur de sa « dominante d'intériorisation », car il sous-tend la narration tout au long du texte, tout en conditionnant son processus d'intériorisation.

La particularité du texte est que l'état initial du sujet de la conscience autoréflexive, se trouve clairement annoncé au départ du texte. Il s'agit d'un sentir spécifique connotant sémantiquement son affect lui-même, celui d'un déchirement intérieur de l'être: « Je suis un homme malade… Je suis un homme méchant. Un homme plutôt repoussant […] ».[385] A partir de cet aveu direct qui expose aussi bien son état initial, un sentiment de mal et de tragique, que la charge affective qui sous-tend sa dominante d'intériorisation, il apporte une explication claire et directe du ressenti de sa conscience qui prend activement part à son processus d'intériorisation.

La souffrance de *podpolnij cieloviek* résulte du caractère paradoxalement double et opposé de sa personnalité. Il se perpétue en lui le long écho des caractéristiques des héros « rêveurs» du type romantique,[386] tout en laissant apparaître les côtés les plus noirs de son psychisme, de son sous-

---

cas de l'intériorisation où il y a la même dépendance : on s'intériorise – on dévoile ce qui est normalement caché et secret dans les profondeurs de soi à soi même ou à un autre soigneusement choisi. Il existe aussi en russe le mot « podval » qu'on pourrait traduire littéralement par « sous sol », et ce mot en russe, comme le « sous sol » en français, n'a pas le sens figuré que possède le mot « souterrain » expliqué ci-dessus. C'est le mot russe « podpolje » qui possède effectivement ce sens figuré du mot français « souterrain ». Le problème est que le héros habite réellement un sous-sol, un étage à demi enterré, presque une cave. Donc si on privilégie l'aspect physique on retiendra le sous-sol, mais nous pensons que le mot souterrain est plus adapté. En effet, le sous-sol a une connotation trop matérielle, trop immobilière, en renvoyant au sens strict du bâtiment. Compte tenu du fait que le personnage vit dans un sous-sol et écrit ses carnets dans ce sous-sol, il est tout à fait logique qu'on traduise par *Carnets du sous-sol,* si on ne s'intéresse pas à toute la dimension psychologique du personnage. Mais une telle traduction dépouille ce titre de ce caractère psychologique que Dostoïevski voulait donner à son texte et qui est le fondement même du roman. En conclusion, le mot « souterrain » en français, avec tout ce que ce mot sous-entend de secret, de caché, d'interdit et même d'oppressif et de possibilité de s'y perdre peut mieux s'associer selon nous à l'intériorité de l'âme et de la psyché.

[384] C'est-à-dire en français *l'homme souterrain*, comme souvent la critique appelle le héros sans nom de *Notes d'un souterrain.*

[385] *Notes d'un souterrain*, p. 43.

[386] Бачинин, А., *Достоевский : Метафизыка преступленя,* Издателство Санкт Петербургсково университета, 2001 с. 194. TdA : Batchinine, A., *Dostoïevski : La métaphysique du crime*, Université d'Etat de Saint-Pétersbourg, 2001, p. 194. En ce qui concerne sa personnalité, ce type de héros est très souvent comparé au héros romantique.

sol, de son *podpolje*. Le Paradoxaliste, c'est ainsi que la critique appelle aussi ce héros, dépasse en effet la conscience malheureuse romantique par les traits excessivement noirs de son caractère. Les romantiques étaient écrasés par le désespoir, mais recherchaient la possibilité de sortir de leur isolement et d'accéder au monde extérieur. L'homme souterrain au contraire, s'enfonce dans le sous-sol, dans l'isolement extrême et son inactivité résulte du credo même de sa vie. Il est en effet enfermé dans un paradoxe : il ne fait rien mais il n'est pas paresseux, il a peur mais il n'est pas lâche. Dostoïevski montre un individu intelligent, mais « diminué » car ses pensées sont hors de la normalité. L'homme souterrain se sent toujours inférieur dans ses relations avec les gens et par rapport à eux. De toutes façons, il se place toujours en dessous des autres, par rapport à n'importe qui. Comme le constate Linkov, «L'homme du sous sol c'est la personnalité zéro ».[387] Il n'est rien, et il veut être reconnu comme une personne, mais il avoue que même s'il désire cette reconnaissance de l'autre, il ne veut pas reconnaître les autres. Et si l'homme souterrain ne peut pas être aimé par les autres et apprécié par eux, c'est non parce qu'il n'y a pas de gens qui pourraient s'intéresser à lui, mais parce qu'il n'est pas prêt à les accueillir et à les apprécier. Il n'est pas capable d'être aimé et respecté, car l'amour et le respect lui sont étrangers et il n'y a en lui que l'abaissement. Et tous ses efforts pour changer cette situation n'aboutissent qu'à l'enfoncer dans un abaissement encore plus profond.[388]

Le souterrain est une position extrême de l'individu qui ne se laisse pas enfermer dans les normes sociales de l'activité humaine. Il se manifeste par les manières de se positionner par rapport aux

---

Dans les créations de Dostoïevski, il y a beaucoup de héros à caractère romantique, rêveurs, non adaptés à la vie, refermés en eux-mêmes dans une solitude profonde, s'enfonçant pas à pas dans leur « podpolje », leur « coin », leur « sous sol ». Inadaptés à la vie réelle, passifs, avec une sensibilité surdimensionnée, des sentiments contradictoires, schizophrènes. Ce qui les amène vers des extrêmes. Ils ne sont jamais équilibrés, soit trop gais, soit trop tristes, soit trop vulgaires, soit trop gentils et bien élevés, soit égoïstes, soit trop altruistes, etc. La pauvreté et la solitude provoquent un complexe d'infériorité et de « rabaissement ». Ils se réfugient dans un monde de rêves, une autre réalité, une réalité idéale « du beau et du sublime ». Et tout ce côté rêveur du héros se transforme chez l'homme du souterrain en une opinion négative et dévalorisante de lui-même. Son monde de rêveries s'évanouit dans les ténèbres du sous sol. On voit le développement de ce type de héros dans le Paradoxaliste où l'homme apparaît dans une nouvelle apparence psychique après avoir rompu définitivement son lien avec le monde. Ce point de vue est partagé par d'autres critiques littéraires (V.I. Levin, E.I. Kiyko, N.F. Boudanov). Ils ont lié le héros souterrain de Dostoïevski aux héros romantiques de Lermontov et de Tourgueniev. Ce héros romantique se caractérise par son incapacité à donner un but et un sens à son existence. Ce sont les romantiques et les rêveurs des années 20, 30 et 40 et du début des années 50 du XIX^{e} siècle. Ils s'inscrivent dans la philosophie de Hegel et de Schelling (années 30), de Jean-Baptiste Considérant, de Saint-Simon. Ils s'échappent de la réalité, ils haïssent la vie normale, car ils ne peuvent pas trouver en elle un appui pour réaliser leurs buts « beaux et splendides ». Et leur monde imaginaire constitue le tremplin de leur développement intérieur.

[387] Линков, В.Я., *История русской лтературы X/X века. Издателство Московсково университета*. 2002, с.69. TdA : Linkov, V.Y. *Histoire de la littérature russe du XIX^{e} siècle*. Edition de l'Université de Moscou, 2002, p. 69.

[388] Et comme l'écrivait Dostoïevski lui-même, « la cause du souterrain, c'est la destruction de la foi dans les règles de la société. Il n'y a rien de sacré pour lui », in Linkov, *op.cit.*, p. 70.

autres, la conscience psychologique de l'individu le ramenant vers un égocentrisme extrême. Selon Krinitzyne,[389] le souterrain en tant que situation ontologique peut se comprendre comme le détachement extrême du monde et de l'autre. L'homme souterrain ressent son altérité plus profondément que les gens normaux, mais il place tout dans un contexte social plus tragique que la normale avec, par exemple, l'impossibilité de sentiments d'amour et d'amitié ou d'autoréalisation. Il n'a pas de liens familiaux, pas de point d'appui. Il n'a pas la volonté d'agir et de faire un effort pour changer cette situation. Il n'a pas de regard pratique sur sa vie et pour cette raison reste en conflit permanent avec ce monde. Il a deux solutions possibles à son problème : soit entrer totalement dans ce monde du sous sol en se détachant complètement de la réalité, soit vivre dans les deux mondes à la fois, en se déchirant. Dans le souterrain où il est pleinement lui-même et dans le monde réel où il est en apparence, mais où il souffre. Ce n'est pas une lutte contre la trivialité du monde, comme chez l'ascète qui se retire de la société des hommes, mais c'est une coupure du monde, bien que toute sa sensibilité l'attache à ce monde. Mais il n'arrive pas à couper le cordon ombilical qui le relie au monde bien qu'il souhaite s'en détacher. Le souterrain devient l'illustration radicale de l'impossibilité d'appartenir au monde en étant dans celui-ci. Et son détachement du monde est paradoxalement provoqué par l'homme lui-même. Le souterrain est une réaction intérieure à l'extériorité d'un monde bien réglé et ordonné. C'est le rejet de l'ordre extérieur d'un monde qui fait que le héros se ferme à l'intérieur de soi et pour soi uniquement. Le souterrain devient alors un espace intérieur dressé contre tout et tout le monde, ce qui rejoint l'idée philosophique de l'individualisme. Et cet individualisme ramène l'homme vers un malaise résultant de la petitesse de son caractère et du dégoût engendré par la conscience de celle-ci. Il est dominé par une incessante réflexion sur lui-même, par un complexe d'infériorité, une honte de soi-même, une impuissance vis-à-vis de la réalité, avec la haine des gens, un désir mesquin d'agression, le goût de provoquer des scandales, etc.

La figure du Paradoxliste de *Notes d'un souterrain* est tragique non seulement du fait que sa vie s'appuie sur des rêves, mais surtout parce que dans son esprit se déroule une continuelle lutte avec le mal. Même s'il n'y a pas de conséquence concrète à cette guerre, tout son être en est imprégné et en révolte. Du point de vue individuel, le souterrain peut être considéré comme une faiblesse de la personnalité. Du point de vue des idéaux sociaux, politiques et éthiques, une telle attitude apparaît comme une non participation volontaire à la vie sociale. Ce thème de la non

[389] А.Б. Криницын, *Исповедь подпольново человека. К антропологии Ф.М. Достоевского*, Москва, МАРКС Пресс, 2001, TdA : A.B. Krinitzyne, *La Confession de l'homme souterrain, Anthropologie de F.M. Dostoïevski,* Moscou, MARKS, Press, 2001, p. 24.

participation à la vie sociale dans les créations de Dostoïevski a évolué dans le temps. Dans ses premiers écrits, il se penchait sur le sort d'un « pauvre homme » qui était repoussé hors de la vie. Et c'est ensuite qu'apparut le héros qui décide lui-même de se retirer du monde. Dans *Notes d'un souterrain* ce thème est déjà bien développé, le héros s'enferme dans son mal être, rabaissé vis-à-vis du monde. Il ne voit pas de possibilité de participer à la vie sociale, car intellectuellement il ne voit aucun sens à une quelconque activité sociale. Le tragique est ici lié à l'acte dans lequel l'homme réalise sa propre volonté – sa liberté. Par la tragédie du souterrain l'auteur a montré la tragédie de l'inaction et de ses effets sur la conscience. Le tragique est transcrit par le titre où la métaphore du « souterrain » désigne le tragique qu'exprime l'intériorité du personnage vivant dans un sous-sol. Au travers de cette métaphore du souterrain, Dostoïevski voulait montrer le caractère de l'espace intérieur du soi : « Logement en sous-sol… tu sais … en bas … d'une mauvaise maison… il y avait une de ces saletés, autour… Des épluchures, des ordures… cela puait, c'était infecte. »[390] De la même manière que les logements en sous sol sont parfois sales, infectes et dégoûtants, la personnalité de l'homme souterrain, l'intérieur de son soi, là où se forment ses pensées les plus secrètes, est sale et dégoûtante.

Mais il faut ajouter que cet état de la conscience de l'homme souterrain possède ses racines dans un certain « état de la conscience » propre à la société russe qui est ontologiquement une société souffrante. Il incarne les ressentis intérieurs d'une conscience de la nation traversée par les lourdes épreuves des situations tragiques, qui peut se définir, comme l'avait écrit Dostoïevski lui-même, dans *L'Adolescent,* en tant que : « la conscience qu'une meilleure situation puisse exister mais qu'elle lui est inaccessible et surtout la conviction qu'on ne peut rien faire pour changer ceci », c'est pourquoi, « l'homme souterrain c'est l'homme le plus important du monde russe ».[391] Le tragique de l'homme souterrain, possédant, comme nous le verrons, ses fondements dans la phénoménologie hégélienne, devient l'emblème fondamental du psychisme d'une conscience « souffrante », qu'on peut trouver non seulement dans la littérature russe mais d'une manière générale dans la littérature occidentale moderne post-dostoïevskienne et ce que Philippe Chardin théorise en tant que « les romans de la conscience malheureuse »[392] et que nous appelons plus précisément les romans de la « conscience malheureuse de l'homme souterrain ». Le héros de *Notes d'un souterrain*, est donc en quelque sorte le précurseur de l'intériorité la plus intense de tous les *hommes souterrains* possibles et de toutes les *consciences malheureuses* dans le roman

---

[390] *Notes d'un souterrain*, p. 135.
[391] Krinitzyne, A.B., *op.cit.*, p. 9.

moderne russe, et occidental en général, roman qui a réussi à thématiser l'intériorité dans sa dimension fondamentale qui relie l'intériorité et l'extériorité, même si comme nous le verrons elle prend une forme « classique » dans le sens où elle se concentre essentiellement sur des affects et non sur des percepts. Nous retrouverons le même état initial du sujet dans les textes qui suivent dans ce cycle.

2.2. Sabato : le tunnel de la solitude et de la souffrance

Nous retrouvons en effet dans *Le Tunnel* de Sabato presque la même situation de l'état initial de la conscience malheureuse, que celle de *podpolnij cieloviek*, même si son intériorisation peut être classée comme étant à un degré moins intense que celle du roman de Dostoïevski. Elle se trouve un peu plus bas sur l'échelle mesurant l'importance du « ressenti » affectant le personnage s'intériorisant par un sentiment de souffrance.

Le Tunnel est un faux roman policier, un vrai roman noir, où l'intériorité trouve une place importante dans la confession intérieure d'un homme qui tente d'expliquer à posteriori, dans ses mémoires, un acte insensé qu'il a commis dans la folie de sa passion amoureuse, le meurtre de la femme qu'il aimait passionnément. La position initiale du sujet est définie clairement au départ du texte par deux phrases. La première qui, comme chez Dostoïevski, annonce le caractère sémantique de la souffrance intérieure du sujet qui constitue sa dominante d'intériorisation, phrase que nous retrouvons dans l'avant propos : « … en tout cas, il n'y avait qu'un *tunnel*, obscur et solitaire : le mien », qui d'une manière décisive permet de qualifier la charge affective du ressenti qui caractérise son aveu intérieur. La deuxième phrase est une phrase précise et factuelle qui commence le roman : « Il suffira de dire que je suis Juan Pablo Castel, le peintre qui a tué Maria Iribarne »,[393] qui contrairement à la première, ne trahit pas d'emblée, comme chez l'homme souterrain, le caractère et le degré d'affectation du sujet par le « sentir » qui conditionne sa dominante d'intériorisation. Elle trouble l'énonciation « du sentir affectif pur » du sujet par cette « factualité » des événements qui éloigne l'imposition décisive et directe de l'affect. Le sentir du sujet doit donc dans de telles conditions se construire tout au long du récit en introduisant progressivement, et non d'une façon brusque et soudaine, les affects par la description des souvenirs intérieurs qui construisent son intériorité, ce qui atténue leur force et impact. C'est pourquoi la dominante d'intériorisation et l'affectation de la conscience par le

[392] Cf. Chardin, P., *Le roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1993.
[393] *Le Tunnel*, p. 11.

sentiment de souffrance que ressent le sujet sont à un degré plus bas, car elle n'est pas exposée directement dans toute son étendue et elle doit se construire au fur et à mesure de la transcription du processus d'intériorisation.

La dominante d'intériorisation dans le texte de Sabato, est la résultante de l'état initial du sujet qui peut être défini comme l'état d'une conscience malheureuse souffrant en raison de son enfermement dans un monde intérieur dans lequel autrui n'est pas convié et où il est même mal vu. Comme *podpolnij cieloviek*, l'homme dans le texte de Sabato s'enferme dans son « coin », dans son souterrain, dans son tunnel, qui est sa solitude, qui conditionne ses rapports avec l'altérité. En détestant tous : « les groupes, les sectes, les confréries, les corporations, et en général, tous ces troupeaux qui se réunissent pour raison de métier, de goût ou de manie de ce genre »[394] il veut se « réfugier dans un coin »,[395] loin d'autrui, loin du monde, pour « ne pas parler »[396] à autrui car pour lui l'être humain semble se trouver « dans le monde comme un étranger solitaire et désemparé »[397] où la vie n'est « qu'une suite de cris anonymes, dans un désert d'astres indifférents ».[398] Et sa souffrance est générée par son détachement du monde : « J'ai toujours regardé mes semblables avec antipathie et même avec dégoût, surtout les foules : je n'ai jamais supporté les plages en été. (…) en général l'humanité m'a toujours paru détestable. »[399]

La souffrance du personnage égocentrique, résultat d'une conscience aiguë de sa solitude, fait de son aveu intérieur la démonstration d'une impossibilité totale de communiquer avec autrui et avec le monde. Tout son récit est conditionné par ce ressenti de la souffrance solitaire qui détermine la dominante de son intériorisation, comme chez Dostoïevski, en sous-tendant la narration tout au long du texte, tout en conditionnant le processus d'intériorisation, l'altérité augmentant la tension de la transcription des affects. Coupé entièrement du monde extérieur, le héros n'a pas de rapport avec autrui. Même Maria, la femme qu'il aime, ne peut être un intermédiaire entre lui et autrui et le délivrer de ses souffrances, ce qui lui ouvrirait la voie vers le monde extérieur. Dans son égocentrisme, il est incapable de voir Maria comme un être indépendant, en tant qu'individu en soi. L'affect du ressenti transcende le récit où tout est conditionné par la psychologie de Juan Pablo Castel qui fait ses confidences intérieures. Tout ce

[394] Ibid, p. 19-20.
[395] Ibid, p. 22.
[396] Ibid, p. 33
[397] Sabato, E., *Hommes et Engrenages*, in Sabato, E., *Le Tunnel*, Pais, Le Seuil, 1978, Introduction, p.II.
[398] *Le Tunnel*, p. 47-48

qui est dans le récit se ramène à lui. Autrui avec lequel il converse n'existe que par rapport à l'analyse qu'il fait de lui-même. Il est impossible de savoir qui sont les autres personnages. Ceux-ci ne sont que des occasions pour Juan Pablo Castel de définir et d'exposer son affectivité.

Mais cette souffrance du personnage n'est pas la dominante d'intériorisation seulement en raison du reflet qu'elle donne de l'état initial du mal et du tragique qui envahit sa conscience. Elle aussi est porteuse d'un sens très particulier, l'intériorité du personnage devenant le moyen d'expression d'une vision très négative du monde, d'une apocalypse, d'un mal qui relève d'une certaine réalité sociale, économique ou politique, saisie dans le contexte de la société représentée par l'auteur, comme chez Dostoïevski. La souffrance de Juan Pablo devient l'espace privilégié capable de donner au texte une dimension eschatologique et prophétique de l'homme. Sabato a très bien saisi cette dimension de la vision négative qui sous-tend la conscience de l'homme dans la littérature moderne :

> L'homme réel n'existe pas depuis sa chute. L'homme n'existe pas sans le démon ; Dieu ne suffit plus. La littérature ne peut pas aspirer à la vérité totale sans ce contrat avec l'enfer. L'ordre viendra après.[400]

Cette vision négative du monde exposée par le biais de certains stéréotypes du mal et du tragique contraste avec l'image de la pureté et de l'innocence. En effet, la conscience malheureuse de l'homme intérieur de Sabato, comme celle de l'homme souterrain, est le lieu d'un combat qui se déroule dans la conscience du personnage par le biais de ses aveux intérieurs, entre le sentiment d'une faute originelle et un sentiment d'innocence et de pureté. Comme l'a exposé Ricœur : « La mise en rapport de ces deux modalités extrêmes d'effectuation de sujet – celle de la faute et celle de l'innocence […] aura une fonction irremplaçable dans toute l'exploration ultérieure de l'existence passionnelle. »[401] Ces deux expériences du sujet, de la faute et de l'innocence sont réalisées dans sa conscience malheureuse, torturée par des ressentis ayant une charge affective très forte à partir de laquelle il se définit et verbalise son aveu intérieur. Elles fournissent la compréhension des modalités extrêmes « d'effectuation du sujet » qui déterminent son entreprise phénoménologique. Ces expériences apportent une définition de ce qui est la « nature fondamentale » du sujet, comme *son être au mode* et permettent d'élaborer le champ sémantique spécifique de ses affects constituant sa dominante d'intériorisation. Le mélange de diverses images souvent négatives que l'individu stocke dans sa mémoire, images de soi, de monde et

---

[399] Ibid, p. 47-48.
[400] Sabato, E., *Investigacion del mal*, in *El escritor y sis fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1971, p. 205.

d'autrui, sont activées dans l'aveu intérieur par l'angoisse *d'être au monde*, et rapportées par un mouvement de contre-reflux dû à un mirage sémantique d'innocence, ce mélange fait de ce sentiment de souffrance et de malheur la clé de voûte du roman moderne par le biais d'une intériorisation à dominante affective.

2.3. Berent : la vermoulure de l'être

Avant d'analyser *Próchno* de Berent, il est nécessaire de présenter ce livre en quelques lignes compte-tenu du fait qu'il n'est pas traduit en français.

C'est un roman de confession polyphonique, pluri-vocal qui utilise des procédés novateurs par rapport au courant littéraire de l'époque, le courant de la Jeune Pologne. Le rôle du personnage principal est partagé entre les points de vues intérieurs de plusieurs personnages : l'acteur Borowski, le musicien Herteinstein, le journaliste Jelsky, le poète Muller, le dramaturge Turkuł, le peintre Pawluk et le médecin Kunicki qui écrit des poèmes. Les diverses superpositions de monologues, de dialogues et d'auto-analyses créent une image complexe, multi-significative, et multi-dimentionnelle des milieux artistiques de la MittelEuropa des années quatre-vingt-dix du XIX^{e} siècle, tout en exposant diverses confessions intérieures présentées d'une manière fragmentaire.

Paru en 1903, Próchno a suscité un grand intérêt de la critique en raison de la synthèse du modernisme polonais et européen de l'époque que le livre présente. La problématique du livre, visible déjà dès le titre, Próchno (Vermoulure), traduit l'inquiétude qui apparaît à la fin du siècle, inquiétude ravivée par les changements sociaux de l'époque. Le livre décrit la vie des intellectuels et des artistes dans une grande ville européenne, probablement Munich. Berent présente d'une manière très détaillée la vie de cette « intelligentsia » décadente. Il dresse les portraits d'individus doués intellectuellement ou artistiquement, mais solitaires et coupés du réel. L'auteur puise dans les profondeurs des vécus psychiques et des expériences de ses personnages pour faire une analyse très complexe de divers états psychiques perturbés. Ces personnages qui aspirent à appartenir à une élite intellectuelle et artistique sont en fait en pleine chute, en plein échec, tant au plan social que créatif. Le roman est dominé par des sentiments de déception, de pessimisme, de nihilisme résultant de la peur de la fin du siècle, de la fin d'une civilisation et d'une culture, de la conviction de la crise de la moralité, du changements des mœurs et d'un

[401] Skulason, P., *Le cercle du sujet dans la philosophie de Paul Ricœur*, Paris, Harmattan, 2001, p. 64 et 66.

certain rapport au monde ancien. On y décèle une profonde apathie et un manque total de volonté et d'énergie pour agir. Les personnages manifestent contre le « fantôme du réel ». Certains d'entre eux sont attirés par divers comportements marginaux, comme l'amour obscène et bestial, l'excès d'alcool ou l'usage de la drogue.

Berent n'est pas opposé aux positions modernistes mais ce qui suscite ses doutes et ses craintes, ce sont les gens qui s'en réclament. Il considère qu'ils n'adhèrent pas réellement aux idéaux dont ils prétendent être les porteurs, qu'ils n'arrivent pas à concilier leur vie privée et leur vie créative, en confondant les deux, et en finissant dans l'échec et la déraison.

On ressent aussi dans le roman un certain décalage entre d'un côté les aspirations modernistes et de l'autre les possibilités réelles des créateurs. Ainsi, le drame de certains personnages c'est le conflit entre d'un côté leur vie personnelle et leurs créations de l'autre, les objectifs trop élevés auxquels ils aspirent. Ce qui est souligné par de fréquents contrastes fondés sur les contradictions entre la production réelle de l'artiste et ses aspirations. Berent met aussi l'accent sur le conflit entre les ambitions élevées de l'artiste et la réalité des attentes du public, l'art appréciée par le public. Le livre est une discussion incessante sur l'importance et la primauté du créateur sur son art et sur le rôle de son public.

Le roman est très complexe, profondément intertextuel, fondé sur des concepts nietzschéens, avec des citations en français, anglais et allemand. Il n'aspire pas à apporter une réponse univoque, mais au contraire, se plait dans une certaine pluri-signification de l'époque. Il ne propose pas de solutions à la stérilité des attitudes modernistes. Il apporte un certain témoignage fondé sur les angoisses de l'époque, sur l'intériorisation d'un artiste d'une génération de fin de siècle, de fin d'une époque.

En revenant à notre analyse, nous pouvons dire que *Próchno* de Berent se trouve à un degré de médiation affective encore plus bas que les deux romans précédents, même s'il est encore très fort et comparable à leur « ressenti » affectant par un sentiment de souffrance du personnage qui sous-tend le processus d'intériorisation. Et ceci pour une raison précise qu'on voit dès le départ de l'analyse. L'état initial du sujet de la conscience autoréflexive n'étant pas du tout annoncé au départ, cela exige l'exposition progressive de la dominante affective d'intériorisation du sujet.

L'élément le plus important pour l'incarnation de l'intériorité dans le texte de Berent est incontestablement le sentiment d'échec menant l'artiste à la *décadence* qui a une forte résonance

nietzschéenne, ou plus exactement « nietzschéanniste »,[402] qui sous-tend la narration de l'intériorité tout au long du récit. Selon nous ceci est à la base de la dominante de la transcription de l'intériorité dans le texte, dominante construite et dévoilée tout au long du récit. Berent décrit lui-même ce sentiment d'échec de la vie, risque universel pour tout artiste, qu'il transcrit dans son texte par le biais de l'intériorité de ses personnages :

> Ne faudrait-il se référer à cette force fatale de la vie intérieure, à cette fascinante force des rêves qui puisent dans la réalité du monde extérieur seulement ce qui en eux est spirituel, et seulement lorsqu'ils ont encore en eux quelque traces de spiritualité ? Ne faudrait-il pas la dénoncer, cette force aveugle qui détruit le bonheur personnel, la force humaine et même ce talent productif, par le travail intérieur acharné dans le but de rajeunissement et d'embellissement constant de l'âme et d'accroissement et mûrissement intellectuel ? Ne faudrait-il pas dénoncer ce fatum de la vie qui permet d'utiliser pour son propre bonheur personnel seulement ces quelques maigres instants d'attente de la soudaine gloire de cette vie spirituelle d'artiste ?[403]

Le sentiment d'échec menant l'artiste à la *décadence* vient du stéréotype du personnage décadent qui existe chez de nombreux romanciers nihilistes à la fin du XIX[e] de siècle.[404] Il résulte de la situation ambivalente de l'artiste, individualiste exacerbée qui, malgré la réussite apparente de sa vie artistique, réussite d'ailleurs souvent éphémère ou aléatoire, connaît un profond sentiment d'insatisfaction. D'où un sentiment de souffrance et des déchirements intérieurs dûs à l'inévitabilité du sort de l'artiste. C'est autour de ce pivot que l'intériorité trouve un chemin complexe dans l'œuvre de Berent.

Pour pouvoir décrypter et caractériser le sentiment d'échec menant l'artiste à la *décadence*, en tant que dominante affective de l'intériorisation, il faut commencer par qualifier « l'état de la

---

[402] Dans la modernité littéraire polonaise du début du XX[e] siècle le « nietzschéannisme », compris en tant qu'interprétation particulière de la pensée de Nietzsche, avait pris une place importante dans la vie intellectuelle de l'époque, en modelant les opinions, les convictions et les idéaux de la jeune génération des intellectuels. On pourrait le définir comme l'antagonisme entre l'individu et la société, la critique de la société urbaine, des mouvements sociaux de masse, la critique de la foule et de la moralité des groupes. Pour Ryszard Nycz, le « nietzschéannisme » se définit dans un antagonisme entre d'un côté les attitudes sociales de l'époque et de l'autre les attitudes et les idéaux modernistes, opposition comme par exemple entre le goût de la foule et son caractère uniforme et l'individualisme et le sentiment d'unicité de l'être et « d'être un surhomme », ou le contentement et l'esprit grégaire de la société urbaine et la valorisation de la souffrance et de solitude de l'homme unique, ou l'art urbain et populaire des groupes sociaux et l'esthétisme, « la mort de Dieu » et la relativité des normes éthiques. In Nycz, R., *Jezyk modernizmu*, Wrocław, Monografie FNP, 2002, p. 269-270. TdA : Nycz, R., *La langue du modernisme*, Wrocław, Monographies FNP, 2002.

[403] Berent commentant un aphorisme de Nietzsche, in *Z psychologii sztuki Fryderyka Nietzschego* w tłumaczeniu i z komentarzem Wacława Berenta, Chimera, 1902, t.VI, § 18, p. 386. TdA : *La psychologie de l'art de F. Nietzsche*, traduit et commenté par W. Berent, Chimera, 1902.

[404] Cf. *A rebours* de J-K. Huysmans ; *Portrait de Dorian Gray* d'O. Wilde ; *L'enfant de volupté*, *Le triomphe de la mort*, *Le feu* de G. d'Annunzio.

conscience autoréflexive » en fonction du degré de son affectation par le « sentir». Mais le problème est que dans le cas du texte de Berent l'état de la conscience autoréflexive n'est pas détectable au départ. Elle n'est pas donnée d'emblée dans la narration. Elle se construit tout au long de la narration en raison de la complexité du réseau des personnages formant la conscience autoréflexive dans le texte. Pour le faire nous devons commencer par expliquer le système de la narration et des personnages.

Les personnages de *Próchno* sont nombreux, mais l'intériorité en tant que phénomène est exprimée principalement par le biais de la confidence de trois personnages dont l'état de la conscience est affecté par un sentir possédant une très forte charge affective génératrice d'un sentiment de souffrance. Ces trois personnages, qui sont les personnages phares autour desquels est centrée l'action du roman, Borowski, Jelsky et Hertenstein, se sentant ou sont des « ratés », des artistes « improductifs », dont les cris de souffrance résonnent dans un long écho tout au long de la narration en exposant leurs drames intérieurs. Le sentiment d'échec, menant à la *décadence,* de ces trois personnages devient la dominante d'intériorisation en déterminant et en structurant tout au long du récit leurs aveux intérieurs. Chez tous le sentiment de souffrance très poussé devient générateur de l'intériorité par le biais de l'état affectif. Cela résulte de la relation très particulière à caractère antinomique qu'ils entretiennent d'un côté avec le réel, avec la vie courante, et de l'autre côté avec la vie artistique.

Chez Borowski, un comédien, les frontières entre la vie et l'art se brouillent et l'une et l'autre y prenne successivement la place majeure. Le drame de Borowski, générateur de sa souffrance intérieure d'artiste, est qu'il souhaite à tout prix jouer le rôle principal dans le drame écrit par Turkuł *Przeznaczenie,*[405] ne se rendant pas compte qu'il a perdu conscience de la frontière entre le théâtre et la vie réelle. La pièce dans laquelle il veut jouer correspond d'ailleurs étrangement à sa situation personnelle - le personnage principal est un jeune artiste qui aime à la fois l'art et une femme et qui pour pouvoir choisir l'art, doit pousser cette femme vers le suicide.

Hertenstein contrairement à Borowski oppose l'art et la vie. Ce compositeur doué ayant une excellente capacité créative, de l'inspiration, n'arrive pas à créer car il a perdu le goût de composer de la musique. Il met en doute la valeur et le sens de la création artistique en la comparant à une foire de toutes sortes de sentiments négatifs : vanité, fierté malsaine, orgueil, etc.

---

[405] En français : *La destinée*.

Ce qui fait que l'art devient pour lui synonyme de mort de l'artiste et crée chez lui un désespoir intérieur profond.

Jelsky qui est journaliste ressent, lui, une souffrance intérieure en raison de la dévalorisation de soi-même, en considérant que ses écrits n'appartiennent pas au domaine « noble » de l'art, conformément aux diatribes « nietzschéannistes » contre la presse que font les intellectuels de son époque. Dans la conception nietzschéanniste le journaliste était une figure largement contestée en raison du rôle qu'il jouait dans la culture de masse naissante, et en tant que figure représentative de l'intelligentsia comprise dans un sens large et plutôt péjoratif, car emblème et porteuse d'une culture et d'un savoir jugés superficiels. Le journalisme n'est pas de l'art et Jelsky en est torturé.

Le sentiment d'échec menant l'artiste à la *décadence* est donc à l'origine d'intériorisations qui transcrivent divers sentiments malheureux qui causent leurs aveux intérieurs. Leur point commun est qu'ils ont à la base des affects très particuliers de la conscience autoréflexive avec une charge sémantique qui est annoncée déjà dans le titre lui-même *Próchno*.[406] On peut même dire que le titre annonce la dominante affective du texte. Il signifie quelque chose de vieux et de périmé, en décomposition, un écroulement. Ce titre reflète une inquiétude profonde face aux changements sociaux survenant à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle avec l'industrialisation et l'évolution économique et sociale :

> De longues cheminées regardaient tristement et inertement quelque part en avant dans un vide lointain. Elles laissaient s'échapper des amas de fumées, glacées et figées dans la grisâtre de la lumière, provenant de machines vivantes et de gens morts. L'âme de ces êtres humains, maudite par le travail, errait en pénitence quelque part dans les grands et sombres précipices de la nuit. Et c'est à partir de ce moment-là, quand les machines se sont endormies, que quelque part dans la demi-obscurité des maisons, dans le silence des corps fatigués, un cri horrible, insensé et désespéré se réveillait de temps en temps – c'était la passion qui se réveillait, c'était le feu de l'âme qui brûlait. Et il s'éteignait. Et il laissait un, deux ou trois morts, et soudainement s'ouvrait le précipice de souffrance et de malheur. Dans la journée le précipice restait muet, dégageant seulement des odeurs de brûlé suffocantes. Les machines revivaient, les gens re-mourraient. On voyait des gros amas de nuages noirâtres.[407]

[406] Le titre qui au sens propre signifie un morceau de bois vermoulu, a été traduit en allemand par le nom d'« *Edelfäule* » (Berlin 1908, trad. Juliusz Tenner, Univ. de Lvov) et en russe en 1904, par celui de « Гнилушки » (in revue Novij Put, 1904, n° 7-9, éd. suivante Moscou 1907). En français on peut le traduire par « vermoulure », avec une connotation de pourriture, mais aussi parfois d'humus.
[407] *Próchno*, p. 45.

Cette caractéristique de l'homme « vermoulu » de cette époque, de l'artiste décadent a été assez bien présentée par Cioran :

> Ce temps est révolu où l'Homme se pensait en termes d'aurore ; reposant sur une matière anémiée, le voilà ouvert à son véritable devoir, au devoir d'étudier sa perte, et d'y courir…, le voilà au seuil d'une ère nouvelle : celle de la *Pitié de soi*. Et cette Pitié est sa seconde chute, plus nette et plus humiliante que le première : c'est une chute sans rachat. En vain inspecte-il les horizons : mille et mille sauveurs s'y profilent, des sauveurs de farce, eux-mêmes inconsolés. Il s'en détourne pour se préparer, dans son âme blette, à la douceur de pourrir… Parvenu au plus intime de son anatomie, il oscille entre l'Apparence et Rien, entre la forme trompeuse de l'être et son absence : vibration entre deux irréalités… La conscience occupe le vide qui suit l'érosion de l'existence par l'esprit. Il faut l'obnubilation d'un croyant ou d'un idiot pour s'intégrer à la « réalité », laquelle s'évanouit à l'approche du moindre doute, d'un soupçon d'improbabilité ou d'un sursaut d'angoisse, - autant de rudiments qui préfigurent la conscience et qui, *développés*, l'engendrent, la définissent et l'exaspèrent. Sous l'effet de cette conscience, de cette présence incurable, l'homme accède à son plus haut privilège : celui de se perdre. – Malade de l'honneur de la nature, il en corrompt la sève ; vice abstrait des instincts, il en détruit la vigueur. L'univers se flétrit à son contact et le temps plie bagage… Il ne pouvait s'accomplir – et descendre la pente – que sur la ruine des éléments. Son œuvre achevée, il est mûr pour disparaître : sur combien de siècles encore va-t-on étendre son râle ?[408]

L'intériorité des personnages de *Próchno* est transcrite par le biais de la même dominante d'intériorisation à caractère affectif comme le « cris de souffrance, de protestation et d'effroi»[409] face à la culture moderne et qui est « une très grande expérimentation psychique»[410] de l'artiste et de l'auteur. L'intériorité des personnages désigne sémantiquement un sentiment de « vermoulure » de l'être, une souffrance profonde de l'être.

Mais si cette « vermoulure » est « une décomposition que subit l'âme du pauvre esclave des idéaux artistiques, en l'amenant à sa perte, néanmoins, cette décomposition enrichie, fertilise le sol où se produit une révolution collective de la société ».[411] Elle est donc autant humus que pourriture. Selon Z. Nałkowska Berent veut représenter au travers de cette image de *vermoulure* le panorama psychologique très particulier d'un milieu artistique en pleine fermentation dans une société moderne:

---

[408] Cioran, E.M., *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1948, p.132-133.
[409] Brzozowski, S., *Współczesna powieść i krytyka literacka*, Warszawa, 1971, p. 123, TdA: Brzozowski, S., *Le roman contemporain et la critique littéraire*, Varsovie, 1971.
[410] Potocki, A., *Polska literatura współczesna*, t. 2, *Kult jednostki*, 1890-1910, Warszawa, 1912, p. 47. TdA : Potocki, A., *La littérature polonaise contemporaine*, t.2, *Le culte de l'individu*, Varsovie, 1912.

> Le titre ne me fait pas penser à la vermoulure des vieux arbres coupés au fond des forêts. *Próchno* – c'est l'image d'une vie forte et bruyante dans une capitale étrangère, lointaine et inconnue. C'est la richesse concentrée de l'existence coupant le souffle, avec toute la brutalité des sentiments qui font ressortir une formidable idée de la vie.[412]

C'est sur ce fond social d'une société de masses naissante que Berent situe les artistes décadents de l'époque et il y fonde leurs intériorisations.

2.4. Svevo : la souffrance d'une maladie de la conscience

La Conscience de Zeno de Svevo expose une intériorité moins intense que celles des œuvres précédemment examinées car le texte se trouve encore plus bas dans notre échelle mesurant l'importance du « ressenti » du personnage qui sous-tend son processus d'intériorisation et cela pour deux raisons.

L'état initial du sujet de la conscience autoréflexive, annoncé d'une manière purement factuelle, comme chez Sabato, au début du roman dans la *Préface du Docteur S.* dans laquelle le psychanalyste soignant Zeno expose les raisons de cette auto-analyse que Zeno écrit à posteriori à partir de ses souvenirs, ne permet pas de qualifier d'emblée comme dans d'autres textes, la charge affective du ressenti qui caractérise son aveu intérieur. Cette factualité n'est cependant pas contrebalancée comme chez Sabato par une exposition de l'état initial du sujet à forte charge affective, permettant de cerner le degré d'affectation du sentir par un sentiment de souffrance. Ce qui fait que le texte expose très progressivement, encore plus lentement que chez Berent, la charge affective conditionnant la dominante affective d'intériorisation du sujet qui se réalise tout au long de récit. La seconde raison c'est le caractère du ressenti de la conscience autoréflexive, ce que nous expliquons par la suite en détails, qui par la scission entre le mal et la souffrance d'une part, et l'ironie du tragique causé par ce même mal et cette même souffrance d'autre part, fait que son ressenti définit une dominante d'intériorisation ayant une charge affective plus basse que dans les cas vus précédemment.

---

[411] Matuszewski, I., *Wacław Berent – Próchno*, in *O twórczości i twórcach. Studia I szkice literackie*, Warszawa, 1965, p. 204. TdA: Matuszewski, I., *Wacław Berent – Próchno*, in *De la création et des créateurs. Etudes et esquisses littéraires*, Varsovie, 1965.

[412] Nałkowska, Z., *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa, 1957, p. 34. Nałkowska, Z., *Vision proche, vision lointaine*, Varsovie, 1957.

Le ressenti de Zeno Cosini, personnage qui s'inscrit dans le type du « personnage-conscience […] de Mitteleuropea »,[413] est un « ressenti » affecté par un sentiment de souffrance qui sous-tend son processus d'intériorisation. Il peut être déterminé à partir de son état initial du sujet qui est construit dans sa dimension affective tout au long du récit, à partir de la factualité annoncée au départ. Enracinée dans les états internes de son âme, exclue, à la marge, sa charge affective relève de la position du personnage solitaire, enfermé dans sa vie intérieure, s'isolant du monde extérieur. Le personnage fait une continuelle enquête sur soi-même dans un monologue intérieur éternel dans lequel il analyse ses affects dans leur lien avec l'altérité. Car même s'il s'intériorise à soi-même en scrutant ses ressentis les plus variés, il ne cesse jamais d'observer l'autre et le monde qui l'entourent. Même si ces propos intérieurs ne concernent que lui, et qu'il raconte ses souvenirs, de son enfance à sa vieillesse, en passant par sa jeunesse et sa maturité, c'est un roman monde, qui donne l'impression que c'est la suite de diverses descriptions d'autrui et du monde, même si en réalité ce sont les affects d'une seule conscience et que tous les récits sur les autres moi n'ont leur légitimité que par rapport à ce moi principal qui centralise tout, qui est le maître du jeu, et qui toujours à l'avant scène, est le protagoniste principal, les autres n'étant qu'un décor.

De plus, du fait qu'il lui arrive de mentir dans ces aveux, ce qu'il écrit à son médecin est un exercice funambulesque oscillant entre mensonge et vérité, déguisement et dévoilement de soi. Il laisse deviner à son lecteur ce qu'il est véritablement, qu'il est menteur dans la vie comme il l'est dans son récit, cynique, égoïste, machiavélique, jouant avec les autres et avec son lecteur. Bref, c'est tout son côté noir, comme chez l'homme souterrain, qui le fait souffrir, mais sa particularité est que Zeno joue ironiquement et impitoyablement avec sa souffrance. Il est d'une extrême lucidité introspective sur son état psychique, et sur l'inefficacité de sa thérapie. Il prend une attitude réticente à l'égard de la psychanalyse, même si cette discipline au moment de l'écriture du livre avait une position ascendante.[414]

La souffrance ironique du personnage devient donc la dominante d'intériorisation du sujet exposée dans le cadre de la cure psychanalytique ayant pour but de lui expliquer le fonctionnement de sa conscience. Le titre du roman, *La conscience de Zeno*, fournit comme dans d'autres cas, non seulement un indice pour la « thématisation » de la dominante d'intériorisation éclairant d'une manière originale le sens du ressenti de la conscience, mais il possède aussi une

[413] Selon l'expression de Leone de Castris, in De Castris, L., *Italo Svevo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, p. 243.
[414] Forte position que la psychanalyse au début du XXI^{e} siècle a conservé dans certains pays comme la France et qui est plus contestée dans d'autres comme aux USA. Cf. entre autres, *Le livre noire de la psychanalyse*, sous la direction de C. Meyer, Paris, Les Arènes, 2005.

dimension d'une dominante thématique méta-conceptuelle. Tout d'abord parce que la compréhension du texte nécessite un recours aux concepts psychanalytiques pour pouvoir décoder la structuration du texte, par exemple fumer symbolise la nervosité ; la mort du père de Zeno – le complexe d'Œdipe, etc. Tout le récit est construit sur les descriptions de situations psychiques qui s'appuient sur les fondements de la doctrine freudienne : relation à la mère et au père, dépendance d'une chose comme la cigarette, ambivalence amour-haine envers sa femme, actes manqués, compulsion à la répétition, importance des rêves, transfert et contre-transfert, etc. Et ensuite, à cause de la double fonctionnalité de cette structure thématique récurrente qui sert à Zeno à faire une auto-analyse de soi, de ses pensées intérieures, et en même temps à ironiser et à remettre en cause cette même démarche et à montrer une attitude très réticente à l'égard de la psychanalyse et du freudisme[415] :

La psychanalyse ! Une illusion absurde, un truc bon à exciter quelques vieilles femmes hystériques [...] Entre le docteur et moi toute sincérité avait disparu. Maintenant, je respire. Aucune contrainte ne m'est plus imposée. Je n'ai plus à accepter - ou à simuler - aucune conviction [...] Nous touchions au but de la cure, puisque le mal était découvert, disait-il. Son diagnostic, renouvelé de Sophocle, était le suivant: j'avais aimé ma mère et voulu tuer mon père. Comme Oedipe. Je ne me suis pas mis en colère. Non. Je l'écoutais, ravi. Au moins c'était une maladie qui m'élevait à la plus haute noblesse. Une maladie illustre, grâce à laquelle je me trouvais des ascendants jusqu'à l'époque mythologique [...] Mieux vaut en rire. La meilleure preuve que je n'ai jamais eu cette maladie, c'est que j'en suis guéri. Il y aurait là de quoi convaincre le docteur lui-même.[416]

C'est pourquoi, on peut dire que sa dominante affective d'intériorisation peut se définir comme un état de conscience oscillant en permanence entre d'un côté la souffrance identitaire de l'homme moderne et de l'autre côté, un regard sur cette souffrance avec une tonalité ironique et même humoristique qui mène à une distanciation de soi-même, plus qu'à une complainte de la conscience malheureuse résonnant du sentiment d'échec, de décadence ou du

[415] Le rapport entre la littérature et la psychanalyse est un rapport ambivalent qui se partage constamment entre la haine et l'amour. Nous observons le refus obstiné de la psychanalyse chez certains écrivains comme Karl Kraus, Robert Musil, Jorge Luis Borges, Anne Hébert ou Gilles Deleuze, avec leurs témoignages de l'aversion pour cette discipline, aussi bien en sens contraire que des signes de grand intérêt ou de fascination, voire des liens thérapeutiques qui lient des écrivains à la psychanalyse, tels Pierre-Jean Jouve, Samuel Beckett, Michel Leiris, Paul Celan ou Georges Perec. Les raisons de ces attitudes très affectives face à cette discipline sont multiples, et souvent très personnelles. La psychanalyse peut aider à effectuer certaines lectures des œuvres littéraires, celles-ci étant souvent à leur tour un objet d'étude pour un psychanalyste, mais elle peut aussi être rejetée en raison de l'imposition de solutions rigides fondées sur un savoir jugé théorique pour l'analyse de l'œuvre littéraire.

« nietzschéannisme » comme à la fin du siècle précédent. Même si la fin du livre annonce une catastrophe métaphysique transcrite par un image pessimiste – une explosion planétaire qui détruira la terre – la réduira à l'état de nébuleuse et la « purgera des parasites et de la maladie »,[417] ce qui symbolise la fin d'un certain monde, la fin de la Mitteleuropa qui va disparaître après la première guerre mondiale et préfigure prophétiquement la deuxième guerre mondiale et les catastrophes du XX^{e} siècle. Mais nous pensons que c'est aussi l'image très parlante des métamorphoses de la psyché qui s'opère au début de XX^{e} siècle. En effet, en critiquant l'avènement et le développement de la psychanalyse Zeno exprime sa nostalgie du « monde passé », du monde de l'Empire Austro-Hongrois, de l'Europe Centrale, et en fin de compte c'est la nostalgie de la vision classique du psychologisme – de la psyché issue de l'héritage européen chrétien traditionnel, ce qui disparaît effectivement avec la psychanalyse de Freud et la mort de Dieu qui anéantit toutes les croyances.

Le texte se positionne presque au plus bas degré de la charge affective du ressenti du personnage, en raison de son affaiblissement par les sèmes ironiques[418] et humoristiques par la charge sémantique du ressenti de ses aveux intérieurs et par la détermination à fort caractère « social » de la subjectivité du Je s'intériorisant.

2.5. Ducharme : l'anthropophagie des avaleurs avalés

L'intériorisation de Bérénice Einberg est comme celle de Zeno Cosini moins intense que les intériorisations analysées dans les textes de Dostoïevski, Berent et Sabato. Le positionnement de *L'avalée des avalés* est très complexe sur notre échelle mesurant l'importance du « ressenti » du personnage qui sous-tend son processus d'intériorisation car il combine plusieurs situations des cas précédents.

L'état initial de la conscience autoréflexive se trouve clairement établi au début du texte, comme chez Dostoïevski ou Sabato, en annonçant au départ la caractéristique du « ressenti » affecté par un sentiment de souffrance de Bérénice, sentiment qui sous-tend son processus d'intériorisation :

---

[416] *La Conscience de Zeno*, pp. 495-496.
[417] Ibid, p. 525.

[418] Ce qui ne veut pas dire que l'ironie n'existe pas chez d'autres consciences autoréflexives que nous avons vues ci-dessus, l'ironie étant l'une des caractéristiques du roman moderne. Mais c'est chez Zeno qu'elle transcende entièrement son affect dans une détermination marquante de son ressenti.

« Tout m'avale, quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée […] ».[419] Mais compte-tenu du caractère particulier de cette énonciation - qui est à mi-chemin, entre d'un côté l'annonce de l'état initial du sujet dostoïevskien découvrant le caractère précis de l'affect qui détermine sa souffrance, et de l'autre côté l'annonce de l'état initial du sujet de Svevo ou partiellement de Sabato qui en apporte des explications factuelles, d'une part on devine le caractère de la souffrance de Bérénice qui souffre parce qu'elle est « avalée », mais d'autre part, les faits précis de cette souffrance révélée par l'établissement de certaines circonstances extérieures, montrant l'action extérieure effectuée par des « avaleurs », déstabilisent l'établissement directe de la charge affective à partir de laquelle on pourrait déterminer la dominante d'intériorisation. En bref, la caractéristique de la charge affective est annoncée indirectement, comme une énigme plus que comme un affect exposé précisément. C'est pourquoi, le texte construit la charge affective conditionnant la dominante affective d'intériorisation du sujet, progressivement et lentement tout au long du récit comme chez Berent et Svevo.

La seconde raison est, comme dans le cas de Svevo, le caractère du ressenti du personnage, ce que nous expliquons par la suite en détail, qui oscille entre un sentiment de souffrance et un sentiment de « réception » de cette même souffrance qui se définit comme une souffrance qui finalement n'est prise au sérieux par le sujet. Ce n'est pas de l'ironie directe comme dans le cas de Zeno, mais un sentiment de sublimation de sa propre souffrance due au fait que le sujet joue avec lui-même et avec les affects qui sous-tendent son intériorité.

On peut donc dire que dans le cas de *L'avalée des avalés* la dominante d'intériorisation du sujet est dévoilée à partir de l'état initial du sujet exposant la charge affective de la souffrance du sujet que nous trouvons dans le titre même. *L'avalée des avalés* présente par son titre les caractéristiques particulières de sa « thématisation » de la dominante d'intériorisation pouvant donner un éclairage original sur le sens du ressenti de la conscience autoréflexive. Le titre exprime une force destructrice et envahissante, qui avale, donc qui détruit et domine l'individu, et par là, qui le fait souffrir. Elle absorbe tout ce qui se trouve devant elle et dans ce cas ce qui est devant elle c'est l'individu lui-même : c'est Bérénice, l'héroïne du roman. Selon Maryel Archambault, l'avalement symbolise « la sensation d'étouffement, d'être prisonnier d'un monde hostile » qui est la cause de sa souffrance. Souffrance qui est une considération de la condition

[419] *L'avalée des avalés*, p. 9.

humaine comme « une évolution de la pureté et de la beauté de l'enfance vers la décrépitude, les laideurs de l'âge adulte et la mort, et dans un registre social, le registre des institutions ».[420]

Mais cette souffrance est aussi une thématisation du rapport du personnage à l'altérité. Bérénice est placée entre deux réalités indissociables de l'existence humaine, entre son intériorité et son extériorité, entre soi et autrui. En voulant rester dans son intériorité profonde, elle est assaillie, envahie et avalée par l'extériorité qui menace son être intérieur. Et cette force envahissante incarnée par l'avalement, c'est-à-dire l'extériorité de Bérénice qui veut envahir son être et son existence, domine et structure tout le roman.[421] L'idée de l'envahissement de l'être par l'extériorité, est introduite par des thèmes qui permettent de cerner le concept d'intériorité (la solitude, le rapport à l'autre et au monde) que nous explorerons par la suite. Nous pouvons dire que le phénomène d'avalement qui existe dans *L'avalée des avalées* est à un double niveau. Tout d'abord c'est l'extériorité (autrui et l'entourage) qui veut assaillir et avaler la solitude bérénicienne et ce qui vient avec c'est la conquête de son intériorité par l'extériorité. D'un autre côté, Bérénice avale les êtres qui lui sont proches (Constance Chlore et Christian). Elle veut entrer dans l'intimité de leurs âmes, être la maîtresse de leurs intériorités, contrôler leurs pensées. La thématisation de l'intériorité par l'acte d'avalement, renvoie à la conception de l'intériorité définie par Michaud comme un mouvement « de vampirisme » et « d'anthropophagie » de soi. L'intériorité est un acte organique de digestion de soi d'un être « qui se mange lui-même jusqu'à la moelle », passant par son propre système digestif : « et glo/et glu/et déglutit sa bru/gli et glo/et déglutit son pied/glu et gli/et s'englugliglorera. »[422] et qui finit par s'évacuer par son propre intestin.

L'intériorisation de Bérénice s'inscrit dans cette représentation organique de l'intériorité en étant avalée par ce qu'elle avale elle-même en partie. Son intériorité est envahie par l'extériorité, et dans ce cas l'extériorité c'est Christian et Constance Chlore. L'intériorité de Bérénice est donc envahie par son extériorité : les autres et le monde dont Christian et Constance Chlore. Mais les intériorités de Christian et Constance Chlore sont également envahies par Bérénice, qui pour eux est aussi l'extériorité. Puisqu'elle est avalée par l'extériorité et que cet avalement est inévitable,

---

[420] Archambault, M., *Une étude de L'avalée des avalés de Réjean Ducharme*, Montréal, Boréal 1997, p. 11.

[421] Dans le cas de Bérénice il s'agira même d'un double avalement, comme nous le montrerons par la suite. Cette idée du titre d'être avalée et d'avaler quelque chose, nous la retrouvons aussi dans une analyse de Kenneth W. Meadwell (Meadwell, K.W., *L'avalée des avalés, L'hiver forcé et Les Enfantômés de Réjean Ducharme, une fiction mot à mot et sa littéralité*, The Edewin Mellen Press, 1990, p. 33), où il souligne que l'avalée peut être elle-même avaleuse, ce qui est expliqué aussi dans un article de Raoul Duguay (Duguay, R., *L'avalée des avalés ou l'avaleuse des avaleurs*, Parti pris, 4, nos.4-5 (novembre 1966), 114-120).

puisqu'elle ne peut plus protéger le dedans d'elle-même, sa seule solution c'est l'attaque. Elle attaque de la même manière qu'elle est attaquée. Elle s'apprête elle aussi à avaler et à être l'avaleuse qui détruit. Et c'est au travers de la destruction qu'elle trouve sa liberté ultime. Mais malgré cette affirmation de liberté, elle reconnaît que cette liberté est précaire et menacée. Au fond d'elle-même elle affronte à nouveaux des assauts d'avalements constants. Peut-on dire que finalement le personnage est avalé par tout ce qui l'entoure, les autres et le monde ? Peut-on dire que c'est l'extérieur qui avale Bérénice et la fait souffrir ? L'extérieur l'avale au profit de son intérieur dont elle jouit dans la solitude la plus profonde. Elle ne veut pas souffrir et elle se laisse avaler. Bérénice proclame : tout m'avale, l'extérieur m'avale et envahit mon être intérieur, transgresse mon intérieur. Quand je m'intériorise, ce n'est plus en face de moi-même, mais c'est au travers de l'autre et de l'extérieur que je parle. Et d'une certaine manière cet avalement lui devient en fin de compte familier, la lutte est terminée et Bérénice approuve l'extériorisation de son intérieur. La transition de l'intériorité vers l'extériorité a réussi. Dans *L'Avalée des avalés,* Bérénice, luttant constamment contre les assauts du monde extérieur qui veut envahir l'intériorité de son âme, est dans une ambiguïté constante. D'un côté, voulant préserver le palais intérieur de sa solitude, elle s'éloigne des autres et du monde, et d'un autre côté, elle fait des tentatives de relations avec autrui, surtout avec celui qu'elle aime et qu'elle essaye d'introduire dans son monde intérieur. Envahie, avalée par l'extériorité qui l'entoure, elle devient l'avaleuse des êtres qu'elle aime. L'extériorité prend sa place dans ce récit et l'intériorité s'imprègne de l'altérité.

2.6. La dominante affective d'intériorisation

La dominante affective d'intériorisation, conçue grâce à une très grande charge sémantique affective à partir de l'état initial du sujet conditionné par le sentir ontologique de la conscience autoréflexive et qui est de ce fait « l'état initial de la conscience autoréflexive », est d'une importance majeure pour qualifier l'intériorité dans le texte.

La première conclusion que nous pouvons en tirer est que la dominante affective d'intériorisation que nous avons examinée chez Dostoïevski, Sabato, Berent, Svevo et Ducharme peut être qualifiée de dominante thématique d'intériorisation. Elle se manifeste par des caractéristiques thématiques particulières d'intériorisation, ce qui veut dire que nous avons dans chaque œuvre, un même principe thématique récurrent par le biais duquel l'intériorité se transcrit dans le texte. Nous le voyons très souvent au niveau du titre qui annonce une thématique précise, comme le

[422] Michaux, H., *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19 et 12.

souterrain, la vermoulure, le tunnel, la maladie mentale et l'avalement, titre qui constitue le support sémantique de l'intériorité et qui permet ses manifestations tout au long du texte. En ce qui concerne la thématique dominante d'intériorisation nous nous référons à l'analyse de Jean Pierre Richard des formes thématiques. Selon lui le langage mime une intention fondamentale lui préexistant, dont l'enquête thématique dévoile le sens caché. Ainsi il explique comment les thèmes d'une œuvre suggèrent l'expérience d'une conscience unique :

> […] les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession.[423]

Il s'agit de repérer cette « fréquence visible » du thème et sa répétition qui révèle le sens du texte. Il s'agit de retrouver dans les formes « syntaxiques, rhétoriques et mélodiques du texte » les figures thématiques ou idéologiques de la profondeur vécue. Le but de Richard est de découvrir non seulement la vérité inconsciente mais le réseau de significations, de « structures » : « J'appellerai « structures » ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins ».[424] Dans le cas du sentiment de l'échec menant à la décadence dans le texte de Berent, du sentiment de tragique et de mal dans le texte de Dostoïevski, du sentiment de solitude dans le texte de Sabato, du sentiment d'ironie amère dans le texte de Svevo et du sentiment d'avalement dans le texte de Ducharme, il s'agit de fortes connotations sémantiques à caractère affectif. Nous appelons donc cette dominante, la dominante affective d'intériorisation.

Cette dominante peut être, comme nous l'avons vu, plus au moins difficile à détecter car elle dépend de l'énonciation plus ou moins claire de « l'état initial de la conscience autoréflexive » au début ou tout au long du texte, énonciation faite à partir d'indices plus ou moins visibles. Dans certains romans comme chez Dostoïevski il n'y a aucune ambiguïté car elle est exposée d'une manière purement affective, chez d'autres comme Sabato, d'une manière partiellement affective. Elle peut aussi l'être d'une manière trop factuelle rendant difficile l'établissement de la charge affective comme chez Svevo, ou ne pas être annoncée du tout, comme chez Berent, ou encore elle peut être partagée entre les deux, entre l'énonciation factuelle et l'énonciation affective, comme encore chez Svevo et partiellement chez Ducharme.

---

[423] Richard, J-P., *L'univers imaginaire de Mallarmé*, in Roger, J., *La critique littéraire*, Paris, Dunod, 1997.
[424] Richard, J-P., *Onze études sur la poésie moderne*, in Thumerel, F., *La critique littéraire*, Paris, Armand Collin, 1998.

Nous avons vu que dans le premier cycle des œuvres l'intériorité manifeste un certain « drame métaphysique » que vit la conscience malheureuse empêtrée dans une situation difficile résultant des événements de sa vie courante que le roman relate. C'est pourquoi, le roman transcrit une intériorité du personnage qui possède un double positionnement, une position intérieure qui le fait plonger dans les profondeurs de son être et une position extérieure qui est une position sociale de sa vie extérieure qui recentre son discours, même s'il s'agit d'un discours intérieur sur les aspects sociaux de sa vie qui le lient à son extériorité. C'est pourquoi, on peut dire que ces romans sont des romans transcrivant une intériorité qui relate les deux à la fois, l'intérieur et l'extérieur, le social de la conscience malheureuse qui est la cause de sa souffrance, et le psychologique qui caractérise le sens de sa souffrance en précisant ainsi le sens du drame métaphysique qui est thématisé d'une certaine manière et sur lequel se fonde son intériorisation.

3. Les fondements du *sentir perceptif* de la conscience autoréflexive

Nous examinerons maintenant le second cycle des œuvres transcrivant l'intériorité essentiellement par des percepts en déterminant l'état initial du sujet et la dominante d'intériorisation de l'intériorité. Nous avons vu que dans le premier cycle d'œuvres l'intensité d'intériorisation dépendait de l'intensité des affects que le texte transposait dans le discours intérieur du personnage. On aurait donc pu croire que dans le deuxième cycle d'œuvres on aurait la même dépendance, que l'intensité de l'intériorité diminue avec la diminution de l'intensité des percepts qu'expose l'aveu intérieur. Mais notre hypothèse est que dans le cas des œuvres du deuxième cycle, la situation se complique et cette règle ne permet pas de mesurer l'intensité d'intériorisation. Nous y observons qu'au contraire, plus le percept diminue, plus augmente la réflexivité de la conscience en intensifiant l'intériorité du personnage,[425] l'intensité de l'intériorité y étant pourtant beaucoup plus difficile à mesurer que dans le premier cycle d'œuvres. C'est pourquoi nous plaçons presque toutes les œuvres du second cycle à un niveau comparable d'intensité de l'intériorité, sauf *Le Procès* qui ouvre le cycle avec une plus grande intensité des percepts et *L'Innommable* qui termine le cycle avec la réflexivité la plus forte et en conséquence la plus intense intériorisation du cycle. Le positionnement d'*Ulysse*, de *La Nausée* et du *Planétarium* est beaucoup plus discutable, mais nous pensons que l'intensité d'intériorité augmente au fil du classement dans le cycle, le percept diminue en y laissant s'infiltrer progressivement la sensation (*La Nausée*) et même l'émotion (*Le Planétarium*) qui font basculer le personnage s'intériorisant vers une réflexivité plus intense. Ces hypothèses seront confirmées après avoir effectué les analyses détaillées de ces œuvres dans la quatrième partie.

[425] Cette dépendance entre l'affect, le percept et la réflexivité fonctionnant dans deux sens inverses dans chaque type de médiation sensorielle, dans le cas de la médiation affective, l'intensité d'intériorité augmentant avec l'augmentation de l'intensité des affects que le texte transcrit, tandis que dans le cas de la médiation perceptive l'intensité d'intériorisation augmentant avec la diminution de l'intensité des percepts, s'explique par le caractère propre de l'affect et du percept. L'affect contient naturellement en lui à l'origine même une fonction réflexive en étant centré sur les sentiments et les passions les plus divers d'ordre subjectif, tandis que le percept contient en lui-même une fonction descriptive plutôt que réflexive, étant centré sur des visualisations et descriptions d'ordre objectif plutôt que subjectif.

3.1. *L'état initial du sujet* et *la dominante d'intériorisation* dans le second cycle d'œuvres

La médiation perceptive d'intériorisation dépasse la catégorie du « drame de la conscience » que nous voyons dans le premier cycle en donnant des œuvres qui rejettent cette optique purement subjective de la représentation de l'intériorité et se tournent vers une description qui subit des processus d'« objectivation » de la pensée intérieure du sujet par des visions objectives. En rejetant le principe hégélien de la narration purement subjective qui se fait par une scission effective dans la vie réelle entre le Moi réfléchissant et le Moi réfléchi, scission qui produit un discours plaintif de la conscience malheureuse en exposant les raisons de son déchirement intérieur dans une dualité de la conscience scindée entre deux consciences de soi : « la conscience immuable » qui est une conscience réfléchissant et « la conscience changeant » qui est une conscience réfléchie, et qui sont présentes toutes deux « dans une seule pensée »,[426] la médiation perceptive fait rentrer la narration de l'intériorité dans l'objectivisation de soi.

Par le rejet du drame et de la souffrance que les œuvres de la médiation perceptives manifestent, elles instaurent un autre rapport causal entre le Moi réfléchi et le Moi réfléchissant. En donnant une importance aux choses et aux événements extérieurs qui sont appréhendés par les percepts sur lesquels l'intériorisation se fonde, la médiation perceptive instaure une nouvelle esthétique qui plonge dans la conscience par la voix inhabituelle des visions objectivées de l'extérieur et ainsi les percepts échappent à la dualité de la conscience malheureuse en limitant la subjectivité de la conscience repliée sur elle-même. Ainsi, par une connexion qui s'instaure par le biais de la médiation perceptive avec le monde matériel, le monde « charnel » des choses, des objets et de l'extériorité, la conscience autoréflexive peut enfin échapper au sentiment de malheur ontologique et d'inquiétude métaphysique en apportant une nouvelle vision de l'intériorité.

Déjà *La Conscience de Zeno* et *L'avalée des avalés* manifestaient une telle optique nouvelle. Nous les avons néanmoins laissée dans la première catégorie des œuvres de la médiation affective, en raison de la très forte présence des sentiments dans le texte. Aussi bien Zeno que Bérénice sont des exemples de dépassement de la conscience malheureuse et ils constituent une ouverture très nette sur la médiation perceptive d'intériorisation. Ils se trouvent à la charnière entre les deux en fournissant une intériorité qui bien qu'elle soit médiatisée par les affects, est décisivement tournée vers la rupture avec le sentiment de malheur et d'inquiétude métaphysique.

On pourrait même dire qu'ils se trouvent dans un carrefour perceptivo-affectif. D'un côté, ils sont tirés vers la médiation affective ressemblant à celle de l'homme souterrain, et d'un autre côté, ils ne sont plus seulement une intériorisation repliée seulement sur eux-mêmes. L'intériorité fait un grand pas avec eux vers un espace « objectal » qui tente de faire discerner dans la totalité subjectivisée d'un matériel d'intériorisation purement affectif, quelques teintes perceptives de l'extériorité objectivée.

Ils peuvent le faire car le roman moderne a de plus en plus recours à l'anonymat du sujet parlant avec une représentation de plus en plus fragmentaire de l'homme ordinaire, démuni de plus en plus d'une vraie histoire, ce dont nous voyons les premières prémices chez l'homme souterrain et chez d'autres personnages du cycle de la médiation affective. Le roman se dessine de plus en plus comme un immense monologue d'une conscience autoréflexive au cours duquel tous les repères identitaires se font de plus en plus flous et éphémères en la dépouillant de toutes conventions psychologiques ouvertement affichées. C'est pourquoi pour la plupart des romans du second cycle l'état initial de la conscience ne se laisse déterminer qu'au fur et à mesure du récit. Il n'est jamais clairement exposé dans le texte ce qui rend plus difficile l'établissement du caractère de la dominante de l'intériorisation.

Joseph K, qui ne possède plus que la première lettre de son nom, commence la chaîne évolutive du personnage en creux, évoluant progressivement vers un personnage absurde et mystérieux qui va s'imposer dans le récit. Il n'est jamais décrit avec précision ni au plan physique ni au plan psychologique. Seule sa position sociale d'employé de bureau laisse soupçonner sa manière de s'habiller lors de son arrestation au début du texte. Les descriptions perceptives de ses actions laissent deviner certains de ses traits de caractère, comme la méfiance, le mépris des subalternes ou l'indifférence vis-à-vis des femmes, mais dans l'ensemble il reste toujours mal défini, difficile à cerner en raison des contradictions qui sillonnent le texte. K est « dépourvu de toute espèce d'attrait, aussi bien il n'est pas fait pour intéresser, il ne se distingue ni par un caractère attachant, ni par une psychologie subtile, ni par l'art de faire vivre passions et idées, bien plus, tout cela lui est entièrement ôté ».[427]

Roquentin s'inscrit aussi dans cette mouvance même si son nom à lui est encore mentionné dans le texte et on connaît les éléments de sa biographie.

---

[426] Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, trad. A. Hyppolite, t. I, Paris, Aubier, 1947, p.176.
[427] Robert, M., *Seul comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Levy, 1979, p. 67.

De même chez Joyce, même si les personnages ont un nom, leur personnification sert à magnifier la quotidienneté de l'homme ordinaire. En n'étant personne, le personnage de Joyce devient *Monsieur tout le monde*. Ainsi, les personnages avec leurs noms, servent plus à se différencier dans une métaphorisation du parcours ulyssien qu'à apporter une qualification, seul le nom de Bloom apporte une médiation perceptive de la conscience en affichant l'envahissement de la conscience par un imaginaire perceptif de fleurs.[428] Tout en s'alignant sur la nouvelle sensibilité de l'époque qui décompose le quotidien, Joyce désorganise la réalité banale et familière pour mieux en montrer les composants dans leur état brut. Il décompose chaque instant en dévoilant tous les élément constitutifs de la réalité humaine dans sa forme complexe du temps immédiat. Il ouvre une nouvelle sphère temporelle en dévoilant la profondeur du temps subjectif de la conscience vécu au dedans de soi.

Dans le *Planétarium*, les personnages possèdent encore un nom : Alain et Gisèle Guimez, tante Berthe, etc., mais Sarraute les utilise rarement et c'est dans le but de distinguer les personnages. Selon Sarraute :

> Dans le *Planétarium* les noms existent quand les gens parlent les uns aux autres ; mais ces noms ne s'introduisent jamais dans cette partie de nous-mêmes, dans cette vie intérieure […] il ne semble jamais y avoir de nom. Quand je veux évoquer quelqu'un, ce n'est pas un nom que je prononce […] c'est lorsque je parle de lui à un interlocuteur que je prononce son nom.[429]

Nous assistons à une lente perte de mémoire personnelle au profit de

> ces clichés qui nous suintent de partout… ils nous viennent de ce qui reste dans l'esprit des gens des grande œuvres du passé, telles qu'ils les ont comprises, tels qu'on les leurs a montrés autrefois. Ce qui reste dans leur mémoire quand ils ont perdu, depuis longtemps, contact avec elles. Il en reste quelques personnages schématiques, simplifiés, une intrique, quelques ébauches de scènes et une impression générale que recouvre l'étiquette qu'on nous a habitués à leur coller.[430]

Enfin l'*Innommable* se caractérise par l'absence de toute identification à partir d'un nom ou d'une position sociale de l'individu.

Les œuvres de la médiation perceptive instaurent donc une nouvelle esthétique dans la narration de l'intériorité car en évitant l'angoisse et l'inquiétude métaphysique des œuvres de la médiation

---

[428] Et seulement dans la langue originale du roman, bloom (fleur, floraison en anglais) n'étant pas traduit dans la version française.
[429] Sarraute, N., *Diagraphe*, n°32, Mars 1984, p. 13.
[430] Sarraute, N., dans la *Revue de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles*, 1963, p. 433.

affective, elles font une étude en profondeur de l'intériorité dans une dimension ignorée jusqu'alors, la dimension extérieure. Et pour pouvoir y parvenir leurs auteurs font appel à des techniques, des points de vues inhabituels, qui font plonger la narration de l'intériorité soit dans l'intériorité de la conscience soit dans l'intériorité de l'objet découvert par cette conscience dans l'acte perceptif. C'est pourquoi dans cette analyse de l'intériorité on ne peut pas se limiter seulement à l'analyse du phénomène métaphysique, car comme le dit Hermann Parret, il faut effectuer aussi une « réflexion d'ordre physiologique » puisque « c'est dans le corps ou dans la partie sensible de l'âme que les passions naissent ».[431] Les cinq œuvres de notre second cycle, *Le Procès, Ulysse, La Nausée, Le Planétarium* et *L'Innommable* se présentent donc comme une chaîne des avatars de l'intériorité menant vers une lente et progressive augmentation de la découverte de son aspect « extérieur » apporté par la médiation perceptive. Ces auteurs évoluent vers une forme de plus en plus pure du roman de l'intériorité, de plus en plus « objectale » et « charnelle », par des recherches de plus en plus abstraites et de plus en plus exigeantes au niveau de la forme permettant de saisir cette dimension « extérieure » de l'intériorité, même si le percept diminue d'intensité.

La caractéristique essentielle des œuvres présentant une médiation perceptive de l'intériorité est la position initiale du sujet de la conscience autoréflexive qui définit la dominante d'intériorisation. Il y a un refus de tout psychologisme dans une action immédiate de la conscience. Celle-ci se présente comme une entité ayant de moins en moins d'attaches causales ou relationnelles avec le monde dans lequel elle vit, mais paradoxalement elle plonge aussi dans une substantialité de plus en plus grande de son extériorité. La détermination par une réalité extérieure de la vie empirique, étant refusée et contestée par le personnage, produit paradoxalement son emprisonnement par son extériorité immédiate. C'est pourquoi, le personnage qui s'intériorise se présente comme un individu qui tout simplement « est là » sans explication causale précise sur sa vie, et même s'il souffre, sa souffrance n'est plus essentielle pour l'intériorisation. Elle dévoile son intériorité par des « flux de conscience » construits sur des bases perceptives de ce qui lui est *immédiatement donné*. On pourrait voir dans une telle structuration de l'état initial du sujet déterminant la dominante d'intériorisation, la réalisation de la revendication du Nouveau Roman qui par le bannissement systématique des affects instaure un univers profondément perceptif de la conscience autoréflexive à partir duquel elle relate son intériorité :

[431] Parret, H., *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Mardaga, 1986, p. 17.

> A la place de cet univers de « significations » (psychologiques, logiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative […]. Dans cet univers romanesque futur, gestes et objets seront « là » avant d'être « quelque chose » ? et ils seront encore là après, durs, inaltérables, présents pour toujours et se moquant de leur propre sens.[432]

L'univers de Kafka dans *Le Procès*, de même que celui de Sartre dans *La Nausée*, sont parallèlement à l'œuvre de Svevo et de Ducharme, à la charnière du passage de la médiation affective à la médiation perceptive, Joseph K et Roquentin, se trouvant pourtant du côté des percepts contrairement à Zeno et Bérénice qui sont du côté des affects.

3.2. Kafka : l'absurdité d'une accusation

L'intensité d'intériorisation dans le texte de Kafka est selon notre hypothèse au plus bas degré parmi des œuvres du deuxième cycle en raison de l'intensité des percepts que le discours intérieur relate.

L'état initial du sujet de Joseph K saisi par un prisme purement perceptif, est précisé dès le début du texte d'une manière purement factuelle et objective, par les premières phrases du texte qui annoncent que « quelqu'un avait dû calomnier Joseph K. car sans rien avoir fait de mal, il fût arrêté un matin ».[433] Ceci place son intériorisation dans l'optique d'une vision perceptive d'un monde absurde selon les lois caractéristiques de la littérature du non-sens, dans un récit sans histoire explicitée par des règles causales et sans questionnement d'investigations rationalistes. Joseph K subit *le procès* qui s'abat sur lui sans raison en ne se demandant pas de quoi il est accusé, sauf dans le premier chapitre du texte qui manifeste quelques interrogations à ce sujet, même si ce qui est le plus important pour lui n'est pas le fait d'être coupable ou innocent mais de savoir qui l'accuse :

> Je le déduis du fait que je suis accusé mais sans pouvoir trouver en moi la moindre faute dont on pourrait m'accuser. Mais cela aussi est secondaire; l'essentiel est de savoir qui m'accuse. Quelle administration instruit la procédure? […] Quel sens cela peut avoir ? s'écria K., plus navré qu'irrité. Mais qui êtes-vous donc ? Vous voulez que cela ait un sens et vous êtes en train, là, de montrer la chose la plus insensée qui puisse être ? N'y a-t-il pas de quoi attendrir les pierres? Ces messieurs

[432] Robbe-Grillet, A., *Une voie pour le roman futur*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8.
[433] *Le Procès*, p. 31.

> sont venus m'assaillir et les voici qui, les uns assis, les autres debout, me font faire de la voltige devant eux. Quel sens cela peut avoir, en effet, de téléphoner à un avocat général alors que je suis parait-il arrêté ?[434]

Son intériorisation n'apparaît plus dans un contexte social ou psychologique rationnel et ne peut plus le faire plonger dans un état affectif fort de la conscience malheureuse qui souffre de sa situation, même si elle montre divers états émotionnels par la mise en œuvre des sensations accompagnant la démarche perceptive qui la lie au monde. Kafka réduit et mutile la réalité en dotant ses personnages de réactions anormales qui instaurent une fantasmagorie relative à un récit fantastique en bâtissant toute une structure de sa vision intérieure dans une approche sensorielle perceptive.

3.3. Sartre : la nausée de l'existence

L'intensité d'intériorisation augmente dans le texte de Sartre, les percepts y étant contrebalancés par diverses sensations d'ordre perceptif.

De même que chez Joseph K., dans le cas de Roquentin, l'état initial du sujet est annoncé dès le début de cet anti-journal intime du XVIII^{e} siècle, dans *l'Avertissement des éditeurs*, qui explique de manière également purement factuelle et objective l'état initial de la conscience autoréflexive. Cet avertissement des éditeurs affirmant, comme c'était l'usage au XVIII^{e} siècle, qu'il s'agit de cahiers trouvés dans les papiers d'Antoine Roquentin et qui sont publiés sans rien changer, n'est qu'un artifice qui fait nier la fiction par elle-même. Nous voyons derrière des éditeurs inventés l'auteur exprimant ironiquement ses idées sur la nature humaine et ses profondeurs cachées. Ainsi, il expose d'une manière purement factuelle la position initiale de la conscience par cette provocation calculée qui reprend les principes des journaux intimes, mais qui n'espère en aucun cas tromper le lecteur.

En bannissant les affects du personnage, le texte de Sartre, comme d'ailleurs partiellement le texte de Kafka, laisse de multiples et brèves sensations, mais chez Sartre la dialectique d'expression n'est plus seulement esthétique mais profondément ontologique. Il exprime par des conceptualisations philosophiques ce que Kafka exprime encore en termes fantasmagoriques. Les deux s'inscrivent dans une même approche du monde intérieur du sujet présenté par une juxtaposition du monde objectif découlant de la vision perceptive d'une conscience avec le

[434] Ibid, p. 41 et 43.

monde subjectif ultra-personnel qui est défini et en dépendance constante de ce monde objectif composé de visions cernant les aspects extérieurs des choses. La *nausée de l'existence* que Roquentin ressent presque d'une manière charnelle dans ses mains par le sens du toucher, devient la sensation « objectivée » de sa contingence éprouvée dans les expériences sensorielles d'ordre perceptif : « […] quand je tenais ce galet. C'était une espèce d'écoeurement douceâtre. Que c'était donc désagréable! Et cela venait du galet, j'en suis sûr, cela passait du galet dans mes mains. Oui, c'est cela, c'est bien cela : une sorte de nausée dans les mains ».[435]

C'est pourquoi, on pourrait dire que Roquentin est sous le prisme d'émotions sensorielles d'ordre perceptif. Ce qui caractérise ces deux intériorisations à caractère perceptif c'est l'état sensoriel de la conscience qui est entièrement sous le prisme d'une émotion de courte durée résultant de la brièveté des perceptions qui la produisent.[436] C'est pourquoi, l'intériorité exprimée dans les deux textes est le résultat non d'une scission entre deux sentiments contraires qui transcendent la conscience, mais celui d'un état émotionnel court mais répétitif qui survient à chaque égarement de la conscience dans ses visions perceptives « objectales » et « charnelles » qui produisent le « heurt » de l'aspect intérieur de la conscience aux « choses extérieures ». Ainsi, les deux textes, par cette dialectique de la mise en œuvre de l'intériorité par deux extrêmes : extrême objectivité et extrême subjectivité, la seconde étant définie par la première, anticipent en quelques sortes les œuvres suivantes de notre série qui par un monologue intérieur influencé par le *stream of consciousness* américain, mettront en place des dispositifs perfectionnant la mise en discours de l'intériorité par une médiation perceptive plus pure.

3.4. Joyce : le parcours des voix croisées

L'intensité d'intériorisation dans le texte de Joyce se place entre celle de Joseph K et celle de Roquentin, les percepts y occupant une place importante et laissant s'y infiltrer de plus en plus des états sensoriels divers.

Ulysse constitue une polyphonie de monologues intérieurs et son originalité repose sur un mélange entièrement nouveau et étonnant pour son époque, de récits objectifs et de monologues

---

[435] *La Nausée*, p. 26.

[436] Selon la distinction entre la passion et l'émotion faite par Kant dans son *Anthropologie* : « L'émotion agit comme une eau qui rompt sa digue, la passion comme un torrent qui creuse de plus en plus profondément son lit. L'émotion est comme une ivresse qu'on couve ; la passion, comme une maladie qui résulte d'une constitution viciée ou d'un poison absorbé. » Cité in Parret, H., *Les Passions. Essai sur une mise en discours de la subjectivité*, Liège, Mardaga, 1986, p. 124-125.

intérieurs. Dans un pêle-mêle sans transition on suit Léopold Bloom, le personnage central, dans ses pèlerinages ulyssiens, tout au long de sa journée en écoutant sa pensée intérieure médiatisée perceptivement qui circule entre les consciences d'autres personnages dans une vraie polyphonie du dialogisme des consciences. Joyce met en relation les consciences de ses personnages, ce qui constitue l'altérité de son texte dont l'aboutissement s'opère avec le monologue de Molly Bloom, le « couronnement » de la structure narrative de Joyce qui fonctionne comme un orchestre. Il faut écouter chacun des instruments, mais c'est l'ensemble qui produit l'effet final.

Ainsi, l'intériorisation des héros se présente comme une découverte de l'intériorité par un *flux de conscience* investissant des visions perceptives exposées dans un va-et-vient continuel entre la vision du dehors et celle du dedans, visions composées en fonction de multiples structurations discursives et textuelles: multiplicité des contextes, des énonciations dialogiques et monologiques, des actes et mouvements charnels et corporels de la conscience dans une approche objective qui est pourtant pseudo-objective compte-tenu de l'approche subjective qui relate une certaine pensée cernée par des limites spatio-temporelles d'ordre perceptif. La multiplicité des voix, des consciences et des situations forment un terrain d'intériorisation qui ne peut plus se contenir dans la totalité du sujet d'une vie structurée empiriquement. Les percepts sur lesquels le processus d'intériorisation est fondé instaurent et deviennent le moteur principal de la fragmentation de la narration qui dans des envahissements permanents par des représentations extérieures structurent la position initiale du sujet qui, comme chez Berent, n'est jamais dévoilée ouvertement dans le texte en se construisant tout au long du récit, et qui donne le ton à l'intériorité.

Le Planétarium et l'*Innommable*, poursuivent l'investissement des percepts dans le processus d'intériorisation, ce qui a déjà été très clairement incarné dans *Ulysse*. Mais la particularité de ces deux œuvres construisant et dévoilant l'état initial du sujet tout au long du discours intérieur, est qu'elles poussent les percepts jusqu'aux limites des possibilités de leurs incarnations dans le discours intérieur, ce qui signifie qu'elles sont à la frontière de la « perceptivité », à la limite de leur « substantialisation » charnelle ou corporelle en risquant dans des « titubements » permanents le basculement en dehors de la frontière du percept vers une idée, une pensée, un concept purement intentionnel sans aucune réalité empirique.

3.5. Sarraute : le planétarium des discours

Le degré d'intériorisation augmente encore selon notre hypothèse avec le texte de Sarraute, les percepts cédant la place de plus en plus aux divers états émotifs de la conscience.

Le Planétarium présente des visions perceptives relatées par les schémas mentaux des personnages qui reflètent des couches superposées de différents clichées comportementaux qui s'emboîtent en formant un « organisme commun », un seul corps, racontant ses intériorisations diverses mais complémentaires. On pourrait comparer ce type d'intériorisation au système des strates multiples du texte de Berent qui, dans un éclatement des divers discours intérieurs, réussit à les fondre en une seule entité s'intériorisant. Le texte de Sarraute regroupe dans un seul système des multi-correspondances et des interrelations réciproques qui sont à base perceptive. Les personnages habités par de fréquentes sensations d'angoisse, d'incertitude, de maladresse, évitent tout dévoilement affectif durable. Comme d'autres textes de la médiation perceptive ce texte fonde son discours intérieur sur une relation de type « altériste » avec l'objet, le corps, bref avec tout ce qui peut être appréhendé d'une manière charnelle ou objectale nécessitant le prisme perceptif :

> Elle sent qu'il la regarde, elle sait ce qu'il voit : elle le fait penser à un renardeau, à un petit animal des bois, sauvage, capricieux… Il regarde son nez charmant, un peu court, mais si fin, si droit, fraîchement poudré, duveté, doré… ses yeux deviennent plus sombres quand elle fixe quelque chose ainsi avec cette intensité… le bleu de vos yeux tourne au violet, vos yeux sont comme des violettes… le grand garçon blond qui avait l'air d'un Suédois lui avait dit cela, assis près d'elle sur le banc, se reposant, regardant les autres jouer… elle avait fixé les yeux sur la balle de la même façon – concentrée, toute attention – que sur cette fenêtre, là haut sur celle-là, plus petite que les autres, qui avance un peu… elle retrousse la lèvre, elle découvre ses petites canines un peu saillantes, très blanches…[437]

C'est pourquoi, plongée dans ces relations charnelles et objectales, la polyphonie des intériorisations n'existe que par sa relation à autrui, au monde, à l'objet, voire au percept, l'identité du sujet étant le résultat de cette dépendance permanente à l'extériorité. L'identité des personnages s'égare dans l'image instable d'elle-même que les autres lui renvoient, image déformée et dédoublée à l'infini. L'intériorité est ici enclose dans un univers factice, polyphonique, dans un *planétarium de discours*, qui est un univers cognitif construit à leurs mesures par de multiples personnages, en corrélation les uns avec les autres dans un dialogisme

[437] *Le Planétarium*, p. 108.

des consciences. Mais la particularité du discours de Sarraute est que la vision extérieure qui « naturellement » est une vision perceptive à partir de laquelle le processus de l'intériorisation prend son envol, est poussée jusqu'à l'extrême de ses possibilités. Les percepts ne sont plus transcrits essentiellement par leurs aspects visuels mais, tout en gardant leur « substantialité », ils plongent dans des « mouvements souterrains » tropismiques de l'âme, pour se faire entendre à partir des sensations qu'ils engendrent. L'intériorité se manifeste dans un brouillard de divers discours qui se laissent écouter et identifier comme des rumeurs bourgeoises, des concerts de voix mélangées, des bavardages légers, souvent inutiles, des conversations disloquées, voire des papotages d'une stupidité légère :

> « Ton beau-père a du charme, tu ne trouves pas? moi je trouve qu'il a quelque chose, je ne sais pas… je le trouve très séduisant… Ah, il a dû faire des ravages autrefois… » Cela lui fait mal, ce qu'elles lui disent là, elle se raidit : « C'est vrai, il est charmant. Je l'aime beaucoup. Que c'est un homme délicieux. Je trouve qu'Alain lui ressemble… ».[438]

Ainsi, l'intériorité véhiculée par des perceptions à la limite de leurs dimensions charnelles ou objectales, détruisant et dévorant l'individualité de la conscience autoréflexive, se fait cerner seulement par des « mouvements souterrains » qui sous-tendent le discours d'intériorisation. En laissant fondre progressivement toute enveloppe extérieure des percepts, l'intériorisation se fixe sur des relations qui jouent un rôle structurant. C'est pourquoi, ce ne sont plus des actes ou des visions perceptives qui montent au premier plan, mais des « mouvements souterrains » captés dans le discours grâce à des paroles exprimant l'intériorité.

3.6. Beckett : l'existence innommable

Ce que Sarraute a réalisé partiellement, Beckett arrive à l'accomplir avec une précision exemplaire. Le texte de Beckett réduit les percepts au strict minimum au profit de la réflexivité intentionnelle de la conscience se plaçant au plus haut degré d'intensité d'intériorisation parmi les œuvres de notre deuxième cycle.

Le discours intérieur de *l'Innommable* réussit à transgresser les limites de l'impossible et à dévoiler ce qui reste indicible et innommable pour le personnage dans un acte de dévoilement intérieur. En se fondant essentiellement sur des visions perceptives d'ordre visuel, composant les schémas mentaux sur lesquels il concentre toute la réflexivité de sa conscience, l*'Innommable*,

comme les personnages du *Planétarium*, limite les mouvements affectifs de sa conscience à des ressentis fugaces d'ordre émotionnel ou à des sensations brèves correspondant à des visions perceptives qui structurent son discours. Mais la caractéristique essentielle de son discours est que les visions perceptives qui sont à la base de son intériorisation sont entièrement investies par la réflexivité immédiate en le faisant basculer d'un simple aperçu visuel d'ordre perceptif vers une pensée phénoménologique d'ordre intentionnel de la conscience autoréflexive. Le texte constitue un exemple ultime d'investissement perceptif dans la construction de schémas mentaux du processus d'intériorisation. Les percepts se présentent comme des avatars vides de perception, des signes annonçant leurs signifiés mais qui ne possèdent plus de signifiants :

> Moi que voici, moi qui suis ici, qui ne peux pas parler, ne peux pas penser, et qui dois parler, donc penser peut-être un peu, ne le peux seulement par rapport à moi qui suis ici, à ici où je suis, mais le peux un peu, suffisamment, je ne sais pas comment, il ne s'agit pas de cela, par rapport à moi qui fus ailleurs, qui sera ailleurs, et à ces endroits où je fus, où je serai. Mais je n'ai jamais été ailleurs, quelque incertain que soit l'avenir. Et le plus simple est de dire que ce que je dis, ce que je dirai, si je peux, se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré l'impossibilité où je suis d'y penser, d'en parler, à cause de la nécessité où je suis d'en parler, donc d'y penser peut-être un peu. Autre chose : ce que je dis, ce que je dirai peut-être, à ce sujet, à mon sujet, au sujet de ma demeure, est déjà dit, puisque, étant ici depuis toujours, j'y suis encore. Enfin un raisonnement qui me plait, digne de ma situation. [439]

Une telle construction du texte lui enlève presque entièrement la subjectivité possible, qui, même si elle y persiste encore, y est seulement par quelques dernières marques de sens « vidées » de signifiant subjectif en laissant place à une objectivation charnelle et corporelle omniprésente poussée jusqu'aux limites du « perceptible » dans un déséquilibre constant entre ce qui reste perçu et ce qui est imperceptible en allant vers l'indicible et l'innommable.

C'est pourquoi, *L'Innommable* traduit encore une sorte de dualité de la conscience, avec d'une part un certain isolement du monde extérieur dans une appartenance presque solipsiste, qui d'autre part n'est pas du tout réel à cause de la dépendance identitaire à l'extériorité qui le détermine. Mais il parait évident que *l'Innommable* reste un exemple du discours intérieur qui hésite entre les deux réalités constitutives de son intériorité : les aspects purement intérieurs et ceux purement extérieurs. Ainsi, on pourrait être tenté de le voir comme un texte à la limite de

---

[438] Ibid, p. 112.
[439] *L'Innommable*, p. 24-25.

l'intériorité, tendant ouvertement vers l'extériorité, mais en réalité c'est un texte qui donne l'image de l'intériorité la plus aboutie par sa construction dualiste entre l'intérieur et l'extérieur.

> […] c'est peut être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni de l'un ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux facettes et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis un tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre […].[440]

C'est celui qui reflète ainsi le mieux parmi les œuvres de notre corpus le caractère très complexe de l'intériorité définie dans le cadre de cette étude.

Nous pouvons conclure en conséquence que la dominante perceptive d'intériorisation possède un double caractère. Elle se manifeste comme dans les cas de la médiation affective en tant que dominante thématique d'intériorisation, qui révèle un sème spécifique caractérisant l'intériorité dans le texte. Le sème est contenu pour la plupart des cas dans certains mots clé qui sillonnent le discours en mettant en avant le contenu thématique d'intériorité, par exemple dans le titre annonçant a priori l'intériorité de la conscience autoréflexive. Les titres *Le Procès, La Nausée, Ulysse, Le Planétarium* et *L'Innommable* marquent par leur signification une très grande charge sémantique qui reste par la suite développée et explicitée par des visions perceptives de la conscience. En procédant à partir de l'état initial du sujet conditionné par le « sentir » ontologique du sujet et qui est dans ce cas « l'état initial de la conscience s'intériorisant » à caractère perceptif, nous pouvons partiellement qualifier l'intériorité contenue dans le texte.

Mais la dominante perceptive de l'intériorisation, n'est pas seulement thématique mais aussi formelle. L'utilisation des visions perceptives dans l'exprimé de l'intériorité du personnage exige le choix de procédés adéquats pour la transcription des pensées intérieures médiatisées d'une manière perceptive. On a donc des procédés qui non seulement sont capables de transcrire une pensée intérieure relevant de l'expérience empirique d'une conscience et qui ont recours à une description réflexive d'ordre subjectif, mais des procédés qui sont également capables de refléter une expérience purement phénoménologique et intentionnelle de la conscience et qui font recours à une description purement visuelle d'ordre objectif. D'où l'intérêt du style, de la langue ou des techniques narratives comme le monologue intérieur, le dialogue et le style indirect libre, influant sur la transcription de l'intériorité. Ces influences que nous avons analysées dans la première

partie confirment que la médiation perceptive d'intériorité rend plus crédible l'objectif de transcrire l'intériorité en fonction de son caractère intentionnel et phénoménologique, même s'il s'agit toujours d'une transcription romanesque d'un phénomène insaisissable et inimitable comme tel dans une reconstruction discursive

[440] Ibid, p. 160.

4. La médiation *sensorielle affective* ou *perceptive* de l'intériorité

Nous pouvons conclure que le caractère de la dominante d'intériorisation ne reste pas sans influence sur la formation du processus d'intériorisation. Son caractère sémantique à charge affective ou perceptive plus ou moins forte, sous-tend la formation du processus d'intériorité, par les affects ou par les percepts sur lesquels la réflexivité s'engage par la suite, mais aussi par le choix des techniques formelles nécessaires pour la mise en discours des éléments perceptivo-affectifs. C'est pourquoi, le caractère de la dominante est très important car il est le médiateur de la transcription de l'intériorité dans le texte. « Est le médiateur » signifie pour nous qu'il est le principe fondateur de l'intériorité dans le texte. Ce qui veut dire que dans le processus d'intériorisation, soit les affects, soit les percepts deviennent par cette opération de médiation le lieu de « transaction » de la transcription de l'intériorité entre la *perception d'altérité* et le *ressenti de soi*. C'est le lieu qui est négocié dans chaque roman en fonction de ses particularités textuelles et formelles, et qui détermine le caractère de l'intériorité qu'il transcrit. Il est donc nécessaire d'analyser tous les romans pour pouvoir qualifier ce lieu de « transaction » qui dans chaque roman est unique et où tout se décide, où se fait le basculement soit vers les percepts soit vers les affects.

Nous considérons aussi que « l'état du sujet » est le point de départ du processus d'intériorisation, en effet à partir de lui le texte crée sa propre et unique dominante de l'intériorisation et que c'est elle qui conditionne tout le déroulement du processus. Le caractère de cette dominante est déduit à partir de « l'activité » primordiale qu'elle sous-tend spontanément par son caractère sémantique, activité qui se divise, comme nous l'avons vu dans la première partie en trois sous-activités distinctes : percevoir des percepts, ressentir des affects, former des réflexions.

Le caractère de la dominante structure la formation de l'intériorité dans le texte romanesque, car comme nous le savons, le roman ne transcrit jamais exactement l'intériorité selon le schéma théorique de formation du processus de l'intériorité que nous avons établi dans la première partie. Il la transcrit comme elle est dans la vie et celle-ci ne connaît pas de règles rigides correspondant parfaitement à des schémas théoriques, mais elle est le résultat de la spontanéité. Sa transcription

dans le roman fait donc ressortir tel ou tel élément fondateur de l'intériorité. Chaque texte possédant une certaine forme d'intériorité, la dominante de la transcription de l'intériorité a donc un caractère « sensoriel » global, même s'il y a une coloration affective ou perceptive différente d'un texte à l'autre. La formation de cette dominante est régie par des affects ou des percepts propres à chaque texte, dépendant du degré d'affectation du personnage par la sensorialité. C'est pourquoi en raison de ce caractère syncrétique de l'intériorité nous analyserons dans la troisième et quatrième parties chaque texte selon une méthode spécifique pour pouvoir établir précisément la « coloration » particulière du « ressenti » et du « perçu » propre à chaque intériorisation, dont le dénominateur est comme nous l'avons vu, la dominante « affective » ou « perceptive » d'intériorisation. Les analyses ayant pour but de clarifier le caractère spécifique de chaque dominante affective d'intériorisation seront organisées autour des concepts clés de la formation de l'intériorité déterminée : le désir de jouissance, l'identité, les affects, les percepts, schémas mentaux, la réflexivité, la vérité subjective de soi.

Nous concluons aussi que le processus d'intériorisation apparaît comme un acte du déploiement réflexif de la conscience sur une certaine charge perceptivo-affective et il donne un sens subjectif à cette charge. Le sens créé par le personnage existe en dépendance de la conscience autoréflexive elle-même, de même que de son altérité. Il est le résultat de la scission entre la conscience et son altérité, scission qui se produit dans l'acte de la prise de conscience de lui-même par le personnage par lequel commence chaque processus d'intériorisation. Cette scission s'explique par un *état d'instabilité* ou de *mal-être* dans laquelle le personnage se retrouve confrontée à lui-même et à son altérité, par exemple dans une situation de crise dans laquelle il peut se retrouver. Cet état peut être comparé à l'état de conscience hégélien,[441] particulièrement en ce qui concerne son caractère profondément « déceptif ».[442] La conscience autoréflexive, comme la conscience hégélienne, est animée par une dynamique dialectique et est éternellement « insatisfaite » d'elle-même. L'expérience qu'elle fait d'elle-même, n'est pas une expérience s'inscrivant dans les catégories de la logique kantienne selon laquelle le seul but est de *connaître*. Tout ce qu'elle applique à elle-même ou à son extériorité doit être questionné d'une manière réflexive, non seulement pour connaître mais aussi en tant qu'un résultat de ses actes qui est une

[441] Cf. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, Introd. trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1941. p. 72-75.
[442] Dans la section intitulée, *La conscience de soi, B*, de la *Phénoménologie de l'esprit* d'Hegel, la conscience malheureuse est une figure de la conscience qui est scindée par elle-même. Le sujet se sent « inessentiel » face à l'Absolu, face à Dieu transcendant, sans pourtant se nier en Lui comme il le voudrait. C'est pourquoi, elle tente de se libérer de sa dévotion sentimentale envers Dieu, mais ceci est toujours voué à l'échec. Elle continue donc de souffrir de cet échec, de l'altérité qui demeure entre elle et Dieu.

sensorialité transformée et ressortant d'elle-même. Elle est la détermination de soi et de son extériorité par elle-même en fonction de ses actes. C'est pourquoi, elle ne se satisfait pas seulement d'une certaine *connaissance de soi*, objective, immuable et indépendante d'elle, mais d'un *savoir de soi* structuré et profond, qui la lie à soi-même et au monde par une détermination subjective. L'état de la conscience de l'homme s'intériorisant est donc le fruit de l'insatisfaction qu'il ressent de lui-même, résultat de « l'inconsistance » de « l'immédiatement donné », qu'il fait dans l'expérience de soi.[443] Dans l'expérience de formation de son sentir, l'homme se retourne vers sa conscience de soi pour acquérir une connaissance sur soi-même à partir d'une conscience immédiate. Il se penche sur lui-même dans l'introspection subjective de soi et tente de se décrire en s'attribuant à lui-même des sentiments divers.

Mais ceci ne peut se faire sans une confrontation avec le monde extérieur, comme nous l'avons décrit ci-dessus, dans une pratique de transformation de ce monde, dans laquelle l'homme met un peu de lui-même et par lequel il se reconnaît alors dans ce qu'il a fait. Il revêt *l'en-soi* - l'extériorité de sa propre conscience – de son *pour-soi*.[444] Mais dans ce mouvement il se trouve dans une position d'inconsistance face à *l'en-soi* qu'il a devant lui, parce qu'il ne se reconnaît pas dans ce qu'il voit ou ressent. D'où la première réaction qu'il a de soi, dans sa sensorialité *perceptivo-affective*, l'opposition à ce qu'il voit dans la négation de soi, la négation du contenu sémantique de la sensorialité perceptivo-affective formant son intériorité. C'est le moment crucial de la prise de conscience de soi par la conscience, pour la formation *d'un savoir structuré,* à partir d'un instant de différence, d'une mise à l'écart ; ce moment de rupture où la scission rend possible « la naissance d'un être pour la signification »[445] et fait advenir tout être comme

---

[443] Selon le principe hégélien l'homme possède deux existences, *immédiate* et *médiate*. L'objet et le monde extérieur existent seulement « en-soi », immédiatement dans l'instant même de la vie. L'homme par contre, existe et il sait qu'il existe en se représentant lui-même sous une forme, il se contemple lui-même, il existe *pour-soi*. L'*en-soi* fait référence à l'existence immédiate et irréfléchie et le *pour-soi* à une existence médiate et réfléchie. Si donc *l'en-soi* rencontre *le pour soi* en dehors de la conscience, il s'agit d'une rencontre d'ordre immédiat et irréfléchi. Elle demeure à l'état de sentiments, d'images ou de souvenirs. Elle n'est pas encore concept, elle est simplement immergée indistinctement dans l'Etre. Elle devient réfléchie, quand elle prend la forme de concepts et elle est transcrite dans le langage par des concepts. Cf. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 72-75.

[444] De cette conceptualisation hégélienne de *l'en-soi* et du *pour-soi* découle la pensée existentialiste. Dans cette conception existentialiste *l'en-soi* et *le pour-soi* s'opposent. L'en-soi est la caractéristique de toute réalité extérieure à la conscience et désigne ce qui est totalement soumis à la contingence, c'est-à-dire tout ce qui est sans liberté et ce qui n'entretient aucun rapport à soi. L'existence de l'en-soi est passive car elle se rapporte aux choses matérielles qui existent indépendamment de toute conscience. Le pour-soi désigne l'être de l'homme pourvu d'une conscience capable de se saisir elle-même, le pour-soi a comme principal attribut une liberté absolue. Cette liberté n'est pas une absence de contingence ou de limites, mais une possibilité infinie de choisir. Contrairement à l'en-soi qui coïncide toujours avec lui-même, le pour-soi, c'est-à-dire l'être humain, peut faire varier indéfiniment la conscience qu'il a de lui-même en fonction de sa volonté de choisir.

[445] Ricoeur, P., *Le Conflit des interprétations*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 242.

« phénomène, comme apparaître, donc comme une signification à expliciter ».[446] C'est l'étape où s'opère « la naissance simultanée de *l'être dit du monde* et de *l'être parlant de l'homme* »[447] assurant la réflexivité de la conscience qui, conjointement avec la position que le sujet adopte face à son altérité, constitue la condition fondamentale du processus d'intériorisation. Ainsi, on peut dire que l'intériorité « enveloppe » l'extériorité et la transforme à sa propre image sous forme d'une sensorialité perceptivo-affective spécifique. L'intériorité de l'homme (*le pour-soi*) grave son empreinte sur l'extériorité (*l'en-soi*), ce qui est le résultat d'une contribution à la formation de la conscience de soi par sa sensorialité.

[446] Ibid., 243
[447] Ibid., 257

5. La sémantique de l'intériorité romanesque : le désir de jouissance de la conscience autoréflexive

En fonction de ces premières conclusions que nous tirons après avoir analysé d'une manière générale notre corpus romanesque, en connaissant l'état initial du sujet et la dominante d'intériorisation dans chaque texte, dont la connaissance confirme le caractère de la médiation sensorielle, nous pouvons maintenant déduire quelques principes auxquels nous nous référerons tout au long de la suite de cette étude, notamment dans la troisième et la quatrième parties.

L'expérience de la scission entre le personnage s'intériorisant et son altérité est une expérience qui survient à tout moment de l'existence et engage les particularités de la conscience qui est unique, de même que l'extériorité qui l'entoure a un caractère unique. Mais ce qui est le plus important pour la formation de l'intériorité c'est le moment de la scission qui l'unit à son extériorité résultat de son besoin fondamental d'existence, qui est *le Désir de jouissance résultant de son éternelle quête du bonheur* ainsi que de *la nécessité de la fuite devant la souffrance qui conditionne toute l'existence humaine*.[448] Car en effet, compte-tenu du fait que l'homme ne peut pas exister dans une quiétude totale sans jamais être exposé à un désir qui l'inquiète et trouble son âme, le Désir est nécessaire pour la formation de l'intériorité car il permet l'élaboration d'une échelle des valeurs de soi utilisée pour la formation de l'identité à partir de laquelle l'homme élabore sa vérité subjective de soi. Nous écrivons *Désir* avec un *D* majuscule, car il s'agit d'un mouvement général de la conscience autoréflexive à partir duquel elle se définit dans son *principium individuationis*, tout au long de son existence en déterminant ses buts, son parcours

[448] Le désir relève du besoin ontologique de l'homme qui est celui de l'éternelle quête du plaisir et du bonheur. Le principe de plaisir, c'est-à-dire la lutte contre la souffrance et la recherche du plaisir, est une caractéristique ontologique de l'homme et une condition de sa survie. Déjà Epicure considère que la recherche du plaisir est innée à l'homme du commencement jusqu'à la fin de sa vie. Epicure hiérarchise les plaisirs entre la satisfaction des désirs naturels comme la faim ou la soif et d'autres ni naturels ni nécessaires comme les honneurs, la gloire, la richesse, l'amour. Cf. Jean-Pierre Changeux in Changeux, J-P., Ricoeur, P., *op.cit.*, p. 211. Ce qui chez les contemporains sera repris par Maslow dans sa pyramide ou par Henderson.

individuel et ses aspirations, par opposition aux désirs particuliers qu'elle ressent ponctuellement et brièvement, et que nous rencontrerons dans les analyses.[449]

Le Désir n'est pas un sentiment, ce n'est pas non plus une vision perceptive du personnage, c'est un *état de l'être* qui peut se définir comme une conscience comportant en elle une conscience de soi-même qui se présente comme une aspiration à un certain aboutissement ou à une satisfaction bien particulière de l'être enfermé dans des cadres subjectifs existentiels. On pourrait donc le designer comme une certaine conscience de soi du sujet s'intériorisant, conscience qualifiée comme « une conscience de soi désirante » comme l'a défini Leibniz. Le propre de l'homme est de désirer ce que lui manque, et par ce manque, le désir est une source où peut prendre naissance l'inquiétude : « l'inquiétude qu'on ressent par l'absence de ce qui ferait plaisir ».[450] En étant une source permanente d'angoisse, le Désir produit une émotion chez l'individu. L'émotion quant à elle, comme nous le savons, place le sujet entre ses percepts et ses affects, dans une dépendance réciproque qui lui fait transformer ses percepts en affects, en fournissant ainsi le « matériel sensoriel » perceptivo-affectif à la réflexivité de la conscience. On peut donc estimer que le Désir de la conscience autoréflexive est responsable d'un certain *état émotionnel d'une conscience de soi désirante*.

Le Désir du personnage s'intériorisant apparaît d'abord comme *la première conscience de soi* qu'il acquiert en réponse à sa scission d'avec le monde, comme l'explication de ce déploiement d'ordre réflexif de l'extériorité sur l'intériorité, mais qui n'est pas encore une vérité subjective de soi formant le point culminant de son intériorisation, mais seulement un événement qui survient dans la conscience qui la met en marche vers le processus d'intériorisation. Il est le révélateur de la charge sémantique qui désigne une « valeur » d'ordre émotif, valeur qui pousse la conscience autoréflexive vers les transformations perceptivo-affectives qui elles alors aboutiront à la découverte d'une certaine connaissance de soi et vers la réflexivité sur ces découvertes subjectives. Il est donc le facteur « stimulant » la potentialité du sujet avec un déploiement plus ou moins grand de son extériorité sur soi-même dans la formation de la vérité subjective de soi.

Le Désir s'avère d'importance primordiale pour le basculement de l'intériorité soit vers les percepts soit vers les affects en fonction du caractère de l'acte de désirer. Nous considérons qu'il

[449] Nous conceptualisons ce Désir en dehors de toute relation avec la psychanalyse qui risquerait de réduire son positionnement dans l'inconscient à des actes liés au désir sexuel. Ceci aboutirait à une réduction trop hâtive à un simple effet de plaisir, à une simple jouissance, ce qui ne refléterait pas le caractère profond du Désir lui-même.
[450] Leibniz, G-W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, II, 20, Paris, Flammarion, 1990, p. 129.

y a deux manières différents de « désirer » subjectivement qui engagent la conscience autoréflexive vers ses déploiements réflexifs de l'extériorité sur l'intériorité. Le premier est un désir d'ordre passionnel et affectif et le second est un désir d'ordre intentionnel et qualitatif mais principalement perceptif. Chacun contribuant à sa manière au basculement soit vers *le ressenti de soi*, soit vers *la perception d'altérité* dans la création du savoir utilisé par le personnage dans son intériorisation.

Il découle de ceci plusieurs constats pour la suite de cette analyse. Nous avons vu dans la première partie que l'analyse du contenu sémantique de l'intériorité en tant que méta-représentation de l'auteur est impossible et infructueuse en raison des transformations sémantiques des percepts et des affects de l'auteur qui surviennent dans le processus de formation de l'intériorité. Nous avons pourtant vu que ces transformations laissent leurs traces dans l'intériorité mise en scène en raison de leur caractère intersubjectif, soit par les liens idéologiques, dialogiques ou intertextuels qui peuvent la lier avec l'auteur, soit par les aspects formels, discursifs et textuels du texte. L'analyse du contenu sémantique de l'intériorité du personnage s'intériorisant mise en discours doit donc se faire indépendamment de la conscience de l'auteur, seulement dans la dimension propre à la conscience autoréflexive, mais tout en maintenant le principe de la méta-représentation car l'intériorité en tant que concept peut aussi être envisagée en tant que *représentation d'une représentation mentale* dans le champ de l'espace intérieur de la conscience autoréflexive.[451] Mais compte-tenu du Désir ontologique de l'être ainsi que du caractère de la médiation affective que nous avons établi pour chaque œuvre étudiée, cette analyse doit se faire en fonction des deux principes clé de la formation de la méta-représentation, les deux types d'états intentionnels de l'individu que la méta-représentation véhicule[452] :

- les désirs, vouloir que le monde soit tel ou tel, qui mènent à la médiation affective dans la transcription de l'intériorité et qui donnent le méta-vouloir de la conscience autoréflexive;
- les croyances, croire que le monde est tel ou tel, qui mènent à la médiation perceptive dans la transcription de l'intériorité et qui donnent le méta-croire de la conscience autoréflexive.

C'est pourquoi, nous étudierons la mise en forme de l'intériorité dans le roman en fonction de ces deux principes : soit comme la transcription des états mentaux de l'individu s'intériorisant en

[451] Même si comme nous le verrons, le critère de méta-représentation est plus valable pour les œuvres de la médiation affective que pour celles de la médiation perceptive.
[452] Cf. Leslie, A., *Preteens and representation: The origins of "theory of mind*". Psychological Review 94, 1987, p. 412-426.

fonction de ses désirs et de ses volontés, ce qui fera ressortir le rôle et l'importance de la médiation affective, soit comme une transcription des états intentionnels de l'individu en fonction de ses croyances, ce qui fera ressortir le rôle et l'importance de la médiation perceptive; et ceci en fonction des cas de l'intériorité mise en discours dans les romans. Et ce n'est qu'à partir de ces principes structurant notre problématique que nous pourrons analyser les particularités narratives et discursives du texte et leur influence sur l'intériorité

Troisième **Partie**

L'intériorité dans la dimension du *ressenti* de la conscience autoréflexive : le basculement vers l'exacerbation des affects

> Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur. Michaux

Nous procéderons maintenant à l'analyse détaillée de la transcription du ressenti du personnage s'intériorisant dans le texte des œuvres du premier cycle, Notes d'un souterrain, Le Tunnel,

Próchno, La conscience de Zeno et L'avalée des avalés. Nous analyserons l'exprimé du ressenti du personnage à partir des particularités essentielles d'ordre sémantique véhiculées dans l'aveu intérieur et dont le caractère détermine l'évolution de l'intériorité, de la diminution progressive de l'exhibition des affects à l'exacerbation progressive des percepts.

Les œuvres du premier cycle mettent en scène l'intériorisation des personnages dans un état affectif particulier qui est celui de la crise de l'individu, de la conscience souffrante qui se retranche dans un état affectif fort, celui des sentiments les plus divers qui assaillent son espace intérieur. En exposant des extraits de vie, des moments choisis, dictés par les choix sélectifs de sa conscience qui convoque dans son amphithéâtre mental les souvenirs les plus enfouis en soi, l'individu s'intériorise au fil du récit dans la réflexivité de son présent, ou dans des projections futures ou passées, sur ses affects qui guident la formulation des aveux intérieurs. L'envahissement par les affects qui est à l'origine de l'intériorisation survient à un moment très particulier de sa vie, celui d'une crise profonde qui a eu lieu au cours de son existence ou qui se déroule dans la simultanéité de la narration. La crise du personnage se produit dans une situation tragique de sa vie exposant un état d'esprit malheureux et un moment précis de peine que la conscience relate dans son discours intérieur, d'où la difficulté d'établir une définition générale. Nous essayerons d'analyser l'intériorité des personnages en appréhendant les causes et les facteurs à l'origine de ce phénomène psychique fondé sur une crise profonde de la conscience. Parce que l'intériorité se manifeste dans une situation limite, le conflit et la présence d'une tension sont nécessaires à son avènement. Pour qu'elle se produise, il est essentiel que le texte mette en scène une contradiction insoluble qui sera le moteur du processus d'intériorisation. Chaque conscience possède ses propres sources de conflits et raisons des contradictions de l'être. Certains types de relations problématiques sont reflétés par des thèmes qui sous-tendent l'intériorisation et qui se manifestent de manière hétérogène, apparente ou sous-jacente, tout au long du discours intérieur. Il s'agit notamment de la formation de l'identité en fonction des rapports ambivalents que la conscience entretient avec soi et son altérité, ceci étant visible au travers de ses relations au désir passionnel, à soi-même, à l'autre, au monde extérieur qui l'entoure et au passé/présent qui est le fond sur lequel son affectivité se manifeste.

Cette troisième partie continue la logique d'analyse amorcée dans la deuxième. Dans chaque paragraphe nous commençons toujours par *Notes d'un souterrain*, œuvre exprimant l'intériorité la plus intense du premier cycle et nous continuons avec les œuvres démontrant le progressif abaissement de l'intensité de l'intériorisation qui est mesuré comme nous le savons en fonction

du degré de l'intensité du ressenti dans chaque texte selon l'ordre suivant : *Le Tunnel, Próchno, La conscience de Zeno* et *L'avalée des avalés*. Néanmoins, parfois cet ordre est bouleversé en raison des surprenantes similitudes sémantiques entre les ressentis de divers personnages s'intériorisant, similitudes imposant une certaine suite dans l'ordre du classement des œuvres étudiées, et permettant effectuer des comparaisons nécessaires à la découverte du caractère de l'intériorité de la médiation affective. Car l'objectif de cette troisième et par la suite de la quatrième partie est non seulement de montrer les métamorphoses de l'intériorité en étudiant le caractère précis de chacun de ses avatars, mais de donner une classification comparative entre les divers types d'intériorité, pour démontrer qu'au sein du même cycle de la médiation affective il existe une surprenante richesse de significations au niveau du même type d'intériorisation, de la même médiation sensorielle, qui malgré le même principe fondateur reste profondément hétérogène. Nous avons dans chaque cycle des intériorisations semblables, régies par les mêmes principes, mais reflétant un éventail très riche de sens divers.

Cette partie a pour objectif de confirmer notre thèse du basculement progressif de l'exhibition des affects vers l'exhibition des percepts dans l'intériorisation dans le roman moderne. Nous y parvenons en appliquant à l'analyse des œuvres les concepts clés selon lesquels est régie l'intériorisation de la médiation affective. Ces concepts sont le désir de jouissance de la conscience autoréflexive et son *méta-vouloir*, le degré du ressenti du personnage en fonction de sa souffrance, de l'empêtrement dans une contradiction d'une conscience souffrant d'un *trop plein des affects* et son basculement vers le ressenti de soi. La progressive diminution de la médiation affective sera analysée par le biais des *tonalités affectifs* et de la *tensivité d'intériorisation*, ainsi qu'en esquissant l'investissement des percepts dans l'intériorisation du personnage.

Le désir de jouissance du personnage s'intériorisant qui dans le premier cycle est un désir passionnel est à l'origine de chaque intériorisation. Inhérent à tout existence car résultant du besoin ontologique de tout homme d'une éternelle quête du bonheur et de la nécessité de fuite devant la souffrance, il permet à l'individu d'établir une certaine échelle de ses valeurs personnelles en fonction desquelles il peut se juger soi-même et parvenir à une vérité subjective de soi lors de son intériorisation. En tant que désir passionnel de l'être il permet de caractériser le *méta-vouloir* de l'individu, ensemble des volontés du personnage s'intériorisant qui dominent sa conscience à l'instant même de son aveu intérieur et qui sont le résultat du très grand nombre de sentiments qu'il ressent lors de l'intériorisation de la médiation affective.

Le personnage replié sur lui-même, plonge dans les ressentis de soi dont l'intensité augmente face à la contradiction résultat d'une certaine situation de crise produisant une émotion très forte, en instaurant un *trop plein des affects*, surabondance des affects, plus ou moins intense selon les cas. En analysant tous ses paramètres, le degré exact du ressenti de soi dépendant du désir de jouissance, du *méta-vouloir* et de la contradiction de l'être, nous essayerons de montrer les différences entre diverses intériorisations dans le premier cycle, tant au niveau de l'intensité de la médiation affective qu'au niveau de la signification véhiculée par chaque intériorité.

L'analyse de l'intériorité dans les œuvres du premier cycle permet de voir le *parcours génératif* de la transcription de ce type d'intériorisation dans le texte romanesque. Ce qui veut dire que nous établissons comment le roman transcrit les charges sensorielles de type affectif. En raison du *trop plein des affects* dominant le récit, cette transcription passe *du niveau d'actualisation des charges sensorielles dans l'esprit* (acte affectif de ressentir des sentiments par rapport à soi, à autrui ou au monde extérieur) au *niveau de la transcription de l'intériorité dans le discours* (transcription romanesque de l'intériorisation dans un acte réflexif de la conscience). Pour caractériser les modalités du progressif basculement de la conscience vers l'exhibition des percepts nous analyserons l'intériorisation en fonction des *tonalités affectives*, la gamme des affects qu'on décèle chez un personnage et qu'on classe en fonction de leurs caractéristiques, en fonction de leur intensité, du moins fort au plus fort ou du moins expressif au plus expressif, et en fonction de la *tensivité d'intériorisation* qui est un espace pulsionnel du ressenti ou du perçu de la conscience autoréflexive permettant de mesurer le degré des tonalités affectives. Ceci permettra de vérifier le degré exact d'affectation de la conscience par sa sensorialité.

Nous finirons avec le progressif investissement des percepts dans l'intériorisation des héros du premier cycle en analysant l'infiltration des percepts dans la verbalisation des aveux intérieurs.

1. Le *méta-vouloir* de la conscience autoréflexive : le désir passionnel

Le Désir du personnage s'intériorisant dans les œuvres de la médiation affective possède des caractéristiques communes à toute approche traditionnelle du désir qui se présente devant le personnage comme un certain « manque », car comme le dit Ricœur, le désir est « l'épreuve présente du besoin comme manque et comme élan, prolongé par la représentation de la chose absente et l'anticipation du plaisir ».[453] Il peut être défini comme une cause d'insatisfaction de la relation entre l'objet désiré et l'objet désirant résultant de la conscience du personnage du risque de ne pas pouvoir parvenir à ses fins, à la satisfaction. Ce qui peut le conduire à diverses réactions d'ordre subjectif (passionnelles, émotionnelles, etc.) reflétant la consternation devant le risque d'échec de son désir. La crainte de l'insatisfaction du Désir dans l'acte de fusion de *la perception d'altérité* avec *le ressenti de soi* se manifestant dans un certain sentiment du personnage lui fait acquérir un certain *méta-vouloir* d'ordre général subjectif (affecté par le sentiment),[454] résultant de la médiation affective qui conditionne et décide du caractère de l'intériorisation. Le *méta-vouloir* désignant un ensemble des volontés du personnage s'intériorisant qui dominent sa conscience est le résultat du très grand nombre de sentiments qu'il ressent lors de l'intériorisation, de son *trop plein des affects*, sentiments qui le font pencher vers une dimension identitaire favorisant son pâtir, dans un acte de jugement subjectif de soi, nécessaire pour prendre conscience de ce qu'on désire passionnellement.

Nous commencerons par analyser les cinq œuvres de notre premier cycle en fonction de l'intensité du Désir de la conscience autoréflexive, intensité allant de plus haut au plus bas, et déterminant ainsi la présence et l'intensité du ressenti exprimé dans le texte.

[453] Ricœur, P., *Philosophie de la volonté*, I, Paris, Aubier, 1988, p. 97.
[454] La subjectivité pure n'existant pas, le sentiment garde des traces objectives se manifestant par des colorations, des états figuratifs d'ordre perceptif de la conscience.

1.1. Le désir de douleur : le sadomasochisme de l'homme souterrain

Nous voyons le désir le plus intense et à la fois le plus significatif pour l'acte d'intériorisation chez l'homme souterrain qui ressent un *manque*, le désir étant «un manque de l'être, il (individu) est hanté en son être le plus intime par l'être dont il a le désir ».[455] Tout au long de son existence il se manifeste chez lui un *besoin constant* de rabaissement de soi et de sa propre valeur, qui conditionne son Désir de jouissance de sa propre souffrance :

> La jouissance venait justement de la conscience excessivement claire que j'avais de mon avilissement, de ce que je me sentais acculé au tout dernier mur ; que certes cela allait très mal, mais qu'il ne pouvait pas en être autrement ; que je n'avais plus d'issue, que jamais je ne deviendrai un autre homme ; que même s'il me restait assez de temps et de foi pour me refaire, je ne l'aurai pas voulu.[456]

Le manque résulte du désir de jouissance masochiste de sa propre déchéance et de la dévalorisation de soi auquel il se soumet par sa propre volonté pour en fait, éprouver du plaisir. Nous qualifions son désir de *désir de douleur* qui sublime sa souffrance car il est dans un besoin constant de se faire mal pour jouir de sa douleur:

> Je vous le demande, peut-on vraiment avoir le moindre respect envers soi-même, lorsqu'on a eu l'audace de découvrir de la volupté dans sa propre déchéance.[457]

La jouissance de l'homme souterrain est paradoxalement la souffrance provenant de la dévalorisation de soi et du rabaissement de sa valeur, ce qui devient l'essence même de son existence. Ce Désir de jouir de son avilissement, lui devient nécessaire car il peut grâce à lui non seulement construire son identité, mais aussi partir à la quête de son bonheur, ce qui est le propre de sa vie, l'essence même de son existence. Et c'est un penchant pervers de jouir, de se faire mal, qui reste injustifié et on ne peut pas l'expliquer car il est inhérent à son existence, comme le dit Kant : « […] qu'un penchant pervers de ce genre doit être enraciné dans l'homme, c'est là un fait dont nous devons nous épargner de donner une preuve formelle, étant donnée la foule d'exemples […] que l'expérience des actions humaines nous présente. »[458]

On peut donc dire que ce penchant contribue à l'enclenchement du processus d'intériorité en générant un puissant affect de l'être qui sous-tend la narration de l'intériorité tout au long du texte. Et plus le désir est grand, plus l'intensité de l'intériorité augmente. Il crée cet affect sous

---

[455] Sartre, J-P., *L'être et le néant*, II, 1, § 3, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1943, p. 126.
[456] *Notes d'un souterrain*, p. 49
[457] Ibid, p. 57

forme d'un sentiment qui est le résultat du rabaissement de sa propre valeur à partir duquel il construit des schémas mentaux. Sur ces schémas mentaux il engage ensuite sa réflexivité, qui est à la fois son désir de jouissance et la fin ultime à laquelle il tend infatigablement. Dostoïevski connaissait ce principe et souvent l'exprimait directement dans ces récits : « […] le plaisir est toujours utile et un pouvoir absolu, sans limites, fût-ce sur une mouche, est aussi une sorte de *jouissance*. L'homme est un despote par nature : il aime faire souffrir. »[459] Ainsi, son texte témoigne de la construction d'un processus de rabattement de *l'altérité* sur *le soi*. En étant à la fois l'objet désirant et l'objet désiré, car son Désir peut se définir comme un certain *état affectif* de la conscience, son activité étant *vectoriellement* tournée essentiellement vers elle-même. *L'état initial* du sujet possède une certaine charge affective qui à première vue est non figurative car exprimée sous forme d'un discours intérieur transcrivant l'essence sémantique de son ressenti, par des schémas mentaux conceptualisés par des définitions de ses sentiments. C'est pourquoi la conscience autoréflexive demeure dans une pose privilégiant la position de rabattement de soi à soi. Ce qui veut dire qu'elle opère diverses opérations de « pli » et de « repli » sur soi, mais en s'appuyant toujours sur une même base perceptive, qui semble être acquise et stable.

Nous le voyons dans de multiples conceptualisations de la déchéance de l'être qui au départ sont exprimées non figurativement, par des approches d'ordre purement réflexif : « Je suis un homme malade, je suis un homme souffrant, je suis un homme plutôt repoussant …. », ce qui permet dès le départ d'assigner au ressenti du héros une très forte présence dans le processus d'intériorisation ainsi qu'une très grande intensité assurée par le fait que la conscience demeure dans ce mouvement circulaire de soi à soi, sans se préoccuper des charges perceptives. Car le ressenti de soi sous la forme de la souffrance est le fondement de soi de la conscience autoréflexive :

> Le fondement du moi n'est pas la pensée mais la *souffrance*, sentiment le plus élémentaire de tous. Dans la *souffrance*, même un chat ne peut douter de son moi unique et non interchangeable. Quand la *souffrance* se fait aiguë, le monde s'évanouit et chacun de nous reste seul avec lui-même. La *souffrance* est la Grande École de l'égocentrisme.[460]

Ceci s'explique essentiellement par le caractère du sentiment formant son ressenti qui résulte globalement de son sadomasochisme qui est un sadomasochisme moral, une illustration de l'érotisation dans la prise du plaisir lié à la torture intérieure par la culpabilité. Comme le dit

---

[458] Kant, E., *La religion dans les limites de la simple raison*, I, 3, Paris, Vrin, 1995, p. 76-77.
[459] Dostoïevski, F., *Le Joueur*, in *Les oeuvres littéraires de Dostoïevski*, vol. V, Éd. Rencontre, p.246.
[460] Kundera, M., *L'immortalité*, trad. Eva Bloch, Folio n°2447, Paris, Gallimard, 1990, p. 299.

Freud, même si le masochisme moral est une composante très visible de beaucoup de névroses et d'idiosyncrasies, des traces de masochisme moral se trouvent à divers degrés dans la conduite de chacun d'entre nous. Le trait commun de tous ces phénomènes psychiques est la tendance inconsciente à chercher la souffrance morale et à en tirer du plaisir. Ce qui amène souvent ses adeptes à certains penchants d'asociabilité.[461] Ce qui fait que le manque ressenti par le héros en fonction de son désir de jouissance est automatiquement liée au sentiment et présenté comme tel, sans recourir aux phases ultérieures engageant ses percepts.

Les scènes visuelles qu'il utilise pour présenter son sentiment de rabaissement de soi sont construites juste après l'explicitation conceptuelle et intellectuelle du sens sémantique de son ressenti, qui survient dans des schémas mentaux répétitifs qui se positionnent comme des confirmations successives d'un concept affectif explicité au départ. Nous le voyons dans des descriptions présentant des scènes figuratives qui lui servent d'appui pour rendre plus crédibles ses aveux : « […] la rage de dents ne va pas sans jouissance. J'ai eu mal aux dents un mois d'affilé, je sais que jouissance il y a. »,[462] ou quand il décrit par un rappel de son passé le caractère permanent du ressenti qui se manifeste tout au long de son existence : quand déjà dans sa jeunesse il ressentait le *besoin* de rabaissement de soi face à l'autre et la souffrance et le plaisir que cela procure. Il allait souvent se promener sur le boulevard Nevski à Saint-Pétersbourg pour y « éprouver d'incalculables souffrances, mortifications et déversements de bile »[463] quand il se faufilait comme « une anguille » entre les passants en cédant à tous moments le pas à des généraux, à des officiers de la cavalerie de la Garde, à des hussards, à des grandes dames ; alors à la seule pensée « de la misère de son accoutrement, de la misère et de la vulgarité de sa petite silhouette faufileuse », il éprouvait des « douleurs spasmodiques au coeur et des sueurs chaudes dans le dos. »[464] Et c'est là, qu'il a commencé à ressentir cette « bouffée de délectation », cette bouffée de jouissance, jouissance typique du sadomasochisme et dont on ne sait ni l'origine, ni la cause, mais qui pourtant va dominer son existence :

---

[461] A ce sujet, cf. Reik, T., *Le masochisme. L'opinion de Freud, les phénomènes, la dynamique, les origines, les sexes, les gains du moi, les formes sociales, les aspects culturels*. Payot, Bibliothèque scientifique, 1953, p. 388.
Il faut ajouter qu'il ne s'agit pas dans le cas de l'homme souterrain du masochisme au sens courant de ce mot, tel qu'il est défini par Richard von Krafft-Ebing, qui désigne par ce terme un comportement classé comme une perversion sexuelle : le sujet ne pouvant atteindre au plaisir, à l'orgasme, qu'en subissant une humiliation ou une souffrance physique. On ne peut pas non plus l'associer à la définition freudienne du masochisme érogène proche de la définition de Krafft-Ebing, ni au masochisme féminin, qui est une attitude de passivité d'ailleurs commune à la femme et à l'homme. Cf. *Encyclopédie de la Philosophie*, Paris, La Pochothèque, Librairie Générale Française, 2002, p. 1029.
[462] *Notes d'un souterrain*, p. 55.
[463] Ibid, p. 95.
[464] Ibid, p. 96.

> [...] ce principe en nous, ce ressort mystérieux qui est seul à donner un sens à la vie, à créer le plaisir et la *douleur*, à susciter en nous l'exigence du bonheur et la capacité d'en jouir, cette chose-là demeure inconnue, on n'en sait absolument rien, et lorsqu'elle est attaquée par la maladie, on ne trouve pas de remède. N'est-ce pas incroyable?[465]

Il s'agit donc d'une forme désexualisée du masochisme, et comme l'a analysé Théodore Reik,[466] dans tous les cas de sadomasochisme désexualisé il y a la souffrance, la honte, la gêne et l'humiliation de soi et ce sont d'ailleurs les éléments de base par lesquels on peut reconnaître le sadomasochiste moral.

Le point important de son intériorisation est quand sa conscience autoréflexive se retourne sur elle-même et reconnaît l'implication de sa perception d'altérité dans son sentiment de rabaissement de soi. Nous le voyons dans le basculement de son masochisme dans le sadisme, oscillant d'ailleurs entre le sadomasochisme et le sadisme, dans des scènes passionnelles avec Lisa quand il essaye de la faire souffrir pour plonger dans sa propre souffrance :

> […] j'ai beau me salir, me souiller, je ne suis, pour la peine, l'esclave de personne; […] Tandis que toi, tu a commencé par devenir une esclave. Oui, une esclave ! Tu abandonnes tout ce que tu as, toute ta liberté. Après tu voudras rompre cette chaîne, mais trop tard ! Elle t'entravera de plus en plus étroitement. […] Tu ne te rachèteras jamais. Ils s'arrangeront pour ça. Autant avoir vendu son âme au diable…
>
> … Et avec ça, je… je suis peut-être aussi malheureux que toi, qu'en sait-tu ?[467]

Nous avons la même situation avec son domestique Apollon, où il montre qu'il veut faire souffrir autrui. Sa relation avec lui est fondée sur un sentiment de haine : « Il était ma plaie, le fléau que m'avait envoyé la Providence. [...] je le détestais. Dieu, comment je le détestais : Je crois que je n'ai jamais détesté personne autant que lui, surtout à certains moments. »[468]Ce sentiment de haine vient du sentiment du rabaissement de soi que l'homme souterrain a de lui-même, car il pense que son domestique le méprise de la même manière qu'il se méprise lui-même :

> Mais je ne sais pourquoi, il me méprisait, et même au delà de toute mesure, et me regardait de très haut. Dans le fond il regardait tout le monde de très haut. Il suffisait de voir cette tête filasse aux cheveux toujours lissés, surmontés d'une coque graissée à l'huile de table qu'il se faisait bouffer sur le front, cette bouche

[465] Hesse, H., *Klein et Wagner*, Livre de Poche n° 4932, p. 34.
[466] Reik, T., *Le masochisme,* Paris, Payot, Bibliothèque scientifique, 2000.
[467] *Notes d'un souterrain*, p. 137-138.
[468] Ibid, p. 158.

> sévère, toujours serrée en cul de poule, pour se sentir en présence d'un être qui ne doutait jamais de lui-même. C'était, à l'ultime degré, un prétentieux, le plus énorme prétentieux de tous ceux que j'avais rencontré sur terre. [469]

Ainsi, il n'y a pas seulement du masochisme[470] chez le héros. En effet, le mépris et la haine de l'autre provoque chez l'homme souterrain qui est dans sa jouissance masochiste à ce moment-là, le désir d'approfondir cette jouissance en faisant mal à l'autre qu'on méprise et déteste, et de jouir encore d'avantage du spectacle de le voir humilié devant soi, et de voir comment il souffre. Dans la relation avec l'autre, le but n'est pas seulement de souffrir en se sentant rabaissé à ses propres yeux et aux yeux de l'autre, ce qui peut déjà apporter une jouissance profonde. Le but c'est de prolonger et d'augmenter cette jouissance en faisant souffrir et en rabaissant l'autre devant soi et devant lui-même, pour qu'il souffre de la même manière que l'homme souterrain, et en regardant sa souffrance jouir doublement : jouir de sa propre souffrance et de celle de l'autre.

Nous le voyons dans le passage[471] où l'homme souterrain, ne sachant même pas pourquoi et dans quel but, refuse à son domestique de lui payer ses gages, il veut « *punir* Apollon » en retardant son payement sans raison de deux semaines. Le mot « punir » qu'emploie Dostoïevski dans ce fragment est très significatif, car punir c'est faire « souffrir l'autre » et nous savons que la souffrance est jouissance pour lui. L'homme souterrain est dans une quête de jouissance qui guide tout son comportement. Pour jouir d'avantage il va « punir » son domestique, il joue avec la souffrance de son domestique, augmentant de cette manière sa propre jouissance :

> Alors, je sortirais les sept roubles au grand complet de leur tiroir, je lui montrerais que je les possède, que je les ai mis de côté exprès, mais que « je ne veux pas, je ne veux tout simplement pas lui payer ses gages, que je ne le veux pas parce que *je le veux ainsi*, parce que « tel est mon bon plaisir », parce qu'il n'est pas assez respectueux, parce que c'est un grossier personnage ; mais que s'il me les demande respectueusement, je me laisserais peut-être attendrir ; sinon, il attendrait encore deux semaines de plus, trois semaines, un mois entier... [472]

Ces quelques phrases reflètent parfaitement une démarche sadomasochiste c'est-à-dire à la fois sadiste[473] et masochiste. Et il y a encore un trait très caractéristique du sadisme, c'est le fait de

---

[469] Ibid, p. 158.
[470] Selon nous cette forme de masochisme même si elle est principalement morale, psychologique, n'exclue pas des formes de douleur physique marginal, principe de l'unité de la douleur, correspondant à la recherche, généralement inconsciente, de plaisirs physiques qui sont bien de type sensuel, même s'ils sont très sublimés.
[471] Ibid, p. 160.
[472] Ibid, p. 160.
[473] Le sadomasochisme est un terme d'origine non psychanalytique mais qui est repris et redéfini par la psychanalyse. En sexologie, à partir des oeuvres de Richard von Krafft-Ebing et de E.Ellis, le terme (provenant de deux noms propres, Sade et Sacher-Masoch) désigne des perversions sexuelles symétriques et complémentaires.

faire demander « pardon » à celui qu'on fait souffrir, ce qui constitue le couronnement, le summum de la jouissance du sadomasochiste : « Voilà ton argent, tu vois : le voilà ! (je l'avais sorti d'une petite table). Les sept roubles au complet ! Mais tu ne les auras pas, tu ne les auras pas tant que tu ne seras pas venu, respectueusement et tête basse, me demander pardon. Tu entends ! »[474] Le pardon renvoie à une faute, mais la faute n'a pas été commise. Faire en sorte que celui qui souffre injustement, implore le pardon pour une faute qu'il n'a jamais commise a pour but de le rabaisser encore plus, de l'humilier encore plus pour le faire souffrir encore plus et en tirer encore plus de jouissance. Souvent le sadomasochiste estime que la souffrance qu'il a imposée au départ n'était pas suffisante en comparaison de sa propre souffrance car c'est lui et non l'autre qui a le monopole de la souffrance, car il n' y a pas un être au monde qui inspire plus de dégoût, plus de mépris que lui, qui est plus rabaissé que lui.

Le comportement sado-masochiste de l'homme souterrain peut paraître, à première vue, comme un changement « vectoriel » de la direction de la médiation affective de soi vers autrui, l'objet du désir de sa jouissance n'étant plus lui-même mais l'autre. Mais il s'agit finalement de la reconnaissance de l'aspect intersubjectif du sentiment conceptualisé[475] dans un discours dialogique sur soi, sur le monde et sur autrui. Son sentiment oscille entre le soi et autrui ou l'objet dans une direction vectorielle de soi à soi. Ce qui est le résultat constant de son insatisfaction, du désir de piétiner soi-même son image, mais en utilisant autrui dans ce piétinement dans la recherche d'une autodéfinition équilibrée de soi.

1.2. Le désir d'aboulie : les irrésolutions de Zeno Cosini

Nous avons des configurations comparables d'insatisfaction et de Désir de jouissance de la conscience autoréflexive chez l'homme vermoulu et chez Zeno Cosini. Ils témoignent du même processus de la fusion de *la perception d'altérité* et du *ressenti de soi*. La conscience

---

Marques de dégénérescence pour d'aucuns puisque liant la satisfaction à la souffrance et à l'humiliation infligées à autrui (sadisme) ou reçus d'autrui (masochisme), elles sont le plus souvent combinées chez le même sujet. Pour la psychopathologie, il s'agit d'un déviation durable de l'activité sexuelle par rapport à ses conditions dites « normales », au même titre que la pédophilie, la nécrophilie, le fétichisme, le voyeurisme et l'exhibitionnisme. C'est Freud qui relie ces deux termes pour montrer l'interdépendance des deux processus dans la réalité psychique, comme prototypes, respectivement, de l'activité et de la passivité (Freud, S., *Trois essais sur la sexualité, Esquisse pour une psychologie scientifique, Pulsions et destins des pulsions, Au-delà du principe de plaisir, Le Problème économique du masochisme*). In *Encyclopédie de la Philosophie*, La Pochothèque, Librairie Générale Française, 2002, p. 1456.

[474] Ibid, p. 162.

[475] Tout acte sensoriel de la conscience, éprouver des émotions ou des sentiments, est un acte intersubjectif entre soi et autrui dans l'établissement d'un certain jugement de valeurs par la conscience en fonction de son altérité : «*L'acte d'évaluation n'est donc séparable ni de la relation à l'autre ni de l'activité même.* » Misrahi, R., *Qu'est-ce que l'éthique ?* , Paris, Armand Collin, 1997, p. 170.

autoréflexive, étant à la fois l'objet désirant et l'objet désiré, est *vectoriellement* tournée essentiellement vers elle-même dans des schémas mentaux « conceptualisés » par divers sentiments. Mais chez Zeno l'intériorisation est moins intense que chez l'homme souterrain, son désir diminuant un peu, sa souffrance s'affaiblissant et avec elle son ressenti décidant d'abaissement de l'intensité de la médiation affective.

Chez Zeno Cosini, le désir de jouissance peut être qualifié comme le désir d'aboulie,[476] comme un constant besoin de persister dans un état d'irrésolution face au monde et les décisions à prendre. Ceci est le résultat du manque et de l'insatisfaction qu'il ressent, manque et insatisfactions qui comme chez l'homme souterrain, peuvent se définir par le besoin de ressentir un sentiment de dévalorisation de soi, un sentiment d'infériorité qui définit l'individu comme un incapable, un raté, celui qui est condamné à un échec perpétuel et éternel. « Je sentais la souillure en moi ! Je n'ai simulé aucune indisposition comme je l'avais fait par le passé pour cacher ou atténuer ma faute et mon remords. »[477] Et cet échec devient pour Zeno essentiel dans la construction de son ressenti, car : « [...] l'*échec*, toujours *essentiel*, nous dévoile à nous-mêmes, il nous permet de nous voir comme Dieu nous voit, alors que le succès nous éloigne de ce qu'il y a de plus intime en nous et en tout. »[478] C'est à partir du désir de l'échec qu'il verbalise son ressenti mais la différence avec l'homme souterrain est que le sentiment formant son intériorité, n'est pas aussi fort, ni tragique, ni si négatif. Car pour lui :

> - La vie n'est ni belle ni laide, elle est originale ! Quand j'y repensai, il me semble avoir dit une chose importante. Qualifiée de la sorte, la vie me parut si étrange que je la regardai longtemps comme si je la voyais pour la première fois avec ses corps, gazeux, fluides et solides. Si je l'avais racontée à quelqu'un qui n'en n'avait pas l'habitude et fût donc dépourvu de notre sens commun, il aurait eu le souffle coupé à la vue de cette énorme construction dénuée de finalité. Il m'aurait demandé : « Mais comment l'avez-vous supportée? » Et s'étant informé de tous ses détails, depuis ces corps célestes suspendus tout là-haut afin qu'on puisse les voir sans les toucher, jusqu'au mystère qui enveloppe la mort, il se serait exclamé : « Très originale ».[479]

[476] L'aboulie désigne en psychiatrie le trouble mental caractérisé par une diminution ou une disparition de la volonté se traduisant par une inaptitude à choisir, à se décider, à passer à l'acte.
[477] *La Conscience de Zeno*, p. 337.
[478] Cioran, E-M., *De l'inconvénient d'être né*, in Oeuvres, coll. In Quarto, Paris, Gallimard, p. 1281.
[479] *La Conscience de Zeno*, p. 405.

Zeno a tout simplement un constant *besoin aboulique* de se prouver son rabaissement par le biais de son affect.[480] Il a besoin de cette preuve de rabaissement, non pour satisfaire un Désir de jouissance d'une souffrance sadomasochiste comme l'homme souterrain, même si on voit chez lui un certain penchant de ce type, beaucoup plus léger cependant que celui de l'homme souterrain. On ne peut aller jusqu'à dire que c'est un penchant réellement sadomasochiste, mais plutôt pour satisfaire un besoin de ressentir une affectivité très forte. Et il le fait dans une attitude originelle de son être qui est une attitude à caractère pessimiste déterminant et véhiculant toutes les idées à partir desquelles il fonde son intériorisation, car : « Ce n'est pas nos idées qui nous font optimistes ou pessimistes, c'est notre optimisme ou notre *pessimisme* d'origine physiologique ou pathologique, l'un autant que l'autre, qui fait nos idées. »[481]

Cette « attitude pessimiste », la dévalorisation de soi, lui sert à satisfaire son désir très profond de persister dans un état où il ne peut exécuter aucune résolution. Nous pouvons illustrer cela avec la première scène du roman très significative pour exposer son désir de jouissance et son insatisfaction. Sa dépendance du tabac prend chez lui un aspect de drame psychologique. Son médecin lui ayant demandé d'arrêter de fumer, chaque cigarette devient « une dernière cigarette ». Zeno ne cesse de prendre la résolution d'arrêter de fumer, sans jamais y parvenir. Il prend goût à cette situation en sublimant cette faiblesse, en montrant dans ses actes le fond caché de son être : « [...] l'irrésolution » étant « le plus commun et apparent vice de notre nature [...].[482] Mais son « irrésolution », cette impossibilité d'arrêter de fumer, est aussi une couverture dissimulant une nécessité constante de dévalorisation de soi, qui chez Zeno, comme chez l'homme souterrain, devient une obsession sur laquelle s'organise le processus d'intériorisation. Le principe obsessionnel de la dévalorisation de soi, est la source du ressenti de la conscience qui revient d'une manière pathologique et que la conscience reconnaît comme tel, mais qui s'imposent à elle avec force et de manière répétitive.[483]

La « dernière cigarette » qu'il ne cesse d'allumer devient chez lui le symbole de sa déchéance. Par son incapacité à accomplir sa résolution en en allumant « encore une ... », il se fournit à lui-

---

[480] L'affect qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, investit les percepts de plus en plus dans sa verbalisation au niveau de l'intériorisation, avec des qualifications réflexives se rapportant à la consistance corporelle des objets qui sont « gazeux, fluides et solides ».

[481] De Unamuno, M., *Le sentiment tragique de la vie*, trad. Marcel Faure-Beaulieu, Idées/Gallimard n°68, p.13.

[482] Michel de Montaigne, *Essais 2.1*, Paris, Gallimard, 1990, p.15.

[483] La psychanalyse le définit comme une conduite « coactive » de la conscience – conduite obsessionnelle représentant une défense du moi contre les exigences pulsionnelles de l'inconscient, et impliquant une régression à une phase sadico-anale. Cf. *Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 1174. Ce qui permet d'expliquer le besoin constant de Zeno de dévalorisation de soi, qui le renvoie au sado-masochisme de l'homme souterrain.

même la preuve de son infériorité. Infériorité qui lui permet de satisfaire son désir de ne pas remplir ses résolutions. Ce qui devient le support fondamental de ses affects – de son ressenti sur lequel se fonde toute son intériorité. Le désir d'infériorisation de Zeno, beaucoup moins fort que celui de l'homme souterrain, est « atténué » par un certain cynisme qui caractérise sa verbalisation. Tout en étant « le cimetière de ses bonnes résolutions », la « dernière cigarette » lui permet de mémoriser les dates importantes qui sont fêtées dans sa famille : anniversaires et autres, ce qui est une manière ironique d'exposer l'essence de son Désir de souffrir qui est liée à la tension de persister dans le sentiment d'infériorisation qu'il cultive continuellement. Son éternel « jamais plus », renouvelé à chaque occasion qui se présente, n'est que la pose ironique et sarcastique d'un esprit lucide, qui sait très bien qu'il feint à chaque fois sa résolution, et qu'il ne passera jamais à l'acte car il constate à chaque fois qu'il a toujours « tout son temps pour se soigner correctement » et qu'il n'y a « absolument aucune urgence »[484] pour s'arrêter de fumer immédiatement. En prenant dans *son for intérieur* des résolution qu'il contredit systématiquement par la suite, seul l'ironie qu'il a de soi, peut lui permettre d'arriver à une véritable réflexivité de soi, de se prendre soi-même pour l'objet de ses pensées, de s'objectiver, car « [...] se moquer de soi-même. Aucun progrès n'est possible dans la connaissance objective sans cette *ironie* autocritique. »[485] L'ironie persiste dans sa conscience comme le support de la réflexivité qui lui est nécessaire pour aborder et analyser son désir d'intériorisation de soi.

1.3. Le désir numineux de l'homme vermoulu

Chez l'homme vermoulu, l'intensité du sentiment de manque de son insatisfaction, sentiment ressenti par le personnage, est augmenté par la structuration du texte, aussi bien au niveau formel qu'au niveau textuel par un dialogisme et une polyphonie des consciences de type dostoïevskien, ce qui le rapproche de l'homme souterrain en ce qui concerne l'intensité de l'intériorité transcrite, mais donne aussi au roman un statut très moderne et novateur, qui par sa complexité formelle et sa pluri-vocalité des consciences, l'approche des écrits plus tardifs et plus modernes, comme *Ulysse* et *Le Planétarium*.

C'est la conséquence des multiples morcellements d'une conscience autoréflexive éclatée entre divers personnages se répondant mutuellement dans leur autonomie et leur diversité, mais se complétant réciproquement dans la formation d'un même type d'intériorité. On aboutit à un

[484] *La Conscience de Zeno*, p. 67.
[485] Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, Folio/essais n°25, p.18.

système complexe de séquences narratives monologiques ou dialogiques, qui constituent une suite homogène. Chaque personnage tente d'élaborer sa propre vérité subjective de soi, mais le dénominateur commun qui les rassemble dans une même catégorisation de l'intériorité c'est la médiation affective qui s'opère dans chaque aveu – *le sentiment de décadence* générant une souffrance intérieure, comme nous le verrons chez Borowski :

> […] souffrance, elle était si triste mais à la fois innocente, qu'elle permettait à mon imagination agitée de me projeter dans des affabulations vertigineuses et maladives, dans lesquelles ma pensée se perdait, la vie fanait… Comme un alcoolique, j'avais de la vodka et de la tristesse, de la tristesse et de la vodka.[486]

La décadence et le ressenti en résultant, sentiment de souffrance, est produit selon le principe classique de la décadence : plus l'homme aspire à l'inaccessible plus il sombre dans la décadence :

> Que nous exigions toujours ce qu'il y a de plus élevé, de plus approfondi, de plus fondamental, de plus exceptionnel, là où il n'y a tout de même rien d'autre à constater que les choses les plus basses et les plus superficielles et les plus ordinaires, rend effectivement malade. Cela ne fait pas avancer l'être humain, cela le tue. Nous voyons la *décadence* là où nous attendons le progrès, nous voyons le désespoir là où nous avons espoir, c'est là notre faute, notre malheur. Nous exigeons toujours tout là où, naturellement, il n'y a que peu à exiger, cela nous déprime. Nous voulons voir l'être humain au pinacle et il échoue déjà dans les bas-fonds, nous voulons tout atteindre et, en fait, nous n'atteignons rien.[487]

Plus l'homme vermoulu aspire à la perfection artistique, plus il souffre de l'impossibilité de satisfaire son désir de jouissance. Le sentiment de sa souffrance qui devient sa base d'intériorisation est le résultat direct de son désir de jouissance, de ses aspirations trop élevées. Car sa vraie vie ne se résume qu'à ses aspirations artistiques : « Moi, je ne vivais que sur la scène. Dans la vraie vie j'étais négligeant, fainéant, obtus. »[488] Le roman de Berent nous apporte cette image d'une intériorité fondée sur un sentiment de la décadence de l'être, mais au travers de plusieurs personnages qui le ressentent tout au long du texte. L'intériorisation de la conscience se présente donc comme « éclatée » en plusieurs strates, qui s'emboîtant dans de mutuelles dépendances, se complètent et se superposent, reposant sur le même type d'aveu intérieur des personnages médiatisé par un affect commun. La décomposition de concept est donc la résultante

[486] *Próchno*, p. 16.

[487] Bernhard, T., *Béton*, trad. Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1985, p.88.

[488] *Próchno*, p. 16.

d'une décomposition du sujet, c'est donc à partir de cette double décomposition qu'il faut analyser l'intériorité dans le texte de Berent.

L'insatisfaction de l'homme vermoulu se présente donc comme la résultante de sa caractéristique la plus fondamentale qui est son « manque d'intégralité » qu'on voit aux différents niveaux du roman : à celui de la description des personnages qui obéissent à certaines normes communes dans la construction et la caractérisation et à celui de la structuration du roman. Ce manque a été théorisé par de nombreux critiques[489] comme la « *połowiczność* » de l'individu.[490] C'est l'héritage du « halb und halb » de Nietzsche,[491] qui est une caractéristique générale du personnage moderne et qui chez Berent se manifeste par une focalisation sur quelques caractéristiques essentielles d'une situation existentielle, notamment la décadence et le tragique du destin de l'artiste.

Cela aboutit à des répétitions continuelles d'une même charge sémantique de l'affect du personnage décrit partiellement. Cette charge compose une intériorité, qui oscillent entre trois particularités : il est à la fois décadent, moderne et artiste. Et l'affect formé sur cette base le fait pencher vers le même Désir fondamental, le désir d'atteindre l'idéal artistique en transcendant les faiblesses de l'homme ordinaire qui est englué dans la vie sociale des masses, le désir de reconnaissance et de célébrité, le désir de perfectionner ses talents artistiques pour explorer et démontrer son originalité et son individualité artistique et par là souligner son unicité et son inimitabilité. On pourrait appeler ce Désir, le Désir « numidique »,[492] ou « numineux »[493] de la conscience s'intériorisant. Le désir de « numen » qui ne peut être satisfait fait naître la contradiction de la conscience autoréflexive de l'homme vermoulu, en raison de son impossibilité d'atteindre l'idéal artistique.

---

[489] Entre autres cf. Paszek, J., *Styl powieści Wacława Berenta*, Katowice, Uniwersytet Sląski, 1976, p. 57; Zaczynski M., « *Niemoc serdeczna* » O *człowieku w Próchnie W. Berenta* in *Studia o Berencie*, pod redakcja Jerzego Paszka, Katowice, Uniwersytet Sląski, 1984, p. 18 ; TdA : Paszek, J., *Le style du roman chez W. Berent*, Katowice, Université de Silésie, 1976 ; Zaczynski, M., « *L'impuissance cordiale* » *De l'homme dans Próchno de W. Berent*, in *Etudes sur Berent*, sous la direction de Jerzy Paszek, Katowice, Université de Silésie, 1984.

[490] Expression polonaise qu'on traduit en français par « description partielle, à moitié, de la personnalité ».

[491] Cf. Walas, T., *Dekadentyzm wsród prądów epoki*, Warszawa, Pamietnik Literacki, 1977, p. 97. TdA : Walas, T., *Le décadentisme parmi d'autres courants de l'époque*, Varsovie, Souvenir Littéraire, 1977.

[492] Du latin *numen* – dieu, *sensus numinis* – le sentiment d'être dieu.

[493] L'adjectif « numineux » a été utilisé par Rudolf Otto, in Otto, R., *Le sacré*, Paris, Payot, 1949. Il l'a emprunté à Schleiermacher selon lequel le *numen* c'est l'expérience du sacré, qui est une prise de conscience de la dépendance et une saisie de l'infini dans tout être fini. La religion est dans l'intuition conçue comme sentiment, comme sens et goût de l'infini. Otto désigne par ce terme la prise de conscience par l'homme de sa puissance car l'homme est naturellement doué du sens religieux, le sème affectif du numineux constitue donc un à priori formel de l'affectivité. Chez Berent la conscience autoréflexive souffre de l'impossibilité d'atteindre son idéal artistique, son affect est donc cerné par son *numen*.

Le manque et l'insatisfaction apparaissent aussi par le fait d'être dans une société de type individualiste où les liens interpersonnels se trouvent dans un état d'atrophie extrême et subissent une atomisation et une désintégration. Car si le « côté positif de l'individualisme moderne est de donner à chacun plus de responsabilité et d'autonomie » en favorisant son intériorisation, son « côté négatif est de dégrader les solidarités et d'accroître les solitudes »[494] en plongeant l'homme dans la souffrance en raison de sa quête inassouvie de jouissance, car :

> Comment ne pas voir en effet que la victoire de l'*individualisme* sur la société est une victoire ambiguë et que les libertés accordées au premier - libertés d'opinion, de conscience, de choix, d'action - sont un cadeau empoisonné et la contrepartie d'un terrible commandement : *C'est à chacun désormais qu'est dévolue la tâche de se construire et de trouver un sens à son existence.*[495]

Ceci est vécu par tous les personnages qui composent l'homme vermoulu, Borowski, Jelsky et Hertenstein comme une certaine situation de « manque »,[496] cause de leur improductivité artistique. L'homme vermoulu est conscient de ce manque, de ce défaut ontologique qui structure ses valeurs en lui faisant perdre son assurance, en l'enfonçant dans une dévalorisation permanente de soi qui l'approche de l'homme souterrain et cause son intériorisation. Il devient peureux et incertain, n'osant plus croire en lui-même et à son inspiration créatrice, il perd progressivement son inspiration et son agir « instinctif », l'essence même de sa capacité artistique et est condamné à des acquis « appris » sur lesquels il fonde alors sa création artistique. Borowski verbalise ouvertement ce manque : « Il doit y avoir un certain manque, que je vois dans tout ce que je pense ou ressens, manque avec lequel il m'est impossible de vivre. […] un manque, un manque et encore une fois un manque très fort. »[497] C'est à partir de ces deux manques : *le manque d'intégralité* qui le caractérise et le manque qu'il ressent, que se forme son Désir de jouissance et en résultat le ressenti de sa conscience autoréflexive.

Quant à Juan Pablo Castel et Bérénice Einberg, les configurations de manque et d'insatisfaction qui définissent leur Désir de jouissance s'approchent du Désir de souffrance sadomasochiste de l'homme souterrain, mais la direction « vectorielle » de la conscience autoréflexive bascule de soi vers autrui, l'objet du désir de sa jouissance n'étant plus soi-même (comme chez l'homme souterrain, l'homme vermoulu et Zeno Cosini) mais l'autre, reconnaissant ainsi l'implication de sa *perception d'altérité* dans l'essence sémantique de son ressenti.

---

[494] Morin, E., *Dialogue sur la connaissance*, Édition de l'Aube, 2002, p.65.

[495] Bruckner, P., *La Tentation de l'innocence*, Livre de Poche n°13927, p.32.

1.4. Le désir d'in/ex-clusion : la solitude de Bérénice Einberg

Comme chez les héros de *Próchno*, l'intériorisation de Bérénice Einberg occupe une place importante dans le récit, intériorisation moins intense pourtant que celle de l'homme souterrain. Nous définissons son désir de jouissance comme le désir d'in/exclusion, l'héroïne désirant son exclusion de la vie sociale en plongeant dans une solitude, tout en incluant dans cette solitude autrui qu'elle aime.

Bérénice ressent deux manques à la fois, ce qui a d'ailleurs été visible déjà au niveau initial du sujet. Elle ressent un manque profond de solitude, solitude qu'elle voudrait préserver des assauts de l'extériorité. Car la solitude est pour elle le plus grand garant de son espace intérieur, car elle l'amène vers la plus grande perfection qui est celle d'un manque pur. Pour elle l'homme ne peut jamais atteindre une plénitude plus parfaite que celle du vide de sa conscience. La solitude est d'ailleurs le trait commun à toutes les consciences du premier cycle de la médiation affective. Elles choisissent l'isolement volontairement selon le principe de Rilke : « Une seule chose est nécessaire : la *solitude*. La grande *solitude* intérieure. Aller en soi-même, et ne rencontrer durant des heures personne, c'est à cela qu'il faut parvenir. »[498] Le héros dénigre, rejette la société, ou tout simplement, préfère se concentrer sur la richesse d'une vie intérieure alimentée de rêveries. C'est le résultat d'une crise que vit l'individu dans un phénomène psychique personnel et existentiel. L'isolement exprime une critique, un rejet et est un signe d'exclusion de la sphère sociale. Il révèle également le repli sur soi, la recherche d'un havre imaginaire et sécurisant dans le monde des idées, dans une réflexivité de soi qui le laisse persister dans ses intériorisations qui deviennent son refuge.

Le deuxième manque résulte, lui, du fait que par ce premier manque Bérénice tombe dans un piège en désirant une extériorité qui veut la capturer et l'emprisonner. Ce deuxième manque résulte aussi de fréquentes contradictions existant dans ses propos et qui reflètent des ressentis contradictoires. Oscillant entre la haine et l'amour, ses aspirations deviennent de plus en plus confuses et incertaines. Elle rejette Autrui qui menace son intérieur, en voulant préserver sa solitude, mais elle désire en même temps l'entraîner dans son monde intérieur. C'est pourquoi

---

[496] Walas, T., *op. cit.*, p. 97.
[497] *Próchno*, p. 20.
[498] Rilke, R-M., *Lettres à un jeune poète*, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, Grasset/Les Cahiers Rouges, 1937, p.62.

elle est profondément masochiste sans pourtant basculer incontestablement vers le sadomasochisme comme le fait l'homme souterrain:

> L'an dernier, aux premiers froids, j'ai mis la langue sur le corbeau de la grille et elle y est restée collée, tellement collée que toute la peau s'est arrachée quand j'ai tiré. J'enlève mes chaudes moufles. Plantée devant la grille, je tends mes mains moites vers le corbeau de fer que le froid hérisse d'une sorte de duvet blanc. J'ai peur. Mais le corbeau de fer me fait trop envie. Après maints reculs et maintes hésitations, je me résous. Fermant les yeux, poussant un petit cri, je le saisis à pleines mains. Aïe ! C'est pire qu'empoigner une braise. Le métal est comme bouillant de froid. Je sens mes paumes adhérer, ma peau fondre. Le cœur me manque. Ma bouche s'ouvre. Ne crie pas. Ravale tes cris infâmes. Bérénice Einberg ![499]

Le masochisme est ainsi clairement affirmé, mais il ne s'agit pas de sadomasochisme car elle désire de se faire souffrir, sans pourtant faire souffrir autrui qu'elle aime comme c'est le cas dans le sadomasochisme : « L'unique moyen de sauvegarder sa *solitude* est de blesser tout le monde, en commençant par ceux qu'on aime ».[500] Et dans le cas de Bérénice, dans le désir d'entraîner Autrui dans son monde intérieur, il s'agit de l'Autre qu'elle aime et avec qui elle veut faire face au monde extérieur. C'est pourquoi, son rapport à autrui est ambigu, elle veut rompre avec autrui qu'elle n'aime pas comme c'est le cas dans le sadomasochisme, sans véritablement faire mal à celui qu'elle aime car elle veut le dominer et l'entraîner dans son espace intérieur de soi. Et ce n'est que de cette manière que sa conscience acquiert le matériel pour ses actes d'intériorisation, ses ressentis étant fondés sur les sentiments les plus divers qu'elle possède sur autrui. Même si son intériorisation se fait dans l'espace intérieur de soi qui est l'espace de sa solitude, elle a besoin d'autrui car :

> On ne pourra jamais déterminer avec certitude dans quelle mesure nos relations avec *autrui* sont le résultat de nos sentiments, de notre amour ou non-amour, de notre bienveillance ou haine, et dans quelle mesure elles sont d'avance conditionnées par les rapports de force entre individus.[501]

Le ressenti de soi fondé sur un sentiment précis est toujours élaboré en fonction du désir qu'elle possède à l'égard d'autrui. Nous le voyons dans son rapport à sa mère, à son frère et à Constance Chlore, des êtres qu'elle aime et qu'elle rejette à la fois. Le désir de Bérénice renvoie directement au « désir triangulaire dans l'espace romanesque » de Cervantès dans *Don Quichotte*, présenté

---

[499] *L'avalée des avalés*, p. 51.
[500] Cioran, E-M., *De l'inconvénient d'être né*, in *Oeuvres*, coll. Quarto, Paris, Gallimard, p. 1332.
[501] Kundera, M., *L'insoutenable légèreté de l'être*, trad. François Kérel, Folio n°2077, p.421.

par René Girard.[502] Le mécanisme du désir humain analysé par Girard opère selon une trajectoire linéaire: sujet - objet, mais par imitation du désir d'un autre, d'un médiateur, selon un schéma triangulaire: sujet - modèle - objet. Don Quichotte indique clairement consacrer sa vie à l'imitation, de celle d'Amadis de Gaule, telle qu'il imagine qu'elle serait. L'hypothèse girardienne repose sur l'existence d'un troisième élément, médiateur du désir, qui est l'*Autre*. C'est parce que l'être que j'ai pris comme modèle désire un objet que je me mets à désirer celui-ci et l'objet ne possède de valeur que parce qu'il est désiré par un autre. Nous voyons chez Ducharme une certaine notion du désir triangulaire. Mais Bérénice ne désire pas en fonction des désirs de son médiateur, elle le fait en fonction de ses propres désirs :

> J'ai tellement besoin de croire en quelque chose et peut si peu croire en ce qu'on croit. J'ai besoin tellement d'un chemin que je prendrais volontiers, s'il m'était offert, le chemin de n'importe quelle Bérénice.[503]

Par des simulacres passionnels qu'elle élabore dans ses schémas mentaux, elle se nomme Bérénice fille d'Agrippa I^{er}, Bérénice d'Edgar Poe ou Bérénice d'Egypte qui a épousé son frère, et c'est cette Bérénice qui lui plait le mieux.

> Il faut que les pouvoirs de l'imagination soient grands pour que la seule coïncidence de quelques syllabes provoque un accommodement si vif de tout mon être, et un si grand désir.[504]

Elle devient ainsi elle-même l'Autre, le troisième élément du triangle girardien.

Ainsi, il existe chez Bérénice deux types de désir, le « désir externe » qui est d'introduire Autrui dans son monde extérieur et qui se manifeste au niveau des actions, et le « Désir interne » qui est le Désir de ses pensées, ressenti au niveau de son être interne, de se comporter comme son propre médiateur. Et c'est uniquement le « Désir interne » de Bérénice qui peut être classé dans ce schéma triangulaire de Girard, mais avec une petite réserve. On pourrait penser que l'introduction d'un médiateur dans cette approche du désir est une complexité supplémentaire, purement théorique et arbitraire de la part de René Girard. D'autant que la présence de cet *Autre* peut entraîner une remise en cause de cet individualisme placé au cœur de la modernité, qui montre l'homme comme une entité libre et autonome. Mais cette indépendance est incontestable dans le cas de l'œuvre de Ducharme et valide le raisonnement de René Girard.

---

[502] Ce qui est révolutionnaire pour la littérature occidentale, et fait de Don Quichotte une œuvre fondatrice de la modernité littéraire. Cf. Girard, R., *Mensonge romanesque et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

1.5. Le désir d'autrui : Juan Pablo Castel et son altérité

L'intériorité de Juan Pablo se rapproche de celle de l'homme souterrain en raison de l'intensité très forte de son désir qui le classe à la deuxième place de l'intensité de l'intériorité exprimée dans le premier cycle d'œuvres. Nous qualifions son désir comme le *désir d'autrui*, le héros persistant dans un manque profond d'échanger avec autrui. Et nous verrons dans la suite de cette analyse que ce désir de contact avec autrui prendra de plus en plus la forme du *désir de possession d'autrui*, le personnage basculant vers la jalousie profonde de la femme qu'il aime.

Le désir d'autrui est le résultat de l'insatisfaction et du manque que Juan Pablo Castel ressent et c'est un « manque d'autrui » résultant d'un sentiment de « solitude profonde, « anxieuse et absolue»,[505] d'un isolement du monde extérieur qui est la cause de sa souffrance. Il désire autrui dans le sentiment profond de sa solitude car il veut peupler sa solitude d'une altérité et seul cet acte de combler par l'altérité le vide solitaire qu'il ressent peut lui apporter une jouissance de l'être. Le sentiment du vide d'avoir perdu autrui est le sentiment de souffrance qui tourmente son existence. C'est pourquoi il aspire à le combler dans ses intériorisations :

> Lorsque vous avez perdu l'être qui vous était le plus proche, tout vous paraît *vide*, vous pouvez regardez où vous voulez, tout est *vide*, et vous regardez et regardez et vous voyez que tout est *vraiment vide***,** et cela pour toujours [...].[506]

Nous pouvons l'expliquer par le simulacre passionnel qui apparaît dans son discours d'intériorisation et qui caractérise d'une manière explicite l'insatisfaction résultant de son désir de l'être. Par simulacre passionnel il faut comprendre des « projections du sujet dans l'imaginaire passionnel »,[507] dans une configuration narrative résultant de l'ouverture de l'espace imaginaire du sujet par l'effet des « charges modales » qui affectent sa conscience dans des changements « imaginaires » des rôles actanciels les plus divers que le récit peut générer.

---

[503] *L'avalée des avalés*, p. 217.
[504] Kundera, M., *op. cit*., p. 217.
[505] *Le Tunnel*, p. 15.
[506] Bernhard, T., *Maîtres anciens*, trad. Gilberte Lambrichs, Folio n°2276, p.235.
[507] « Le simulacre est une configuration qui résulte [...] de l'ouverture d'un espace imaginaire par l'effet des charges modales qui affectent le sujet : les simulacres existentiels et les changements imaginaires des rôles actantiels, c'est-à-dire tout ce qui affecte la représentation syntaxique des énoncés de jonction, sont les principales propriétés de ces simulacres [...] ». Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op.cit.*, p. 59 et 63.

Même si dans le récit de Sabato, ce n'est pas encore *un vrai simulacre*, sa présentation n'étant pas comme telle, car il se présente sous la forme d'un rêve « authentique » que fait Juan Pablo, délimité par son endormissement et son réveil, tandis qu'un vrai simulacre se produit dans la réalité consciente de l'individu. Nous le qualifions donc de *quasi-simulacre passionnel,* qui même s'il a une forme très simple et primitive, transpose avec une grande précision l'essence du ressenti de la conscience autoréflexive. Nous le mentionnons dès le début de cette analyse, en raison de son importance dans les représentations du ressenti de Juan Pablo Castel qui conditionne son intériorisation à médiation affective. Dans le simulacre qu'il fait dans son rêve, il apparaît comme un invité dans une maison qu'il ne connaît pas et où il est transformé en oiseau. Ses amis qui le rejoignent ne voient pas cette transformation en oiseau et sont sourds à ses cris de désespoir :

> […] un oiseau de taille humaine. D'abord les pieds : je voyait comme ils se transforment peu à peu en pattes de coq ou quelque chose comme cela. Puis, c'est fut la transformation de mon corps entier, de bas en haut, comme l'eau monte dans un bassin. Mon unique espoir résidait dans la venue de mes amis qui, inexplicablement n'étaient pas encore arrivés. Quand ils arrivèrent enfin, il se passa quelque chose qui m'horrifia : ils ne s'aperçurent pas de ma transformation.[508]

Personne ne l'entend, personne ne peut le comprendre, il est seul, abandonné à lui-même, comme un *penseur intérieur kierkegaardien* où le *moi est tourné essentiellement vers l'intérieur*, et où c'est *le fait d'être seul qui compte*, où « seule la conscience s'entretient avec l'Individu », lorsque « l'éternité ne comporte point de cohue, point de foule, point de refuge dans la foule, pas plus qu'elle ne connaît le tumulte et le désordre dans les rues ! ».[509] On peut donc dire que c'est une vision « solipsiste » du personnage mais non dans le sens propre du terme, car nous savons qu'un tel solipsisme est insensé, mais dans le sens du solipsisme compris à la manière de Wittgenstein qui est une sorte d'« idéalisme kantien » :

> L'idéalisme isole du monde les hommes en tant qu'êtres uniques ; le solipsisme m'isole moi seul ; et je vois en fin de compte que j'appartiens moi aussi au reste du monde […]. Ainsi l'idéalisme, rigoureusement développé conduit au réalisme.[510]

---

[508] *Le Tunnel*, p. 86.
[509] Laurent, A., *L'individu et ses ennemis*, Paris, Hachette, 1987, p. 87.
[510] Wittgenstein, L., *Carnets de 1914-1916*, p. 158, in Bouveresse, J., *Le Mythe de l'intériorité*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p. 114-115.

Et si le solipsisme proclame qu'il n'existe rien d'autre que *ma* conscience et *mes* états de conscience, l'idéalisme wittgensteinien désigne la doctrine dans laquelle il n'existe rien d'autre que des êtres conscients et *leurs* états de conscience. L'idéalisme conduit la conscience au réalisme en passant par le solipsisme,[511] ce que nous retrouvons chez Juan Pablo. Sa conscience autoréflexive se présente en apparence comme solipsiste, non pour démontrer qu'elle est seule au monde, mais parce qu'elle veut démontrer le réalisme profond de son existence - *le manque* qui la tourmente et qui génère son Désir de jouissance bien particulier dans un lien avec autrui qui en mettant fin à son « tunnel solitaire et anxieux » parviendra à la satisfaction de son désir. On peut dire que contrairement à l'homme souterrain sa conscience autoréflexive demeure dans une direction vectorielle de soi vers autrui.

C'est par ce détournement par une démonstration de son manque, que le personnage essaye de dire quelque chose sur soi, une connaissance sur soi et sur le monde, à partir d'une certaine logique qui est une logique intérieure, conditionnée par ses états internes, qui sont antérieurs à tout ce que le héros peut savoir sur soi à posteriori, au moment où il rédige ses notes, quand il fait son intériorisation. C'est pourquoi, tout au long de la narration Juan Pablo se place dans cette optique solipsiste. De ce fait, son simulacre passionnel exprime l'incommunicabilité qu'il subit, par la métaphorisation symbolique de la transformation physique en animal, une *transformation magique*[512] qui le plonge dans une solitude absolue de l'être, et dans laquelle il est encore enfoncé par la suite, par son sentiment obsessionnel de jalousie envers Maria qui au lieu de le rapprocher du monde extérieur, l'enfonce encore plus dans l'isolement. Mais ce qui devient l'essentiel dans cet acte de *transformation magique* ce n'est pas l'image irréelle qu'il dévoile devant sa conscience mais l'acte d'imaginer et l'acte de symbolisation : « l'activité de symbolisation, comme toute activité vitale, est motivée par la recherche d'un état d'équilibre, de plaisir ou de bonheur. »[513] C'est pourquoi, cet acte de plonger dans des affabulations ouvre la conscience à son intériorité, car « grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est

---

[511] Bien que Wittgenstein considère non seulement le solipsisme mais aussi l'idéalisme et le béhaviorisme comme des erreurs de la philosophie.

[512] Il s'agit de l'opération de transfert de sens dans une pratique singulière de symbolisation de l'affect par une visualisation de *transformation magique* de l'homme en animal : « une pratique singulière de signes qui sont des opérateurs de transfert de sens et d'affects. Les opérations signifiantes réalisées nous amèneront à prendre en compte la détermination formelle de l'affect. Posons d'emblée que non seulement *l'affect informe le signe* mais que *la forme affecte le signe* et constitue la possibilité même de son effectivité sur les sujets. » Cf. Ducard, D., *L'efficacité symbolique. L'affect du signe*, in *Texto!* mars 2003 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Ducard_Efficacite.html.

[513] Saint-Martin, F., *La tragédie, l'extase et les autres émotions*, in *Approches sémiotiques sur Rothko*, Nouveaux Actes Sémiotiques, n° 34-35-36, p. 118.

dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience de la nouveauté. »[514] Ce qui devient l'essence même de ses aveux intérieurs.

Nous en concluons que le ressenti résultant de l'insatisfaction et du manque conditionnant le Désir de jouissance de la conscience autoréflexive reflète toujours une certaine illusion du bonheur et une souffrance de l'être.[515] Le ressenti du personnage oscille dans un mouvement permanent entre l'illusion du bonheur, selon le principe kantien que le bonheur n'est qu'un idéal que l'homme n'atteint jamais, et la réalité dans laquelle il existe, qui est celle de la souffrance qu'il éprouve constamment en raison de l'insatisfaction permanente de ses désirs et de la quête vaine de jouissance. Et sur le fond global de notre premier cycle d'œuvres, le ressenti possède deux formes, une forme générale qui est celle de *la souffrance de la conscience malheureuse*, et une forme particulière propre à chaque conscience individuelle. Nous poursuivrons cette analyse en allant progressivement de cette première vers la seconde en établissant plus précisément l'intensité de l'intériorité dans chaque texte en examinant en détails le ressenti de la conscience.

[514] Bachelard, G., *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 87.
[515] Ricœur, P., *L'homme faillible*, Paris, Aubier, 1960, p. 146.

2. L'empêtrement dans la contradiction d'une conscience souffrant d'un *trop plein d'affects*

Nous continuons l'étude de l'intériorité dans les œuvres du premier cycle en tirant certaines conclusions des analyses du désir de jouissance et du *méta-vouloir* du personnage s'intériorisant que nous venons d'effectuer, conclusions concernant le caractère du ressenti de la conscience. Les cinq romans de notre premier cycle, celui de la médiation affective exposent à partir de leur Désir de jouissance, une certaine conception « négative » de la conscience autoréflexive dans la mesure où son intériorisation présente la vie comme un échec ou une source de souffrance en raison de l'absence de l'objet désiré. Ce manque devient une source inévitable de souffrance de l'être, de souffrance qui génère des ressentis plus ou moins intenses du personnage à partir desquels celui-ci fonde son intériorité.

Nous remarquons que dans les cinq textes il s'agit d'une certaine existence empirique du héros car ils s'inscrivent tous dans des cadres spatio-temporels plus ou moins précisément déterminés (Saint-Pétersbourg du milieu du XIX^e^ siècle, probablement Munich[516] de la fin du XIX^e^ siècle, l'Argentine du début du XX^e^ siècle, Trieste du début du XX^e^ siècle, Montréal dans des années 60 du XX^e^ siècle). Le personnage existe dans ses dimensions identitaires en tant que personne établissant un rapport précis au monde par la jouissance de son être et spécifiant à chaque type d'intériorisation une certaine essence de sa vie par ses activités de désirs qui lui font acquérir un certain statut de « *méta-vouloir* ». En désirant passionnellement des choses relevant de son existence empirique, l'individu définit précisément son méta-vouloir car il pose des limites précises à son *vouloir* en ressentant le monde tel qu'il voudrait qu'il soit, et en écartant un peu son « *méta-croire* » ce qui lui permet de percevoir objectivement le monde tel qu'il est. Le personnage évolue dans une existence empirique de la vie quotidienne, qui du point de vue phénoménologique se présente comme une certaine « extériorité » du sujet dans lequel il se meut lors de son expérience d'intériorisation en tant qu'individu dans le sens du *principium individuationis*. En vivant dans le Désir constituant son existence, le héros ne perçoit pas la vie dans une optique indépendante de lui-même, il ne peut que la voir comme une conséquences

[516] C'est ce que la critique suppose car c'est à Munich que Berent a fait ses études.

involontaire de ses actes et de ce qui lui arrive, ce qui augmente son *méta-vouloir* dans le Désir de soi, et le fait plonger dans la passivité empirique de son existence qui est à l'origine des ressentis constituant son intériorité. C'est pourquoi l'existence du sujet, saisie comme une existence empirique et « aliénante »[517] de la conscience autoréflexive, peut se refléter par un ressenti étant une certaine résultante de sa vie empirique, vie qui se présente comme une suite logique d'événements, d'actions, de rencontres qui encadrent les sentiments mis en scène.

Le Désir que la conscience conçoit dans cette existence empirique devient constitutif non seulement de son existence même, mais essentiel également pour la formation de ses sentiments. Il est la source des valeurs subjectives de soi qui décident de son intensité et il déclenche chez lui soit des actes extérieurs qui tentent de satisfaire ses envies dans une immédiateté et dans une spontanéité de ses actions, soit des actes intérieurs – intériorisations de ses désirs qu'il soumet aux cogitations de sa réflexivité pour atteindre un soulagement ou un apaisement de ses frustrations. Mais dans tous les cas il s'agit d'expériences vécues dans une extériorité empirique, expériences qui sont à la base du ressenti « malheureux » du personnage. Et comme l'a défini Schopenhauer en s'inscrivant dans la tradition kantienne de la représentation subjective de l'existence, *l'existence de la conscience c'est la souffrance*. Il inscrit l'existence sous le signe de la volonté qui est la réalité première de l'être, seul élément originel de l'existence dans un monde où tout le reste n'est qu'un phénomène.[518] Vivre c'est déambuler dans un « état de malheur radical » comme chacune des consciences de notre premier cycle le montre en s'inscrivant dans cet état de malheur, leur souffrance étant un état naturel de manque qu'elles éprouvent face à leur désir en générant un *méta-vouloir* de la conscience :

> Déjà en considérant la nature brute, nous avons reconnu pour son essence intime l'effort, un effort continu, sans but, sans repos. Mais chez la bête et chez l'homme la même vérité éclate bien plus évidemment. Vouloir s'efforcer, voilà tout leur être, c'est comme une soif inextinguible. Or tout vouloir, a pour principe un besoin, un manque, donc une douleur ; c'est par nature nécessairement, qu'ils doivent devenir la proie de la douleur. Mais que la volonté vienne à manquer l'objet, qu'une prompte satisfaction vienne lui enlever tout motif de désirer, et les voilà tombés dans un vide épouvantable, dans l'ennui. La vie donc oscille comme

[517] Le concept d'aliénation remonte à la pensée de Rousseau pour lequel le *contrat social* aliène la liberté individuelle de la conscience. Hegel considère à son tour, que l'esprit peut s'aliéner lui-même dans une scission entre le monde pur des idéalités logiques et la matérialité du monde réel. Ce conflit entre les deux, fait naître la pensée aliénée devenant étrangère à son essence. cf. Hegel, *La Philosophie de la nature*, Paris, Vrin, 2004.

[518] Cf. Schopenhauer, A., *De la volonté dans la nature*, Paris, PUF, 1969, p. 61-62. La volonté étant un vouloir-vivre sans raison, aveugle, un effort vain qui n'a pas de but et où retentit un écho de la volonté de puissance de Nietzsche.

> un pendule de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui. Ce sont là les deux éléments dont elle est faite, en somme.[519]

Le malheur ou la souffrance, que le héros ressent et qu'il transpose dans ses aveux intérieurs dans le cadre de l'insatisfaction du Désir de son existence, peut atteindre les degrés les plus extrêmes allant de légers désespoirs à des ressentiments si violents que la conscience autoréflexive se met à désirer son propre anéantissement car comme le dit Max Scheler « la douleur et la souffrance tiennent de leur essence d'états sensitifs ce double d'attribut d'être à la fois le fait irréductible et le destin inéluctable de tout être vivant ».[520] C'est pourquoi, le personnage expose par sa réflexivité sur ses schémas mentaux dans son processus d'intériorisation, des vraies scènes passionnelles à un degré de souffrance si intense que son désir de l'être, générateur de ses affects, peut même se transformer en désir de «disparition », d'« anéantissement ».

Le degré de l'intériorité transcrite dans le texte dépend donc de l'intensité de la souffrance exprimée, c'est pourquoi il nous est nécessaire d'analyser le niveau de souffrance dans chaque œuvre du premier cycle pour confirmer définitivement le degré d'intériorisation dans chaque texte. Selon nos hypothèses, comme nous l'avons dit, nous avons l'intériorité la plus intense transcrite dans *Notes d'un souterrain,* où le ressenti de la souffrance est si intense que même le désir d'anéantissement ne peut pas apporter le répit. L'intensité d'intériorité s'abaisse un peu avec *Le Tunnel*, les œuvres suivantes diminuant peu à peu ce degré selon l'ordre suivant : *Próchno, La conscience de Zeno* et *L'avalée des avalés*. Nous poursuivons donc cette analyse selon cet ordre en fonction du ressenti de la souffrance des personnages.

Mais il faut ajouter qu'établir le degré de souffrance sert non seulement à confirmer l'intensité du ressenti de la conscience et en conséquence l'intensité d'intériorisation, mais sert aussi à faire une classification de la conscience autoréflexive. Nous nous apercevons ainsi que chaque texte présente un certain type de la conscience autoréflexive, et cette typologie peut être établie en fonction de l'intensité du ressenti de chaque personnage. Analyser l'intériorité dans un roman dans son déroulement historique exige de préciser exactement le caractère de l'entité narrant l'acte intérieur dans un texte, et cette problématisation peut être effectuée en fonction de la polysémie du concept de la *conscience autoréflexive*. La pluri-signification de l'intériorité dans les œuvres est donc aussi la résultante de cette diversité au niveau de la signification du concept

[519] Schopenhauer, A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Alcan, 1903, t. IV, p. 57.

de la *conscience autoréflexive* : *conscience souffrante d'abaissement et d'humiliation*, *conscience souffrant de jalousie*, *conscience souffrant des aspirations trop élevées de l'artiste*, *conscience dans sa souffrance ironisée*, *conscience dans l'effacement progressif de la souffrance*. Ces diverses qualifications de la conscience autoréflexive soulignent la diversité des intériorisations et le progressif glissement d'une forme extrême du concept vers une forme de plus en plus atténuée au niveau de l'intensité d'intériorisation.

2.1. La conscience souffrant d'abaissement : la dévalorisation de soi de l'homme souterrain

L'homme souterrain expose une souffrance extrême dans son discours intérieur, le degré de son ressenti qualifiant son intériorisation comme la plus intense du premier cycle. Ce qui fait que le ressenti de la conscience autoréflexive, le plus profondément ancré dans la souffrance de *la conscience malheureuse* parmi les œuvres du premier cycle, est le ressenti de l'homme souterrain. Nous définissons sa conscience comme la *conscience souffrant d'abaissement,* et elle devient ainsi la plus représentative pour la médiation affective d'intériorité en raison du degré d'intensité du sentiment d'abaissement que le texte transcrit.

En effet, nous voyons que son discours intérieur est caractérisé par un mépris de soi, une indignation de soi, et par le rabaissement de sa valeur jusqu'au plus bas degré, qui va jusqu'à une telle sous-estimation de soi, qu'il pense ne même pas mériter d'être au niveau d'un insecte : « je n'ai même pas réussi à devenir un insecte. Je vous le déclare solennellement : j'ai voulu le devenir bien des fois. Mais cela non plus, je n'ai pas su le mériter. »[521] Une telle sous-estimation de soi, le fait de vouloir descendre plus bas qu'un animal, au niveau d'un insecte, montre la volonté de classement de soi au plus bas degré de l'échelle du vivant. En montrant le dualisme entre l'âme et le corps, la philosophie moderne avec Descartes a analysé ce qui différencie fondamentalement l'homme de l'animal.[522] De tous les vivants, seul l'homme est capable de « penser » et c'est seulement à son propos que la notion « d'âme » est pertinente. Et malgré la mutuelle dépendance entre le corps et l'esprit que théorise la science contemporaine, symboliquement dans la conscience occidentale les organismes vivants ne sont que des machines

---

[520] Scheler, M., *Le sens de la souffrance*, Paris, Aubier, 1936, p. 4-5. Il ajoute encore qu'il y a cependant, au-delà de cette fatalité aveugle, une sphère de sens et une de la liberté. La conscience cherchera à les investir dans ses intériorisations.
[521] *Notes d'un souterrain*, p. 47.
[522] Même si ces théories au début du XXI^e^ siècle sont partiellement remises en cause par certains penseurs.

physico-chimiques automatiques, et comme l'a défini Descartes : « La césure se situe non entre la matière et la vie, mais entre matière et esprit ».[523] Les animaux et les insectes ne sont que des corps matériels qui composent l'univers, comme d'ailleurs l'homme lui-même, mais l'homme a en plus sa pensée, son âme. Comparer l'homme à un insecte, c'est lui ôter son humanité, lui ôter sa caractéristique de substance pensante. Dire que l'homme n'arrive même pas à devenir un insecte, c'est anéantir son existence, lui ôter sa caractéristique de substance matérielle et spirituelle, nier son existence, dire qu'il ne mérite même pas de vivre en tant qu'homme capable du « cogito ».

Cette idée n'a pas été inventée par Dostoïevski, elle a toujours existée dans la littérature et la philosophie. Déjà Sophocle écrivait que le sort le meilleur, après le fait de ne pas être né, était de disparaître aussitôt après sa naissance. Nous voyons la même idée chez Shakespeare, Baudelaire ou Lamartine. Ce même sentiment que l'homme ne devrait pas exister, nous le retrouvons encore chez Schopenhauer, pour lequel le fait même d'être né est mauvais et doit être expié. On peut le retrouver aussi chez Nietzsche qui parle de mal radical qui est le fond de toute humanité[524] et bien entendu chez Cioran. De plus le personnage se peint volontairement laid. « Je ne suis plus pour vous ce héros que je voulais paraître, mais seulement un vilain bonhomme, un chenapan »,[525] parce qu'il veut à tout prix avilir sa propre image aux yeux de l'autre pour être libre d'accéder à son moi le plus profond. Pour Bakhtine, chez Dostoïevski, il s'agit d'un procédé de transformation volontaire par le discours :

> L'avilissement de sa propre image au yeux de l'autre, le dénigrement de soi-même devant l'autre, en tant qu'une dernière tentative désespérée pour secouer la dictature de la conscience d'autrui, pour se frayer un chemin jusqu'à soi-même, pour soi-même, forment l'axe profond autour duquel tourne la confession de l'homme du sous sol.[526]

---

[523] Descartes, R., *Discours de la méthode*, V, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

[524] On peut se demander si ce n'est pas, d'une certaine manière, la transposition laïque et pessimiste de la Bible avec l'Homme déchu après le péché originel et avant la Rédemption par le Christ. Il s'agirait dans ce cas d'une philosophie caractéristique de penseurs imprégnés de culture chrétienne (ou de la philosophie y conduisant pour Sophocle) qu'ils s'en recommandent ou non. Et dans cette optique seul le sacrifice du Rédempteur, peut sauver l'homme de sa dépression, de son néant, et c'est à quoi il aspire sans le comprendre clairement. Et c'est pourquoi, la « Mort de Dieu » ne peut que se traduire par une dépression philosophique totale.

[525] *Notes d'un souterrain*, p. 75.

[526] Bakhtine, M.M., *Poétique de Dostoïevski, op.cit.*, 1970, p. 318.

Sa souffrance provoquée par le désespoir et qui est la génératrice de sa jouissance, pourrait être comparée à la souffrance schopenhauerienne[527] qui s'appuie sur le fait que le monde humain est le plus mauvais de tous les mondes possibles et que l'existence humaine, gouvernée par le hasard et l'erreur, est pure souffrance. De cette manière, aussi bien pour Schopenhauer que pour le héros dostoïevskien la vie et l'existence humaine sont synonymes de souffrance. Et à cause de ce mal de vivre qu'il ressent profondément, sa vie est un « état de malheur radical », si on veut utiliser les termes schopenhaueriens, comme toute l'histoire de l'humanité, et comme la vie de chacun le montre. Selon Schopenhauer l'homme en tant que pure volonté[528] est un être de désir. Or, le désir, procédant d'un manque est par sa nature même une souffrance. C'est pourquoi la souffrance et la douleur sont l'essence de la vie. Pour le héros du souterrain comme pour Schopenhauer la vie aussi n'est qu'une longue souffrance :

> Quand le désir et la satisfaction se suivent à des intervalles qui ne sont ni trop longs, ni trop courts, la souffrance, le résultat commun de l'un et de l'autre, descend à son minimum : c'est là la plus heureuse des vies.[529]

La seule différence entre Schopenhauer et l'homme souterrain c'est que pour le premier la jouissance est possible quand la souffrance atteint son point le plus faible, alors que chez l'autre c'est lorsqu'elle atteint son point le plus fort. Cette différence résulte de la dépendance souffrance - plaisir, qui chez Schopenhauer signifie *je peux jouir quand je souffre le moins possible*, et chez l'homme souterrain *je peux jouir uniquement quand je souffre le plus possible*, ce qui est caractéristique du masochisme comme nous l'avons vu.

Ce caractère extrême de la souffrance que manifeste la conscience autoréflexive, n'est pas sans influence sur son discours d'intériorisation. La force sémantique de la souffrance plaçant la conscience au niveau de l'anéantissement le plus bas du sujet, ce qui se manifeste par le fait de ne même pas mériter d'être comparé à un insecte, classe cette souffrance parmi les plus extrêmes car sans issue. Sans issue car aucune solution ne peut y être apportée. La conscience ne ressent même plus le besoin d'anéantissement par la mort, même plus ce que la psychologie appelle le « sentiment de la perte », le suicide. Le personnage n'envisageant même plus de solution de

---

[527] Sa conception du pessimisme absolu est souvent considérée comme l'antithèse de la conception de l'optimisme absolu de Leibniz.

[528] La volonté est pour lui la réalité première du monde, le seul élément originel, métaphysique, dans un monde où tout le reste n'est que phénomène. Chaque homme reçoit de la volonté la force d'exister et d'agir. C'est le dogme fondamental de sa pensée qu'il expose comme une philosophie de l'avenir, in Schopenhauer, A., *De la volonté dans la Nature*, op. cit., p. 60-61.

[529] Schopenhauer, A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 57.

délivrance de sa souffrance par la mort, elle est condamnée à se mouvoir dans un *malheur perpétuel d'elle-même* qui ne trouve pas d'apaisement et tourmente infatigablement le sujet dans ses pensées intérieures. C'est pourquoi, l'intériorité de l'homme souterrain acquiert dans cette analyse un statut très particulier – celui dont l'intériorité est construite à partir d'un ressenti ayant la charge affective la plus grande qui puisse exister. La caractéristique essentielle de l'intériorité transcrite dans le texte de Dostoïevski est le surdimensionnement qu'occupe le ressenti du personnage s'intériorisant, ressenti qui en raison de sa prédominance sémantique envahit toute la structure du roman. Le concept de la *conscience autoréflexive* définit comme la *conscience souffrant d'abaissement* possède donc un sens précis, celui d'une conscience dont l'intériorisation est parmi les plus intenses dans le roman moderne en raison de la force de sa signification : la chute de l'individu au plus bas d'échelle des valeurs de soi.

Nous expliquons l'intensité extrêmement forte du ressenti de la conscience que le texte transcrit aussi par le fait que c'est l'un des rares textes qui dans la narration de l'intériorité verbalise dès le début ouvertement et directement la vérité subjective de soi de la conscience autoréflexive sans vouloir y parvenir par le processus complexe de la formation de l'aveu intérieur. Il le fait dans la même phrase qui annonce l'état initial du sujet : « Je suis un homme malade… Je suis un homme méchant. Un homme plutôt repoussant […]. »[530] Ce faisant, le personnage verbalise l'essence sémantique de sa vérité subjective de soi, mais il précise aussi comment elle dévoile cette vérité de son intériorité : « de quoi un honnête homme peut-il parler avec le plus de plaisir ? Réponse : de lui-même. Alors, moi aussi, je vais parler de moi-même.»[531] Ainsi, il définit très clairement l'essence de l'intériorité que son aveu comporte :

> Voici de quoi il s'agit : Il y a, dans les souvenirs de chacun, des choses qu'il ne dévoile pas à tout le monde, mais uniquement à ses amis. Il y en a d'autres qu'il ne dévoilerait même pas à ses amis, rien qu'à lui même, et encore sous le sceau du secret. Enfin, il en existe certaines qu'il craint de se dévoiler à lui-même ; ses souvenirs-là, tout homme de bien en a une réserve rondelette.[532]

C'est la définition la plus élaborée que Dostoïevski ait donné de l'intériorité, tout en faisant la distinction très subtile entre l'aveu intime devant un interlocuteur très proche, l'aveu des pensées intérieures sans vérité subjective de soi que l'homme tout au long de son existence se fait à lui-même et enfin la vérité subjective de soi qu'il appréhende et tarde à extraire de sa propre conscience. La vérité subjective de soi exprimée directement dès le début du discours a de

[530] *Notes d'un souterrain*, p.43.
[531] Ibid, p. 47.
[532] Ibid, p. 81.

nombreuses conséquences aussi bien pour la charge sémantique que l'intériorité véhicule que pour la formation et la structuration du discours intérieur.
Au niveau formel, on peut dire qu'elle désorganise entièrement la transcription de l'intériorité qui ne suit pas les étapes que nous avons déterminées pour la formation du processus d'intériorisation. En commençant pratiquement par la fin du processus, l'intériorité se trouve réduite dans le texte de Dostoïevski aux dernières étapes de sa formation. En dévoilant l'essence de la vérité subjective dès le départ, l'intériorité raccourcit les phases de sa formation, elle s'exprime donc principalement par les phases de la formation des affects, des schémas mentaux et de la réflexivité qui s'y engage. C'est pourquoi, l'affect peut être présenté par l'extension approfondissant sa structuration et non en tant qu'entité saisie au moment de sa formation, donc aux niveaux des éléments fondateurs. Ce qui suppose que d'autres phases de formation du processus de l'intériorité, comme celles de formation des percepts ou des émotions ne soient pas très visibles, et ce qui donne l'illusion de leur inexistence dans le texte.

Ainsi, la place laissée vide par toute cette partie du processus antérieure à la formation du sentiment et qui théoriquement est occupée par les percepts est envahie et occupée par les affects dans le processus d'intériorisation. C'est la conséquence la plus importante du fait que la conscience autoréflexive exprime la vérité subjective de soi directement dans le texte. Cette conséquence peut se définir comme la *surexposition*, la *survalorisation* ou la *surexploitation* des affects dans la construction du discours intérieur de « podpolnij cieloviek », au détriment des phases précédant cette formation, ce qui cause le *surdimensionnement* des affects dans le processus d'intériorisation. La particularité de l'intériorité exprimée dans le texte vient donc de ce que nous appelons « *le trop plein des affects* », la surexploitation du ressenti dans le discours intérieur de la *conscience autoréflexive souffrant d'abaissement*. A partir de cette surabondance du ressenti manifestée essentiellement par le sentiment de souffrance et la dévalorisation de soi qui envahissent l'espace du roman et l'occupent constamment, l'homme souterrain construit des schémas mentaux qui composent son discours intérieur tout en y engagent la réflexivité pour justifier la vérité subjective de soi annoncée au départ.

De ce fait *le trop plein des affects* peut se maintenir tout au long du récit, le concept de la conscience autoréflexive désignant dans le texte la souffrance extrême d'une conscience abaissée jusqu'aux limites du possible. Sur des schémas mentaux qu'il crée il y engage la réflexivité qui prend une place privilégiée, due à la surmanifestation du ressenti du héros. La réflexivité devient très poussée du fait que les affects déterminent avec beaucoup de précision la position du sujet

avec une forte charge du ressenti, ainsi que son parcours tout au long du récit. Et c'est précisément cet engagement dans la réflexion sur la position de soi du sujet qui caractérise son intériorité. La formation des schémas mentaux s'effectue donc conjointement avec la réflexivité qui s'engage sur un « tout cohérent » mélangeant les deux (images et réflexivité). Les deux doivent donc s'analyser conjointement à partir de l'approfondissement du ressenti qui domine le texte et qui peut être déterminé à partir des caractéristiques du sentiment de souffrance.

Les quatre textes qui suivent le texte de Dostoïevski dans notre premier cycle exposent chacun à leur façon une certaine type de souffrance de la conscience qui constitue la base de leur ressenti, mais à chaque exemple nous remarquons la diminution de la souffrance et avec celle-ci un affaiblissement du ressenti du personnage et en conséquence de l'intensité de l'intériorité transcrite. Le ressenti, bien qu'affaibli, persiste néanmoins dans les intériorisations sous des aspects les plus divers, métamorphosé en d'autres sentiments à la base d'une souffrance plus ou moins intense. Le concept de la conscience autoréflexive quant à lui, se modifie progressivement en désignant une entité narrant un acte intérieur d'une manière différente dans chaque texte, entité narrant qui est de plus en plus polysémique et variante.

2.2. La conscience souffrant de jalousie de Juan Pablo Castel

Dans le texte de Sabato, le concept de la *conscience autoréflexive* peut être analysé comme la *conscience souffrant de jalousie,* conscience qui s'enfonce de plus en plus dans le désir de possession d'autrui. Et on pourrait même dire qu'il s'agit d'une forme d'abaissement de soi comme chez l'homme souterrain, le héros se considérant inférieur à son rival. Le fait même de ressentir une menace d'être trompé traduit le manque de croyance en sa propre valeur. Mais malgré ce sentiment d'infériorité, son ressenti est moins intense que celui du héros de Dostoïevski, Juan Pablo se sentant certes humilié dans sa crainte d'être trahi par Maria mais tout en gardant une certaine sûreté de soi quand il se sent supérieur aux autres, sûreté que l'homme souterrain ne possède plus.

En effet, chez Juan Pablo Castel, le sentiment de malheur persiste avec une assez grande intensité en se métamorphosant de la dévalorisation de soi en un sentiment de jalousie d'autrui qui devient la base de son ressenti. Le sentiment de jalousie, comme d'ailleurs celui de dévalorisation de soi que nous avons vu chez l'homme souterrain, s'avère être une passion qui en raison de « la

complexité de son organisation », véhicule plusieurs sens : « celui de l'attachement, celui de l'exclusivité, celui des structures polémico-contractuels, etc., »[533] Ce qui signifie que c'est un sentiment intersubjectif impliquant directement autrui dans sa constitution, sentiment qui se développe en fonction d'un simulacre fondé sur la trahison redoutée et dont le héros craint dans ses ruminations intérieures une preuve qui la confirme :

> Ma conclusion fut celle-ci : Hunter est jaloux, et cela prouve qu'entre lui et elle il y a quelque chose de plus qu'un simple lien d'amitié et de parenté. Evidemment, il n'était pas forcé que Maria éprouvât de l'amour pour lui […] Maria pouvait aimer Hunter sans que cela l'empêche, lui d'être jaloux. […] Je ruminai ces conclusions et les examinai sur toutes les coutures durant la nuit. Ma conclusion finale, que je considérai comme rigoureusement correcte, fut celle-ci : *Maria est la maîtresse de Hunter*.[534]

La souffrance de Juan Pablo peut se définir dans ces conditions comme l'oscillation entre l'espoir et le désespoir de la conscience jalouse dominée par l'inquiétude et le soupçon. La perspective de la conscience autoréflexive souffrant du sentiment de jalousie sera toujours celle de celui qui redoute d'être trahi, ou qui souffre de l'avoir déjà été. Ainsi l'actant qui mobilise la charge sensorielle et oriente les structures discursives du récit c'est toujours autrui – l'objet de la souffrance et médiateur du sentiment de souffrance. La conscience est toujours vectoriellement dirigée vers autrui.

Par moments Juan Pablo arrive à se rabaisser au plus profond de soi pour comme l'homme souterrain jouir de sa propre déchéance, en considérant que c'est le fruit de son isolement : « Et je ressens une certaine satisfaction à éprouver ma propre bassesse et à admettre que je ne suis pas meilleur que les monstres répugnants qui m'entourent ».[535] Mais il n'est pourtant pas un être enfermé dans une dévalorisation de soi et souffrant essentiellement de lui-même. On pourrait même dire que contrairement à l'homme souterrain, il aboutit parfois au contraire de la sous-valorisation de soi, à une sur-valorisation de soi. Vaniteux et égocentrique, il écrit ses notes non pour s'apitoyer sur sa déchéance, mais pour expliquer à lui-même et aux autres les raisons de ses actes. Souffrant de sa solitude, il n'est pourtant pas malheureux en raison de l'opinion qu'il a de lui-même. Il souffre en raison du désir d'autrui car c'est l'opinion d'autrui qui l'atteint et non la sienne. Le sentiment de jalousie occupe tout son esprit.

---

[533] Pezize, I., *Attente, patience : esquisse d'analyse pathémique*, in Versus, N° 40. 1985. p. 221.
[534] *Le Tunnel*, p. 109-111.

[535] *Le Tunnel*, p. 84

> Il n'est rien comme la *jalousie* pour absorber un être humain tout entier. […] La *jalousie* occupe l'esprit encore plus complètement qu'un travail intellectuel passionné. L'esprit n'a plus une seconde de loisir. Celui qui est en proie à la *jalousie* ignore l'ennui.[536]

La formation de l'intériorité de Juan Pablo est organisée tout au long de la narration autour de ce principe qui place la conscience autoréflexive dans une dialectique soi/autrui, en se fodant sur le *transfert identitaire* qui s'opère dans le processus de formation de son intériorité. C'est un transfert au niveau de la formation de la vérité subjective de soi, car Juan Pablo veut non seulement découvrir la vérité subjective de soi, mais aussi la vérité subjective d'autrui.

Partagé affectivement entre soi et autrui, il souhaite substituer à soi, à sa propre affectivité l'affect d'autrui, non en tant que tel, mais en tant qu'il l'élabore lui-même en fonction de soi et de son propre jugement de valeur, ce qui se manifeste dans la substitution de référent de ses affects : le référent principal de ses affects n'est pas en premier lieu lui-même, mais autrui. C'est pourquoi, tout l'espace du discours intérieur de Juan Pablo est dominé par le sentiment d'un affect principal, le pivot de son intériorisation : la jalousie envers l'autre. Le contenu sémantique de son affect est transféré entièrement de soi à autrui, toute la transcription de l'intériorité étant organisée autour de ce transfert qui s'opère au niveau de la construction de la vérité subjective de soi, de soi à autrui. La vérité subjective qui devient une vérité subjective de soi/autrui n'étant pas dévoilée dès le départ comme chez l'homme souterrain, elle subit un processus complexe de formation dans le processus d'intériorisation.

La jalousie de Juan Pablo qui est à la base de son ressenti est déclenchée par « *l'objet émotionnellement compétent* » qui par ailleurs, déclenche le processus d'intériorité dans le texte. En effet, le texte de Sabato narrant l'intériorité expose d'une manière très originale dès le départ « *l'objet émotionnellement compétent* »[537] qui selon la théorie de Damasio des affects, se trouve à l'origine de la formation de tout processus d'intériorité. Mais il ne s'agit pas *d'un objet émotionnellement compétent* traditionnel, qui dans la formation théorique de l'intériorité signifie une vision d'une certaine réalité extérieure du sujet. Cette vision déclenche une émotion, celle-ci servant pour la formation d'un sentiment et par la suite des schémas mentaux, et de la réflexivité. Compte-tenu du caractère de temporalité de la narration de l'intériorité, comme chez Dostoïevski,

---

[536] Kundera, M., *La valse aux adieux*, trad. François Kérel, Folio n°1043, p.186 et 259.

[537] Selon Damasio, *l'objet émotionnellement compétent* est une perception d'un objet, un stimulus qui déclenche une émotion qui à son tour va mettre le sujet dans un état sensoriel déterminé, émotivité menant à la création d'un sentiment déterminé en réponse au stimulus. Cf. Damasio, A-R., *op.cit,*. p. 95-97.

il s'agit d'une expérience subjective dans une temporalité voulant saisir l'immédiateté des pensées intérieures transcrites à posteriori dans l'exercice d'écriture de notes à partir de ses souvenirs, par le biais de sélections-variations des événements et des affects par la mémoire, en fonction des jugements du personnage qui décident de l'importance des faits transcrits dans l'intériorisation. Et ceci avec des conséquences pour l'intériorité qui s'opère essentiellement par la médiation affective qui cause, comme nous le savons, le surdimensionnement et la sur-valorisation des affects dans la création de la vérité subjective de soi. Même si chez Sabato cette sur-présence du ressenti est moindre du fait que la vérité subjective de soi n'est pas dévoilée au départ comme telle comme chez Dostoïevski. Dans les deux cas, il s'agit d'un processus qui ignore les phases de formation des percepts ou des émotions, ce qui fait que *l'objet émotionnellement compétent* dans le texte de Sabato n'est pas exactement un *objet émotionnellement compétent*, mais plutôt selon nous un « *objet sentimentalement compétent* ».

En effet, la raison pour laquelle Maria Iribarne devient le support qui supplante la conscience autoréflexive elle-même dans la construction d'une vérité subjective de soi, sur lequel Juan Pablo fait un transfert affectif qui guide la formation de son intériorité est qu'elle est la seule personne capable de comprendre la scène jugée la plus fondamentale de son œuvre picturale, scène profondément révélatrice de son essence – révélatrice notamment de sa « solitude anxieuse et absolue ». Soulignons que cette solitude est l'état initial du sujet à partir duquel l'intériorité est construite, et non la vérité subjective de soi car cet état ne comporte pas au départ d'appréhension du sujet, seulement une triste affirmation de sa situation :

> « Il (le tableau) était dans le style de beaucoup d'autres plus anciens : comme disent les critiques dans leur insupportable dialecte, il était solide, d'une belle architecture. Il avait, enfin, les qualités que ces charlatans attribuaient toujours à mes toiles, avec aussi « quelques chose de profondément intellectuel ». Mais dans le haut, à gauche, par une petite fenêtre, on voyait une scène dans le lointain : une plage solitaire et une femme qui regardait comme si elle attendait quelque chose, peut-être quelque appel affaibli par la distance. La scène suggérait, selon moi, une solitude anxieuse et absolue. »[538]

Ce transfert affectif qui se produit grâce à son tableau pourrait à première vue paraître comme une oscillation entre l'intériorité et l'intimité, avec un grand penchant vers l'intimité d'autrui, voulant l'initier à une certaine vérité subjective de soi en lui faisant partager les émois le plus intimes de soi, car Juan Pablo pense que :

---

[538] *Le Tunnel*, p. 15

> Entre cet être merveilleux (Maria) et moi, il y a un lien secret, […] et ensuite quand j'analysais mes sentiments, je m'apercevais qu'elle avait commencé à m'être indispensable (comme quelqu'un qu'on rencontre dans une île déserte) pour devenir plus tard, une fois passé la hantise de la solitude absolue, un espèce de luxe qui faisait mon orgueil.[539]

Il s'avère pourtant que c'est une substitution de soi à autrui qui crée un soi/autrui, un être hybride qui devient la conscience autoréflexive du personnage lors du transfert de la médiation affective de soi vers autrui. Juan Pablo bouleverse le rapport ontologique entre soi et l'altérité, en substituant autrui à soi, autrui devenant « un être tout semblable à moi. »[540] Et la scène de sa toile qui est la cause de ce transfert identitaire, « la petite scène de la fenêtre commence à grandir et envahir toute la toile et toute mon œuvre »[541] en devenant *l'objet « sentimentalement » compétent* qui est à l'origine de son intériorisation, actant définissant la trame du récit qui structure son aveu intérieur en devenant le support de la formation de son processus d'intériorisation. C'est un objet sentimentalement compétent car il est à l'origine de la formation des affects et non des émotions comme dans la théorie de Damasio.

> Ce qui comptait, ce qui comptait vraiment, c'était qu'elle se rappelât la scène de la fenêtre : « Elle y pensait sans arrêt. » J'étais content, je me sentais capable de grandes choses…[542]

A partir de *l'objet sentimentalement compétent* la conscience autoréflexive procède à la formation des sentiments qui par la suite forment des schémas mentaux en y engageant la réflexivité, pour arriver à la fin à la formation de la vérité subjective de soi. On peut donc dire que la formation de l'intériorité dans le texte de Sabato, dans le cadre de la médiation affective, suit le processus de formation de l'intériorité. Le sentiment de jalousie de Juan Pablo envers Maria autour duquel est structuré tout le récit de l'intériorité et que nous nommons le sentiment passionnel principal du récit – son pivot sémantique, assure comme nous le voyons *le trop plein des affects* dans le texte de Sabato en structurant le processus d'intériorisation, comme chez Dostoïevski le sentiment de dévalorisation de soi.

Le ressenti de Juan Pablo peut se définir à partir de l'analyse du contenu sémantique du sentiment de jalousie et de l'attachement possessif du personnage à l'objet de ses désirs. En effet, chez Pablo la base de son sentiment c'est l'attachement possessif « maladif » qu'il a envers Maria en

[539] Ibid, p. 101
[540] Ibid, p. 58
[541] Ibid, p.16
[542] Ibid, p. 32

raison de son état initial qui est une solitude anxieuse et absolue. *L'objet sentimentalement compétent* qu'il découvre, introduit chez lui la conviction qu'il lui est possible de combler cette solitude du sujet en lui fournissant l'objet potentiellement adapté à rompre et à mettre fin à son état malheureux de détachement du monde extérieur qui le fait souffrir. Maria apparaît comme le chaînon manquant capable d'instaurer son retour au monde extérieur et de cette manière de satisfaire sa quête de désir qui est finalement la fusion avec autrui, avec le monde extérieur, en rompant les murs de ce tunnel d'anxiété qui est la cause de son intériorisation et de sa souffrance. Maria devient l'objet de désir de Pablo en raison de la liberté qu'elle peut lui apporter, en le libérant de la souffrance ontologique dans laquelle il se trouve, et en satisfaisant ainsi son désir de bonheur qui est comme nous le savons à l'origine de toute existence.

> Il n'y avait personne d'autre, nous étions tous les deux seuls, comme j'en avais eu l'intuition dès le moment où elle avait regardé la scène de la fenêtre […] Puisque, quand elle s'était arrêtée devant mon tableau et qu'elle avait regardé cette petite scène sans entendre ni voir la foule qui nous entourait, c'était comme si nous nous étions tutoyés, et aussitôt j'avais su comment elle était et qui elle était, à quel point j'avais besoin d'elle et à quel point, aussi, elle avait besoin de moi.[543]

Mais parce qu'elle lui est au départ inaccessible et qu'il ne peut assouvir immédiatement son désir de possession, sa passion devient incontrôlée, occupant de plus en plus d'espace, jusqu'à l'envahissement total et paranoïaque de sa vie solitaire :

> Mon cerveau est une véritable fournaise, mais quand je suis nerveux, mes idées défilent comme dans un ballet vertigineux ; malgré cela, ou peut-être à cause de cela même, je me suis progressivement habitué à les gouverner et à les ordonner avec rigueur ; autrement je crois que je ne tarderais pas à devenir fou.[544]

Ce qui fait que son amour se fait absorber par son sentiment de jalousie qui augmente paradoxalement encore son Désir de parvenir à une jouissance de l'être :

> La jalousie tue l'amour, mais pas le désir. Là réside la véritable souffrance de la passion trahie. On hait la femme qui a rompu le pacte d'amour, mais on continue à la désirer parce que sa trahison est la preuve de sa propre passion.[545]

Nous observons ainsi le même *trop plein des affects* que chez l'homme souterrain – le surdimensionnement du ressenti dans le discours de la conscience autoréflexive. Nous pouvons donc observer des ressemblances mais aussi des différences entre les deux personnages.

---

[543] Ibid, p. 61
[544] Ibid, p. 36
[545] Fuentes, C., *Diane ou la chasseresse solitaire*, trad. Céline Zins, Paris, Gallimard, 1996, p.201.

L'intériorité de Juan Pablo s'inscrit dans l'optique de l'envahissement des affects chez l'homme souterrain, mais en raison du fait que sa vérité subjective de soi n'est pas dévoilée dès le départ, il est à un degré inférieur de médiation affective par rapport à celle de l'homme souterrain.

Comme chez l'homme souterrain le sadomasochisme de Juan Pablo a deux formes, une forme purement physique : « Je lui tordais les bras et la regardais droit dans les yeux, en quête de quelque indice, d'un éclat suspect, d'un fugace éclair d'ironie »[546] et une forme purement psychique qui sous-tend en profondeur ses rapports à autrui et qui s'exprime par des interrogatoires quasi « policiers » accompagnés de fantasmes sexuels concernant Maria et ses potentiels amants. Il s'agit de scènes passionnelles dans lesquels on trouve une tendance sadomasochiste consistant à évoquer des images obsessionnelles d'autrui pour le torturer, pour torturer Maria mais en même temps se faire souffrir soi-même : « Mes interrogatoires, sans cesse plus fréquents et tortueux, portaient sur ses silences, ses regards, des mots qui échappaient, un séjour à l'estancia, ses amours. »[547] Les violences physiques préfigurent le meurtre futur qui est annoncé au départ : « Si un jour je te soupçonne de m'avoir trompé […] je te tuerai comme un chien. »,[548] car comme le dit Kundera : « Il est des choses qu'on ne peut accomplir que par la *violence*. L'amour physique est impensable sans *violence*. »[549] Il existe un lien entre la violence, le désir amoureux et la frustration. L'insatisfaction du désir cause une explosion sensorielle de la conscience et de ses sentiments les plus divers, ce qui peut basculer vers la violence physique ou morale de l'être. La violence doit être donc considérée comme la réponse aux états affectifs de la conscience, mais en elle-même, elle éloigne le personnage de ses actes d'intériorisation en se focalisant sur les actes extérieurs à l'espace intérieur de soi : « en étant violents, nous nous éloignons de la conscience, et de même en nous efforçant de saisir distinctement le sens de nos mouvements de violence, nous nous éloignons de ces égarements et de ces ravissements qu'elle commande ».[550] L'acte violent perturbe la conscience, lui fait perdre le sens précis de l'affect qu'elle élabore, mais la violence est aussi inhérente à tout prise de conscience de son sentiment : le sentiment de jalousie ne peut se manifester que dans l'épreuve de perte de l'être aimé :

[546] *Le Tunnel*, p. 71
[547] Ibid, p. 72
[548] Ibid, p. 109.
[549] Kundera, M., *L'insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p.163.
[550] Bataille, G., *L'Erotisme*, 10/18, Paris, Editions de Minuit, 1965, p. 213.

« Pourquoi l'amour ne s'éprouve-t-il que dans la *violence* de la perte ? Parce que sa source est l'expérience de la perte. »[551]

Ces scènes de violences quasi-sadomasochistes, résultant de l'échec de tentatives répétées de possession exclusive de Maria, l'objet de ses désirs, s'accentuent au fur et à mesure que Maria lui échappe. Bien qu'il la possède physiquement, ce qui au départ lui semblait être le garant de la possession absolue de l'objet désiré : « l'union physique m'apparaissait comme une garantie d'amour véritable »,[552] cela ne lui suffit plus. La possession physique ne devient encore qu'une illusion, qui, au contraire, au lieu d'apaiser son désir incontrôlé et maniaque, est un facteur perturbateur renforçant la tension générée par le ressenti du sujet. On peut dire que la possession de l'objet de son désir déclenche non seulement l'exacerbation de la souffrance de la conscience autoréflexive due à l'isolement du sujet, mais aussi cause la seconde source de souffrance qui s'abat sur le sujet, la source qui se trouve dans l'altérité même, source seconde de son désir. C'est pourquoi dans les œuvres du premier cycle l'affect joue une si grande importance en submergeant par sa sémanticité la transcription de l'intériorité. La conscience du personnage génère un excès des affects en raison de l'impossibilité d'assouvir le Désir de sa jouissance, l'objet de ses désirs se faufilant hors de sa portée dans une inaccessibilité constante. On pourrait dire, que le personnage s'enfonce dans cette inaccessibilité au Désir, dans une intériorisation qui subit le violent « vertige » de sa propre faiblesse contre cette situation sans issue. Il devient conscient de sa faiblesse et ne voulant pas lui résister il s'y soumet tout en poursuivant son intériorisation sur le fond de cet abandon.

Ainsi, l'intériorisation résulte paradoxalement des faiblesses de la conscience, elle est le fruit de ses souffrances qui alimentent son existence. Et l'homme s'intériorise, car comme le dit Kundera, il « se soûle de sa propre faiblesse, on veut être plus faible encore, on veut s'écrouler en pleine rue aux yeux de tous, on veut être à terre, encore plus bas que terre »[553] pour pouvoir poursuivre son intériorisation.

[551] Quignard, P., *Vie secrète*, Paris, Gallimard NRF 1998, p.123.
[552] *Le Tunnel*, p. 107.
[553] Kundera, M., *L'insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p.118.

2.3. Le rôle de la souffrance et de la contradiction de l'être dans la formation du *ressenti* de la conscience autoréflexive

Nous pouvons constater que ce type de personnage comme l'homme souterrain et Juan Pablo, et que reflèteront encore par la suite d'autres romans de notre premier cycle, s'inscrit dans le type de la *conscience malheureuse* au sens de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, car la caractéristique particulière du ressenti est une charge affective négative de la conscience autoréflexive, charge « malheureuse », humiliée, abaissée, infériorisé à divers degrés selon les cas. Cette charge négative de son affect provient du fait que le personnage se sent en quelque sorte « inessentiel » face à soi, à son altérité, face au monde et face à autrui. Il « ressent » qu'il se trouve dans une position très particulière, souvent négative, d'infériorité, d'abaissement ou de dévalorisation face à l'altérité. C'est pourquoi, les héros sont des « êtres souffrants » d'un mal ou d'un trouble quelconque car ils se trouvent dans des situations très particulières de souffrance, solitaires, abandonnés, en désespoir ou en proie au malaise et sont transcendés par la peur ou la folie. Le « ressenti » de chaque personnage sous-tend son intériorité de manière quasi permanente, car comme le prône la phénoménologie, il devient le fondement de son *être au monde*, le support du processus intérieur, car c'est directement à partir de lui qu'est mise en jeu la création des schémas mentaux qui composent l'intériorité en y engageant la réflexivité dans une entreprise d'objectivation de soi :

> Ainsi toute objectivation procède d'une élimination des erreurs subjectives et, psychologiquement, elle vaut comme une *conscience* de cette élimination. Ce n'est pas tant une question de fait qu'une question de droit. Une vérité n'a son plein sens qu'au terme d'une polémique. Il ne saurait y avoir de vérité première. Il n'y a que des erreurs premières. On ne doit donc pas hésiter à inscrire à l'actif du sujet son expérience essentiellement *malheureuse*. La première et la plus essentielle fonction de l'activité du sujet est de se tromper. Plus complexe sera son erreur, plus riche sera son expérience. L'expérience est très précisément le souvenir des erreurs rectifiées. L'être pur est l'être détrompé.[554]

Dès lors, toute formation de l'intériorité s'articule autour du ressenti de la conscience autoréflexive, sous forme des affects les plus divers, chaque texte véhiculant non seulement un certain affect qui lui est propre sémantiquement et formellement, mais possédant aussi une intensité affective spécifique en fonction du degré d'affectation de la conscience, par un trouble, un malaise, une souffrance, etc. D'où la pluri- signification des intériorisations dans le premier

[554] Bachelard, G., *Études*, Paris, Vrin, 2002, p. 79.

cycle, malgré l'homogénéité apparente en raison de la médiation affective qui les réunit. Le ressenti devient le « médiateur » de la transcription de l'intériorité dans chacun des textes, car les affects du héros deviennent le lieu de rencontre essentiel entre le soi d'un côté, et l'altérité et le monde de l'autre côté, ce qui structure l'identité de l'être et permet d'établir une échelle des valeurs nécessaire pour chaque être à la construction de sa vérité subjective de soi.

Le ressenti « malheureux » est formé dans tous les processus d'intériorisation selon un schéma très particulier qu'on peut adapter à tous les romans du premier cycle, en commençant par un certain manque résultant du Désir de jouissance de la conscience autoréflexive : désir d'abaissement de soi, désir de possession d'autrui, d'une reconnaissance artistique, d'une non application de ses résolutions, ou d'une solitude partagée avec autrui, ce que nous verrons ci-après avec Borowski, Zeno Cosini et Bérenice Einberg, pour aboutir à des affects qui se présentent sous la forme des sentiments les plus divers. Ces sentiments qui sont très complexes oscillent entre deux pôles opposés : plaisir et souffrance, ce qui met le héros dans une perplexité qui peut se définir comme une *contradiction de l'être*, résultat de la juxtaposition sémantique de deux charges affectives opposées, ce qui d'ailleurs a déjà été théorisé par Hegel et correspond à une organisation classique de l'aveu intérieur d'une « conscience malheureuse » qui est « empêtrée dans la contradiction ».[555]

La contradiction apparaît comme le signe du caractère réflexif de la pensée assurant qu'elle peut générer l'intériorisation. Ceci a été déjà montré par Aristote qui dans sa *Métaphysique,* qui s'inscrit dans la lignée du *Sophiste* de Platon, considère que le principe de contradiction (rapport entre une affirmation et une négation ayant le même thème et le même prédicat),[556] doit être considéré comme principe suprême de l'être et de la pensée, axiome commun dont la validité est exigée dans toute démarche démonstrative et réflexive de la conscience.

Ce qui nous permet de conclure que la souffrance qui est à la base de tout ressenti du personnage, *médiateur de son intériorisation*, est générée par l'empêtrement de la conscience malheureuse dans la contradiction qui, elle, atteste du mouvement réflexif générant l'intériorité. La contradiction constitue donc un élément fondateur pour le ressenti du personnage, dans la mesure où elle est la garantie des cogitations intérieures sur ce ressenti. La contradiction du sujet est un

[555] Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p.176.
[556] Cf. définition de *l'Encyclopédie de la philosophie*, op.cit., p. 323.

pilier pour toutes sortes d'affects qui composent le ressenti principal, ce qui se produit naturellement en dépendance directe de la conscience autoréflexive à laquelle il s'aliène.

Mais nous observons, en poursuivant l'analyse de la médiation affective de l'intériorité dans notre premier cycle, que paradoxalement moins le ressenti du personnage est fort en raison de la diminution de sa souffrance, plus la conscience autoréflexive s'enfonce dans la contradiction de soi à partir des sous-composants affectifs de son ressenti qui se trouvent dans une opposition sémantique. Le caractère de la souffrance dans les œuvres qui suivent celle de Dostoïevski, s'approche sémantiquement de la souffrance type de l'être malheureux qui peut posséder divers degrés d'intensité et aller jusqu'à son point culminant qui est l'envie de la mort, la mort apparaissant phénoménologiquement comme le seul moyen de délivrance de la souffrance que le héros ressent.[557] Ce qui abaisse l'intensité des affects que le texte transcrit. Mais par ailleurs, la contradiction qui apparaît entre les différentes charges sémantiques de son ressenti maintient l'intensité de la souffrance de la conscience en stimulant sa réflexivité.

C'est pourquoi il faut avouer que malgré le classement d'intensité de l'intériorité que nous avons effectué dans le premier cycle, allant de l'intériorité la plus intense au moins intense, il faut dire que c'est un classement d'à priori qui se confirme au fil de l'analyse mais il faut l'envisager avec un fort degré de relativité. Chaque texte donnant un avatar de l'intériorité original et unique, instaure une grande difficulté de comparer l'intensité des intériorisations et relativise à un certain degré toute comparaison possible. Mais poursuivons notre analyse en étudiant le lien entre la contradiction et l'intensité du ressenti que le texte transcrit.

2.4. L'omniprésence de la contradiction chez l'homme souterrain

Le *trop plein d'affects* que transcrit le texte de Dostoïevski et qui maintient l'intensité du ressenti du personnage à un très haut degré est aussi une conséquence de l'empêtrement de la conscience autoréflexive dans la contradiction que manifeste l'homme souterrain. La dévalorisation de soi qui accompagne son discours intérieur le place dans une contradiction constante, car dès qu'il avoue qu'il préfère sa vie souterraine à celle d'un homme normal, même s'il envie ce dernier, il conteste tout de suite cet aveu :

[557] Même si dans les cas extrêmes, comme nous le voyons chez l'homme souterrain, l'intensité de la souffrance peut être si forte que cette délivrance par la mort n'existe même pas.

> Mais ici aussi, je mens. Je mens parce que je sais moi-même, aussi clairement que deux fois deux font quatre, que le souterrain n'est quand même pas ce qu'il y a de mieux, qu'il y a autre chose, tout à fait autre chose, une chose que j'ai soif de découvrir mais que je n'arrive absolument pas à trouver ! Au diable le souterrain ![558]

Et brusquement il fait un saut en arrière, pour plonger de nouveau dans sa révolte contre son souterrain, contre l'abaissement de lui-même. Ainsi, tout le livre est dans la contradiction de deux phrases opposées : vive le souterrain ! et au diable le souterrain !, ce qui souligne le côté instable du personnage, mais aussi la permanence de la même souffrance que cette situation lui procure. Et à la fin de son aveu il constate : « Car je vous jure, messieurs, que je ne crois pas à un seul, mais alors là, pas à un traître mot de ce que je viens de gribouiller. »[559]

L'essence sémantique de son aveu intérieur comportant la vérité subjective de soi se résume par les premières phrases de la confession de l'homme souterrain qui constate comme déjà cité qu'il est « un homme malade… […] un homme méchant. Un homme plutôt repoussant »,[560] qui refuse de se soigner à cause de sa propre « méchanceté », car il est « grossier » et parce qu'il « prend plaisir » à être « méchant », et qu'il en éprouve une « jouissance inépuisable ». Mais le point essentiel de sa méchanceté consiste dans le fait que quand il « répand son fiel de méchanceté » il est convaincu « honteusement » au plus profond de lui-même « qu'il n'est pas du tout méchant », jusqu'à la conviction qu'il n'est « même pas aigri ».[561] C'est une caractéristique fondamentale qui non seulement détermine l'essence même de la vérité subjective de soi du personnage, mais est aussi un pilier structurant la forme même du discours de l'intériorité.

Cette caractéristique déterminant l'essence sémantique de la vérité subjective de soi de la conscience autoréflexive, est le résultat d'une relation ambivalente du sujet par rapport à l'altérité. C'est une attitude schizophrène qui se définit par la « présence simultanée dans la relation à un même objet, de tendances, d'attitudes, de sentiments opposés; par excellence, l'amour et la haine »,[562] et où « l'affirmation et la négation sont simultanées et indissociables ».[563] Une attitude reposant sur une contradiction du sujet qui peut être qualifiée d'état de trouble psychique léger avec quelques symptômes de la schizophrénie fondée sur le clivage du psychisme dans ses représentations mentales qui ne sont pas élaborées seulement au niveau des

---

[558] *Notes d'un souterrain*, p. 79-80.
[559] Ibid, p. 80.
[560] Ibid, p. 43.
[561] Ibid, p. 44-45.
[562] Laplanche, J., et Pontalis, J-B., *Le vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p.19.

représentations perceptives que la conscience défile dans son espace intérieur de soi, mais sont une résultante de l'état affectif de l'individu.[564] Le héros démontre ainsi que « [...] la vie est une tragédie, et la tragédie une lutte perpétuelle sans victoire ni espoir de victoire ; c'est une *contradiction*. »[565]

C'est pourquoi, son ressenti qui se focalise sur la dévalorisation de soi, est formé à partir de divers sentiments de soi qui oscillent constamment entre les deux pôles opposés tout au long du récit dans un flux et un reflux permanent : tout ce qui peut en lui être positif est automatiquement opposé, voire adossé au négatif, ses actes passent du prévisible à l'imprévisible, sa sensibilité accrue se heurte au bloc de l'indifférence, l'ordre des unités sémantiques dans son discours se mêlent subitement au désordre. Pour Wittgenstein qui était un grand lecteur de Dostoïevski il s'agit là d'un va-et-vient maladif qui concrétise l'incapacité du héros à être constant et que cela reflète la relation instable que le héros a avec lui-même:

> Aucune description de lui-même ne peut résister devant l'attitude qu'il adopte face à elle. Au bout du compte, il n'a plus aucun caractère pour autant que sa propre estimation ou introspection est en jeu.[566]

C'est l'ambivalence de la relation du personnage à l'altérité fondée sur le sentiment d'instabilité et de contradictions qui par le caractère d'attraction et de répulsion crée un conflit psychique qui est générateur de l'angoisse de « l'être au monde » en apportant ainsi, comme nous le savons, les conditions nécessaires d'apparition de l'intériorité chez l'homme. Car l'angoisse de « l'être au monde » a toujours ses débuts dans le manque de stabilité due à la position d'attraction ou de répulsion vis-à-vis de l'autre et du monde extérieur, ou même à une attitude ambivalente, d'attraction et de répulsion qui surviennent l'une après l'autre et qui par leur caractère complexe embrouille la relation du sujet à son altérité en favorisant l'introspection fondée sur la réflexivité.

2.5. La contradiction amour-haine chez Juan Pablo Castel

Nous voyons la même situation chez Juan Pablo dont le *trop plein d'affects* que transcrit le texte maintient l'intensité de son ressenti à un degré assez élevé et c'est aussi une conséquence de

---

[563] Ibid, p.19.
[564] Cette qualification des représentations des schémas mentaux de la conscience, résultant de ses affects (et pour cela pouvant être désignées comme résultant de ses troubles mentaux) sera importante pour l'analyse du deuxième cycle, où les schémas mentaux seront le résultat des visions perceptives de la conscience.
[565] De Unamuno, M., *Le sentiment tragique de la vie*, trad. Marcel Faure-Beaulieu, Idées/Gallimard n°68, p.25.

l'empêtrement de la conscience autoréflexive dans la contradiction. Nous le voyons en détails avec son ressenti, la jalousie d'autrui, qui est le principal sentiment des affects qui forment son récit d'intériorisation. La jalousie de Juan Pablo peut s'analyser comme un sentiment de passion malheureuse oscillant perpétuellement entre deux sous-catégories de sentiments spécifiques déterminant la contradiction de l'être : l'amour et la haine voués au même objet de désir, que le personnage ressent selon les différentes étapes de la progression de la narration de l'intériorité.

> Parfois j'étais pris d'un accès de pudeur frénétique, je courrais pour m'habiller puis je me précipitais au-dehors pour me rafraîchir et ruminer mes doutes et mes appréhensions. Parfois, en revanche, ma réaction était positive et brutale : je me jetais sur elle, lui prenais les bras comme dans un étau, les lui tordais et la regardais au fond des yeux, essayant de lui arracher des preuves d'amour, de *véritable* amour. […] Elle, Maria, était capable de rire, d'être frivole, capable de se donner à ce cynique individu, à cet homme à femmes, à cet faux poète prétentieux! Quel mépris je ressentais alors pour elle ![567]

Ces étapes ménagent différents renversements de relations entre la conscience autoréflexive jalouse et l'objet jalousé dans son discours intérieur et le troisième élément qui est le rival du personnage, un second autrui qui provoque son sentiment de jalousie envers Maria.

Les trois derniers romans de notre premier cycle, présentent une parfaite cohérence dans le fonctionnement de la dépendance du ressenti de la conscience autoréflexive avec son sentiment de souffrance et la contradiction de l'être. Cependant l'intensité d'intériorisation baisse avec la diminution de la force de la souffrance du personnage qui s'installe progressivement dans *Próchno, La conscience de Zeno* et *L'avalée des avalés*.

2.6. La conscience d'un artiste souffrant : la contradiction art-vie de l'homme vermoulu

De même chez l'homme vermoulu le ressenti de la conscience autoréflexive est une conséquence de son empêtrement dans une contradiction. Mais l'intensité de son ressenti baisse, en diminuant l'intensité d'intériorisation, le sentiment de souffrance du personnage étant contrebalancé par son désir de jouissance, instaurant ainsi un équilibre entre ce que l'homme vermoulu ressent et ce qu'il désire. Mais cet équilibre augmente encore plus son empêtrement dans une contradiction

---

[566] Raid, L., *Wittgenstein et Dostoïevski. L'exploration formelle de la subjectivité*, in *Europe*, revue littéraire mensuelle. Ludwig Wittgenstein, 82e année – N°906/Octobre 2004.
[567] *Le Tunnel*, p. 69 et 132.

même s'il fait baisser un peu l'intensité de son ressenti. Le concept de *conscience autoréflexive* désignant une entité narrant l'intériorité désigne dans le texte de Berent la conscience d'un artiste souffrant d'un empêtrement dans une contradiction entre ses divers ressentis.

Ainsi, son ressenti qui est fondé sur le sentiment de souffrance de l'être se présente dans une contradiction quasi constante tout au long du récit. Contradiction qui est le résultat de la scission entre les différentes valeurs de la conscience, scission entre le désir de jouir dans le pur accomplissement artistique et l'attirance par la jouissance du monde extérieur qui l'éloigne de ses ambitions artistiques.

Nous pouvons le voir avec le personnage de Borowski, chez qui la cause de son improductivité artistique, essence de sa souffrance, c'est l'instabilité de son ressenti troublé par la figure d'autrui, et plus particulièrement par la figure d'une femme. Ses relations avec les femmes sont conditionnées par une souffrance presque ontologique de l'être. Elle a été générée par sa mère qui l'a abandonné très tôt dans son enfance, le laissant seul avec son père. Cet abandon, la perte de l'amour maternel, ont causé une blessure profonde de l'être qui a structuré tout le ressenti ultérieur de sa conscience. Ils sont le filtre qui conditionne tout son rapport au sexe opposé. En ayant dans son mental le souvenir de cette blessure profonde le héros *blâme* dans le présent tout contact avec une femme qui constitue un danger d'augmentation de cette souffrance et de chute dans le vide. Sa blessure toujours ouverte est donc la cause de la sensibilisation accrue de la conscience autoréflexive dans des scènes passionnelles qui sont projetées dans son espace intérieur de soi sous forme de confrontation entre l'abandonné et l'abandonnant :

> A l'intérieur de cet espace borné à lui-même (dominé par les couples antithétiques) [...] accusateur et accusé sont parfaitement consubstantiels, si bien qu'il n'y a pas de vengeance qui ne retombe sur le vengeur, pas de révolte ou de rupture qui ne se retourne contre le révolté.[568]

Ainsi, la scène passionnelle devient le moyen « de se plaindre [et] de se consoler [...] dans un même mouvement de l'imagination »,[569] mais elle aussi plonge le personnage dans un état de souffrance qui influe sur son présent immédiat. Chaque relation avec une femme se traduit par des influences de plus en plus néfastes sur sa vie d'artiste. Envahissant entièrement le champs réflexif de sa conscience, la femme devient pour lui une idée fixe: « Et je n'avais plus rien dans

[568] Robert, M., *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 49.
[569] Ibid.

mes pensées, que des femmes, que des femmes… »[570] qui fonctionne chez lui comme le principe récurrent d'une obsession maladive qui, comme chez Juan Pablo, envahit sa conscience. Plus il s'investit dans des relations avec des femmes plus ses liens avec la réalité artistique sont perturbés et il s'enfonce dans la perte de sa capacité créatrice. La contradiction devient donc le garant de l'intériorisation, car c'est elle qui fait « la substance de notre activité d'esprit » et elle est « les témoignages et les effets de l'activité de notre pensée »,[571] car comme nous le savons :

> En somme, monde intérieur, monde extérieur, ce sont des expressions impropres, il n'y a pas de véritables frontières pourtant entre ces deux mondes ; il y a une impulsion première, évidemment, qui vient de nous, et lorsqu'elle ne peut s'extérioriser, lorsqu'elle ne peut se réaliser objectivement, lorsqu'il n'y a pas un accord total entre moi du dedans et moi du dehors, c'est la catastrophe, la *contradiction* universelle, la cassure.[572]

L'intériorisation devient donc pour l'homme vermoulu, un essai de reconstruction de son *psychisme cassé* et partagé par des contacts avec la réalité extérieure qui l'éloigne de son idéal et dans laquelle il est confronté à la vraie vie des hommes ordinaires, ayant des destins « ordinaires ». D'où un essai de reconstruction fait par la recherche de valeurs dans le monde de l'art.

La seule possibilité d'atteindre le *numen*, de s'accomplir dans le *sacrum*, c'est pour lui de se consacrer entièrement à l'art, car seul le « sacrum » existe, et la seule voie y menant c'est le dévouement total à l'art. Le texte reflète un comportement profondément misogyne des hommes envers les femmes, dans les traditions schopenhauerienne, hartmannienne ou encore nietzschéenne, selon lesquelles chaque passion amoureuse n'est que le reflet du désir charnel du corps perpétuant le besoin profond de la procréation inhérent à toute existence. La femme devient dans le texte le plus grand danger pour l'art, en perturbant la conscience de l'homme vermoulu, ce qu'exprime parfaitement le père de Borowski en l'avertissant du danger que la femme constitue pour son art :

> Tu aurais pu être neuf, frais, génial, s'il n'y avait pas de femmes ! Elles te perturbent, font couler ton sang, boivent l'essence de toi, sucent ta cervelle, […] Elles t'ont attaché, ensorcelé, enserrant ta poitrine, et en voulant étouffer ton talent […] c'est du bétail, un serpent froid et paresseux. Il ne faut pas se lier avec l'animal […] car quand il arrachera enfin toute essence de toi-même, il viendra la

[570] *Próchno*, p. 17.
[571] Valéry, P., *Mélange*, *in Oeuvre* t.1, Paris, La Pléiade, 1963, p.325, et 377.
[572] Ionesco, E., *Tueur sans gages*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1954, p.73.

> nuit, comme un chat dans ton lit, mordra ton cou en suçant ton sang jusqu'à la dernière goutte.[573]

Le héros est déchiré entre le bonheur apporté par la femme et la souffrance qu'elle lui procure, car elle est « son plus grand bonheur, sa joie, son printemps, sa vie … »[574] mais à la fois sa perte, car plus il « respire par ce propre bonheur » plus mal il joue, plus il s'éloigne de l'art. Les deux sources opposées de son intériorisation, la femme et l'art deviennent pour lui problématiques. Ils sont tous les deux la révélation de ses vérités intérieurs, vérités situées au plus profond de soi et de son inconscient, car « c'est en effet par la *contradiction* qu'on arrive le plus aisément à l'originalité, et l'originalité est une des prétentions dominantes de l'inconscient ».[575]

D'un côté la femme est présentée par les métaphores d'une menthe religieuse, d'un vautour, ou d'une araignée qui détruit par amour, ce que nous voyons dans la description de la relation sexuelle de Borowski présentée comme un danger pouvant le détruire, la femme étant la plus forte, car c'est en elle que l'espèce se perpétue. L'homme après l'acte sexuel est dans un état proche de la mort, comme si son existence individuelle était suspendue : « Borowski demeurait étendu sur le dos. La lumière rouge de la lampe l'éclairait du plafond, son âme […] demeurant entre le rêve et la mort ?».[576] L'acte sexuel qui est d'une certaine manière un acte d'offrande à l'autre, devient dans le texte un acte de résignation de soi. En se donnant à Zosia, Borowski renonce à son art, ce qui équivaut à sa mort et plonge dans le ressenti de sa souffrance :

> Car ce que perpétuent les amants sur la terre, c'est la chair de douleur, c'est la douleur, c'est la mort. L'amour est frère, fils et père de la mort, qui est sa sœur, sa mère et sa fille. Et c'est ainsi qu'il y a au plus profond de l'amour un abîme d'éternel désespoir, d'où jaillissent l'espoir et la consolation.[577]

Mais d'un autre côté, l'accomplissement par l'art dans l'esthétisme pur, semble être impossible et de même que l'union avec une femme, il apparaît comme une voie suicidaire. Borowski le constate en réfléchissant à la vie de son père, qui a entièrement consacré sa vie à l'art et qui a pourtant échoué de même : « Le père aimait énormément l'art… c'est pourquoi, ce monstre l'avait étouffé ! »[578] L'art, inaccessible, impossible à atteindre, ne peut être traité comme le fondement de la réintégration de l'être dans *le sacrum*. Au contraire, il approfondit le

---

[573] Ibid, p. 19.
[574] Ibid.
[575] **Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, Folio/essais n°25, p.139.**
[576] *Próchno*, p. 95. Moment que certains psychologues appellent la « petite mort ».
[577] De Unamuno, M., *Le sentiment tragique de la vie*, trad. Marcel Faure-Beaulieu, Idées/Gallimard n°68, p.163.
[578] *Próchno*, p. 33.

déchirement, amène le désespoir et la souffrance, et en fin de compte il n'est que l'illusion d'un bonheur vainement espéré : « Toi, mon seul monde ! le destin saignant de ma vie ! ma terre promise ! ». [579]

Comme Borowski, d'autres personnages reflètent le même déchirement entre l'art et leur état de l'être qui repose toujours sur un certain manque dû à leur caractère de « *połowiczność* », caractère partiel, de partage entre l'aspiration à l'art pur et l'impossibilité d'y accéder. Ce qui chez Jelsky se manifeste par son improductivité, fruit de son déchirement entre sa polonité et ses origines partiellement allemandes, « *połowiczność* » qui lui enlève sa capacité créatrice artistique même s'il en possède encore les techniques. « Ayant perdu son âme polonaise qu'il avait remplacé par des déchets de la culture européenne »,[580] ce journaliste cynique qui instrumentalise les autres se retrouve en fin de compte dans la situation existentielle d'un perdant, car il s'avère que finalement c'est lui qui est l'esclave des autres. Au lieu de dominer les autres, comme il le pensait, et de pratiquer son art en exploitant leurs faiblesses, c'est lui qui est instrumentalisé et manipulé par eux.

Chez Hertenstein, l'improductivité artistique est choisie plus que subie : il remarque la conventionalité de l'art et ses limites qui empêchent la transposition purement subjective des émotions artistiques.

La stérilité artistique des trois personnages, « l'impuissance artistique »[581] de l'homme vermoulu devient la base de la souffrance qui sous-tend son intériorisation. Les cogitations intérieures de sa conscience le mènent à des « intérieurs sanglants », à la « découverte d'intérieurs puants ».[582] Et cette auto-analyse de l'artiste concernant son improductivité fait de lui un artiste « moderne », conformément au slogan nietzschéen[583] qui dit qu'un artiste qui est capable d'une auto-analyse est un artiste à caractère de « *połowiczność* ».[584] Chez un tel artiste l'auto-analyse et l'autoréflexivité détruisent, en la remplaçant, toute inspiration, toute spontanéité, toute créativité. Son œuvre lui échappe, car il plonge entièrement dans les intériorisations réflexives de sa conscience en étant constamment à la quête d'une découverte intérieure de soi. C'est pourquoi il

[579] Ibid.
[580] Ibid, p. 199.
[581] Ibid, p. 110.
[582] Ibid, p. 225
[583] Cf. L'article de Nycz, R., *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*, in Nycz, R., *Jezyk modernizmu*, Wrocław, Monografie, FNP, 2002, p. 263. TdA: Nycz, R., *Homo irrequietus. Le Nietzschéannisme dans la création de W. Berent, in* Nycz, R., *La langue du modernisme*, Wrocław, Monographie, FNP, 2002.

ne s'illustre plus par ses créations artistiques, mais par ses tourments intérieurs qui sont approfondis par sa conscience surdéveloppée sur le rôle et la fonction de l'artiste. Et ce qu'il devrait accomplir lui échappe. Ce qui approfondit encore plus sa désintégration psychique.

Le contenu sémantique du ressenti formant l'intériorité de l'homme souterrain, tel qu'il est exprimé par les différents personnages formant l'homme vermoulu, résonne donc tout au long du texte par des affects ayant une intertextualité très forte en dévoilant les sens cachées des concepts « nietzschéeannistes », même si le nom de Nietzsche n'apparaît pas une seule fois. L'homme vermoulu s'intériorise car il est un artiste moderne qui « s'auto-objective ». Il prend une pose « objective » face à soi-même et face au monde. « Être objectif, c'est traiter l'autre comme on traite un objet, un macchabée, c'est se comporter à son égard en croque-mort. »[585] Se prendre soi-même pour l'objet de son étude, est rappelons-le, le principe de l'acte de l'analyse de l'autoréflexivité de soi, qui garantit la dépendance entre la conscience réfléchie et la conscience réfléchissante. Ainsi, l'intériorisation de l'homme vermoulu est exemplaire de son auto-objectivisation, en décrivant ses ressentis de la conscience malheureuse, affaiblie par ses passions.

2.7. La conscience dans la souffrance ironique : la contradiction chez Zeno Cosini

Chez Zeno Cosini, le ressenti occupe encore une place importante mais diminue considérablement d'intensité. Ceci faisant, il fait place à une réflexivité ironique de soi, réflexivité gardant pourtant un pied dans le sentiment de malheur de soi.

L'ironisation de la souffrance distancie le personnage face à ses aveux intérieurs, l'intériorisation devenant de moins en moins intense même si cette diminution n'amoindrit pas sa présence dans le texte. Elle y reste toujours très manifeste, même si ses expressions changent de formes. Le concept de la *conscience autoréflexive* qui peut être analysé dans ce texte comme la *conscience dans sa souffrance ironique* désigne la conscience s'intériorisant partagée entre son ressenti et l'ironie de soi. C'est pourquoi l'intériorisation de Zeno est différente de celle de l'homme

[584] Cf. Nietzsche, F., *Wola mocy*, Warszawa. 1910, t. 12, p. 419. Nietzsche, F., *La volonté de puissance*, PUF Philosophies, 2001.
[585] Cioran, E-M., *De l'inconvénient d'être né*, op.cit., p. 1294.

vermoulu ou de celle de Juan Pablo, mais l'ironie présente dans le texte assure la présence continue de l'intériorité en renforçant l'objectivation de soi dans l'acte réflexif de la conscience.

Nous pouvons le voir dans la structuration du processus de l'intériorisation de Zeno. Plus de vérité subjective de soi exprimée directement dans le texte, plus d'excès des affects, plus de *trop plein des affects* que nous avons vu dans d'autres textes, plus de phase de formation des sentiments qui mènent vers la suite du processus, seulement des schémas mentaux que Zeno construit à posteriori à partir de ses souvenirs sur la bases de divers sentiments *bruts*, exposés tout au long du texte. C'est de cette manière que nous tentons de définir d'une manière générale la formation du ressenti et de l'intériorité par le biais de la médiation affective de Zeno, personnage *malade de sa conscience*. Zeno définit dans son intériorisation *la maladie de sa conscience* de la manière suivante :

> Depuis de nombreuses années, je me considérais comme un malade, mais d'une maladie qui faisait souffrir les autres plutôt que moi. Ce fut alors que je découvris la maladie « souffrante », une quantité de sensations physiques désagréables qui me rendirent très malheureux. [586]

En effet, *la maladie de sa conscience* envahit toute son existence c'est pourquoi le ressenti de Zeno est organisé autour de quelques schémas mentaux censés relater les moment les plus marquants de la vie de Zeno et qui jouent un rôle central dans la narration de l'intériorité en raison de sentiments qui l'assaillent. Les schémas mentaux correspondent à la succession des chapitres : la cigarette, la mort de mon père, l'histoire de mon mariage, l'épouse et l'amante, l'histoire d'une association commerciale, la psychanalyse. Les chapitres constituent chacun séparément des approches différentes de l'intériorité d'une même conscience autoréflexive, et tous ensembles forment un essai de reconstitution du processus d'intériorisation allant vers son point culminant, la vérité subjective de soi, même si celle-ci ne parvient pas à être réellement dévoilée.

Chaque schéma mental utilisé dans la médiation affective de l'intériorisation est fondé sur un événement précis de la vie de Zeno, événement considéré comme déterminant pour sa vie pour des raisons subjectives et qui par son caractère particulier déclenche chez le personnage une charge affective plus grande que d'autres souvenirs, sans importance pour lui et qui eux, n'ont pas la capacité de modifier ses affects. Chaque schéma mental est donc porteur d'une certaine charge affective définissant ses souvenirs. Le ressenti transcendant tous les schémas mentaux de

Zeno c'est sa souffrance résultant de la *maladie de sa conscience*. Par le rapprochement qui s'impose dans certains de ses schémas mentaux, entre d'un côté les événements de sa vie qui le plongent dans une dévalorisation de soi (l'incapacité d'arrêter de fumer, l'impossibilité d'épouser Ada la femme qu'il aime et le fait d'épouser sa sœur, le fait qu'il trompe ensuite sa femme et qu'il apprenne à aimer, etc.,) et son « insuffisance » face à la réalité, il acquiert progressivement la certitude, dans les cogitations de sa conscience, de sa « maladie », qui est la cause de sa souffrance et qui envahit sémantiquement le ressenti à partir duquel s'effectue la médiation affective d'intériorisation.

Vivant dans un monde où il n'a pas de problèmes financiers, sans obligations professionnelles réelles, dispensé de tout travail par une disposition testamentaire de son père, ses seuls problèmes relèvent de ses états émotionnels. La contradiction de sa conscience malheureuse qui conditionne son intériorisation existe du fait d'être obligé d'accomplir ses résolutions et de prendre des décisions dans sa vie. La contradiction qui tourmente Zeno c'est la nécessité de prendre des décisions univoques et responsables face à des situations de la vie courante. Il est conscient de cette nécessité, néanmoins il repousse à l'infini le moment où il devra se décider et se tenir à une ligne de conduite bien précise. Mais en raison de ses indécisions il se cache derrière des procédés ironiques et humoristiques pour jouer un jeu, pour s'en sortir. Ce qu'il exprime dans ces intériorisations :

> […] je tentai de donner un contenu philosophique à la maladie de la dernière cigarette. On proclame avec une attitude grandiloquente : « jamais plus ! » Mais qu'advient-il de cette attitude si l'on tient sa promesse ? On ne peut la conserver qu'à condition de renouveler son engagement. Du reste le temps, pour moi, n'est pas cette chose impensable qui ne s'arrête jamais. Pour moi, pour moi seulement, il recommence.[587]

L'ironie devient pour lui l'outil de la transcription de la charge affective car elle permet de réaliser pleinement la fonction émotive dans le discours et par là, elle introduit la conscience dans le spectre de la réflexivité. Etant dans le processus de formation de l'intériorité une interaction entre, d'un côté un principe intellectuel et de l'autre côté, un principe d'absurdité insensé, l'ironie de Zeno « attaque, agresse, dénonce, vise une cible. »[588] Et en plus, elle « est liée [...] à

---

[586] *La Conscience de Zeno*, p. 148.
[587] Ibid, p. 48.
[588] Kerbrat-Orecchioni, C., *Problèmes de l'ironie*, in Linguistique et Sémiologie n° 2, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 11.

l'affrontement des idées, à la polémique »[589], ce qui présuppose une situation de communication, et un décodeur.[590]

Mais le procédé ironique est à la fois le révélateur des *affabulations passionnelles* de Zeno, affabulations qui sont l'un des signes les plus manifestes d'intériorisation, car grâce à elles la conscience fait émerger une sensorialité encore plus forte. Il s'agit d'une sensorialité affective qui bascule progressivement en sensorialité perceptive. C'est pourquoi, même si l'intensité d'intériorité diminue en raison de l'affaiblissement du ressenti du personnage, l'intériorité y est toujours présente non seulement à cause de l'ironie assurant un fort niveau d'objectivation de soi, mais aussi à cause des traces de la sensorialité perceptive qui s'insèrent imperceptiblement dans le discours, traces qui sont plus visibles dans les affabulations du personnage qui sous-tendent ses aveux intérieurs. Fondée sur un « univers cognitif de référence »[591] grâce auquel le sujet « peut embrayer ce qui se passe en lui [...] sous forme de pensées ou sous forme de sentiments »,[592] l'affabulation imaginaire s'avère être un fait bien éprouvé dans le domaine des passions et un élément constitutif du ressenti de Zeno. Nous le voyons avec l'enfermement volontaire du personnage durant sa cure de désintoxication qui se transforme en emprisonnement et révèle sa maladie mentale qui le plonge dans des états psychiques extrêmes d'affabulations incohérentes. En utilisant un procédé ironique il plonge dans une jalousie obsessionnelle comparable à celle de Juan Pablo, quand il est persuadé que sa femme l'a fait enfermer pour pouvoir le tromper avec son médecin qu'il voit comme un bel homme :

> J'ai été aussitôt pris de malaise, mais je n'ai compris ce qui me faisait souffrir que lorsque je me suis trouvé seul. Une folle, une amère jalousie pour le jeune docteur. Il était beau, lui, libre, lui. On le nommait la Vénus des Médecins. Pourquoi ma femme ne l'aimerait-elle pas?[593]

Cette réflexivité affabulée qu'il élabore à partir de son schéma mental de la « dernière cigarette » se fonde essentiellement sur la dévalorisation de soi résultant de sa « condition abjecte d'un prisonnier »,[594] dévalorisation qui envahit le héros et de manière tyrannique façonne non

---

[589] Ibid, p. 34.
[590] Et comme le disait Freud, l'ironie « consiste essentiellement à dire le contraire de ce que l'on veut suggérer, tout en évitant aux autres l'occasion de la contradiction : [...] quelques artifices de style dans la narration écrite indiquent clairement que l'on pense juste le contraire de ce que l'on dit. » Cf. Freud, S., *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, op. cit. p. 267.
[591] Cf. Marschiani, F., *Les parcours passionnels de l'indifférenc*e, Actes sémiotiques. Documents, vol. VI, no 53, 1984, p. 11
[592] Pozzato, M-P., *Le monde textuel*, Nouveaux Actes Sémiotiques, no. 18, 199 1, p. 16.
[593] *La Conscience de Zeno*, p. 58.
[594] Ibid.

seulement son rapport à soi, mais surtout à l'altérité à autrui et le monde extérieur. Poussant jusqu'au bout sa jalousie maladive, il se décide même à s'enfuir de sa « prison », qui auparavant a pourtant été un moyen lui permettant de retrouver sa liberté, de se libérer de la cigarette et de son incapacité à décider. Ce qui est contraire à son désir de persister dans la contradiction de son être en restant dans cet *état de flottement* sans prendre de décision. La possibilité de se libérer de cet état, état qui lui permet de réaliser son désir de dévalorisation de soi, est refusée par sa conscience, enchaînée à son désir de jouir de sa déchéance.

Son attitude est une attitude d'irresponsabilité infantile qui lui fait ignorer l'avenir et l'empêche de prendre la vie au sérieux. Rien n'est pour lui suffisamment sérieux pour s'en occuper de manière décisive et responsable, car chez lui il n'y a jamais « absolument aucune urgence ». Le schéma mental de la mort de son père fait s'abattre sur lui l'obligation d'une vraie vie d'homme adulte en l'éloignant de son insouciance qui le laisse persister dans l'obsession de parvenir à son désir. C'est pourquoi il constate que la mort de son père a été « une vraie, une grande catastrophe. Le paradis n'existait plus, et à trente ans, j'étais un homme fini. » L'obligeant à parvenir à un état adulte, la mort de son père devient l'un des moments parmi les plus importants de sa vie, car elle lui fait comprendre que la vie n'est pas un jeu puéril :

> […] je m'aperçus pour la première fois, que la partie la plus importante de ma vie gisait derrière moi, de façon irrémédiable… Jusque là, j'étais passé de cigarette en cigarette et d'une faculté universitaire à une autre, avec une confiance indestructible dans mes propres capacités. Mais je crois que cette confiance qui me rendait la vie si douce aurait continué, au besoin jusqu'à maintenant, si mon père n'était pas mort. Puisqu'il était mort, il n'existait pas de lendemain où situer mes résolutions.[595]

La mort de son père met fin à la possibilité de repousser éternellement les décisions et l'éloigne de son désir, ce qui suscite l'angoisse d'être au monde, angoisse qui déclenche son intériorité. Il se retrouve piégé dans cette angoisse créatrice d'intériorité car toute son attitude « pessimiste » de soi se trouve contredite, dépassée et détruite, par le seul acte de la mort de son père. La mort de son père, qui est dans le texte la figuration d'autrui la plus chargée émotionnellement, fonctionne comme un « moment seuil » pour le vrai déclenchement du processus. En brisant la confiance qu'il possédait jusqu'alors en lui et qui lui permettait de différer à l'infini ses résolutions, même les plus sérieuses concernant son avenir, cette mort le laisse démuni face à lui-même et en suscitant des aveux intérieurs de soi. Même si tout au long de la vie de son père, leurs relations se

[595] Ibid, p. 34.

résument dans une contradiction, une rivalité entre eux et un rapport de force menant jusqu'à une absence de communication entre eux, la figure du père représentait pour lui symboliquement une sorte d'indulgence l'autorisant à ne pas respecter ses résolutions.

La culpabilité qu'il ressent après sa mort, « les remords de ne l'avoir pas suffisamment aimé avant sa mort »,[596] lui fait prendre conscience que sa vie doit changer et qu'il doit enfin être responsable de ses actes et de ses engagements. Ceci le plonge dans une angoisse qui suscite ses réflexions sur soi. C'est pourquoi, le sentiment douloureux qu'il ressent et qui l'enfonce encore plus dans une souffrance affective, est un sentiment complexe, intersubjectif d'une révélation intérieure de soi : « Sentiment douloureux et normal qu'éprouve un sujet à la suite d'une faute réellement commise dont il se sent coupable et responsable parce qu'elle représente la transgression d'une valeur qu'il a intériorisée et reconnue vraie. »[597]

De même les schémas mentaux qui sont présentés par la suite dans le texte, explorent par le biais de la réflexivité le ressenti de la conscience s'intériorisant toujours selon ce même modèle d'exposition de son intériorité - toujours sur un ton ironique mêlant diverses affects qui composent le ressenti de Zeno dans une oscillation permanente du sujet entre les sentiments d'infériorité, d'angoisse, d'euphorie et de culpabilité.

2.8. La conscience dans l'effacement progressif de la souffrance : la contradiction chez Bérénice Einberg

Mais le plus grand abaissement de la souffrance dans le ressenti de la conscience autoréflexive et à la fois la plus grande augmentation de la contradiction de l'être peuvent être observés dans le texte de Ducharme. Le concept de *conscience autoréflexive* que nous analysons dans ce texte comme la *conscience dans l'effacement progressif de la souffrance* désigne la conscience d'un personnage possédant un fort ressenti de soi, mais qui contrairement à l'homme souterrain ou à l'homme vermoulu ne souffre plus, ou souffre peu. L'effacement de la souffrance fait plonger l'individu dans une contradiction de plus en plus manifeste, en diversifiant ses ressentis intersubjectifs qualifiant ses rapports à autrui.

---

[596] Ibid, p. 94.
[597] Cf. *Trésor de la langue française*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978, tome 1, p. 611.

Nous le voyons déjà avec la notion clé sous-tendant le ressenti de Bérénice Einberg, l'état de la solitude dans lequel elle tente de se réfugier pour pouvoir échapper à l'avalement de son intériorité par l'extériorité – altérité, par autrui, le désir de se protéger des assauts de l'extériorité étant un désir de préserver l'essence de son intériorité.

Sa solitude, comme d'ailleurs d'autres que nous avons vu, est représentée au travers de son éloignement du monde extérieur. Mais sa solitude, comme celle de l'homme souterrain ou celle de Juan Pablo Castel, n'a rien de la solitude kierkegaardienne où c'est le fait d'être seul qui compte, car Bérénice est consciente de sa solitude, mais aussi de l'existence des autres en dehors de son monde intérieur. Dans sa conscience, ils existent deux mondes distincts, le monde intérieur où elle se trouve et le monde extérieur où il y a autrui. Bérénice est seule « là où elle est quand elle a les yeux fermés » et les autres sont « ailleurs ».[598] Elle témoigne de l'existence de son « espace intérieur de soi »[599] et par moments elle est comme Maine de Biran qui voulait « descendre en lui-même, habiter dans l'intimité de sa conscience, pour jouir de la vérité et atteindre à la réalité de toutes choses ».[600] Bérénice ne veut donc pas se préoccuper des autres, car « il ne faut pas s'occuper de ce qui se passe à la surface de la terre et à la surface de l'eau, car cela ne change rien à ce qui se passe dans le noir et dans le vide où l'on est ».[601] A partir de l'état particulier auquel elle aspire et dans lequel elle est le plus souvent, elle crée le ressenti de sa conscience qui sert de base à son intériorisation. Comme pour toutes les autres intériorisations que nous avons analysées ci-dessus, à partir de l'état dans lequel elles se trouvent, la conscience de Bérénice « s'empêtre dans la contradiction » à cause de son désir qui transcende son être. Chez Bérénice, au départ, ce désir se manifeste sous forme de volonté de maintenir l'état dans laquelle elle se trouve, mais elle est dans une contradiction, car cette solitude à la fois l'attire et lui fait peur. L'empêtrement dans la contradiction de la conscience autoréflexive à cause duquel elle souffre résulte de son hésitation entre le désir de préserver son état et une certaine appréhension de cet état même.

Ainsi, la solitude de Bérénice lui apporte des sentiments vifs et contradictoires en la plaçant dans une certaine « crise » comparable à celle des autres consciences autoréflexives. Et tout au long de la narration de l'intériorité les conflits s'intensifient en aboutissant à une rupture qui représente

---

[598] *L'avalée des avalés*, p. 11.
[599] Cf. Maine de Biran, *Journal*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957.
[600] Maine de Biran, *Journal*, 25 novembre, 1816, cité in Chevalier, J., *L'histoire de la pensée, 4- La pensée moderne de Hegel à Bergson*, Paris, Flammarion, 1966, p. 189.
[601] *L'avalée des avalés*, p. 11.

un élément caractéristique de sa crise: « penser la crise c'est mentaliser une rupture », et « c'est sans doute par le vécu de la crise que la notion d'une *rupture* apparaît fondamentale: il s'agit là d'une séparation et d'un arrachement. »[602] Ainsi la crise est ce qui rompt l'équilibre du personnage, installe le chaos dans ses affects et déstabilise ses pensées : « Cette expérience de la rupture vient, pour le sujet, mettre en cause douloureusement la continuité du soi, l'organisation de ses identifications et de ses idéaux, l'usage de ses mécanismes de défense, la cohérence de son mode personnel de sentir, d'agir et de penser »[603] La crise que l'individu vit dans ses conflits avec l'altérité, constitue le fondement de ses intériorisations en accentuant sa réflexivité sur la transgression des limites et la déréalisation du personnage.

C'est pourquoi, à cause de cette crise la solitude l'attire et lui fait peur. En ressentant le désir biranien de « se faire dans son âme une solitude où le monde ne puisse pas pénétrer »[604] elle est comme Juan Pablo Castel dans un « tunnel solitaire et obscure », mais contrairement à lui, il semblerait qu'elle puisse presque dire que « la vie solitaire qui me met en présence de moi-même et de ce monde intérieur où je suis appelé par toutes les dispositions de mon être physique et moral, est la seule vie qui me convienne».[605] Selon Elisabeth Nardouth-Laforge, nous avons affaire à une « conscience de l'absolue solitude du sujet, qui tout à la fois désire, trahit et regrette la fusion avec l'autre ». [606] Le statut de cette solitude est paradoxal dans *L'avalée des avalés*, car Bérénice la revendique, affirme la conquérir et la défendre, et en même temps la subit comme un savoir douloureux qui opprime ses sentiments. Ce que nous voyons en analysant le phénomène de l'avalement de l'intériorité bérénicienne par l'autre et le monde extérieur.

Nous pensons en conséquence que Ducharme, contrairement à Sabato qui avait des « ambitions solipsistes » en matière de solitude, voulait exposer dans son œuvre « une solitude de séparation subjective qui n'est toutefois pas un isolement individualiste qui clôturerait le moi dans l'immanence. »[607] C'est une solitude de type lévinasien qui possède une certaine ambiguïté. D'un côté, elle est une caractéristique ontologique du sujet, et de l'autre côté elle ouvre le moi à la transcendance d'autrui, en étant pourtant le signe d'indépendance et d'intériorité du sujet

---

[602] Kaës, R., *Crise, Rupture et Dépassement*, Paris, Bordas, « Inconscient et Culture » dirigée par René Kaës et Didier Anzieu, 1979, p.14.
[603] Ibid, p. 23.
[604] Maine de Biran, *Journal*, 6 déc 1823, II, in Chevalier, op.cit., p. 189.
[605] Ibid, p. 195.
[606] Nardouth-Laforge, E., *Réjean Ducharme: une poétique du débris*, Université de Montréal, Centre de documentation des études québécoises, Fides, 2001, p. 70.
[607] Ciaramelli, F., *Transcendance et éthique, Essais sur Lévinas*, Bruxelles, OUSIA, 1989, p. 31.

individuel. On y reconnaît la conception levinasienne,[608] où le rapport fondamental de tout homme à autrui n'est pas celui d'un sujet à un autre sujet ni celui d'un sujet à un objet mais se caractérise par la transcendance. Etre face à quelqu'un d'autre c'est toujours être face à ce qui nous dépasse, à ce que l'on ne peut réduire à n'être qu'un simple objet ou un simple sujet. Autrui n'est donc pas une totalité fermée sur elle-même mais un infini, un horizon toujours indépassable de découvertes et de réflexions.

Nous pensons donc que la solitude du personnage n'est pas une solitude existentielle, c'est-à-dire que c'est une solitude qui n'est pas seulement un désespoir et un abandon, mais aussi une fierté et une sorte de souveraineté, à l'opposé de la solitude existentielle exprimée exclusivement en termes de désespoir, c'est une solitude « qui a réussi à […] oublier tous les thèmes de la littérature et de la psychologie romantique et byronienne de la solitude fière, aristocratique, géniale. »[609] Nous nous opposons catégoriquement à l'analyse de Jean-Thomas Bédard,[610] qui considère Bérénice comme une personne profondément souffrante « pourrie, souillée et écrasée par le sentiments de son impuissance » et il la surnomme « l'existentielle » en se référant à Sartre et à Jaspers. Bérénice est certes par moments malheureuse et elle souffre mais par le caractère même de sa contradiction constante elle se révolte contre la souffrance car « il ne faut pas souffrir. Mais il faut prendre le risque de souffrir beaucoup ».[611] Ainsi sa solitude, malheureuse par moments, prend plutôt les traits d'un guerrier vaillant et fier que ceux d'une proie effacée et soumise, ce qui abaisse le niveau d'intensité du ressenti du personnage, en la plaçant à l'extrémité, à l'opposé du texte de Dostoïevski, les textes de Sabato, de Svevo et Berent se situant au milieu, mais cet abaissement de l'intensité du ressenti est compensé par *le trop plein des sentiments contradictoires* de la conscience autoréflexive qui maintient à un haut degré l'affectivité du ressenti.

L'empêtrement du héros dans la contradiction est renforcé par des états qui résultent de la perplexité qu'il ressent, car il veut rester dans sa solitude mais en même temps il a peur du danger qu'il court en voulant la préserver. C'est le danger d'être avalée par l'extériorité, ce qui augmente son sentiment de souffrance et d'incertitude. Malgré le souhait d'intériorité solitaire, Bérénice ne

---

[608] Cf. Lévinas, E., *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961.
[609] Munono Muyembe, B., *Le regard et le visage, De l'altérité chez Jean-Paul Sartre et Emmanuel Levinas*, Berne, Peter Lang, 1991, p. 136.
[610] Bédard, J-T., *L'avalée des avalés, Les élucubrations d'une affamée*, Fantasia- Garnier, 17 novembre, 1966, in Réjean Ducharme Dossier de Presse 1966-1981, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981.
[611] *L'avalée des avalés*, p. 44.

se trouve pas dans un « désert intérieur »[612] total. Elle se retire dans le « désert intérieur » que chaque homme possède en lui et où il peut se réfugier. Mais il ne s'agit pas, comme nous l'avons déjà expliqué, de « l'intériorité cachée » kierkegaardienne où elle serait toute seule dans la solitude de ses profondeurs intimes. Tout d'abord, comme l'a constaté Bakhtine, le pur examen introspectif est impossible :

> Le discours introspectif étant un discours de valeur qu'on adresse à soi-même, dans une solitude absolue, est impossible et il se situe à l'extrême que vient contrebalancer un autre extrême constitué par la confession-imploration qu'on adresse au-dehors de soi-même, à Dieu. […] plus on se rapproche de cet extrême, plus l'autre extrême, l'action de l'autre extrême, se fait sentir ; plus profonde est la solitude axiologique avec soi-même, et, conséquemment le repentir et le dépassement de soi, plus évidente est sa relation consubstantielle à Dieu.[613]

L'intériorisation de Bérénice ne se trouve pas en relation avec Dieu, mais avec le monde extérieur qui l'entoure, et ce dans une sorte de cheminement vers l'autre qui peut être une lutte contre lui ou plus exactement avec lui. Parce que, comme le constate Feuerbach,[614] « La vraie dialectique n'est pas un monologue intérieur du penseur solitaire, elle est un dialogue entre moi et toi » et que l'essence de l'homme ne se trouve pas dans « l'unité de l'homme avec l'homme », mais dans la communauté entre moi et toi. Cette relation Je-Tu, si chère à Martin Buber, est une composante ontologique de l'existence humaine.[615] Et cette relation Je-Tu devient un principe de l'existence humaine et témoigne d'une relation avec l'Autre. Le fait de se tourner vers l'autre permet un dialogue authentique. L'existence est donc vécue comme une dualité. Et le Moi n'est plus concevable sans cette tension entre le Je et le Tu. L'existence de Bérénice est une existence duale entre le Je et le Tu bubérien, dans une tension particulièrement forte, dans le cadre d'un sentiment d'avalement, d'agression et de brutalité.

Tout d'abord, parce que le monde extérieur qui entoure Bérénice est un danger pour son être intérieur. L'extérieur veut violer son intériorité, l'arracher à sa solitude profonde et profaner son palais intérieur. L'extérieur veut l'avaler, la prendre en possession, la dominer et la contrôler. Mais quelles sont les modalités et les conséquences de cet avalement incarné par l'autre et le

---

[612] Cf. Davy, M-M., *Le désert intérieur*, Paris, Albin Michel, 1985. p. 86.
[613] Bakhtine, M.M., *L'Esthétique et la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 151.
[614] Feuerbach, L., *Principes de la Philosophie de l'avenir*, in *Manifestes Philosophiques*, Paris, Union Générale d'Editions, 1960, p. 262.
[615] Buber, M., *Je et Tu*, in *La vie en dialogue*, Paris, Aubier- Montaigne, 1957.

monde extérieur ? Dans son discours intérieur, Bérénice avoue dès ses premiers mots être avalée par l'extériorité :

> Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère.[616]

Dès le début de ce monologue, Bérénice établit un contact direct entre elle, son intérieur et le monde qui l'entoure, monde dont l'existence est indissociable du discours de l'héroïne. Elle entre en contact avec l'autre dans l'épiphanie du visage lévinasien dont le « visage trop beau de sa mère » est un symbole frappant. C'est l'éclatement de l'intériorité du moi et la naissance de l'extériorité de l'autre qui entre en scène. L'intériorisation bérénicienne tend vers l'altérité.

2.9. Le dédoublement de la personnalité et le désir de liberté de la conscience souffrante empêtrée dans la contradiction

Le ressenti de la conscience autoréflexive dans le cycle des œuvres de la médiation affective de l'intériorité se fonde sur une action mélangeant la souffrance et la contradiction transcendant en permanence le personnage. De ce fait le ressenti se présente comme un certain sentiment du héros fondé sur son « insignifiance » affective dans laquelle il pense se trouver, en se considérant comme un être dévalorisé, insignifiant, rejeté, ou malade. Le héros se définit par le sentiment de cette insignifiance et il est traumatisé par l'angoisse qui tourmente son être. Cette scission conflictuelle interne que la conscience vit dans sa vie empirique s'accompagne d'un dédoublement de la personnalité qui sillonne souvent les récits.

Nous observons une certaine dépendance caractéristique des œuvres du premier cycle. La diminution de l'intensité de la souffrance diminue celle de l'intériorité, mais augmente la soif de liberté et avec elle le dédoublement du personnage dans le mental de la conscience autoréflexive. Ces dédoublements renforcent la réflexivité de la conscience en assurant la présence constante de l'intériorité dans le texte, malgré la diminution apparente de son intensité. Ainsi nous voyons des métamorphoses de l'intériorité dans le roman moderne qu'on peut saisir au niveau de la polysémie des sens véhiculés par ses diverses représentations textuelles. Aussi bien l'homme

[616] *L'avalée des avalés*, p. 9.

souterrain, les personnages de Berent, Juan Pablo Castel que Zeno Cosini et Bérénice Einberg, apparaissent sous divers éclairages, leurs personnalités dédoublées, passant de caractéristiques positives à des caractéristiques négatives. Ce dédoublement traduisant le sens spécifique de chaque texte, peut être défini comme « une scission », définie par Barthes en tant que processus durant lequel :

je veux analyser, savoir, énoncer dans un autre langage que le mien; je veux me représenter à moi-même mon délire, je veux regarder en face ce qui me divise, me coupe. Comprenez cette folie: c'était l'ordre de Zeus, lorsqu'il enjoignit à Apollon de tourner le visage des Androgynes divisés [...]. Comprendre, n'est-ce pas scinder l'image, défaire le je, organe superbe de la méconnaissance?[617]

Il s'agit donc d'un processus qu'André Green a analysée dans sa théorie de l'affect. Green emprunte à Lacan le stade du miroir et le situe au niveau des affects. Selon lui, « C'est par l'affect que le Moi se donne une représentation irreprésentable de lui-même ». Il affirme aussi que l'affect n'est pas orienté sur l'objet mais plutôt sur un narcissisme primaire. « Les représentations du Moi sont des représentations d'objet qui se travestissent en représentations du Moi par investissement narcissique ».[618] On pourrait donc qualifier ces dédoublements comme une projection hors de soi, d'une partie de lui-même – de sa personnalité, que le sujet refoule. Le mécanisme de projection pouvant se définir de la manière suivante :

> Si l'on prend ce terme dans son acception freudienne la plus courante, il sert à décrire toutes les situations où le sujet attribue à autrui les tendances, les désirs, les fautes, les penchants inavoués qu'il méconnaît en lui. [...] Dans un deuxième temps, le sujet retrouve dans le monde extérieur précisément ce qu'il a expulsé de lui-même.[619]

Ainsi l'élément qui est expulsé modifie le personnage comme s'il devenait une autre personne, en exposant le contraire de ce qu'il était jusqu'à présent. Le double de la conscience est rarement sa réplique identique, il a souvent des caractéristiques que l'on n'imaginerait pas, comme une extrême violence ou d'autres signes qui ne sont pas reconnus a priori comme une partie intégrante du personnage. Ainsi la conscience apparaît extérieure à elle-même avec des nombreux doutes au sujet de son équilibre mental. Nous le voyons dans les cas de Juan Pablo ou de

---

[617] Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 72.
[618] Green, A., *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p.139-140.
[619] Brugière, B., *Les figures du corps*, Ouvrage collectif, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p.15.

l'homme souterrain qui dans une sorte de transe découvrent certains signes de leurs troubles psychiques. Mais la crise remet également en cause la maîtrise des pensées intérieures. L'imagination et les croyances du personnage sont exacerbées d'où l'augmentation excessive des affects qui dominent la transcription de l'intériorité. Et l'intériorisation se manifeste ainsi dans un dédoublement grâce auquel :

la sensibilisation apparaît [...] comme une fracture d'hétérogénéité, une sorte d'entrée en transe du sujet qui le transporte dans un ailleurs imprévisible, qui le transforme, aimerait-on dire, en sujet autre. C'est là que la passion apparaît dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le « sentir » déborde le percevoir ».[620]

Nous pouvons donc dire que le rapport du personnage à son altérité se fonde sur la crainte de ne pas parvenir à la satisfaction de l'être et surtout sur la crainte de l'échec qui est un rapport au temps qui marque la finitude de ses actes désirants. Cette crainte structure toute sa vie affective en imprégnant de son inconsistance tous ses ressentis. Le résultat de ceci est que tout rapport du héros avec l'altérité devient en quelque sorte un rapport « conflictuel » ou « traumatisant », un rapport qui transcende toute son existence en partant de l'existence extérieure qui se manifeste dans ses actes et en finissant avec son existence intérieure, en allant jusque la réflexivité engagée sur ses affects et ses schémas mentaux, dans lesquels le héros projette par des spéculations les plus diverses, son inconsistance dans tout son rapport avec l'altérité. Cette projection sur autrui de sa propre inconsistance se manifeste sous forme d'agressions et de conflits, souvent imaginaires, projection qui oscille entre la peur d'être rejeté par l'autre et la contrainte de s'en approcher très près au risque de trop rentrer dans l'intimité d'autrui.

Ainsi, nous concluons qu'aussi bien la souffrance de l'être que l'empêtrement de la conscience malheureuse dans la contradiction assure au ressenti une expansion plus au moins florissante en dominant entièrement ou partiellement la transcription de l'intériorité menant dans certains cas à un excès des affects que nous définissons le *trop plein des affects,* excès plus ou moins prononcé dans les intériorisations. En raison de la perplexité que les deux, souffrance et contradiction, instaurent dans la conscience de l'être, dans la mesure, où l'expérience de l'intériorisation devient dans ces conditions une expérience d'une scission entre « volontaire et involontaire »,[621] elle débouche directement sur un conflit existentiel plus au moins blessant qui maintient le

[620] Greimas, A-J., et Fontanille, J., op.cit., p. 18.
[621] Ricœur, P., *Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier, 1950, p. 20.

personnage dans une certaine tension subjective assurant la prolifération des affects par la suite. Car la conscience autoréflexive ne peut plus poursuivre sa réflexivité de soi dans la tranquillité, sa confrontation au désir devient une source de conflits qui ne peuvent, écrit Ricœur, « être apaisés qu'en espérance et dans un autre siècle ».[622] Le corps et le soi, la nature et la liberté, l'esprit et désir, l'idée et l'acte, s'opposent sans que l'on parvienne à concevoir un moyen terme en lequel ils pourraient se concilier. Bref, « la vie volontaire reste conflit ».[623] Et elle ne peut que prolonger cet état par l'exhibition de ses affects supplémentaire ou répétitifs dans ses intériorisations. Le ressenti du personnage mettant celui-ci dans une situation « conflictuelle » fondée sur la souffrance et la contradiction dans lesquelles il se retrouve à partir de son état de manque et de désir de jouissance, l'aspiration de l'intériorisation est d'atteindre un certain état de liberté qui apporterait un soulagement de la tension apparaissant lors de sa création.

Spinoza considérait que la liberté n'est pas le pouvoir de décider arbitrairement une chose ou son contraire parce que l'homme et les actions qui sont siennes sont des parties indissociables d'un tout régi par le déterminisme. « On dit qu'une chose est libre quand elle existe par la seule nécessité de sa nature et quand c'est par soi seule qu'elle est déterminée à agir […] »[624] La liberté véritable selon Spinoza, c'est l'autonomie de l'être, l'autonomie de son action, la réalisation effective de soi, la réalisation de l'essence de chaque individu. La liberté véritable est à la fois autonomie et indépendance. La liberté est donc une action autonome qui résulte des seules causes internes, qui résulte des désirs de son intériorité, issue d'idées vraies profondément siennes. La liberté est donc inspirée, motivée et produite par le « désir autonome », mais aussi par la « connaissance vraie » adéquate, réflexive et totalisante. Nous voyons chez les personnages des cinq romans du premier cycle, dans une mesure plus ou moins grande, une telle soif de liberté, qui se manifeste soit par la révolte contre leur état d'emprisonnement par la souffrance d'être, soit par la résignation dans leur « emprisonnement » par la souffrance qui transcende l'être. Et contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, que plus la souffrance est profonde, plus la révolte devrait être grande et avec elle le désir de liberté, nous voyons exactement le contraire au travers des cinq consciences autoréflexives. Plus la souffrance est grande plus faible est le désir de liberté. Ainsi, ce qui se voit avec une grande clarté chez l'homme souterrain c'est que son désir de liberté est encore très faible, la souffrance causant le *trop plein des affects* envahit entièrement

[622] Ibid, p. 22.
[623] Ricœur, Paris, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 132.
[624] Spinoza, B., *L'Ethique*, I, Déf. VII, Paris, Flammarion, 1998.

l'espace sémantique du ressenti de la conscience et fait plonger l'individu plus vers son pâtir en l'éloignant de son agir. Le héros perdure dans la résignation de soi, due à l'emprisonnement dans une souffrance excessive. Chez l'homme vermoulu, Juan Pablo ou Zeno Cosini, nous observons l'abaissement de la souffrance de l'être et avec lui, des revendications de plus en plus manifestes de se libérer de l'emprise affective de l'être.

Mais le désir de liberté le plus fort se manifeste chez Bérénice Einberg, qui souffre, mais beaucoup moins que les autres consciences autoréflexives. Il se manifeste chez elle comme résultant directement de la contradiction constante qui transcende son être, contradiction entre l'amour pour autrui et sa haine. Elle est obligée de protéger sa solitude intérieure contre les ennemis de son intériorité, autrefois ses complices, et de lutter contre son désir d'aller vers eux. C'est pourquoi elle veut s'évader. Ce désir d'évasion devient presque le désir de l'exil, et comme le dit Cioran, « l'exil, à ses débuts, est une école de vertige ».[625] Il s'agit ici de l'exil imaginaire, du « vertige aliénant » dont témoignent de multiples créations littéraires de la Révolution tranquille québécoise, et qu'il ne faut pas confondre avec l'exil physique que Bérénice ressent quand elle est chez ses cousins à New York : « Ils m'ont exilée ! Ils m'ont mise en cage avec des saint-je. »[626] S'évader dans l'exil vertigineux et imaginaire, signifie pour Bérénice le désir de conserver son intériorité, son intimité, son désir de rester uniquement avec elle-même et de continuer à vivre son rêve intérieur. Un mirage de liberté apparaît encore une fois, car être libérée des assauts de l'extériorité en « se laissant faire » n'est pas une liberté véritable, mais une illusion de liberté et une servitude. Et puisque la véritable liberté pour elle c'est de rester seule avec elle-même, mais en ayant pourtant peur d'être « inéluctablement et irrémédiablement seule »[627] le désir de liberté s'oppose constamment au désir de solitude. Nous pouvons ainsi conclure que l'intériorité à la médiation affective reste toujours un certain enchaînement et l'emprisonnement de l'être dans des affects, car comme le constate Wladimir Krysinski à propos du théâtre de Pirandello :

> La psychologie est une structure fermée. Elle représente le discours de l'intériorité et sur l'intériorité ou encore le conflit entre le moi et le masque. L'intériorité […] est indexée sur le conflit des masques que les humains portent afin d'échapper à l'aveu d'une triste vérité. A savoir : plus un individu raisonne à partir de la psyché, moins il accède à la liberté. Ainsi, la psychologie est-elle objective, démythifiée. Car l'intériorité n'accède à aucune indépendance réelle par rapport à autrui. Aucune individuation ne peut transcender les coordonnées contraignantes du

[625] Cioran, E-M., *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, Tell, 1986, p. 65.
[626] *L'avalée des avalés*, p. 189.
[627] Ibid, p. 183.

> conflit qui étreint l'individu dans le circuit fermé des rapports de force auxquels il ne peut pas se soustraire, condamné qu'il est aux autres.[628]

Même si Bérénice, malgré des moments d'hésitation et de doute, continue sa lutte pour atteindre son bonheur de se libérer des autres, cette liberté n'est qu'un mirage, une illusion.

[628] Krysinski, W., *Paradigme inquiet, Pirandello et le champ de la modernité*, Le Préambule, Montréal, 1989, p. 215-216.

3. Le basculement de la conscience autoréflexive vers le *ressenti de soi*

A partir de ces analyses des divers ressentis des personnages des œuvres du premier cycle, ressentis en fonction desquels se forment leurs intériorisations, nous pouvons tirer plusieurs conclusions concernant l'intériorisation dans le cadre de la médiation affective d'intériorisation. Nous pouvons en effet préciser le déroulement du processus de la transcription de l'intériorité dans les textes exhibant les affects dans leurs discours intérieur.

Premièrement, nous voyons que le manque ressenti par les héros du premier cycle d'œuvres est un manque spécifique résultant du caractère particulier de chaque individualité, de chaque conscience autoréflexive et qu'il est lié à sa réalité empirique. Par ce caractère particulier de l'identité du personnage, dont il dépend entièrement, nous pouvons déduire pourquoi ce Désir est particulièrement adapté pour poser le premier pilier de l'intériorité par la médiation affective conformément à la définition de l'intériorité que nous avons donnée.

Ce type de Désir, entièrement fondé sur la relation directe entre le sujet désirant et l'objet de ses désir, collabore activement à l'instauration d'un certain ressenti du personnage s'intériorisant. Ceci faisant, il lie le ressenti directement à la notion d'angoisse de l'être, car le seul rapport qui puisse exister entre le personnage et le but de son Désir, ce qui signifie parvenir à la satisfaction de la conscience autoréflexive, ce qui est possible seulement dans l'avenir de l'être et non dans son présent - ne peut donc que s'appuyer sur l'incertitude, incertitude qui de manière naturelle peut orienter le sujet soit vers la crainte soit vers l'appréhension. Ainsi le Désir devient la première référence de l'intériorité que nous appelons une référence de la conscience désirante témoignant du fondement ontologique de l'intériorité, de l'angoisse de l'être.

Le Désir du personnage, en tant qu'un certain état émotionnel d'« une conscience de soi désirant », signifie que le personnage par son activité première qui est de « désirer », est entièrement transcendé par le désir lui-même. Il témoigne d'un certain mouvement perceptivo-affectif de la conscience désirante vers une satisfaction de soi au travers de l'action engagée la rapprochant de la source de sa jouissance. Nous pouvons ainsi constater que le Désir qui devient une *conscience de soi désirante* se présente comme un acte du héros vers la découverte de son

intériorité, de sa vérité subjective de soi. C'est donc le chemin vers la découverte d'une certaine connaissance de soi affective et réflexive qui pourrait être donnée par l'acte même de désirer. Et parce qu'il n'est pas une connaissance d'une vérité subjective de soi formant une intériorité de l'être, mais seulement un chemin y menant, on peut le considérer comme une certaine structuration du processus d'intériorisation.

Deuxièmement, nous constatons que le ressenti résultant du manque et du désir du personnage dans un processus de fusion de la *perception d'altérité* avec le *ressenti de soi* spécifie une orientation « vectorielle » vers soi et autrui, orientation réciproque et constante de la conscience, entre elle et l'objet de ses désirs, avec ses investissement figuratifs et non figuratifs. Deux faits s'imposent qui caractérisent le ressenti : la forme intersubjective et le dynamisme. La forme intersubjective annoncée par l'acte de fusion de *l'altérité* avec *le soi*, est confirmée par les relations entre le sujet désirant et l'objet désiré. En s'engageant dans un dynamisme réciproque, sujet - objet, « toute relation objectale recouvre une intersubjectivité potentielle »[629] car comme le dit Greimas sur l'exemple du ressenti de la colère : « le couple de héros et de traître, de sujet et d'anti-sujet, n'est pas le résultat d'une articulation catégorielle binaire, mais d'une présupposition réciproque qui les rend inséparables, l'un n'apparaissant jamais sans la présence concomitante de l'autre ».[630] Ce qui permet de dire que c'est le ressenti qui devient le modérateur de la transcription de l'intériorité et non le perçu de la conscience autoréflexive. La médiation affective permet de mettre entre parenthèse le champ *de perception d'altérité* au profit de celui du *ressenti de soi*, dans une « perception globalisante du sens ».[631] Elle peut le faire car elle procède par une mise en scène de « l'existence sémiotique » de la conscience autoréflexive qui utilise divers contenus perceptivo-affectifs dans une perspective de discontinuité. Cette discontinuité se caractérise par une très forte signification affective et peut être définie comme une reconstruction du sens à partir de schéma mentaux en fonction de leur modélisation schématique, qui dans ce premier cycle est « négative », souvent catastrophiste, et structurant ainsi l'identité du personnage. Et les relations entre sujet désirant et objet désiré présument une modification continue des « conflits et des tensions »[632] participant au même socle énergétique commun.

La transcription de l'intériorité essentiellement par la médiation affective est possible selon nous en écartant, en apparence, les phases de la formation du perçu, car, comme le dit Herman Parett le

[629] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op. cit*., p. 61
[630] Greimas, A-J., *Du sens II*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 243.
[631] Henault, A., *L'Histoire de la sémiotique*, « Que sais-je », Paris, PUF, 1992, p.71.
[632] Latella, G., *Entrée « sujet »*, in *Sémiotique* II, op. cit., p. 215.

passionnel relève « d'un sujet ego-pathique, un sujet pensant, agissant qui se construit à partir d'une intersubjectivité (vécue) jusque dans le corps. »[633] Cette intersubjectivité implique qu'autrui est à la fois « avec » la conscience autoréflexive et en « dehors » d'elle : « le moi et l'autre sont réunis dans une sphère d'appartenance commune » qui peut être présentée comme un monde d'existence du sujet dans lequel il vit mais qui en même temps le dépasse.[634] Selon Pierre Ouellet ceci est possible grâce au « vécu noématique[635] de l'acte perceptif », et il explique que le « noème » dénote un acte perceptif qui « transforme un objet visé en point d'origine de cette visée, qui la remplit en lui donnant corps, et corollairement transforme la dépendance à l'égard de son objet, en propriété même de la conscience »,[636] « une sémiotique des noèmes […] n'étudierait de l'objet perçu et du sujet percevant que ce qui entre comme des qualités dans la relation entre l'apparaître spatio-temporel de l'un et la visée intentionnelle de l'autre ».[637] Ce qui permet dans la transcription de l'intériorité d'utiliser le ressenti tel qu'il est, résultant de cette opération intersubjective. On peut appeler cela une mise en signification commune de la *perception d'altérité* et du *ressenti de soi,* dans un noème « commun » ayant une certaine apparence d'ordre « affectif ».

Le ressenti étant le médiateur de la transcription de l'intériorité met aussi entre parenthèse le sujet et l'objet, qui deviennent seulement des acteurs de son activité. Ainsi les investissements figuratifs ou non figuratifs que la conscience autoréflexive déploie sont beaucoup moins importants pour le processus de la transcription de l'intériorité qu'ils ne l'étaient pour déterminer le caractère du médiateur de l'intériorité, car l'intersubjectivité de la relation entre le héros et le monde extérieur, établit une *indétermination réciproque*. Le personnage étant déterminé par le ressenti qu'il possède uniquement en provenance de l'objet de son ressenti, de son désir, peut être à la fois tendu vers l'objet et simultanément affecté par lui. L'objet du désir peut donc acquérir une valeur et être modalisé par le ressenti de soi du sujet. Ainsi, aussi bien le personnage que l'objet de ses désirs sont modélisés par le caractère du ressenti.[638]

---

[633] Parett, H., *Lettres sur les passions,* Versus, N° 47/48, 1987, p. 164.
[634] Ibid.
[635] Ce qui est d'une inspiration husserlienne.
[636] Ouellet, P., *Signification et sensations, Nouveaux actes sémiotiques*, n° 20, 1992, p.3.
[637] Ibid, p. 5
[638] De nombreuses études en sémiotique du discours ont analysé cette particularité de l'interaction passionnelle. Voir notamment Bertrand, D., *Le corps émouvant : l'absence. Propositions pour une sémiotique de l'émotion*, in Versus, no. 47/48. op. cit., p. 1- 13 et Pena-Marin, C., *Raison, passion et identité : la relation amoureuse*, in Versus, 47/48, op. *cit.*. p. 173-181.

On peut donc dire que le ressenti qui est dans une dynamique constante, selon les notions de Merleau-Ponty *d'être en situation* et *d'investissement* permettant de décrire le sujet de la passion non pas en vertu d'une *action causale*, mais plutôt en fonction d'une *attitude réceptive*[639] de son ressenti, peut refléter aussi bien l'intériorité du *sujet d'état* que l'intériorité du *sujet de faire*. Ceci nous confirme que l'analyse du ressenti est le paramètre le plus important dans le premier cycle d'œuvres car il médiatise la transcription de l'intériorité dans le texte tout en étant le seul principe fondateur et matériel des schémas mentaux causant un *excès des affects.* Sans oublier que ce ressenti peut être *en activité*, et de ce fait, l'analyser, c'est, comme le disent Greimas et Fontanille, élaborer une sémiotique des passions, c'est prendre parti pour une représentation de la dimension narrative des discours « qui ne se réduise pas à une sorte de logique de l'action ou à une conception du sujet qui serait entièrement déterminé par *son* faire ».[640] Il faut prendre en compte le degré de l'affectation du sujet par la passion qui peut se présenter comme un excès de modalisation par un ressenti.

Dans la construction de la vérité subjective de soi dans le processus d'intériorisation, dans le cas des œuvres de notre premier cycle, la conscience autoréflexive bascule dans la construction de « matériel » perceptivo-affectif vers l'exhibition des affects sous la forme des sentiments les plus divers qui participent à la création de l'intériorité par la médiation affective. Ce qui signifie que le personnage construit ses schémas mentaux directement à partir des affects qui dominent ses pensées, sur des sentiments les plus divers, en omettant *en apparence* les phases précédentes qui procèdent à partir des percepts à la création des émotions et par la suite des sentiments. Ceci veut dire que les phases précédentes existent bien évidemment sous la forme des descriptions des actions nécessaires à la progression de la narration de l'intériorité, mais dans la transcription de l'intériorité elles sont en quelque sorte « absorbées » par la phase des affects.

Ceci est possible dans la transcription littéraire de l'intériorisation qui fige l'état du sujet à un moment donné. Ceci s'explique par le fait que dans le processus d'intériorité, le héros construit des schémas mentaux dans un *processus méta-représentationnel* qui est seulement une reconstruction mentale pouvant se permettre des choix sélectifs opérés dans sa mémoire. Le caractère méta-représentationel de l'intériorité construite par le biais de la médiation affective se retrouve particulièrement dans le cas de l'homme souterrain de Dostoïevski qui subit la médiation affective la plus forte de toutes les œuvres du premier cycle. Son discours intérieur peut être

[639] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 488.
[640] Greimas, A-J., et Fontanille, J., op. cit., p.68.

considéré comme une vraie méta-représentation de la conscience autoréflexive (*représentation d'une représentation mentale*) qu'elle utilise dans son processus intérieur. Nous le constatons à partir des structures de la pensée de l'homme souterrain qui se présente comme une reconstruction à posteriori de faits antérieurs, mais qui en raison d'une forte médiation affective ne possède presque pas de simulacres passionnels engageant le héros dans une anticipation temporelle. Cette qualification peut s'appliquer encore à l'intériorisation de Juan Pablo Castel, et partiellement à l'homme vermoulu de Berent, mais au fur et à mesure de l'affaiblissement de la médiation affective et de l'investissement des percepts et de simulacres passionnels dans le processus de formation des pensées intérieures qui se présentent comme des blocs unifiés de plus en plus figuratifs d'ordre perceptif, cette classification perd son sens, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant.

Le personnage construit des schémas mentaux en se fondant sur son désir de jouissance de l'être qui le mène directement vers l'affect. La conscience autoréflexive se focalise essentiellement sur le *ressenti de soi* contenant en lui l'acte de *la perception d'altérité* qui lui est fourni de l'extérieur. Ce qui veut dire que l'intériorité passe par les procédés de la transcription romanesques directement de la pensée au discours en utilisant principalement les images *non figurativisées* de son altérité (monde extérieur, autrui, etc.,) transposées par la réflexivité de son *ressenti* d'ordre cognitif. Ces figures exposent l'essence des affects par une conceptualisation « intellective » passant de l'esprit au discours, et non par une structure intentionnelle qui selon la définition phénoménologique passe du corps à l'esprit et au discours en se rapportant dans la construction des schémas mentaux, à une conceptualisation perceptive et figurative de l'altérité, ce qui caractérise le deuxième cycle d'œuvres analysé. Le discours intérieur du héros qui subit obligatoirement une « modalisation » d'un certain « sentir » du sujet, s'avère avoir une très forte charge « affective », avec pourtant une intensité propre à chaque œuvre. Le sentir du sujet s'avère dans de telles conditions l'un des principaux outils de réalisation du processus d'intériorisation.

Dans le cas de cette médiation affective, le processus se réalise essentiellement dans un système à double dimension d'expérience sensorielle en s'investissant principalement dans le passage « de l'esprit » directement « au discours ». Il abrège la transcription du discours intérieur qui selon le schéma théorique de la sémiotique greimasienne devrait s'effectuer dans un système ternaire d'expérience sensorielle : du corps – à l'esprit – et au discours. En raison du *trop plein des affects* que le texte subit en fonction de l'intensité des affects qui le médiatisent, la structure profonde de la transcription de l'intériorité se réduit essentiellement à « l'actualisation » des affects qui

contiennent en eux le niveau de la « figuration » des percepts.[641] C'est pourquoi nous concluons que la conscience autoréflexive du premier cycle de la médiation affective se trouve déjà au départ dans un stade *d'après la figuration* des percepts. Nous le voyons au niveau de « l'actualisation » des affects dans l'esprit. Le personnage actualise et organise les informations affectives qu'il possède pour pouvoir passer directement au niveau de la « réalisation » du discours. C'est au niveau de la « surface » que s'effectue la transcription de l'intériorité dans le roman, donc la réalisation du discours intérieur. Le mode narratif transforme les informations cognitives accumulées aux deux niveaux précédents, niveau de figuration et niveau d'actualisation, en une structure discursive propre à chaque roman. Le niveau de surface permet de narrer les unités discursives. L'omission, en quelque sorte *en apparence*, du niveau de figuration des percepts et le passage du niveau d'actualisation directement à la réalisation du discours intérieur peut augmenter la « tensivité »[642] du discours, qui a atteint dès le départ un point élevé, du fait du dévoilement très facilité du contenu sémantique de l'intériorité grâce à la médiation des affects dans la transcription de l'intériorité. Ce qui en résulte c'est aussi la précision sémantique de l'intériorité due à l'augmentation de la réflexivité facilitée par le caractère des affects.

L'intériorisation réalisée par la médiation affective ne se présente donc pas comme le résultat du dualisme entre l'état de choses et l'état d'âme du sujet, mais comme leur emboîtement. L'intériorité se trouve réduite *dans son apparence* à la seule action *du ressenti de soi,* mais c'est juste une illusion car les deux existent bel et bien, *le ressenti de soi* possédant déjà en lui *la perception d'altérité* car la fusion des deux a déjà eu lieu. L'intériorité est fondée dans son discours sur un certain état du sujet, car l'extériorité du sujet dans sa charge perceptive « se trouve rabattu sur l'état du sujet, c'est-à-dire, réintégré dans l'espace intérieur uniforme du sujet »[643] et se manifeste par le biais des affects qui sous-tendent tout son discours intérieur.

---

[641] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op.cit.,* p. 18-19
La figuration des percepts étant comprise comme l'encodage des informations sous un mode figuratif, encodage qui peut se définir comme la perception par le sujet de son corps, la perception d'autrui et de l'extériorité pour pouvoir créer par la suite des sèmes affectifs à partir de ces modèles figuratifs de l'expérience perceptive. C'est le moment où le sujet réorganise figurativement le monde naturel qui l'entoure, qu'il perçoit et observe, et dans cette réorganisation il « change son signifié », pour pouvoir arriver par ce « déploiement de la figurativité » au caractère « représentationnel » des manifestations affectives qui en sont le résultat.

[642] Il s'agit des tensions visibles dans les séquences passionnelles du discours. La « tensivité » est l'une des propriétés fondamentales de la transcription des passions, elle détermine le champ textuel et formel qu'occupent les affects. Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op.cit.,* p. 16

[643] Greimas A-J., et Fontanille, J., *op.cit.,* p. 13-14.

4. De la diminution progressive des affects à l'exacerbation des percepts

> Je me partageais entre dedans et dehors. Ce qui était pris à l'un allait à l'autre. Aucun à présent ne tenait le tout. Henri Michaux

L'objectif de ce chapitre est de souligner les différentes significations de l'intériorité dans le cycle de la médiation affective qui en apparence est très homogène mais qui surprend par sa diversité cachée. Ainsi nous souhaitons établir les limites de la théorie affirmant que l'intériorité est transcrite essentiellement par la sensorialité affective. Les affects bien qu'étant la figure majeure de la transcription de l'intériorité dans le premier cycle des œuvres, ce qui justifie une telle classification, sont dans tout acte de la transcription de l'intériorité sous-tendus par les percepts qui investissent peu à peu directement la narration de l'intériorité. Nous voulons démontrer que la notion d'affect « s'épuise » dans la théorisation de l'intériorité et ne peut à elle seule expliquer les avatars de l'intériorité. Les œuvres de notre premier cycle dessinent une courbe de lente progression vers la médiation perceptive, en s'inscrivant dans la progressive diminution de l'exhibition des affects selon l'ordre établi dans le cycle constitué de *Notes d'un souterrain*, *du Tunnel*, de *Prochno*, de *La Conscience de Zeno* et de *L'avalée des avalés*. Cette progressive augmentation des percepts rapproche ces œuvres de celles de notre deuxième cycle, où le percept devient le principal outil de la transcription de l'intériorité. Nous rappelons que, bien que notre classification soit arbitraire et non exhaustive, elle est cependant justifiée car seule capable d'analyser la complexité de l'intériorité composée d'éléments fondateurs qui dans leur conceptualisation s'opposent dans une complémentarité réciproque qui peut être qualifiée de paradoxale. Il faut en effet être prudent avec une systématisation purement théorique de l'intériorité dont l'analyse concrète montre que ce phénomène si polysémique, transcrit dans le texte romanesque, est un « corps vivant » qui ne se laisse pas enfermer dans le carcan d'une stricte théorisation relevant de concepts philosophiques, sémiotiques ou neuroscientifiques.

Nous montrerons la progressive diminution de l'exhibition des affects en nous référant à l'ordre des éléments fondateurs de l'intériorité que nous avons trouvé dans chaque roman (perception – émotion – sentiment – schémas mentaux - réflexivité : vérité subjective de soi). Et comme nous le verrons c'est le « respect » de cet ordre lors de la transcription d'une confession intérieure dans le roman qui décide de l'investissement des percepts dans le discours intérieur. De toute façon, c'est un ordre théorique que la transcription de l'intériorité dans le roman ne suit pas toujours d'une manière absolue, l'intériorité romanesque étant, comme dit ci-dessus, un phénomène vivant et non la pure incarnation d'un système. Le processus peut se dérouler dans l'ordre inverse en commençant par la vérité subjective de soi exposée d'une manière réflexive directe, sans passer par les stades antérieurs de sa formation. Mais cet ordre décide du caractère de la médiation sensorielle de l'intériorité. Le texte évoluant dans l'ordre inverse de l'ordre théorique, se trouve hypothétiquement au plus haut degré d'exhibition des affects dans le processus d'intériorisation. Mais pour démontrer la progressive diminution de l'exhibition des affects dans l'intériorisation il nous est nécessaire de recourir à d'autres concepts que sont *les tonalités affectives* et *la tensivité* de la transcription de l'intériorité.

4.1. Les *tonalités affectives* et la *tensivité* de l'intériorisation

Pour mesurer le degré d'investissement des percepts dans la médiation affective et pour vérifier si l'ordre théorique caractéristique du processus d'intériorisation est respecté dans le texte lors de la transcription de l'intériorité, nous utiliserons deux concepts : les *tonalités affectives* et la *tensivité de l'intériorisation*.

Les tonalités affectives qui caractérisent chaque intériorisation assurent le degré de la médiation affective, ce qui nous permet de placer chaque roman plus ou moins haut sur l'échelle d'exhibition des affects dans le processus d'intériorisation. Ce concept de tonalité affective s'appuie sur le concept phénoménologique, heideggérien et husserlien, de *Stimmung*, terme pris aux romantiques allemands.[644] Il s'avère d'importance majeure pour la vérification du degré

[644] Cf. Bollnow, O-F., *Les tonalités affectives : essais d'anthropologie philosophique*, Neuchâtel : La Baconnière, 1953, p. 12. « Quelle doit être la nature de l'homme dans sa totalité pour qu'un phénomène donné dans la réalité de

d'affectation de l'intériorité, en permettant de définir de manière précise la coloration affective, le degré d'affectation du *Dasein*[645] de la conscience par une caractéristique particulière de l'affect - angoisse, euphorie, sérénité, mélancolie, etc.,. Dans sa relation de l'individu à soi et à son altérité, cette caractéristique prédispose le *Dasein* à autrui et au monde et conditionne l'intériorité en influant sur son pâtir tout en fondant son ipséité. Le *Stimmung* est un *modérateur* de la construction de la vérité subjective de soi dans le processus d'intériorisation car il détermine le degré d'affection de l'intériorité par l'affect tout en décrivant ses tonalités affectives précises.

La détermination du *Stimmung* particulier de la conscience autoréflexive en se positionnant dans la différence qui existe entre *Stimmung* et *Befindlichkeit,* permet de saisir la diminution de la médiation affective. Ce dernier terme signifiant dans la tradition phénoménologique l'affect en général, c'est-à-dire la situation ontologique de l'être atteint par son « affect », être qui se trouve dans le monde, dans un « état d'être au monde », un état d'être existentiel « dans lequel le Dasein se livre constamment au monde, où il se laisse concerner par lui mais de telle sorte que cela s'esquive en quelque façon devant lui.»[646] On pourrait l'associer à l'état initial du sujet que nous avons déterminé au début pour chaque roman. Tandis que les tonalités affectives, se distinguent de lui par « le fait qu'elles représentent un état fondamental, traversant uniformément l'homme tout entier depuis les couches inférieures jusqu'aux plus élevées, état qui donne à tous ses mouvements une certaine coloration particulière. »[647]

Les deux, *Stimmung* et *Befindlichkeit,* sont liés l'un à l'autre, car ce dernier précise la position ontologique de la conscience, telle qu'elle est au départ dans sa mêmeté, tandis que le premier lui attribue une tonalité en fonction de sa situation perceptivo-affective dans son ipséité régie par la dimension de l'agir qui avec la mêmeté structure son identité. Et c'est sur ce rapport ontologique de l'être à son *Befindlichkeit,* et ceci dans son prolongement, dans son *Stimmung,* que l'intériorité

---

la vie puisse y être saisi comme élément censé indispensable ? ». Voir aussi, Lee Nam-In, *La phénoménologie des tonalités affectives chez Edmund Husserl*, Alter, 1999, n°7 *Émotion et affectivité*, p. 243-250.

[645] Le concept de *Dasein* est au centre de la philosophie de Heidegger dont il est l'une des affirmations fondamentales. Il signifie la même chose que le concept « homme », l'homme différant essentiellement des autres « étants » de l'univers : l'homme n'est pas dans le monde à la manière d'une pierre ou d'un animal, puisqu'il habite un monde. La nature du *Dasein* est d'être une conscience; et la nature de la conscience est d'être en rapport avec le monde et avec soi-même. Le Dasein est ainsi le contraire d'une chose. La caractéristique fondamentale du Dasein est d'être temporel. Non pas d'être situé «dans le temps», ce qui est aussi le cas des choses, mais d'être tout entier, intérieurement, tissé par le temps. Non pas le temps extérieur, mais le temps vécu. Le *Dasein* est temporel au sens où l'on dit d'un être fait de matière qu'il est «matériel» et il est donc constitué par l'unité synthétique des trois dimensions temporelles (passé, présent, futur); Heidegger les appelle des «ex-tases», car en elles le *Dasein* sort de lui-même, s'étend pour revenir à soi. Disons même que *le soi* n'est rien d'autre que ce retour à soi après la sortie dans l'extériorité.

[646] Heidegger, M., *L'Etre et le temps*, Paris, Gallimard, 1992, p. 184.

se crée en fonction de ses charges perceptivo-réflexives, à partir de sa subjectivité en précisant son rapport au monde et à l'altérité.

Le second paramètre d'analyse est la « tensivité »[648] qui est présente dans la narration de toutes les intériorités. En empruntant les concepts philosophiques de « l'un » et du « multiple » de Hegel,[649] la sémiotique a élaboré le concept de « tensivité »[650] originelle de chaque discours, qui modélise la transcription ded passions dans le discours, et qui désigne un espace pulsionnel qui sous-tend toute signification passionnelle, conception résultant de la phénoménologie de Merleau-Ponty à la suite de Husserl. Ce concept nous sert à mesurer le degré des tonalités affectives et en conséquence le degré de l'affectation de la conscience par l'affect. La tensivité définit donc la « progression »[651] du processus d'intériorisation. Ce qui veut dire qu'on mesure le degré d'affectation du sujet par son affect non dans une position « fixiste » comme le faisait le structuralisme en sémiotique mais dans une action – une activité – un déplacement. J. Greimas et Jacques Fontanille précisent :

> En nous interrogeant sur les préalables d'une sémiotique des passions, nous avons été amenés à reconnaître, antérieurement au parcours du sujet épistémologique, une phase tensive où il est préfiguré par un « presque-sujet », un sujet sentant; intervient ensuite une phase de discrétisation et de catégorisation où il devient un sujet connaissant; la mise en place de la syntaxe narrative de surface. Il se convertit en sujet de quête; enfin, lors de la mise en discours, il peut être assimilé au sujet discourant.[652]

La « tensivité »[653] du ressenti du sujet, étant partagée entre deux pôles opposés, euphorie et dysphorie, résultant de l'empêtrement de la conscience dans une contradiction, conformément à la thèse que toute énonciation est « nécessairement passionnelle »,[654] détermine les catégories modales de la conscience en penchant soit vers son *méta-vouloir* soit vers *son méta-croire*. Ces derniers à leur tour font pencher la médiation sensorielle soit vers l'affect soit vers le percept. Le

---

[647] Bollnow, O-F., *Les tonalités affectives : essais d'anthropologie philosophique*, *op. cit*., p. 28.

[648] Nous empruntons ce concept à la sémiotique des passions de Greimas et de Fontanille où la tensivité peut être caractérisée comme une certaine relation de l'intensité à l'extensité, des états d'âme aux états de choses, relation qui transcende l'instance de l'énonciation discursive. Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op. cit.*, p. 17.

[649] Hegel se pose la question de savoir si le monde constitue une entité prête à éclater ou au contraire est une structure hétérogène qui tend vers l'unité.

[650] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op. cit.*, p. 25.

[651] Greimas, A-J., *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, I*, Paris, Hachette Education, 1979, p.388.

[652] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op. cit*., p. 151

[653] Selon Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, « la *structure tensive* du *sujet passionné* se laisse atteindre par la conjugaison de quatre valences : l'intensité, l'extensité, la relation à soi et à autrui ». In Fontanille, J., et Zilberberg, C., *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga, 1998, p. 26.

basculement de la conscience autoréflexive de son *méta-vouloir* vers son *méta-croire* qui s'instaure progressivement dans notre premier cycle a des conséquences notables pour le processus d'intériorisation.

Le *méta-vouloir*[655] signifie un repliement du personnage sur lui-même dans un acte d'assertion, de jugement sur lui-même. Il se reconnaît comme auteur et acteur de l'acte qu'il accompli et il s'affirme en tant que possesseur principal de son acte. Celui-ci peut être déterminé par le vouloir de la conscience autoréflexive qui se manifeste à partir de son Désir de jouissance, dans et par l'appropriation de la possession de l'acte effectué en fonction du manque et de l'insatisfaction qu'elle ressent. Le *méta-vouloir* se définit donc soit en se tournant majoritairement vers son passé en se fondant sur l'acte accompli soit vers le futur en se fondant sur l'acte à accomplir. Mais de toutes façons ce qui résulte de cette configuration c'est la détermination de la dimension fondamentale du sujet s'intériorisant qui privilégie l'état de « pâtir » du sujet à son état « d'agir », dans un acte commun de la dimension de « dire », conformément à la thèse de Ricœur de l'identité narrative. L'intériorisation à partir de son état de pâtir, fait basculer le héros vers son ressenti et la médiation affective, tandis que celle à partir de l'état d'agir le fait basculer vers le perçu et la médiation perceptive.

Le pâtir, selon notre hypothèse favorise l'excès des affects dans le texte en inclinant le sujet vers la dimension passive et inactive de son existence, ce qui ne veut pas dire que l'agir soit complètement éliminé de la transcription de l'intériorité. Mais la mise de l'accent sur le pâtir fait ressortir des sentiment de soi formant le ressenti dans une forme plus approfondie et plus accomplie.

4.2. De la médiation affective à la médiation perceptive

Pour démontrer l'investissement des percepts dans la médiation affective d'intériorisation, nous commencerons par poser des repères en étudiant les *tonalités affectives* et la *tensivité d'intériorisation* dans l'œuvre de Dostoïevski qui lui assurent le plus haut degré de la médiation

---

[654] Parret, H., *Les passions*, op. cit., p. 7.

[655] Cf. Voir le glossaire à la fin de cette étude pour la distinction entre le *méta-vouloir* et le *méta-croire*. Le *méta-vouloir* désignant un ensemble des volontés du personnage s'intériorisant qui dominent sa conscience en raison du *trop plein des affects*, s'oppose au *méta-croire* qui désigne un ensemble des croyances du personnage s'intériorisant qui dominent sa conscience et qui sont le résultat du *trop plein des percepts*. Le *méta-vouloir* bascule l'identité du personnage vers son pâtir, tandis que le *méta-croire* le fait plutôt vers son agir.

affective parmi des œuvres du premier cycle. Nous la comparerons ensuite à la médiation affective dans *Le Tunnel* en montrant l'abaissement des *tonalités affectives* et l'instabilité de la *tensivité d'intériorisation* dans ce texte. Nous finirons par l'étude de l'abaissement de la médiation affective dans *Próchno* et *L'avalée des avalés*, abaissement dû au non dévoilement de la vérité subjective de soi, à l'investissement des percepts dans le ressenti du personnage et à l'augmentation des simulacres passionnels d'ordre perceptif.

4.2.1. La médiation affective : fonctions des *tonalités affectives* et de la *tensivité* de la narration

La différence des ressentis que le personnage peut manifester dans sa transcription de l'intériorité est visible au niveau de la direction vectorielle de son ressenti que nous avons établie comme « tournée vectoriellement vers elle-même » en tant qu'objet de ses désirs, ou au contraire vers « son altérité », autrui étant l'objet de ses désirs. Cette direction vectorielle peut témoigner du moment de l'apparition réelle de l'intersubjectivité dans le discours de l'intériorisation. Nous le montrerons en analysant à titre d'exemple, dans les œuvres de notre premier cycle : l'intériorisation de l'homme souterrain et celle de Juan Pablo Castel, où l'intériorité s'exprime avec le plus d'intensité, mais les autres œuvres du premier cycle s'inscrivent aussi dans ce type d'intériorisation.

Dans des ressentis où la conscience est *tournée vectoriellement* vers elle-même comme par exemple chez Dostoïevski où c'est le sentiment de dévalorisation de soi qui prédomine, l'intersubjectivité prend sa place seulement au moment des cogitations intérieures du héros et elle n'apparaît donc pas dès le début dans le processus d'intériorisation même si elle y joue un rôle très important par la suite. Elle y est présente *contextuellement* bien évidemment tout au long de la narration, car la conscience autoréflexive a besoin d'elle pour l'élaboration du sentiment de soi, dans ce cas, du sentiment de la dévalorisation de soi. Elle est donc constituante du ressenti tourné vectoriellement vers soi, mais n'apparaît pas directement dans le processus d'intériorisation. Elle est écartée par le pliement et le repliement de la conscience sur soi et l'altérité, mouvements qui sont focalisés essentiellement sur le héros en tant que sujet et objet du désir.

Dans le cas des ressentis où la conscience autoréflexive est tournée vectoriellement vers autrui, l'objet de son désir n'est pas le héros lui-même mais autrui ou un objet. Ceci est visible dans le ressenti en résultant, comme par exemple avec le sentiment de jalousie chez Juan Pablo Castel, sentiment qui dirige la conscience d'elle-même vers autrui. Elle est donc *tournée*

vectoriellement vers l'altérité et c'est pourquoi l'intersubjectivité apparaît au moment des cogitations intérieures dès la première phase de la narration de l'intériorité. Elle peut apparaître dès le début étant donné qu'elle est le résultat d'une relation complexe et variable résultant du désir entre le sujet objet, qui définit le parcours de ressenti au sein du processus d'intériorisation. La conséquence de ceci est que le ressenti de Juan Pablo n'est plus seulement fondé sur un certain *méta-vouloir* de la conscience qui agit sur son désir, mais aussi, dans une certaine mesure, sur un *« méta-croire »* du sujet s'intériorisant qui instaure des manifestations discursives qui ont un caractère intersubjectif « actif ». La tensivité du ressenti penche alors plus vers l'état de faire du sujet à la différence du cas précédant, chez Dostoïevski, où le ressenti de la conscience autoréflexive s'appuie essentiellement sur un certain « *méta-vouloir* ».

4.2.1.1. La souffrance souterraine au plus haut degré de la médiation affective

L'exemple le plus significatif de survalorisation du pâtir dans le ressenti de la conscience autoréflexive assurant le degré élevé de la médiation affective, est incontestablement la narration de l'intériorité de l'homme souterrain, même si le texte évolue progressivement vers la dimension de l'agir du sujet. Il s'agit des états du sujet qui le font qualifier soit comme « sujet d'état », soit comme « sujet de faire », à partir desquels il est possible d'établir le degré des tonalités affectives qui décident de l'intensité de la médiation affective de l'intériorisation dans le texte. *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski, présente ainsi un exemple d'intériorité qui ouvre la chaîne des avatars les plus représentatifs de l'évolution de l'intériorité de l'exacerbation progressive des affects à l'exacerbation progressive des percepts. En raison des particularités essentielles que véhicule ce roman dans le processus d'intériorisation, il est la première marche de la lente descente de la médiation affective. La caractéristique essentielle de l'intériorité dans le roman de Dostoïevski c'est la dimension qu'occupe dans le texte le ressenti du personnage, ressenti qui en raison de sa prédominance sémantique envahit toute la structure textuelle et formelle, tout en sculptant par sa présence très forte l'intériorité de l'homme souterrain. Il y a plusieurs raisons et conséquences de ceci pour le phénomène de l'intériorité dans le texte.

L'état « initial du sujet », qui est un état affectif spécifique, son *Befindlichkeit,* peut donc s'analyser comme « l'état d'une conscience dans une constante contradiction » dévoilant derrière lui « un sentir de la conscience » bien particulier car ancré dans l'ambivalence positivo-négative d'attraction et de répulsion du ressenti de soi, mais aussi du ressenti d'autrui et du monde extérieur. Car lorsque le sujet commence par se qualifier de « bon à rien », « d'être peu

intelligent », et dans le même passage nous affirme qu'un homme « si intelligent que lui » ne réussit jamais dans la vie, c'est aussi une critique de la société dans laquelle, selon lui, seuls les imbéciles réussissent. La critique de soi entraîne une critique de l'autre pour aboutir à une contradiction entre la critique de soi du départ et l'éloge de soi qui suit. Et si on a alors l'impression que finalement le héros n'a peut-être pas une si basse opinion de lui, qu'il arrive finalement à voir aussi le côté positif de soi, le discours intérieur qui suit dissipe brutalement notre illusion car le héros revient au point de départ. Il constate que l'homme intelligent, dont il est l'incarnation, est sans caractère, et que celui qui a du caractère est stupide. Il fait en quelque sorte un double saut : une critique de soi, mais en critiquant l'autre en même temps. Le ressenti de soi et le ressenti de l'autre sont donc deux pôles opposés nécessaires pour la structuration d'essence sémantique de son aveu intérieur fondé sur l'ambivalence. Il est obligé d'utiliser le ressenti qu'il possède de l'autre dans cette structuration à charge affective de soi qui caractérise sa vérité subjective de soi, car comme nous le voyons c'est le moyen le plus efficace d'assurer la structuration du discours souterrain dans les catégories sémantiques oppositionnelles par lesquelles il se définit. Ainsi, la contradiction de la conscience la fait plonger dans une crise, dans un vrai conflit avec elle-même:

> On parle de conflit psychique en psychanalyse lorsque, dans le sujet, s'opposent des exigences internes contraires. Le conflit peut être manifeste entre un désir et une exigence morale, par exemple, ou entre deux sentiments contradictoires ou latents [...] conflits entre les différents systèmes ou instances.[656]

Le conflit envahit le personnage, tandis que la contradiction définit plus l'objet du désir que la conscience elle-même. Elle repose sur une caractérisation paroxystique de divers éléments narratifs : « ces quelques éléments sont toujours caractérisés avec outrance, ils sont *prodigieusement* ce qu'ils sont, chaque état, chaque qualité, chaque sentiment est poussé à son paroxysme ».[657] La vérité subjective de soi est en corrélation avec les caractérisations exagérées de la conscience, ce qui fait que l'intensification d'une tendance humaine par un sentiment en abondance oriente rapidement la narration vers le récit d'une obsession destructrice.

Cette caractéristique de la vérité subjective de soi de l'homme souterrain qui se trouve « empêtrée dans la contradiction » permanente entre la charge affective positive et la charge affective négative, permet ainsi de déterminer la tonalité affective de l'intériorisation qui place l'intériorisation au plus haut dans notre cycle compte-tenu de la richesse de l'éventail des

---

[656] Laplanche, J., et Pontalis, J-B., *Le Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 90.
[657] Goyet, F., *La nouvelle 1870-1925, Description d'un genre à son apogée,* Paris, Presses Universitaires de France, « Ecritures », 1993, p.17.

tonalités qui y sont présentes grâce à la révélation directe de l'intériorité. La charge affective négative transcrit les tonalités mélancoliques, accentuant les sentiments de lourdeur, d'abattement, de tristesse, de dysphorie, ainsi que des angoisses passagères qui marquent un éloignement par rapport au monde lié à l'effondrement des repères et à l'insécurité due à la dévalorisation de soi. La charge affective positive transcrit quant à elle les tonalités euphoriques qui mêlent l'ivresse due au contentement de soi à la présumée innocence de l'être. La richesse des tonalités affectives assure à l'intériorité un spectre d'expression très large qui justifie le classement du texte de Dostoïevski au plus haut degré de la médiation affective, car :

> Les signifiants d'affects euphoriques font état de continu, de fusion, de contenance et d'emboîtement […], alors que les signifiants d'affects dysphoriques se révèlent à travers les séparations, disjonctions, exclusions.[658]

La confrontation de ces deux signifiants d'affects confirme le degré fort des tonalités affectives dans le discours d'intériorisation.

Mais la forte place des affects est aussi assurée par la stabilité « tensive », présente dans la narration de l'intériorité. Les affects de la conscience autoréflexive sur lesquels se fonde son discours intérieur sont tout au long du texte exprimés avec une très grande intensité dans la relation entre l'affect et le héros, au plus haut degré de médiation affective. Mais du fait qu'il s'agit d'une intensité au plus haut degré qui se maintient tout au long du discours, le texte témoigne d'une certaine stabilité, les affects étant exprimés dans une intensité dont le degré est constant, même si leur caractère varie. Elle reste stable, toujours au même degré du fait qu'il n'y a pas de progression de la « tensivité » de la narration de l'intériorité du à l'ordre inverse des éléments fondateurs du processus d'intériorité dans le texte. La vérité subjective de soi qui est dévoilée d'emblée par un ressenti manifeste et qui reste toujours le même, et reformulé à l'infini, bien que de manières différentes, maintient la « tensivité » narrative au même degré, un degré très intense de la médiation affective. De ce fait, elle ne peut plus augmenter, étant au plus haut de son échelle et assurant ainsi l'exhibition la plus poussée des affects lors de l'intériorisation. Ce qui a pour résultat la précision sémantique de l'intériorité due à la stabilité « tensive » de la narration. En précisant dès le départ la vérité subjective de soi, le discours intérieur qui suit, est polarisé sur des charges affectives apportant la justification de ce contenu sémantique de la vérité subjective de soi, augmentant de manière très significative la réflexivité sur les affects et les schémas mentaux que le discours intérieur transcrit en surabondance. Et cette stabilité « tensive »

---

[658] Saint-Martin, F., *La tragédie, l'extase et les autres émotions*, in *Approches sémiotiques sur Rothko*, Nouveaux Actes Sémiotiques, n° 34-35-36, p. 118.

de la narration de l'intériorité assure toute la structuration de l'intériorité dans le texte dostoïevskien, car la *tensivité du sujet s'intériorisant* décrit un dynamisme fondamental qui, en ce qui concerne la passion, renvoie à la susceptibilité du sujet de se transformer en sujet passionné. Le sujet est imprévisible, à tout moment il peut se laisser emporter par ses passions, brouillant ainsi son faire « programmé ». L'espace tensif est situé dans « l'en-deçà du sujet énonçant ».[659] De cette façon, il ne remplit pas simplement le rôle d'un principe régulateur après coup d'une syntaxe mais participe pleinement à la construction d'un univers de fiction.

Ainsi, compte-tenu du caractère de la vérité subjective de soi, « empêtrée dans des contradictions affectives », nous constatons que l'identité de l'homme souterrain est fondée en grande partie sur son pâtir qui prévaut au départ sur son agir. Tout au moins dans la première partie du livre, intitulé « *Le Souterrain* », dans laquelle le héros en dévoilant d'emblée la vérité subjective de soi fait que son identité s'établit essentiellement sur le pâtir du sujet. Car la passion, le sentiment, s'oppose à l'action dans le sens du clivage imaginaire qui selon H. Parret témoigne de l'opposition forte entre *le pathos* et *le logos*, l'opposition qui se manifeste par deux imaginaires distincts : l'imaginaire « logique », qui est « celui de la raison, de la vie, de la clarté, du cosmos, de l'harmonie, du céleste, de l'universalité, de la régularité, de la distinctivité », et l'imaginaire « pathique », qui est celui « de la folie, de la mort, de l'obscurité, du chaos, de la disharmonie, du souterrain, de la variabilité, de la particularité, de l'irrégularité, de l'indistinct. »[660] De ce fait, nous concluons que dans la première partie, le pâtir du sujet agit dans la construction de l'identité du sujet, en parallèle au fonctionnement de la charge affective dans la vérité subjective de soi, analysée ci-dessus, donc d'une manière générale dans la construction de l'intériorité de l'homme souterrain où il est un élément d'importance majeure qui la sous-tend en la structurant sémantiquement et formellement.[661]

C'est cela qui en conséquence permet, dans la première partie du roman, de définir le pâtir du sujet s'intériorisant comme une certaine forme à charge affective à caractère ambivalent qui génère le sentiment de souffrance et de désespoir du sujet. C'est pourquoi, la première partie du livre transcrit l'intériorité du sujet qui peut être nommée selon la terminologie de Greimas et de

---

[659] Greimas, A-J., et Fontanille, J., op. cit, p. 17.
[660] Parret, H., *Les passions. Essais sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles, Mardaga, 1986, p. 9-16.
[661] Le pâtir est une dimension du sujet qui se définit comme l'état du sujet qui est lui-même le résultat d'une action que le sujet peut subir, en provenance de lui-même ou d'autrui. On peut le décrire comme l'influence d'une force extérieure sur la mêmeté du sujet dans son invariance de l'identité personnelle qui le détermine sémantiquement. Ceci peut être par exemple, le caractère introverti du sujet que celui-ci a acquis en raison de la solitude de l'être qu'il a subit. Ce qui suppose l'analyse de ce recourbement du sujet sur son intériorité en fonction de ses éléments fondateurs.

Fontanille comme « un sujet d'état »,[662] où l'intériorité se dessine du fait de la place particulière du pâtir du sujet, comme une description d'une « passivité fondamentale du sujet » qui « le touche au plus profond de soi et découvre ses faiblesses ». Et cette expérience de l'intériorité qu'il fait de lui-même « est une expérience de son affect », « une expérience de la vie comme expérience de soi », une expérience de « sa subjectivité vivante dans son corps ».[663] Il s'agit d'une expérience subjective dans une temporalité voulant saisir l'immédiateté des pensées intérieures transcrites dans l'exercice d'écriture de notes à partir de ses souvenirs et par là, de la volonté de recréations des affects et de création de la vérité subjective de soi. C'est pourquoi, le héros peut se permettre de recréer directement dans sa mémoire ses sentiments sans nécessairement se préoccuper des phases antérieures de la formation de l'intériorité (percepts, émotions, etc.), et ainsi les exploiter à son gré pour justifier sa vérité subjective de soi.

La conséquence la plus importante de ceci pour l'intériorité est que tout l'espace est occupé presque essentiellement par le ressenti du personnage qui favorise la réflexivité de soi dans la formation de schémas mentaux à partir d'affects très poussés. Cette partie est donc organisée en passages multiples de séquences exposant des affects et des passions du héros fondés sur des souvenirs, des images du passé, etc., dans leur forme plus au moins pure, à des séquences, à caractère profondément réflexif, d'une auto-analyse qu'exécute l'homme souterrain dans une combinaison d'affects et de schémas mentaux. Ce qui fait que l'intériorité ne contient presque pas de *simulacres passionnels* de la conscience autoréflexive ou de jeux de *faire semblant* qui sont un premier pas vers l'intentionnalité du sujet. Son support temporel ce sont des souvenirs et des rêves les plus divers. La seule structure mise en place par la conscience qui s'approche lentement du simulacre ou du jeu de faire semblant c'est la création du destinataire imaginé de son discours intérieur, « Messieurs » symbolisant les lecteurs, mais qui ont plutôt une fonction référentielle dans le discours.

Dans la seconde partie du livre intitulée *« A propos de la neige fondue »*, qui expose sous forme de « notes », certains éléments de la vie de l'homme souterrain, choisis selon le système de la sélection aléatoire des événements passés, l'identité du sujet s'intériorisant bien qu'elle demeure ancrée fortement dans son pâtir, se définit d'avantage dans son ipséité et par la dimension de l'agir du sujet. Le sujet peut donc basculer de la position du « sujet d'état » à celle

---

[662] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op.cit.*, p. 53-54.
[663] Henry, M., *Philosophie et phénoménologie du corps*, Paris, PUF., 1965. *Incarnation. Philosophie de la chair*, Paris, Le Seuil, 2000.

momentanée d'« un sujet de faire ».[664] Ceci est visible dans des épisodes décrivant, par exemple des péripéties liées à un dîner en honneur de Zverkov, sa rencontre avec Lisa ou ses rapports avec son domestique.

Pourtant dans les deux parties exposant aussi bien « le sujet d'état » que « le sujet de faire », l'affect occupe une place d'importance majeure structurant entièrement son intériorité. Ce qui est tout à fait compréhensible dans le cas du « sujet d'état », qui compte-tenu de son pâtir demeure dans l'épreuve des affects du personnage. Il le réalise quand il ressent un sentiment lui apportant une souffrance ou une jouissance. « L'état du sujet » demeure donc le facteur permettant une description de la subjectivité vivante du personnage, fonctionnant par le biais de la métaphore du « podpolje », du « sous-sol », qui tout au long du récit assure la même charge affective d'une attitude anti-normative dans son ambivalence, donc insaisissable et menant vers l'agrandissement progressive de son contenu affectif « lourd » car connotant la destruction. « Le sujet de faire », qui sous-tend la conscience autoréflexive tout au long de la deuxième partie, maintient, contrairement à ce qu'on pourrait supposer, le primat des affects dans le récit, du fait que les affects ne concernent pas seulement le sujet d'état auquel ils sont attachés ontologiquement :

> Le sujet affecté par la passion sera donc toujours, en dernier ressort, un sujet modalisé selon l'« être », c'est-à-dire un sujet considéré comme sujet d'état même si par ailleurs il est responsable d'un faire.[665]

Mais les affects peuvent de même concerner l'état de faire du sujet, car ils peuvent soit résulter d'un faire de sujet, soit, au contraire, conduire le sujet vers l'action :

> La passion elle-même, en tant qu'elle apparaît comme un discours de second degré inclus dans le discours, peut en elle-même être considérée comme un acte, au sens où on parle par exemple d'acte de langage : le faire du sujet passionné n'est pas sans rappeler alors celui d'un sujet discursif, auquel il peut d'ailleurs se substituer, […] la passion se révèle constituée elle-même syntaxiquement comme un enchaînement de faire : manipulations, séductions, tortures, enquêtes, mises en scène, etc.[666]

C'est pourquoi nous définissons la structuration du processus de l'intériorité dans le texte de Dostoïevski comme une résultante de la « modalisation du sujet »[667] essentiellement par les affects qui sous-tendent, comme nous l'avons vu, l'identité narrative du sujet dans son ensemble, aussi bien « le sujet d'état » que « le sujet de faire » de la conscience autoréflexive. Et nous

---

[664] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op.cit.,* p. 53-54.
[665] Ibid, p. 53-54.
[666] Ibid, p. 53-54.
[667] Greimas, A-J., *De la modalisation de l'être*. *Du sens II,* op. cit.. p. 93.

constatons que dans le cas du discours de l'homme souterrain nous assistons effectivement non seulement à la modalisation du sujet lui-même par les affects, et en conséquence du contenu sémantique de son discours intérieur, mais également à la modalisation de la structure narrative et discursive du discours intérieur du sujet. Nous le constatons à partir du fait que toute organisation actantielle et modale du discours intérieur est prise en compte et dépend de la charge sémantique véhiculée par les affects du sujet. Bref, l'affect organise entièrement le discours intérieur du sujet en devenant une partie inhérente à sa structure. Les affects, étant à l'origine des propriétés exclusives de la conscience autoréflexive déterminant le caractère de sa vérité subjective de soi, deviennent dans le cas de l'homme souterrain des propriétés de son discours intérieur tout entier, en se manifestant dans des structures narrative et discursives.

4.2.1.2. L'abaissement de la médiation affective due à l'instabilité « tensive » des tonalités affectives dans l'intériorisation de Juan Pablo

Pour pouvoir définir précisément l'abaissement de la médiation affective dans le texte de Sabato, il nous faut revenir à l'analyse des éléments constitutifs de l'intériorité de Juan Pablo Castel, tout en expliquant sa position dans le cycle, sa diminution du degré d'exhibition des affects par rapport au texte de Dostoïevski.

La première différence entre lui et l'homme souterrain c'est le fait que la vérité subjective de soi n'est pas dévoilée dès le départ dans le texte, ce qui change toute la structuration de son discours intérieur. Même si on peut dire que l'envahissement de son espace intérieur par les affects est comparable à celui de l'homme souterrain, en instaurant un *trop plein des affects* qui dominent la narration de l'intériorité, la médiation affective est chez lui amoindrie. Nous y observons une progression constante de la narration de l'intériorité vers la révélation de la vérité subjective de soi qui n'est pas révélée dès le départ comme chez Dostoïevski, ce qui produit une augmentation de « tensivité » de la narration, en instaurant une instabilité tensive de la narration, ainsi que la coloration des tonalités affectives plus restreinte que chez Dostoïevski. Ce qui fait que malgré *le trop plein des affects* qui transcende tout le récit, la médiation affective est moindre par rapport au texte de Dostoïevski.

Comme l'homme souterrain, Juan Pablo met en scène une conscience malheureuse empêtrée dans la contradiction entre les deux sentiments constitutifs de la jalousie : l'amour et la

haine. Nous voyons dans la narration de l'intériorité du sujet dans le texte de Sabato trois étapes dans la progression vers la révélation de la vérité subjective de soi.

La première étape est celle où le ressenti de la conscience autoréflexive transcrit des tonalités affectives à la fois angoissées et euphoriques qui se mêlent dans un tout affectif complexe. Des tonalités angoissées de la conscience dues à la crainte de ne pas parvenir à retrouver l'objet de son désir, submergent le sujet dans des sensations de vertige, accentuant considérablement son pâtir, sujet qui se retrouve dans sa position « d'état » dessinant sa passivité mélancolique. Et cet état passif dû à l'angoisse conduit la conscience à plonger dans l'intériorité, car « tous les affects « obscurs » et « sauvages », comme l'angoisse par exemple, dont un texte peut être profondément marqué, sont donc condamnés (par la sémiotique) à rester sur le seuil de la porte d'entrée passionnelle. »[668] Néanmoins ce pâtir qui place le sujet à cause de sa tonalité angoissée dans un ressenti purement statique de l'être se trouve immédiatement dominé par l'agir du sujet. En utilisant diverses méthodes de logique froide, comme un mathématicien, Pablo calcule les moyens dont il dispose pour pouvoir retrouver l'objet de son désir : « Mon cerveau était constamment en train de raisonner comme une machine à calculer. »[669] C'est le basculement du sujet vers l'état de faire, mais qui lui aussi est à l'origine de la création du ressenti par le héros qui se manifeste comme le sentiment d'un immense espoir de réussite, de retrouver et posséder l'objet de ses désirs. Ce qui fait que la tonalité affective de son ressenti bascule de l'angoisse vers l'euphorie de la réussite, mêlant tout sorte de tons affectifs : joie et ivresse de son futur état qui annonce la possibilité de sa communion avec le monde l'extérieur, avec l'altérité et la fin désirée de son état de solitude anxieuse qui le fait souffrir. L'euphorie et la dysphorie, étant à la base de l'état passionné du sujet affecté par le sentiment, se trouvent ainsi à la racine de l'antinomie affective travaillant l'écriture comme une « cassure, une faille »,[670] faille qui confirme le mouvement réflexif de la conscience sur son affect.

La deuxième étape dans la narration de l'intériorité du sujet dans le texte de Sabato c'est lorsque Pablo a retrouvé Maria. C'est une étape faite de multiples va-et-vient entre le sentiment de la possession rêvée de l'être-objet de ses désirs et l'impossibilité de le posséder qui perpétuent un mouvement oscillatoire de la conscience autoréflexive. Entre d'un côté des tonalités angoissées de son ressenti dues aux situations qui l'éloignent de l'accomplissement de son désir de posséder,

---

[668] Belle-Isle, F., *La passion de la honte dans les Confessions de J.-J. Rousseau*, in Protée, vol. 21, no. 2, 1993. p. 31.
[669] *Le Tunnel*, p. 84.
[670] Belleau, A., *Le romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 1980, p. 55.

surtout au moment de la découverte de ses potentiels rivaux : Richard, ami d'enfance de Maria qui s'est suicidé, Allende, mari aveugle de Maria, ou encore Hunter, cousin chez lequel Maria se réfugie au moment où elle fuit Pablo en s'éloignant physiquement ou psychologiquement de lui. Et de l'autre côté, des tonalités euphoriques de joie et d'ivresse quand approche le moment de posséder entièrement l'être-objet désiré. Ce qui caractérise la division schizophrène du personnage entre négation et affirmation simultanées d'un même principe, ce qui est la marque de l'intériorisation d'une conscience malheureuse hégélienne empêtrée dans une contradiction :

> De combien d'action atroces cette maudite division de ma conscience n'a-t-elle pas été coupable ? Pendant qu'une part de moi-même m'inspire une belle attitude, l'autre en dénonce le mensonge, l'hypocrisie, la fausse générosité ; pendant que l'une m'incite à insulter un être humain, l'autre le prend en pitié et accuse moi-même de ce que je dénonce chez les autres ; pendant que l'une me fait voir la beauté du monde, l'autre me signale sa laideur et le ridicule de tout sentiment de bonheur.[671]

Ainsi la conscience autoréflexive, dans ce mouvement réflexif de soi, différencie la *sensorialité d'autrui* de la *sensorialité de* soi-même, sensorialité qui se trouve par la suite projetée sur le sujet sentant. Ainsi, le dédoublement du *je* en un *même* et un *autre* paraît constituer une étape nécessaire à la constitution du sujet dans l'acte d'intériorisation.[672]

Nous retrouvons dans le ressenti du Juan Pablo des similitudes avec le ressenti de l'homme souterrain. En dehors d'une direction vectorielle de ses affects opposée à celle de l'homme souterrain, due au caractère même du sentiment principal, la jalousie, qui construit son ressenti, les deux ressentis manifestent les mêmes tonalités affectives, même si chez Sabato la tensivité de la narration de l'intériorité amoindrit la médiation affective. Les deux ressentis ont le même côté obsessionnel, résultant probablement de la même détérioration mentale, de la même perturbation psychique provenant de l'enfermement intérieur, du même déséquilibre émotionnel menant vers des comportements psychopathologiques dans les deux romans. Les deux ressentis se retrouvent même dans un domaine bien précis – celui du masochisme de la conscience autoréflexive. La différence entre l'homme souterrain et Juan Pablo, est que, compte-tenu de la direction vectorielle de l'affect qui chez l'homme souterrain est dirigé de l'altérité en direction de soi-même, le masochisme initial du sujet devient sado-masochisme en se focalisant sur le sujet lui-

[671] *Le Tunnel*, p. 82
[672] Cf. Keane, T., *Les sources mythiques du binarisme. La quantité et ses modulations qualitatives*, in *La quantité et ses modulations qualitatives* sous la dir. de J. Fontanille, Limoges Poulim, 1992, p.19.

même compte-tenu de ses affects fondés essentiellement sur le pâtir du sujet. Tandis que chez Juan Pablo, le vecteur est renversé en basculant vers autrui et vers l'altérité en raison du sentiment clé du processus d'intériorisation. C'est pourquoi, la dimension complexe de sujet dans le texte de Sabato dans une oscillation entre pâtir et agir, avec des prédominances de la dimension de l'agir, instaure la focalisation essentielle sur le sadisme du sujet envers l'objet de ses désirs sans basculer vers le sado-masochisme comme l'homme souterrain.

La possession physique d'autrui qui ne devient qu'une illusion de Juan Pablo, au lieu d'apaiser le désir incontrôlé et maniaque, est un facteur perturbateur déstabilisant *la tension* de l'intériorisation. D'où différents degrés de la tensivité de la narration de l'intériorité en raison de la bi-polarisation du ressenti de la conscience. La souffrance augmente *le ressenti des affects* dans le récit, mais la charge affective est bi-polarisée entre soi et autrui. Ce qui différencie la médiation affective du texte de Sabato de la médiation affective de l'homme souterrain, chez lequel elle est uni-polarisée tout au long du récit. Ce qui explique que la médiation affective chez Sabato est à un degré plus bas que chez Dostoïevski, où, comme nous le savons, elle a atteint son degré ultime dès le départ, et par la suite, se maintient comme telle. Par contre chez Sabato la médiation affective évolue au fur et à mesure de la narration de l'intériorité en augmentant progressivement jusqu'à son point ultime qui survient au moment de la révélation de la vérité subjective de soi.

Les schémas mentaux que Juan Pablo crée tout au long de la narration et sur lesquels la conscience engage la réflexivité en composant le discours de l'intériorité sont donc organisés comme chez Dostoïevski autour de trois entités bien distinctes : la conscience autoréflexive, le sentiment pivot de la médiation affective et autrui, médiateur affectif de son ressenti. Mais le texte de Sabato y ajoute encore une quatrième entité, le rival, perturbateur du ressenti de la conscience, ce qui n'existe pas chez Dostoïevski, le rôle de créateur de contradiction étant assumé par la conscience autoréflexive elle-même en raison de la direction vectorielle de son affect dirigée vers elle-même. La rivalité entre soi et autrui qui est assurée par la figure de rival perturbateur amoindrit *la tension de l'intériorisation* qui n'est plus essentiellement polarisée sur la conscience elle-même. Car comme le disent Greimas et Fontanille, la rivalité est un facteur de concurrence et de compétition qui ne réalise aucune mise en perspective particulière de l'affect, elle la met simplement en « situation ».[673]

[673] Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op. cit.*, p. 194.

La troisième étape dans la narration de l'intériorité du sujet dans le texte de Sabato c'est l'étape de la révélation de la vérité subjective de soi, ou plutôt de la vérité subjective de soi/autrui, la vérité subjective de soi devenant une vérité subjective d'autrui, c'est-à-dire, concernant essentiellement autrui. Cette étape survient au stade ultime de la tensivité de la narration de l'intériorité quand il se confirme d'une manière décisive l'impossibilité de la domination absolue de l'objet de ses désirs par la conscience autoréflexive. La révélation de la vérité subjective de soi, se prépare progressivement, et nous en voyons les prémices quand Juan Pablo, pour la première fois traite Maria de putain : « un jour, la discussion fut plus violente que de coutume et j'en arrivai à la traiter de putain ».[674] C'est le moment « seuil » pour la narration de l'intériorité. Le terme « putain » par lequel Juan Pablo qualifie l'objet de ses désirs est d'une grande importance pour l'intériorité. Cette injure symbolise l'échec de l'aspiration du héros à son bonheur, parvenir à rompre la solitude « anxieuse et absolue » qui est la cause de ses souffrances et de ses malheurs en s'unissant à autrui. Il réalise l'impossibilité de pouvoir atteindre sa liberté et de jouir dans le « bonheur absolue » de son union avec l'altérité, en étant pleinement dans l'extériorité du monde qui l'entoure. Le mot *putain* avec toute la gravité sémantique qu'il véhicule par la profondeur de son sens est une métaphore d'une connaissance subjective de soi. Il reflète la « solitude absolue » de la conscience qui est vectoriellement dirigée de soi vers l'autrui par le biais de la médiation affective par le sentiment de jalousie envers la femme qu'il aime. L'essence de la vérité subjective de soi/autrui de Juan Pablo Castel est donc dévoilée au moment de cette prise de conscience de l'échec d'accomplissement de son désir obsessionnel, par le syllogisme fait avec une situation qu'il a vécu avec une vraie prostituée: « Maria et la prostituée ont eu une expression semblable ; la prostituée simulait le plaisir ; Maria simulait le plaisir ; Maria est donc une prostituée ».[675]

La vérité subjective qu'il verbalise dans son aveu intérieur devient une vérité subjective de soi de la conscience autoréflexive en raison de la substitution et du transfert affectif qui s'opère chez lui. Ceci en raison du *trop plein des affects* qui ont un caractère spécifique : la jalousie envers autrui qui vise donc vectoriellement l'altérité. Et c'est seulement au travers d'une qualification de l'objet de ses désirs par une évaluation subjective faite en fonction de ses propres valeurs, qu'il réussit à établir un jugement de lui-même et à parvenir à définir le summum de son intériorité : la vérité subjective de soi qui n'est rien d'autre que celle d'autrui faite par le même soi. Nous

[674] *Le Tunnel*, p. 107.
[675] Ibid, p. 125.

voyons ainsi que dans cette révélation de la vérité subjective de soi, la conscience emprunte un parcours qui passe du *mensonge* à la *vérité* en rencontrant l'*illusion* et le *secret,* le moment de la révélation de la vérité subjective de soi étant l'« épuration identitaire » de la conscience qui s'organise en fonction de cette « véridiction ». Comme le dit Dénis Bertrand, « la véridiction permet d' « épurer » le sujet des excroissances qui caractérisent le dynamisme pathémique ».[676]

Mais la caractéristique essentielle du processus d'intériorisation mise en scène dans le texte de Sabato qui le différencie de celui de l'homme souterrain, est la structure très riche, qui non seulement comporte des phases allant jusqu'à la révélation de la vérité subjective de soi, mais aussi des phases de post-intériorisation, qui surviennent après la révélation de la vérité subjective de soi.

L'instant qui survient juste après la révélation de la vérité subjective de soi/autrui peut être caractérisé comme un moment de répétition du *summum* d'intériorisation qui a déjà eu lieu, pendant lequel *la tensivité* de la narration de l'intériorité baisse un peu, ce qui permet à Juan Pablo de reformuler son intériorisation. On peut analyser cette reformulation comme une réaction postérieure à ce qui a déjà été dévoilé en précisant ses aveux. Pablo justifie dans un long monologue intérieur les raisons de l'acte qu'il a avoué au départ, les raisons pour lesquels il a tué la femme qu'il aimait, tout en reformulant sa vérité subjective de soi. La particularité de cette reformulation est qu'il s'y opère le retour du transfert et de la substitution de l'altérité à soi, ce qui fait recentrer et « re-polariser » la narration de son intériorité sur lui-même :

> Non, les galeries (de ces voies), même si maintenant le mur qui les séparait était comme un mur en verre […] non, même ce mur n'était pas toujours transparent : parfois il redevenait de pierres noires et alors je ne savais ce qui se passait de l'autre côté, ce qu'elle devenait dans ces intervalles sans non […] toute cette histoire de galeries n'était qu'une ridicule invention à laquelle j'étais seul à croire et en tout cas il n'y avait qu'un tunnel, obscur et solitaire : le mien, le tunnel où j'avais passé mon enfance, ma jeunesse, toute ma vie. Et dans un de ses passages transparents du mur de pierre j'avais vu cette jeune femme et j'avais cru naïvement qu'elle avançait dans un tunnel parallèle au mien, alors qu'en réalité

[676] Bertrand, D., *Le corps émouvant: l'absence*, *Propositions pour une sémiotique de l'émotion*, in Versus, no. 47/48, p. 13.
En ce qui concerne le système de véridiction, consulter : Greimas, A-J., *Sémiotique I, op. cit.,* p. 417-418 et *Sémiotique II, op. cit.*, p. 252-253. Selon Fontanille, J., le système de la véridiction du sujet se présente dans le carré qui oppose la *vérité* au *secret* et la *fausseté* à l*'illusion*. Cf. Fontanille, J., *Le savoir partagé, Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris, Amsterdam : Philadelphia, Hadès-Benjamins, 1987, p. 38.

> elle appartenait au vaste monde, au monde sans limite de ceux qui ne vivent pas dans des tunnels. »[677]

Et c'est seulement cette reformulation de la vérité subjective de soi qu'effectue Pablo par cet aveu final de sa cellule de condamné, reformulation approfondissant l'essence même de son intériorité car par l'effet de distanciation elle augmente sa réflexivité sur ce qu'il a fait, qui lui permet de comprendre son erreur, l'erreur de son désir croissant de possession qu'il n'est pas arrivé à maîtriser, et pour la première fois il exprime le regret de ce qui s'est passé :

> Je sens que, d'une certaine façon, je suis en train de payer ma folie de ne m'être pas contenté de cette part de Maria qui m'avait sauvé (momentanément) de la solitude. Ce frémissement d'orgueil, ce désir croissant de possession exclusive aurait dû me révéler que je faisais une fausse route en me laissant conseiller par la vanité et la prétention.[678]

> Et c'est moi qui t'ai tuée, moi qui voyais comme à travers un mur de verre, sans pouvoir le toucher, ton visage muet et anxieux ! Moi si stupide, si aveugle, si égoïste, si cruel ![679]

C'est l'exemple le plus manifeste de décharge pulsionnelle qui se produit chez le héros en lui apportant la catharsis émotionnelle, qui est l'issue du processus d'intériorisation, ainsi que le signe que le processus d'intériorisation a été accompli dans sa totalité et qu'il a réussi. Car par cette décharge pulsionnelle, il a réussi à changer en profondeur son état initial du sujet. C'est pourquoi nous pouvons conclure que l'homme s'intériorise, comme c'est souvent le cas, à cause de la fonction de catharsis de ce processus, En effet, l'intériorisation peut apporter à long terme le bienfait de la purification, dans la mesure où l'individu se libère de ses sentiments ou de ses affects en les projetant sur un autre plan, celui d'un aveu ou d'une confession. Cette catharsis affective produit une décharge émotionnelle, liée à l'exposition à soi-même, à une conceptualisation de faits intérieurs, de pensées, de souvenirs, souvent douloureux ou traumatisant, ce qui est en fait une extériorisation à soi de son intériorité.[680]

---

[677] *Le Tunnel*, p. 135
[678] Ibid, p. 102
[679] Ibid, p. 61
[680] Mais en sens contraire on peut dire que pour un individu le fait de penser toujours à ce qui le rend malheureux, de « ruminer », peut avoir l'effet contraire en l'amenant vers un gouffre, une dépression.

4.2.1.3. L'abaissement de la médiation affective due au non dévoilement de la vérité subjective de soi dans le texte de Berent

Les autres intériorisations de notre premier cycle, dans les textes de Berent, Svevo ou encore Ducharme s'inscrivent dans celle de Juan Pablo. Elles se placent toujours un degré au dessous de la médiation affective de l'homme souterrain.

Nous le voyons précisément avec l'homme vermoulu. En étant un discours d'intériorisation de soi, *vectoriellement tourné* vers la conscience autoréflexive, focalisé essentiellement sur des affects élaborés en empruntant la charge affective « à l'extérieur », dans l'altérité, et en la ramenant par la suite « vers l'intérieur », en ciblant le soi de l'homme vermoulu, on remarque pourtant que le texte possède comme le discours intérieur de Juan Pablo, un rival, un perturbateur et acteur de la contradiction que nous voyons surtout dans les aveux intérieurs de Borowski (sous la figure de la femme) et dans ceux de Jelsky (sous la figure d'autrui, et plus particulièrement du poète Muller), un autrui-perturbateur qui n'est pas l'objet de ses désirs. L'existence de ce rival perturbateur peut s'expliquer par le fait que l'état du sujet de la conscience autoréflexive dans le cas de texte de Berent, malgré sa direction vectorielle vers la conscience elle-même, est d'une manière générale en grande partie un état du « sujet de faire », tandis que chez Dostoïevski, nous avons vu la prédominance de la position du sujet qui était un état de « sujet d'état » dans une passivité fondamentale qui focalise le récit d'intériorité en fonction du pâtir du sujet. Chez Berent c'est la dimension de l'agir du sujet qui domine dans le texte. Ceci concerne Borowski et Jelsky, par contre Herteinstein échappe à cette norme. Comme les deux précédents, il reflète un artiste *décadent* dont la principale caractéristique est le manque de volonté, de puissance, d'énergie, de vitalité, dû à l'absence de créativité. La différence entre Borowski et Jelsky d'un côté et Herteinstein de l'autre, est que ce dernier, concentre et intensifie ces caractéristiques en faisant pencher sa dimension identitaire essentiellement sur son pâtir, tandis que chez Borowski et Jelsky l'identité oscille entre le sujet d'état et le sujet de faire, entre le pâtir et l'agir. Herteinstein verbalise toutes les attitudes de l'homme vermoulu, constate des faits, dévoile ses caractéristiques, mais ne participe à aucune action. Il comprend tout par des déductions complexes de son intériorisation, mais reste un observateur passif de son intériorisation plutôt qu'un acteur dynamique des tourments de son âme. Il se cache sous le masque de sa réflexivité, se voulant plus « objectif » que les autres dans son objectivation de soi.

Nous plaçons l'intériorité de l'homme vermoulu à un degré plus bas de la médiation affective que celle de l'homme souterrain et celle de Juan Pablo Castel car la vérité subjective de soi n'est jamais dévoilée d'une manière directe et précise. Ce qui est tout le contraire du texte de

Dostoïevski et même du texte de Sabato où il y a une progression continuelle de la narration vers la révélation de la vérité subjective de soi. La vérité subjective de soi de l'homme vermoulu est exposée d'une manière « partielle » sans aboutissement concret. On peut même dire qu'on la devine à partir des aveux partiels, à moitié dévoilés, de la conscience autoréflexive. Comment donc qualifier l'essence sémantique exacte de cette vérité subjective de soi ? Il est impossible de le faire directement en s'appuyant sur des citations précises du texte. Mais nous pensons qu'elle peut se lire de différentes manières comme une ambivalence de l'artiste et de son destin, qui permet d'illustrer toutes les faces possibles de l'artiste. Celle de l'artiste triomphant, obsédé par l'ambition de la réussite et de la gloire, tout en montrant le danger de sur-dimensionnement de ses ambitions car un artiste désirant la gloire c'est aussi un artiste malade courant le risque de sombrer dans un désespoir, une souffrance, une folie, et qui risque de finir en un artiste raté, et au psychisme perturbé. Mais aussi la face de l'artiste clown, qui se moque de lui-même, voulant cacher ainsi ses doutes, ses inquiétudes et ses émois. C'est de cette manière qu'on lit la vérité subjective de soi de l'homme vermoulu, entre les mots, entre les lignes et les phrases, entre les paragraphes.

En effet, la raison de ce demi-dévoilement de la vérité subjective de soi de l'homme vermoulu c'est son éclatement en plusieurs strates qui forment toutes ensemble cet aveu intérieur qu'il faut lire non directement dans les paragraphes qui composent le roman, mais indirectement « entre les paragraphes » du roman. D'où une tonalité générale de la médiation affective qui se manifeste d'une manière homogène par des tons principalement mélancoliques et angoissés d'une commune conscience souffrante. Cette homogénéité de la narration qui se reproduit toujours avec un autre double du même modèle d'homme vermoulu, affaibli la tensivité de la narration de l'intériorisation dans une uniformisation faite par des répétitions et des reformulations constantes d'une même charge sémantique exprimée sous des angles légèrement différents. D'une manière générale, la répétition des intrusions, des ruminations mentales peut produire une réduction de l'intensité des émotions désagréables, associées à un événement déclencheur, par un « phénomène d'extinction progressive ».[681] Chaque nouveau rappel de l'événement en mémoire réduit le choc émotionnel et permet de reconstruire une vision satisfaisante du monde et de soi. On pourrait donc dire que la répétition peut contribuer à la réduction de l'intériorité. Mais d'un autre côté, la fréquence des pensées relatives à un événement est un indicateur essentiel de son

[681] Cf. Janoff-Bulman, R., *Shattered assumptions: towards a new psychology of trauma*, New York: Free Press, 1992, in Luminet, O., *Psychologie des émotions, Confrontation et évitement,* Editions De Boeck Université, Bruxelles, 2002, p. 76.

impact et la fréquence des ruminations mentales intrusives détermine l'intensité de l'intériorité. En fait, nous pensons à partir de cet exemple de l'intériorité dans le texte de Berent que l'intensité de l'intériorité est liée à un pic émotionnel. Il existe une relation entre l'intensité émotionnelle et la rumination mentale, la quantité ultérieure des ruminations[682] étant proportionnelle à l'intensité de l'événement et baissant progressivement après le pic émotionnel. Nous pouvons dire ainsi que le texte de Berent ne suit le processus de formation de l'intériorisation dans aucun des sens déjà vus, ni en commençant à la manière dostoïevskienne ni en étant dans une linéarité à la manière de Sabato.

De même les intériorisations de Zeno Cosini et de Bérénice Einberg, sont affaiblies en raison de la diminution de tensivité des charges affectives transcrites et de la déstabilisation des tonalités affectives. La conscience autoréflexive, vectoriellement tournée vers elle-même, focalisée sur ses affects, construit son ressenti en cherchant sa charge sémantique à l'extérieur dans l'altérité, et en la ramenant vers l'intérieur de la conscience, ce qui la différencie de l'homme souterrain et l'approche de l'homme vermoulu. Comme chez Berent nous avons un sujet de faire qui polarise la formation de l'identité en grande partie sur l'agir du sujet. Ce qui fait qu'il ne peut pas être dans une passivité fondamentale et que la formation de ses affects n'atteint jamais un véritable *trop plein des affects* et se maintient à un degré au dessous comme chez Berent.

4.2.2. L'investissement des percepts dans la médiation affective de l'intériorité

La seconde raison importante de la diminution de la médiation affective et de son progressif basculement vers la médiation perceptive c'est l'influence croissante des percepts dans la formation de la vérité subjective qui se dessine au fil de l'analyse des œuvres du premier cycle. Les percepts deviennent de plus en plus manifestes dans la structuration de l'intériorité en amoindrissant l'impact de l'affect, malgré la prédominance de celui-ci dans la transcription de l'intériorité.

[682] Selon Horowitz, cité in Luminet, O., *op.cit*., p.157.

Cette émergence progressive des percepts dans la formation de l'intériorité marque un grand pas dans l'évolution de ses métamorphoses. L'affect y est encore très important en remplissant un rôle de médiateur de la transcription de l'intériorité, mais on remarque l'affaiblissement de la médiation affective annulant ainsi progressivement le *trop plein des affects* que nous avions observé dans le roman de Dostoïevski ou même encore dans celui de Sabato. Ce *trop plein d'affects*, expose à partir du texte de Berent, des intrusions perceptives dans la formation du matériel sensoriel de la conscience. On pourrait dire que le *ressenti* commence à faire un recours de plus en plus permanent au *perçu* pour la formation des sentiments qui sont à la base de l'intériorisation affective. Ce changement de caractère des affects qui s'instaure, se fait par l'équilibre qui s'établit progressivement entre les affects et les percepts dans la formation du ressenti de soi. La charge sémantique affective qui jusqu'alors a été très forte se trouve brusquement contrebalancée par une charge perceptive qui commence à avoir une certaine influence, qui, même si elle est encore mineure, croît progressivement dans la formation du processus d'intériorisation.

4.2.2.1. La sensorialité perceptivo-affective de l'homme vermoulu

Nous voyons ces intrusions des percepts dans l'aveu intérieur du personnage d'une manière directe dans le texte de Berent. Les sentiments de souffrance qui sont à la base de l'intériorisation de l'homme vermoulu, investissent les percepts dans la médiation affective. Nous le voyons dans les monologues intérieurs de l'homme vermoulu où les sentiments sont décrits par leur charge affective qui subit un certain traitement perceptif : visuel, tactile ou auditif, traitement perceptif qui dans le deuxième cycle des œuvres dominera entièrement la conscience ne laissant que peu de place aux affects réduits au stricte minimum ou même entièrement bannis de la transcription de l'intériorité. Le percept devient coexistant à l'affect et il renvoie à l'acte cognitif qui catégorise la charge sensorielle de la conscience en captant par une médiation « sensibilisante »[683] un « sentir » assimilé au corps et qui revendique la propriété homogénéisante du sens. Ainsi ce sentir veut découvrir les qualités sensorielles des figures perceptives à travers « ce complexe de qualités sensibles qu'est le corps ».[684] C'est pourquoi il transpose une véritable

[683] Cf. Transcription du débat du 23 mai 1989 entre Greimas, A-J., et Ricoeur, P., dans Hénault, A., *Le pouvoir comme passion*, op. cit., p. 208-210.
[684] Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 273.

jonction de la *perception d'autrui* avec le *ressenti de soi*, les objets de la perception ne se profilant que sur ce fond affectif de la charge sensorielle que possède la conscience.

Ainsi, la souffrance de Borowski «pèse » sur chacune de ses pensées, « tremble » dans sa voix, « trébuche » dans ses mouvements, en « s'abattant » sur sa poitrine. La souffrance qui comme un « essaim venimeux » envahit le premier fruit de son expérience amoureuse, pour « pondre » en lui « des œufs » – d'où « des larves » « éclosent », « larves » qui se nourrissent ensuite de la « chair » de sa souffrance et qui se métamorphosent enfin en « papillons » de l'art.[685] Dans cette description d'un ressenti du personnage, d'une souffrance d'un artiste déchiré entre ses ambitions artistiques et ses désirs passionnels, la réflexivité sur un sentiment qui forme une charge affective d'intériorisation se compose de verbes d'action d'ordre perceptif d'un agir : « pèse », « trébuche », « regroupe », « pond », « éclose », « se nourrit ». La reproduction des insectes structure la formation d'un sentiment par une métaphore en y engageant les sèmes thématiques de l'acte perceptif dans l'ordre de sa réalisation : œufs – larves - papillons. Son sentiment d'amour pour Zosia est « blanc », car il l'a « absorbé » par ses yeux.[686] Le manque de femme est un ressenti qu'il défini comme un sentiment ayant la forme « d'un air étouffant, humide et venimeux. » C'est pourquoi « la chaleur sèche » produit les plus subtiles « fleurs » de sa conscience : « ses souvenirs ». Ses rêves « pendent immobiles » sur le terrain de son manque, « rendus désertiques par les brûlures » perdant ainsi leurs « couleurs douces ».[687] Sa souffrance « mord » quelque part, « éclate » dans sa poitrine, « coule » comme une bave de sa bouche, et « rentre » dans son corps.[688] De même le processus de réflexivité commence à apparaître selon le mode d'un mouvement perceptif : quant il réfléchit, sa pensée « court », « flotte » et « divague ».[689] Nous voyons les mêmes procédées d'investissement de percepts dans les monologues de Jelsky, Muller ou encore chez Herteinstein, donc chez tous les personnages formant par de multiples dédoublements le même homme vermoulu.

L'implication de la charge sémantique des percepts dans la médiation affective d'intériorisation aboutit à une « mythisation » de l'espace, de l'objet, ou d'une certaine vision non seulement affective, mais qui fonctionne aussi selon un mode perceptif. Malgré cette implication des percepts, la médiation reste affective car le percept est seulement utilisé dans le but de la

[685] *Próchno*, p. 16.
[686] Ibid, p. 29.
[687] Ibid, p. 29.
[688] Ibid, p. 24.
[689] Ibid, p. 29.

formation des ressentis. Il joue seulement un rôle de support dans la médiation effectuée par le sentiment de souffrance intérieure qui enclenche l'intériorité. Nous le voyons très clairement avec l'image de la « grande ville » qui est une image récurrente et obsessionnelle revenant dans tous les aveux intérieurs des différents personnages. La ville, qui ne possède même pas de nom, devient dans leur imagination le symbole d'une grande métropole moderne et c'est un « mythe » complexe fonctionnant dans l'imagination du personnage d'une manière ambivalente. La ville est l'emblème d'une réception affective à charge sémantique complexe et contradictoire : positive et négative à la fois. La réception de la civilisation moderne par des artistes devient problématique et sur ce fond perceptif, la ville « mythisée » n'est appréhendée que de manière visuelle. Elle nourrit l'affect de leurs consciences de son ambivalence, car d'un côté elle est pour eux une source d'effroi, de peur, porteuse du sens méta-conceptuel des idées « nietzschéennes »[690] anti-civilisationnelles. Et d'un autre côté, la ville attire et séduit. Borowski aime et hait les villes qui « glacent avec la froideur de la nuit. Pour les hommes solitaires les villes sont toujours glaçantes, pour ceux qui souffrent elles sont impitoyables »,[691] Kunicki est fasciné par elle car elle est un « paradis artificiel » mais en même temps un « monstre ». Par contre dans l'imagination de Muller la ville « est un géant qui avale des gens – qui sont seulement ses victimes ».[692]

Une caractéristique bien particulière de cette mythisation est l'utilisation de la perception des objets qui se fait comme à travers un filtre laissant passer certaines caractéristiques de ceux-ci et les insérant dans la formation des affects. Le filtre perceptif agit par la sélection de quelques détails qui habituellement jouent un rôle dans la formation des percepts, mais dans le texte ils sont utilisés dans la réflexivité sur des affects. Ainsi, la conscience autoréflexive filtre les contenus sémantiques qu'elle possède en mélangeant pêle-mêle les charges perceptives avec celles des affects qui constituent le fond de l'intériorisation.

De ce fait, des descriptions extérieures et visuelles des personnages qui paraissent non abouties et partielles, sont utilisées par la médiation affective. Elles se présentent souvent dans le texte de manière déformée car elles subissent des techniques métonymiques de dénaturation de certains aspects physiques dans le processus de médiation des affects. Nous le voyons dans la description de la colère de Jelsky, où le narrateur décrit son ressenti par un perçu visuel de son visage qui « a

[690] Au sens particulier de l'idéologie polonaise nietzschéenne déjà présentée.
[691] *Próchno*, p. 48, 56.
[692] Ibid, p. 355.

vieilli, a fané, pris des rides […] les yeux myopes ont commencé à cligner des paupières devant le lumière ; il y apparut un terrible signe d'usure par le temps».[693]

La description fragmentaire d'une apparence présente dans l'acte réflexif d'une conscience s'intériorisant, reflète en quelques sorte la technique de la description impressionniste qui saisit des faits ou des détails d'une manière désordonnée en voulant donner l'impression qu'ils sont saisis instantanément par la perception, même si en réalité ils sont reproduits non comme tels mais en fonction d'une correction réflexive subjective régie par la logique affective de l'esprit. Ce qui permet d'utiliser les caractéristiques propres aux percepts dans une médiation affective en omettant les liens de causalité normalement présents dans les descriptions de l'extérieur faites sur la base des percepts. Ainsi, les phénomènes affectifs sont analysés dans leur signification aussi bien réflexive que perceptive, dans toutes leurs extensions sémantiques existantes.[694]

Cette technique d'exploitation des charges perceptives dans la médiation affective, permet de donner à l'intériorisation de l'homme vermoulu une impression de « concrétisation des abstractions »[695] où la description des sentiments est faite comme s'ils étaient des choses concrètes. Cette description passe de concepts verbalisés de manière non figurative à des concepts verbalisés de manière figurative : « Zochna s'est mise soudainement debout, en essuyant le sommeil de son front »[696] ou quand elle « essuie sa réflexion de son front ».[697] Le ressenti utilisé dans l'acte d'intériorisation est traité comme une substance malléable de caractère perceptif qu'on peut presque toucher avec ses mains. C'est donc un procédé stylistique qui matérialise des ressentis abstraits dans un geste ou une action extérieure. Nous le voyons aussi dans une description du ressenti de Borowski avec la transposition par une métaphore acoustique d'un sentiment de désespoir qui se matérialise dans un objet précis et concret qui tombe devant le héros et le fait même trébucher : « Soudain, une plainte sourde s'est faite quelque part en écho et est tombée, comme une pierre, devant ses pieds. Et il a trébuché. »[698]

---

[693] Ibid, p. 231-232.
[694] Hultberg, P., *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, Wrocław, 1969, p. 99. TdA: Hultberg, P., *Le style de la prose contemporaine de W. Berent*, Wrocław, 1969.
[695] Cf. Podrąża-Kwiatkowska, M., i Kwiatkowski, J., *Magnuszewski – Berent – Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego*, in *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków, 1961, p. 422-423. TdA : Podrąża-Kwiatkowska, M., i J. Kwiatkowski, *Magnuszewski – Berent – Kaden. Un essai d'analyse du courant stylistique,* in *Mélanges. Stanislaw Pigon*, Cracovie, 1961.
[696] *Próchno*, p. 93.
[697] Ibid, p. 335.
[698] Ibid, p. 166.

Ce style est caractéristique de la prose moderniste du courant littéraire de la *Jeune Pologne*, mais il est utilisé d'une manière originale dans le roman de Berent. L'alourdissement du style par un excès de noms, de verbes, d'épithètes et d'adjectifs qui soulignent sémantiquement le caractère de « souffrance » intérieure du personnage, augmente la tensivité de la médiation de l'intériorité par le sentiment de décadence. Nous le voyons avec une multitude des termes mêlant la charge affective à la charge perceptive, et voulant incarner la réflexivité sous des formes correspondant sémantiquement à la mélancolie, à la cogitation de l'âme, à la réflexion etc., comme : « les yeux de la tristesse regardant avec la profondeur mystérieuse des tombes »,[699] « le désespoir marche sur cette terre »,[700] « c'est la mélancolie qui parle en moi »,[701] « c'est le silence maléfique et suffocant qui erre dans la maison »,[702] « la plainte humaine se répand dans les champs comme un souffle du crépuscule ».[703]

4.2.2.2. Le percept dans le ressenti de Bérénice Einberg

De même chez Bérénice l'affect est peu à peu sous-tendu par le percept. Tout sentiment est exprimé par des visions perceptives qui commencent à envahir le processus de formation de l'intériorité par la conscience. Nous pouvons le voir avec le sentiment de solitude de Bérénice qu'elle expose à partir de visions de son extériorité. La solitude intérieure de Bérénice est toujours doublée par une vision perceptive de sa solitude physique. Elle se trouve dans le « palais » intérieur de sa solitude, dans une île « solitaire » de Montréal et dans une abbaye « solitaire » qui est en faite la maison dans laquelle vit sa famille :

> Ici, c'est une île. C'est un long champ entouré de joncs, de sagittaires et de petits peupliers tapageurs. C'est un long drakkar ancré à fleur d'eau sur le bord d'un grand fleuve. C'est un grand bateau dont les flancs chargés de fer et de charbon sont presque engloutis, et dont le mât unique est un orme mort.[704]

Cette description d'une île du Saint-Laurent représentant à la fois son isolement psychologique et physique fourni un détail très intéressant concernant sa solitude. Elle se trouve dans une solitude

[699] Ibid, p. 261.
[700] Ibid, p. 226.
[701] Ibid, p. 190.
[702] Ibid, p.184.
[703] Ibid, p. 135. Ces métaphores constituent souvent des crypto-citations intertextuelles, citations de mots-clé, de la poésie de la *Jeune Pologne* se référant à Tetmajer ou Kasprowicz, avec toutes les particularités stylistiques et langagières de l'époque.
[704] *L'Avalée des avalés*, p. 29.

physique « double », puisqu'elle est sur une île et dans une abbaye, toutes deux coupées de l'extérieur. Sa solitude est donc « triple », puisque à la fois intérieure et physique « double ». C'est pour cela que Bérénice constate :

> On ne peut rien contre la solitude et la peur. Rien ne peut aider. La faim et la soif ont leurs pissenlits et leurs eaux de pluie. La solitude et la peur n'ont rien. Plus on essaye de les calmer, plus elles se démènent, plus elles crient, plus elles brûlent. L'azur s'écroule, les continents s'abîment : on reste dans le vide, seule.[705]

Un « orme mort »[706] constitue le mât de son bateau envahi par « l'Armée de leur Dieu ». Le grand sentiment de solitude qui domine tout son ressenti prend ainsi la figure métaphorique et visuelle de l'« orme », qui

> « se dresse au milieu de notre grande île, seul comme un avion dans l'air. Ce doit être un impie. Je ne lui ai jamais vu de feuilles. Son écorce tombe en lambeaux ; on peut la déchirer comme du papier. Sous l'écorce c'est lisse, doux doux. Qu'il vente, ses grandes branches sèches claquent, on dirait qu'il est plein de squelettes. Qu'il me les arrache mes feuilles et mes racines, leur Dieu des Armées ! Je n'attends que ça. Qu'il me dégrade ! Qu'il se contente ! [707]

Par cette métaphore perceptive Bérénice souligne clairement où se trouve son intérieur et quelles sont ses caractéristiques qualitatives. Par le biais de percepts imaginaires, elle dessine l'intérieur de son être qui est de plus en plus menacé par l'extérieur, lui aussi métaphorisé d'une manière perceptive. Il s'agit d'une métaphorisation de charges sensorielles perceptives mais qui se trouvent toujours dans le spectre du *ressenti de soi* : « le signe symbolique […] exerce alors à fond son pouvoir d'attraction. L'écriture invite éminemment à l'association des affects. »[708]

L'écorce, qui symbolise la couche qui protège l'intérieur de Bérénice cède face à la religion qui veut la posséder. L'intérieur de son être est précieux et agréable, il est doux et lisse. Mais il ne peut être protégé contre les assauts de l'extérieur. Bérénice craque, les branches de son orme craquent. Elle n'a pas de moyens pour se protéger contre les attaques de son entourage. La religion gagne et arrache des feuilles et des racines. Des feuilles, des éléments de son être intérieur sont engloutis par le Dieu féroce et armé. Impossible de lutter, Bérénice s'offre. Elle se livre aux assauts de l'extérieur :

---

[705] *L'Avalée des avalés*, p. 9.
[706] Nous voyons dans un autre passage que l'orme symbolise l'intériorité envahie par l'extériorité qui est représentée par l'Armée de Dieu – la religion qui essaye aussi de l'envahir de l'extérieur.
[707] Ibid, p. 15
[708] Brault, J., *Tonalités lointaines*, in *Voix et images*, n° 42, 1989, p. 394.

> Je les lui tends, mes feuilles et mes racines. Quand il me les aura enfin arrachées, il n'y aura plus de doute. Je serai sûre qu'il ne me prend pas pour un de ses élus, pour un de ses assoiffés de sang et de cendre, un de ses admirateurs de boucheries. Je pourrai dormir tranquille.[709]

La vision de la victoire de l'extériorité sur son être intérieur apporte l'apaisement à Bérénice car malgré la lutte contre cette extériorité et la souffrance d'être vaincue, voyant que l'échec est inévitable elle l'attend avec impatience. Cet envahissement de l'être intérieur par la menaçante religiosité venant de l'extérieur est à la fois attendu, et d'une manière paradoxale parce que craint au départ, maintenant presque souhaité parce qu'il est aussi une promesse de la liberté à la laquelle l'héroïne aspire à tout prix.

La solitude exposée par le biais des visions perceptives provoque des sentiments contradictoires chez l'héroïne. Elle lui procure autant de souffrance que de bonheur, mais pour pouvoir exprimer son ressenti elle a recourt à des percepts. C'est pourquoi, elle est malheureuse puisque sa solitude « est trop lourde. Je gauchis, m'affale, m'effondre ».[710] Mais c'est aussi un grand bonheur qu'elle ressent, et c'est pourquoi elle y trouve ses « seules vraies joies ».

> Ma solitude est mon palais. C'est là que j'ai ma chaise, ma table, mon lit, mon vent et mon soleil. Quand je suis assise ailleurs que dans ma solitude, je suis assise en exil, je suis assise en pays trompeur. Je suis fière de mon palais. J'ai à cœur de le garder chaud, doux et resplendissant, comme pour y recevoir des papillons et des oiseaux.[711]

Ainsi, tout le ressenti de Bérénice est transcrit à partir d'une base perceptive. Son sentiment de solitude est un endroit « chaud, doux et resplendissant », tandis que le contact avec autrui est une « lézarde », un endroit froid et inconnu, où on est « prisonnier et où il n'y pas de liberté pour y recevoir des oiseaux et des papillons ». Bérénice est prête à tout pour combattre l'extérieur qui envahit sa solitude. Et cet extérieur c'est Autrui qui essaye de violer l'intimité de son palais intérieur, les autres qui « fond gronder de la haine dans sa cheminée, ceux qui tendent de la tristesse à ses fenêtres ».[712]

En se définissant, en s'interrogeant sur sa propre identité, elle a aussi recours à des visions perceptives. Elle se voit comme un enfant qui est « dur », tandis qu'un adulte est « mou ». En

[709] *L'Avalée des avalés*, p.16
[710] Ibid, p. 242
[711] Ibid, p. 20
[712] Ibid.

ayant peur d'être avalée par l'age adulte, elle refuse la sexualité, tout en souhaitant persister dans un état « dur » de soi, car elle a peur de la « mollesse » de l'être.

Nous voyons le même investissement des percepts dans la représentation des affects, dans les sentiments très contradictoires qu'elle possède envers sa mère. Partagée entre l'amour et la haine, elle recourt à des visions perceptives pour transcrire ce ressenti. Le sentiment visualisé dans une image mentale, sentiment que Bérénice ressent envers sa mère, est une constante contradiction de divers percepts :

> Malgré la nécessité de la haïr, je suis fascinée par ma mère comme par un oiseau. Je l'admire. […] Je trouve ses yeux beaux, ses mains belles, sa bouche belle, ses vêtements beaux, sa façon de se verser du thé belle. […] Quand je me surprends à redresser la tête, à me caresser les lèvres ou à fixer les yeux comme ma mère, je me fâche contre moi. C'est une influence, un charme à rompre. C'est l'ennemi à abattre.[713]

Mais cette image d'un oiseau gracieux et attirant est contredite par une autre vision, vision repoussante d'un chat mort :

> Un chat mort, comme un chat siamois noyé. J'exige qu'elle soit une chose hideuse, repoussante au possible. Ma mère est repoussante au possible. Ma mère est hideuse et repoussante comme un chat mort que des vers dévorent.[714]

Bérénice se sent menacée par la beauté de sa mère, son espace intérieur se sent menacé par le sentiment de l'amour maternel :

> Il faut trouver les choses et les personnes différentes de ce qu'elles sont pour ne pas être avalée. Pour de ne pas souffrir, il ne faut voir dans ce qu'on regarde que ce qui pourrait nous en affranchir. Il n'y a de vrai que ce qu'il faut que je crois vrai, que ce qu'il m'est utile de croire vrai, que ce que j'ai besoin de croire vrai pour ne pas souffrir. Mme Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat mort. Chat mort ! Chat mort ! Chat mort ![715]

Elle appelle sa mère « Chamamor » et « chat mort » et elle tue des chats pour anéantir l'image maternelle. Bérénice ressent une certaine menace venant de l'amour maternel :

> Quand j'étais plus petite, j'étais plus tendre. J'aimais ma mère avec toute ma souffrance. J'avais toujours envie de me jeter contre elle, de l'embrasser par les

[713] Ibid, p. 31
[714] Ibid, p. 33
[715] Ibid, p. 33

> hanches et d'enfuir ma tête dans son ventre. Venu avec la raison, l'orgueil m'a fait haïr le vide amer qui se fait dans l'âme afin qu'on aime.[716]

L'amour de l'autre est une menace de souffrance de l'âme. C'est la souffrance de la psyché humaine. Mais il existe une protection contre cette souffrance c'est la solitude. La solitude de son palais intérieur apporte le bonheur. Puisque être heureux c'est ne pas souffrir. Ne pas souffrir c'est être tout seul. Etre tout seul c'est donc le bonheur. Etre à l'intérieur de soi-même c'est donc jouir.

La position des percepts est donc très problématique dans son discours intérieur. Bérénice s'y réfère pour transcrire son affect, mais en même temps elle est consciente que le percept est une menace qui risque de mettre fin aux actes intérieurs de sa conscience, en la faisant basculer entièrement vers une sphère extérieure de l'être, vers son extériorité. C'est pourquoi elle le craint voulant préserver son intériorité :

> Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère.[717]

Mais elle fini par découvrir que l'extériorité constitue une partie inhérente de son intériorité, la perceptivité de soi et d'autrui étant une partie de la charge sensorielle qui subit la réflexivité de sa conscience dans ses intériorisations :

> La vie ne se passe pas sur la terre, mais dans ma tête. La vie est dans ma tête et ma tête est dans la vie. Je suis englobante et englobée. Je suis l'avalée de l'avalé.[718] […] Le monde me colle à la peau comme des poux au cuir chevelu. Et j'en ai assez. Et j'en ai suffisamment. […] Or donc, je ne suis pas un être libre et indépendant, mais une sale excroissance, une sorte de verrue avec des bras et des pattes, une sale verrue poussée à la surface de la terre et se nourrissant à même ce sale être qu'est la terre. [719] Voilà ce qu'il faut que je fasse pour être libre : tout détruire. Je ne dis pas nier, je dis détruire. Je suis l'œuvre et l'artiste. Ce qui m'entoure, ce que je vois, ce que j'entends, c'est le marbre d'où je dois sortir, à coup de hache, de ciseaux et de brosse. Dans un bloc de marbre il y a un buste, mais à une condition, à condition de sculpter. [720]

[716] Ibid, p. 27
[717] Ibid, p. 9.
[718] Ibid, p. 45
[719] Ibid, p. 214
[720] Ibid, p. 215

Elle est avalée par ce qu'elle avale elle-même en partie, l'intériorité rejoint l'extériorité dans une seule action sensorielle au travers de laquelle elle ne peut que se sentir libre. La découverte que l'avalement par l'extériorité est inévitable et que c'est aussi sa seule raison d'être et l'essence même de son intériorité, devient sa vérité profonde de soi. Et c'est dans cet acte de jonction entre le percept et l'affect qu'elle réussit à trouver la liberté de soi. C'est dans l'acte d'être avalée et dans l'acte d'avaler et d'être l'avaleuse à son tour, qu'elle trouve sa liberté ultime et l'espace intérieur de soi : « Je suis libre. Ma liberté est dans mon crâne. … Personne d'autre que moi ne peut agir sur ma volonté. »[721]

Ainsi, aussi bien les discours intérieurs dans le texte de Berent que dans celui de Ducharme reflètent la position de l'intériorité dans la conscience, qui détermine l'identité de l'homme selon le principe de Merleau-Ponty de l'existence définie comme jonction du corps perçu par la conscience et de l'affect ressenti, car :

> L'homme concrètement pris n'est pas un psychisme joint à un organisme, mais ce va-et-vient de l'existence qui tantôt se porte aux actes personnels et tantôt se laisse être corporel. Les motifs psychologiques et les occasions corporelles peuvent s'entrelacer parce qu'il n'est pas un seul mouvement dans un corps vivant qui soit un hasard absolu à l'égard des intentions psychiques, pas un seul acte psychique qui n'ait trouvé au moins son germe ou son dessin général dans les dispositions physiologiques.[722]

L'intériorité de Bérénice oscille donc continuellement entre la perception d'altérité et le ressenti de soi.

4.2.2.3. Le résultat des investissements perceptifs dans la médiation affective : la croissance des affabulation de soi dans des simulacres passionnels

L'investissement des percepts dans la formation du ressenti de la médiation affective a comme conséquence l'apparition progressive de certains signes caractéristiques de la transcription de l'intériorité essentiels pour la médiation perceptive de l'intériorité et que les œuvres de notre deuxième cycle exposent abondamment. Il s'agit de signes de l'affabulation fantasmagorique de soi dans des simulacres visuels de la médiation perceptive, qui dans le premier cycle d'œuvres se manifestent sous forme de simulacres passionnels de soi.

---

[721] Ibid, p. 188
[722] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.* p. 104.

4.2.2.3.1. Les simulacres passionnels d'ordre perceptif de l'homme vermoulu

Le simulacre passionnel est souvent le résultat de la simultanéité temporelle qui s'accentue d'une manière générale dans le roman moderne aussi bien dans le premier cycle que dans le second par divers procédés narratifs de la transcription de l'intériorité avec le flux de conscience qui favorise le saisissement de l'instant « à la gorge » dans la transcription des faits intérieurs. Mais cette condensation temporelle dans la narration de l'intériorité est aussi le résultat des investissements perceptifs dans l'acte d'intériorisation. Le resserrement de la temporalité qui, comme par exemple dans *Próchno,* diminue le temps de la narration seulement à quelques jours durant lesquels l'action se déroule en se focalisant sur des instants temporels choisis, mène à la simultanéité spatiale.

En plongeant dans la commémoration du passé le lecteur oublie l'endroit présent dans lequel l'action réelle se passe, comme dans le monologue de Hertenstein quand il se souvient du château de sa famille. Dans son simulacre passionnel que la conscience étale dans la formulation de son ressenti, la réalité se mélange avec l'imagination affabulatrice du personnage. L'aveu intérieur devient le mélange d'une certaine réalité spatiale intérieure et extérieure du personnage, qui physiquement se trouve dans son extériorité physique et psychiquement dans son intériorité psychique, mélange que la conscience élabore tout au long de son existence, car :

> L'union de l'âme et du corps n'est pas scellée par un décret arbitraire entre deux termes extérieurs, l'un objet, l'autre sujet. Elle s'accomplit à chaque instant dans le mouvement de l'existence. C'est l'existence que nous avons trouvée dans le corps en l'approchant par une première voie d'accès, celle de la physiologie. Il nous est donc permis de recouper et de préciser ce premier résultat en interrogeant cette fois l'existence sur elle-même, c'est-à-dire en s'adressant à la psychologie.[723]

Un autre exemple de ce mélange de physique et de psychique dans le mouvement imaginaire de la conscience, mouvement indissociable de son existence, c'est la conversation de Jelsky dans un café avec lui-même dans un monologue intérieur juste avant sa mort. Il subit une médiation affective si forte – il ressent si fortement la souffrance de la décadence, qu'il crée un simulacre passionnel dans lequel il pense que quelqu'un se moque ouvertement à haute voix de lui et de son travail et dit que ce qu'il écrit est « un navet ». Jelsky lève la tête et ne voit personne, que des garçons de café qui travaillent, néanmoins il est persuadé qu'il y avait quelqu'un avec une voix grave qui se moquait de lui.[724] Le percept imaginaire se mêle avec l'affect de la conscience, le

[723] Ibid, p. 105.
[724] *Próchno,* p. 240.

simulacre passionnel provocant l'irruption de visions figuratives du corps dans le sentir du sujet. Il s'agit d'un simulacre passionnel fruit d'un « imaginaire »[725] fondé sur un « univers cognitif de référence »[726] grâce auquel le sujet « peut embrayer ce qui se passe en lui [...] sous forme de pensées ou sous forme de sentiments »,[727] le simulacre s'avère être un des facteurs déterminant l'univers passionnel et sensoriel de la conscience s'intériorisant.

Dans *Próchno,* les monologues intérieurs abondent en simulacres de ce type. Nous voyons ceci encore une fois dans l'intériorisation de Jelsky dans la conscience duquel apparaît la figure imaginaire de Muller,[728] ou quand la figure de Zosia apparaît dans un simulacre de Muller.[729] Souvent les simulacres passionnels sont si forts qu'ils basculent vers des états schizophrènes quand les personnages ne distinguent plus la vraie vie de leur vie imaginaire, dans des jeux de *faire semblant,* par des associations visuelles et psychologiques qui sont à la frontière de l'hystérie, de l'hallucination et de la maladie mentale. Nous le voyons dans le monologue intérieur de Borowski après le départ de sa femme, avec un simulacre imaginaire déformant la réalité par l'image de « milliers d'yeux » qui le scrutent et le mélange de scènes de sa vie et de scènes intertextuelles des drames de Słowacki.

> On ne voit pas la fin de cette route ! Les jambes durcissent, le dos se casse, la tête penche lourdement sur le cou – le corps ne se traînera pas plus loin […], Et les yeux, des centaines, des milliers d'yeux le fixent avec avidité, avec rapacité, en suçant le sang de son torse […]. Là-bas dans le lointain obscur s'échappent des fumées sombres et saignent des feux incendiaires.[730] […] et la voix terrible de la trompette insistante susurre : Marche ! Marche ! … et voici : « mon vieux qui court avec un sabre– doré comme un lion hirsute » [731]

De même nous assistons à une description du personnage de Zosia faite dans la conscience de Jelsky pendant qu'il lui lit une lettre de Borowski. Simultanément à la lecture il fait un commentaire du comportement émotionnel de Zosia. Il y a d'autres simulacres, comme celui de

---

[725] Cf. Greimas, A-J., et Fontanille, J., *op. cit.* p. 59.
[726] Marsciani, F., *Les parcours passionnels de l'indifférence*, Actes sémiotiques, Documents, vol. VI, N° 53, 1984, p. 11.
[727] Pozzato, M-P., *Le monde textuel*, in Nouveaux Actes Sémiotiques, no. 18, 1991, p. 16.
[728] *Próchno* p. 214.
[729] Ibid, p. 268.
[730] Vision d'une ville dans la nuit, image typique des romanciers de cette époque fascinés par la nouveauté de la ville éclairée la nuit.
[731] *Próchno,* p. 166. Ce monologue intérieur est un mélange très particulier de plusieurs éléments : l'histoire de la famille de Borowski se mélange avec ses rêves, les souvenirs de ses exploits théâtraux, et même avec des éléments provenant de certaines pièces de théâtre. La fin de cette citation est un emprunt à *Sen Srebrny Salomei* de Słowacki (*Le Rêve d'Argent de Salomé*).

l'image du coucher de soleil dans la description de Hertenstein, ou encore celui de la vision nocturne de la ville par Muller. Le rôle de ses simulacres peut se définir de la manière suivante :
L'examen des simulacres existentiels modaux nous conduit [...] à accorder un rôle fondamental aux charges modales dans la constitution des imaginaires passionnels: en s'immisçant entre l'énoncé narratif et son effectuation dans le discours, la charge modale ouvre un espace sémiotique imaginaire où le discours passionnel peut se déployer. Dans une telle perspective, les « imaginaires passionnels » bien loin de naître dans une éventuelle psyché des sujets individuels, résultent des propriétés du niveau sémio-narratif, qui est généralement reconnu comme la forme sémiotique de l'imaginaire humain au sens anthropologique et non psychologique.[732]

C'est pourquoi, le discours intérieur de la conscience penche de plus en plus vers l'espace extérieur dans cet acte de la visualisation perceptive à cause des simulacres imaginaires et des jeux de faire semblant.

« Le jeu de faire semblant » est défini par les sciences cognitives de différentes manières. Selon certains théoriciens, c'est une capacité de l'esprit à « mettre en jeu » les méta-représentations, c'est-à-dire la faculté de fabriquer et d'utiliser non seulement des représentations des états de fait, mais des représentations de représentations mentales.[733] D'autres théoriciens comme par exemple Perner, s'opposent à cette définition, en constatant que la notion de méta-représentation ne s'applique pas au concept de jeu de faire semblant qu'il faut classer hors des affabulations imaginaires de la conscience.[734]

Nous penchons plutôt vers cette dernière définition, car comme nous le verrons, plus la médiation perceptive devient importante dans la formation du processus d'intériorisation, plus le concept de méta-représentation devient inadapté à qualifier les schémas mentaux de la conscience. L'excès des percepts dissout progressivement l'identité du sujet en faisant basculer le personnage de plus en plus vers l'intentionnalité pure de l'être, c'est pourquoi, si dans le cas de l'homme souterrain nous pouvons encore parler de méta-représentations, dans le cas de l'*Innommable* il n'y a que des affabulations imaginaires.

4.2.2.3.2. Les simulacres passionnels d'ordre perceptif de Bérénice Einberg

[732] Greimas, A-J., et Fontanille, J., op.cit., p. 59-60.
[733] Cf. Leslie, A-M., "Pretense and representation: the origins of "theory of mind", 1987, in *Psychological Review 94/4*, 412-426.
[734] Cf. Perner, J., *Understanding the Representational Mind*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991.

De même la conscience autoréflexive de Bérénice devient le terrain de fantasmagories imaginaires par le biais des simulacres perceptifs qui sont transcris dans l'intériorisation de la conscience. Nous le voyons dans des batailles imaginaires de Bérénice dans lesquelles elle veut conquérir autrui, qui est objet de ses désirs, et qu'elle dispute à son altérité :

> Christian est comme un trophée. Le plus fort l'emporte. Ils se trompent, Einberg et Chat Mort. Christian. Le plus fort, c'est moi. Je le leur ôterai, comme j'ôterai Constance Chlore à son horrible histoire. Avoir quelqu'un dans la tête, c'est comme y avoir une épée. Je veux entrer, comme une épée, dans la tête de Christian. Et son épée, je la briserai sur mes genoux. Et l'épée de Constance Chlore, je la romps. L'épée du Dieu des Armées, je la casse. Mon cœur, je l'arrache, je le jette dans le fleuve.[735]

Les simulacres envahissent sa conscience dans des suites d'images perceptives :

> Christian ! Constance Chlore… Que sont-ils ? Je suis le général et ils sont des forteresses à prendre. Je m'empare d'eux. Je les vole à ce qui les possède. Je les arrache à eux-mêmes, je les emmène en captivité. J'exerce sur eux mes pouvoirs. Je suis portée à les aimer, mais je ne les aime pas. Parce que je ne veux pas les aimer. J'ai à triompher de leur volonté et de ce qui me porte à les aimer. Ils sont mes batailles. (…) Il ne faut pas souffrir. Mais il faut prendre le risque de souffrir beaucoup.[736]

Ou encore :

> Christian vient, arrive Christian ! Vite ! Que je te fasse dieu ! Vite ! Que je puisse ramper à tes pieds, que je puisse tomber à la renverse sur toi, que je sois soulagée de ce fardeau ! Vite hirondelle malade ! Que je te prenne dans ma main, que je te fasse manger dans ma main, que je te réchauffe, que je te défende. Laisse toi-faire. Laisse-toi donc faire. Là ! Couverte du sang de la dernière bataille que j'ai livrée pour t'avoir, je suis ta maîtresse par la tendresse et la faiblesse. Vite ! Que nous nous asseyons à l'écart, sous cet orme, pendant que les autres se dressent les uns contre les autres, dans le plus brûlant des soleils ! Vite avant que pour toi je ne doive retourner sur la brèche ! Vite avant que tu ne t'en défendes ! Vite ! Avant que tu ne voies quelle loque je suis en train de faire de toi et n'en prennes ombrage, sottement, imbécilement ![737]

Les visions fantasmagoriques que la conscience expose dans l'acte d'intériorisation sont le résultat de l'envahissement progressif de la charge sensorielle de la conscience par les percepts au détriment du *trop plein des affects*. Ainsi, la transcription de l'intériorité se fait de plus en plus en utilisant l'effet de l'étrange, effet propre à la littérature fantastique se situant au niveau

---

[735] *L'Avalée des avalés*, p. 34-35.
[736] Ibid, p. 43-44
[737] Ibid, p. 183-184.

discursif du récit qui veut souligner le caractère inexplicable des faits intérieurs de la conscience, et approcher l'intériorisation de sa forme la plus pure, car connotant l'indicible. Mais il ne s'agit pas de schémas mentaux « invraisemblables » dans le réel du héros même s'ils ne peuvent se produire. Il s'agit d'événements que l'on sait d'emblée irréels car imaginés dans l'espace intérieur de la conscience. Ce que Todorov qualifie de phénomènes «d'étrange pur », d'événements «qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, inquiétants, insolites ».[738] Ainsi cette catégorie très vaste *d'étrange pur* réalise les descriptions de certaines réactions d'ordre affectif, en particulier celle de « la peur », et qui « est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison » [739] même s'ils reposent sur un support d'ordre perceptif. La médiation d'intériorisation reste donc affective, même si les percepts y trouvent une place légitime. Les faits imaginaires que relate la conscience, par exemple lorsque Bérénice constate : « ils ont volé mon frère »,[740] ont pour effet d'intensifier l'affirmation d'autonomie de son espace intérieur par rapport à l'altérité qui l'entoure, mais aussi de manifester la conjonction entre le percept et l'affect qui se fait dans le schéma mental que visionne la conscience dans son intériorisation.

Nous voyons donc que l'investissement des percepts dans les sentiments à partir desquels s'opère la médiation affective d'intériorisation, ne se fait pas par un engagement des percepts dans la formation des sentiments en commençant par une vision perceptive d'un *objet émotionnellement compétent* qui créerait chez lui une émotion, celle-ci créant un sentiment, etc., dans le processus de formation de l'intériorité. Les percepts sont utilisés directement dans la réflexivité explorant le contenu sémantique d'un affect qui médiatise l'intériorité. Ce qui permet de conclure que les percepts servent de métaphorisation à la médiation affective, mais en aucun cas ils ne peuvent jouer le rôle de la médiation affective elle-même, celle-ci étant assumée incontestablement par les affects.

Nous en concluons donc que le personnage peut former son ressenti essentiellement sur la base de ses affects, mais aussi en investissant des percepts dans la formation des sentiments. Mais il ne s'agit pas de la formation du perçu et de son investissement dans l'intériorisation de la conscience malheureuse, celle-ci restant plongée dans des affects, le percept de son corps étant en grande partie rejeté ou évacué dans la mesure du possible. S'il arrive à s'infiltrer dans la transcription de l'intériorité dans le premier cycle de la médiation perceptive, il est souvent dénié et haï par la

[738] Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p. 51-52
[739] Ibid, p. 51-52

conscience elle-même. Mais cette infiltration dans la médiation affective et la dénégation du corps qui vient ensuite, témoignent du fait que l'œuvre de Ducharme est à la limite de la médiation affective en penchant vers la médiation perceptive. Car la médiation affective est dans une optique contraire, comme le dit Philippe Chardin :

> De surcroît, dans le roman de la conscience malheureuse, ce n'est plus comme dans toute une tradition ascétique, du dégoût et de la haine qu'inspire, en toute « bonne conscience », le corps, c'est plutôt une sorte de perplexité, de vague angoisse, assez proche de ce sentiment que la psychanalyse appelle celui de « l'inquiétante étrangeté ». Ce qui est apparemment le plus familier, le mieux connu, se révèle soudain, à la faveur de quelque expérience particulière, le plus lointain, le plus énigmatique. Remarquable processus d'aliénation, c'est son propre corps qui est alors littéralement perçu, en soi-même comme un « corps étranger ».[741]

Ainsi, le texte de Ducharme tend vers la médiation perceptive, et nous pouvons le voir avec Bérénice qui ne supporte pas son corps, jusqu'à arrêter de s'alimenter, pour meurtrir le corps détesté. Ce rapport au corps, même s'il est négatif, confirme notre mise en garde par rapport à la théorisation de l'intériorité et à son incarnation pratique. La médiation affective dans le processus d'intériorisation, ne peut pas être uniquement affective malgré la prédominance des sentiments. Les affects se laissent peu à peu investir par des visions perceptives, car l'intériorité de l'homme n'est ni percept, ni affect. Elle est un « existant », c'est-à-dire ne peut se comprendre que dans « le va-et-vient de l'existence qui tantôt se porte aux actes personnels (ou actes psychologiques) et tantôt se laisse être corporelle (domaine de la physiologie) ».[742] Dire que l'homme construit son intériorité à partir de son existence, c'est dire qu'il la construit à partir d'un « existant » qui n'est constitué ni par l'âme ni par le corps, mais qui est l'union de l'âme et du corps, une union qui s'accomplit « à chaque instant dans le mouvement de l'existence ».[743] L'intériorité déterminée à partir de l'existence humaine doit donc prendre en compte aussi bien la physiologie que la psychologie que la conscience utilise dans l'élaboration de ses schémas mentaux.

L'investissement des percepts dans la médiation affective d'intériorisation et en conséquence la progressive découverte de l'intériorité dans sa dimension perceptivo-affective met l'accent sur l'importance du corps dans le processus psychique d'intériorisation. Car comme

---

[740] *L'Avalée des avalés*, p. 140.
[741] Chardin, P., *op. cit.*, p.205
[742] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 104.
[743] Ibid, p. 105.

le dit Damasio,[744] même si le corps et l'esprit sont mis sur le même plan, le corps façonne constamment le contenu de l'esprit, l'esprit façonne moins le corps, les idées peuvent se dédoubler, se récréer, se réincarner, le corps non. Nous pouvons donc affirmer que, puisque les affects relèvent entièrement de l'extériorité, comme l'a dit Ruyer : « Les émotions et les sentiments sont constitués par des sensations organiques»,[745] l'extériorité devient une partie constitutive de l'intériorité et il est impossible de la voir sans elle. Ainsi l'affect existe en dépendance constante de l'acte perceptif qui détermine sa formation et sa constitution, même si comme nous le verrons par la suite, la littérature ne suit pas à la lettre ce principe théorique et que dans les œuvres comme *La Nausée*, *Le Planétarium et L'Innommable*, le percept fonctionne en apparence sans l'affect dans la construction du fait intérieur. Nous montrerons donc dans la suite de cette étude qu'il existe une théorie de l'intériorité et des incarnations dans la littérature qui peuvent avoir un certain décalage.

Quatrième Partie

L'intériorité dans la dimension du *perçu* de la conscience autoréflexive : le basculement vers l'exacerbation des percepts

Je vois l'extérieur et j'imagine l'intérieur pouvant lui convenir Wittgenstein

Nous allons maintenant procéder à l'analyse des œuvres du second cycle transcrivant l'intériorité par la médiation perceptive : *Le Procès, Ulysse, La Nausée, Le Planétarium* et *L'Innommable*. Nous analyserons l'*exprimé* du *perçu* du personnage à partir des particularités

[744] Damasio, A-R., *Spinoza avait raison*, op.cit., p.210.
[745] Ruyer, R., *Esquisse d´une Philosophie de la Structure*, Paris, Alcan, 1930, p. 170.

essentielles d'ordre sémantique, véhiculées dans l'aveu intérieur et dont le caractère détermine l'évolution de l'intériorité de la médiation perceptive.

L'intériorité des personnages se présente dans ce cycle comme la résultante de l'identification de la conscience en fonction d'elle-même et de son altérité dans une perceptivité dédoublée de soi, s'opérant par l'objectivation de soi et d'autrui dans un *trop plein de percepts*. Nous explorerons les intériorités successives des personnages s'intériorisant par la médiation perceptive en fonction de quelques principes fondamentaux qui régissent la formation de l'acte intérieur dans la médiation perceptive. C'est-à-dire :

1. L’identité du personnage dépendant de la vision perceptive de soi et de son altérité résultant de l’identification figurative de la conscience dédoublée.

L’analyse des percepts du personnage permet de voir comment il définit dans son aveu intérieur soi-même, autrui et le monde extérieur et quelles sont les dépendances qui l’unissent à son altérité. Nous verrons notamment l’objectivation de soi qu’il effectue en utilisant divers moyens figuratifs de représentation, notamment celui du dédoublement de soi, en créant ainsi une réflexivité intelligible de soi.

2. Le désir intentionnel et qualitatif fondateur de l'intériorité déclenchée par les percepts (*méta-croire* de la conscience autoréflexive).

L'analyse de l'identité du personnage s'intériorisant permet d'établir le caractère du désir de jouissance dans le deuxième cycle d'œuvres, fondateur d'intériorité. Il s'agit du désir intentionnel et qualitatif qui n'est pas ressenti comme un vrai désir passionnel (que nous avons vu dans le premier cycle) car il est le résultat des percepts qualitatifs que l'individu construit en fonction de son méta-croire dans lequel il se trouve. C'est donc un désir intentionnel favorisant l'exhibition des percepts. Le personnage perçoit le monde et son altérité d'une manière spécifique car il croit que la réalité est telle ou telle et que souvent cette croyance est ambiguë. Etablir le caractère du désir, intentionnel et qualitatif dans ce cas, permet de voir que l'objectif d'intériorisation du personnage n'est pas de parvenir à la vérité subjective de soi. Le personnage s'intériorise essentiellement sur sa base perceptive en fonction de ses croyances qu'il soumet à sa réflexivité, ignorant ses ressentis et ses volontés. Ceci fait découvrir un type d'intériorité inconnu jusqu'alors dont l'essence n'est pas la vérité subjective de soi mais une certaine connaissance intellective de l'homme qu'il élabore constamment dans son mental.

En établissant le déroulement du processus intérieur dans la médiation perceptive d'intériorité, processus qui prend naissance dans le percept du personnage, nous analyserons le degré du *trop plein des percepts* dans chaque texte marqué par la surabondance des percepts dans le discours du personnage s'intériorisant. Son discours intérieur est caractérisé par des perceptions très abondantes que le héros est en train de voir réellement dans l'immédiateté de l'action, ou de visualiser dans l'imaginaire de sa conscience a posteriori ou se projetant dans l'avenir. Cette visualisation survient suite à une ambiguïté produite par diverses informations ou connaissances qu'il possède en fonction de ses percepts, et elle indique le caractère de son *méta-croire* qui est spécifique pour chaque texte. Son méta-croire signifie la domination de la conscience autoréflexive par les percepts résultats du très grand nombre de visions figuratives, il confirme donc la médiation perceptive d'intériorisation. Etablir dans chaque texte le degré d'affectation du sujet par le percept en fonction de son désir de jouissance et de son méta-croire,

permettra de tracer la progressive diminution de la médiation perceptive dans le second cycle d'œuvres en commençant par *Le Procès* et en finissant avec *L'Innommable*.

3. L'empêtrement dans une ambiguïté de la conscience *neutre affectivement* à cause du *trop plein des percepts* dans l'intériorisation et les résultats de cette ambivalence qui sont les simulacres sensoriels créés par l'imagination affabulatrice d'ordre perceptif dans la création des schémas mentaux par le personnage.

Les percepts qualitatifs de l'individu s'intériorisant le mettent dans un état d'empêtrement dans une ambiguïté de ses visions perceptives qui le font basculer vers un certain état de *méta-croire*. L'individu croit que le monde extérieur est tel ou tel, et l'ambiguïté de ses croyances renforce encore ses percepts par le biais des simulacres perceptifs qu'il construit en conséquence. Et le résultat de cette ambivalence perceptive, fruit du trop plein des percepts est la neutralité affective de la conscience. Nous essayerons de mesurer la neutralité affective de la conscience autoréflexive, ce qui veut dire de mesurer le degré d'affectation du personnage par sa sensorialité perceptive qui n'est d'ailleurs jamais purement perceptive, mais qui comme nous le verrons, est teintée de diverses sensations et de divers états émotionnels du personnage. Etablir le caractère exact de l'intériorité dans chaque œuvre permettra de les comparer, de voir les ressemblances au niveau du même cycle de la même médiation perceptive, mais aussi de souligner la diversité des sens que ces intériorités transcrivent. Plus la médiation perceptive diminue, plus augmente la réflexivité de la conscience et avec elle l'ambiguïté des visions perceptives que le personnage accumule dans son mental. Ainsi, l'intensité de l'intériorité devient de plus en plus forte dans le deuxième cycle en fonction de l'augmentation de la réflexivité et de l'ambiguïté des visions perceptives.

Nous analyserons aussi les résultats de l'ambivalence perceptive de la conscience qui sont les simulacres visuels, des scènes imaginaires vraisemblables ou non, visualisées dans l'espace mental du personnage lors de son intériorisation, se mêlant souvent à ses confessions intérieures, et qui se présentent comme une suite de diverses scènes dans lesquelles le héros soit joue un rôle principal, soit est seulement un spectateur extérieur. La présence des simulacres dans le discours

intérieur confirme le degré de réflexivité de la conscience et en conséquence l'intensité de l'intériorité dans chaque texte. Plus le percept diminue, plus augmente la réflexivité de la conscience et ceci se manifeste entre autres par la présence des simulacres et des affabulations imaginaires.

4. Le basculement de l'intériorisation vers la *perception de l'altérité*.

Nous établirons le parcours génératif de la transcription de l'intériorité dans les œuvres du deuxième cycle, parcours qui se situe dans ce cycle d'œuvres au *niveau de la figuration des charges sensorielles dans le corps*, en commençant par l'acte de perception de soi, d'autrui et de l'extériorité, donc par les percepts qui sont ensuite transcrits directement au discours. Cet acte s'opère au *niveau de la transcription de l'intériorité dans le discours* dans un acte discursif signifiant le passage directement du corps au discours, de l'acte réflexif de la conscience à son exprimé dans le texte.

Tous ces éléments présentés ci-dessus sont nécessaires pour analyser l'intériorité de la médiation perceptive, ils s'emboîtent dans une mutuelle dépendance en permettant de décrypter les avatars successifs de l'intériorité de la médiation perceptive.

Mais avant de plonger dans l'analyse des œuvres il reste à préciser l'ordre du classement des œuvres que nous avons établi et en fonction duquel nous organisons cette quatrième partie. Contrairement au classement effectué dans le premier cycle, les œuvres sont classées en commençant par l'œuvre dont l'intensité de l'intériorité est la moindre, avec *Le Procès,* et en continuant avec les œuvres augmentant progressivement l'intensité d'intériorité, *Ulysse, La Nausée* et *Le Planétarium,* et nous finissons avec *L'Innommable,* œuvre qui transcrit l'intériorité la plus intense du second cycle. Mais contrairement au premier cycle d'œuvres de la médiation affective, dans le second cycle, l'intensité de l'intériorité ne baisse pas avec la progressivement diminution de la médiation perceptive que nous avons dans le cycle, mais au contraire elle augmente. L'ordre établi, *Le Procès, Ulysse, La Nausée, Le Planétarium* et *L'Innommable,* qui reflète la progressive diminution de la médiation perceptive, le percept étant le plus fort chez Kafka et Joyce, laissant progressivement place à une sensation chez Sartre, à une émotivité chez Sarraute, et enfin à une réflexivité exacerbée chez Beckett, assure à *L'Innommable* la place privilégiée dans le cycle, de l'œuvre ayant l'intériorité la plus intense et la plus manifeste, place occupée dans le premier cycle par l'œuvre de Dostoïevski. Mais il faut ajouter que mesurer l'intensité de l'intériorité dans le second cycle d'œuvres est beaucoup plus difficile que dans le premier car il ne suffit pas de mesurer l'intensité du *perçu*, comme nous l'avons fait en grande

partie dans le premier cycle en mesurant l'intensité du ressenti de la conscience. L'intensité du *perçu* montre la présence de l'intériorité dans le texte, mais c'est l'intensité de la réflexivité de la conscience qui permet d'établir l'intériorité la plus intense. C'est pourquoi, nous pensons que plus la perception d'altérité diminue, plus elle laisse de place pour la réflexivité de la conscience, la réflexivité sur les schémas mentaux, la réflexivité sensorielle la plus diverse allant de brefs sensations, passant par l'émotivité et allant jusqu'à la réflexivité intentionnelle de soi. Tandis que dans le premier cycle d'œuvres la réflexivité accompagnait continuellement les affects en augmentant progressivement avec leur développement.[746]

Le second cycle confirme que le percept peut être classé comme un des éléments constitutifs de l'intériorité mais lui-même a une fonction descriptive plutôt que réflexive car il est centré sur des visualisations et des descriptions d'ordre objectif plus que des descriptions subjectives. Son rôle dans l'intériorisation de la conscience est donc ambigu car d'un côté il favorise l'intériorité, permet de découvrir son vrai visage, l'une de ces parties constitutives, mais d'un autre côté, seul il n'exprime pas l'intériorité. Il possède une légitimité dans le processus d'intériorisation uniquement sur le fond réflexif de la conscience. C'est pourquoi, plus le percept diminue, plus augmente la réflexivité de la conscience en intensifiant l'intériorité du personnage. Mais par ailleurs il est indispensable dans l'acte intérieur, car sans lui le processus ne commence pas.

Nous montrerons donc dans cette partie la progressive augmentation de l'intensité d'intériorité dans le cycle au travers de la diminution de la médiation perceptive. Sachant pourtant que l'intensité de l'intériorité de la médiation perceptive est beaucoup plus difficile à mesurer que dans le premier cycle, c'est un classement fait à priori qui se confirme au fil de l'analyse mais qu'il faut envisager avec une dose de relativité. Les différences d'intensité entre les œuvres étant infimes, notre objectif est plutôt de donner une classification comparative entre les divers types d'intériorité, pour démontrer qu'au sein du même cycle de la médiation perceptive il existe une surprenante richesse de sens au niveau d'un même type d'intériorisation qui malgré le même principe fondateur reste profondément hétérogène.

[746] La particularité de l'affect est, comme nous le savons, sa conceptualisation non figurative donc plus réflexive que dans le cas du percept, celui-ci étant fondé sur des figurations visuelles qui ne peuvent servir à l'intériorisation que si elles sont accompagnées par la réflexivité.

1. La perception de soi et de l'altérité : l'identification figurative de la conscience dédoublée

L'identité étant à la base de toute intériorisation, nous commençons donc l'étude des œuvres du deuxième cycle par l'analyse de l'identité du personnage s'intériorisant.

1.1. Le rôle des percepts dans l'identification figurative de soi

L'activité de perception qui sous-tend la formation de l'intériorité implique dans les cinq romans un mouvement de déploiement réflexif qualitatif et intelligible du personnage sur l'objet de ses désirs. Cette réflexivité source d'attribution d'un sens intelligible et rationnel, est une activité de *comparaison* faite par rapport à soi, à partir d'une vision de soi ou d'autrui, que le personnage possède, ou qu'il produit dans le texte dans son intériorisation. Il s'agit d'une comparaison qui place le sujet de l'énoncé « en position de l'objet », ce qui revient à une forme de « mise en relief des événements cognitivo-perceptifs » qui peuvent eux-mêmes constituer le « thème » ou le « point focal »[747] à partir duquel se construit l'intériorisation qui est enclenchée à partir du processus général de la perception.

La conscience autoréflexive exerce cet activité de *comparaison* dans la plupart des cas par l'acte de percevoir soi-même dans une vision souvent d'ailleurs dédoublée d'elle-même, comme dans un miroir qui reflète son image dans une comparaison perceptive. La réflexivité perceptive est donc une source de sens que le héros croit connaître et ce sens est formé par une antithèse dialectique qu'elle élabore dans un va-et-vient continuel résultant de ses différentes visions et perceptions du monde. Et tout ce processus se fait par la figuration des percepts dans l'espace intérieur de soi de la conscience. Pour la figuration des percepts nous nous en rapportons à Joseph Courtés qui écrit :

> Nous qualifions [...] de figuratif tout signifié, tout contenu d'une langue naturelle et, plus largement, de tout système (visuel, par exemple), qui a un correspondant au plan du signifiant (ou de l'expression) du monde naturel, de la réalité perceptible. Sera donc considéré comme figuratif dans un univers du discours

[747] Ouellet, P., *Voir et savoir, La perception des univers du discours*, Candiac, Les Editions Balzac, coll. L'Univers des discours, 1992, p. 266-270.

> donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher, bref tout ce qui relève de la perception du monde extérieur.[748]

En opérant le passage de la « figuration » des charges sensorielles perceptives directement au niveau de la réalisation du discours de l'intériorité, la conscience autoréflexive passe du vécu immédiat de la perception dans laquelle elle évolue à la réflexion intelligible de soi. Ceci peut être envisagé comme le passage d'une vision perceptive de soi à une vision perceptive à caractère réflexif qui en est le prolongement intentionnel dans un certain dédoublement du personnage. Ce dédoublement se produit à partir des croyances qu'elle possède sur soi et sur son altérité, et qui résultent de ses données perceptives, de son *méta-croire*. Le dédoublement interne, qui est une sorte de recréation des images de soi par une connaissance que le héros acquiert, devient un dédoublement externe de soi par le mouvement de réflexivité intelligible qui s'y déploie dans l'acte d'intériorisation. Ce dédoublement est toujours dans une mouvance dynamique en reflétant un certain contenu qualitatif qui devient le support de ses aveux intérieurs. Et aussi bien la mouvance dynamique que le contenu qualitatif de ce dédoublement, imposent une certaine signification pour l'intériorisation qui s'opère dans le texte. La constitution identitaire du personnage à partir de la figuration des percepts et de son empêtrement dans une ambiguïté des diverses visions figuratives de soi, témoigne du fait que la conscience s'offre elle-même comme le simulacre de la construction figurative et participe phénoménologiquement à la valorisation esthétique de son monde.

Dans le cas des œuvres du second cycle, la figuration des percepts dans les visions du personnage qui défilent dans sa conscience ne peut pas être considérée seulement comme la revalorisation de la dimension du pâtir de l'identité de la conscience, mais aussi comme la mise en valeur de la position d*'état* du sujet, le moyen de l'élever au niveau équivalent de la position de *faire* du sujet, et de démontrer l'importance des deux, *la position d'état* et *la position de faire*, dans la construction de l'identité. Comme le dit Greimas :

> Comment rendre compte alors avec les instruments dont on dispose, de *ce* trouble, de cette inquiétude qui définit l'état ? [...] Je crois que le détour, en ce qui me concerne, s'est fait par la figurativité, c'est-à-dire par des vues à la Bachelard, par des figures du monde, par des *gestalts* où les mouvements et les gestes concordent [...] Si je prends le sujet comme un état [...]un état de choses, figuratif avec tous les

[748] Courtés, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, op.cit., p.163. La figuration des percepts dans le discours de la conscience rejoint le concept de l'intériorité, par le biais de la sémiotique des passions qui, dans les années 90, avait marqué le retour aux concepts théoriques et phénoménologiques de la conscience, avec l'appréhension du sujet et de l'objet dans l'analyse de la sensibilité de la conscience, dans sa mise en discours par le biais de la figuration des percepts.

> sens (et non pas seulement le visuel) avec tout ce qui nous entoure comme *étant* dur et comme *temps*; tout cela se projette, se rabat sur le sujet. Alors le sujet s'ouvre au monde, si vous voulez. C'est dans ce sens qu'on peut dire qu'il s'agit de souffrances, qu'il s'agit d'un sujet du pâtir. Et cela se rabat sur le corps, par la médiation du corps, et cela crée des états d'âme.[749]

Ainsi la figuration perceptive d'un objet devient le mouvement de la mise en discours d'une charge sensorielle avec la constitution d'une signification qui se forme « au cœur de l'acte, entre le sujet et l'objet de la perception, et dont le discours porte la trace. »[750] La charge sensorielle devient donc manifeste dans sa mise en discours à partir de « ce complexe de qualités sensibles qu'est le corps »[751] par la figurativité qui : « n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entr'ouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible».[752]

C'est pourquoi, nous montrerons que la figuration de la charge sensorielle que le héros possède sous diverses formes perceptivo-affectives et qui est une opération de la mise en schémas mentaux du percept, représente une voie d'accès privilégiée à la diffusion du sensoriel par le discours, et cela non seulement en tant que support pour la figuration des scènes passionnelles exprimant les affects, mais aussi en dehors de la lexicalisation des passions. Ce qui signifie l'implication directe du processus de figuration dans la transcription de l'intériorité par le biais de la mise en discours de l'extériorité sous forme des percepts, car comme le dit Robert Smadja :

> l'extérieur renvoie à l'intérieur, l'apparence à la réalité, mais dans un mouvement qui va du corps vu au corps pensé, dans un double rapport lyrique et intellectuel qui fait de toute façon du corps l'origine et la fin de toute connaissance.[753]

Car comme l'avait expliqué Spinoza,[754] la perception ne contribue pas seulement à l'intériorité en tant que composante de l'acte mental, la perception est aussi un acte mental qui engage l'affectivité : « c'est l'esprit qui perçoit. Mais il ne peut percevoir que si le corps est simultanément affecté : une perception est une affection de l'esprit, qui nécessairement

---

[749] Transcription du débat du 23 mai 1989 entre Greimas A-J., et Ricoeur, P., dans Hénault, A., *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, p. 208-210.
[750] Bertrand, D., *Vision, hallucination et figurativité*, in *Passion, action, cognition d'après A. J. Greimas*, Pierre Ouellet (dir.), Québec, Limoges, Nuit blanche éditeur/PULIM, 1997, p. 195.
[751] Merleau-Ponty, M., *La phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 273.
[752] Greimas, A-J., *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1981. p. *78.*
[753] Smadja, R., *Corps et Roman*, *op.cit.*, p. 84.
[754] Spinoza, B., *L'Ethique*, partie II, Paris, Le Seuil, 1988.

correspond à une affection corporelle »[755] et « percevoir, c'est faire jaillir d'une constellation de données, un sens immanent ».[756]

Nous analyserons maintenant le dédoublement perceptif que subit le personnage du second cycle dans son processus d'intériorisation, dédoublement constituant l'identification figurative de soi à partir des visions perceptives qu'il possède, en fonction de son altérité. C'est la première étape d'intériorisation de la conscience autoréflexive de la médiation perceptive.

1.2. Les visions perceptives de Joseph K.

Nous commençons par l'œuvre de Kafka car nous pensons que l'intériorisation de Joseph K. est parmi les moins intenses du deuxième cycle car le texte transcrit le percept qui est le plus manifeste. En effet, dans le *Procès*, l'identité du personnage à partir de laquelle celui-ci construit son intériorité est définie entièrement en fonction des images perceptives de son extériorité qui envahissent sa conscience.

> Chez lui, il ouvrit, aussitôt, brutalement, les tiroirs de son bureau; tout s'y trouvait dans le plus grand ordre, mais dans son émotion, il n'arrivait pas à trouver tout de suite les papiers d'identité qu'il cherchait. Il finit par découvrir un laissez-passer pour sa bicyclette et voulut aller le porter aux gardiens, mais cette pièce lui parut par trop insignifiante et il continua à chercher, jusqu'à ce qu'il trouvât son extrait d'acte de naissance. Lorsqu'il revint dans la pièce d'à côté, la porte opposé s'ouvrit et Mme Grubach s'apprêta à entrer. On ne la vit qu'un instant, car à peine eût-elle reconnu K. qu'elle se troubla, s'excusa et disparut en renfermant la porte très précautionneusement.[757]

Ainsi, le sujet utilise des visions perceptives permettant de localiser le corps dans l'espace, et à partir de là, de construire une vision de soi, conformément au principe de la spatialité de corps de Merleau-Ponty. Selon celui-ci, le corps possède une spatialité propre, il est dans un espace qui le met en « situation »,[758] à partir de laquelle il procède à la détermination de son identité, l'identité étant dans de telles conditions considérée comme « le résultat transitoire, et non seulement

---

[755] Séverac, P., *La perception*, Ellipses, 2004, p. 35.
[756] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF-Gallimard, 1945, p. 30.

[757] *Le Procès*, p. 35.
[758] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 116. Il ne faut pas confondre la spatialité du corps qui *met* la conscience *en situation sensorielle*, et la spatialité du corps qui met l'individu dans une certaine position corporelle, celle-ci n'ayant pas d'impact sur la conscience mais seulement sur son corps.

comme la force motrice, des procès d'investissement »,[759] investissement des charges sensorielles :

> - Entrez-donc ! C'est tout juste ce que K. avait eu le temps de dire. Il était debout au milieu de la pièce, les papiers à la main, et regarda un instant encore la porte qui ne s'ouvrit plus et il fallut que les gardiens l'appelassent pour que, d'un sursaut, il revînt à lui.[760]

L'espace corporel est donc nécessaire pour que le personnage se définisse car il est «l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle, le fond du sommeil ou la réserve de puissance vague sur lesquels se détachent le geste et son but, la zone de non-être devant laquelle peuvent apparaître des êtres précis, des figures et des points ».[761]

L'un de ces procédés figuratifs utilisé dans la transcription de l'intériorité s'avère être la vision de son corps en tant que *forteresse* qui enferme la conscience dans un espace clos par les limites extérieures de la réalité, ce qui est le signe de singularité de l'espace intérieur menacé par ce même monde extérieur qui le contient. La séparation du monde extérieur symbolise un référent « figuratif abstrait »,[762] utilisé dans la transcription des faits intérieurs. C'est pourquoi le héros a la sensation profonde de se retrouver enfermée dans sa propre corporéité matérielle ou dans celle de son altérité, car :

> Le schéma corporel est une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersectoriel, une forme, c'est-à-dire un phénomène dans lequel le tout est antérieur aux parties, au sens de la Gestalt psychologie. Le schéma corporel est finalement une manière par laquelle mon corps est au monde.[763]

Kafka l'avait d'ailleurs bien défini dans son *Journal* : « L'espace d'un instant je me suis senti enfermé dans une cuirasse ».[764] Cette sensation résulte de la perception qui enferme charnellement le corps dans une délimitation précise en donnant à la conscience des limites irréductibles pour les schémas mentaux qu'elle élabore en se positionnant dans une solide délimitation substantielle et qualitative. Elle se construit ainsi en fonction des limites que lui sont imposées par l'extériorité. Cet enfermement de l'espace intérieur se manifeste par des lieux clos

---

[759] Pozzato, M-P., *Le monde textuel*. *op. cit*., p. 23
[760] *Le Procès*, p. 35.

[761] Merleau-Ponty, M., *op.cit*., p. 117.
[762] Bertrand, D., *Référent interne et littérarité*, in *La Littéralité*, Louise Milot et Fernand Roy (dir.), Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. 174.
[763] Merleau-Ponty, M., *op.cit*., p. 116 et 117.

comme la chambre de K, la cage d'escalier, la salle du Tribunal etc., c'est pourquoi son intériorité prend métaphoriquement la forme visuelle d'une chambre, comme l'intériorité de Michaux qui affirme que toute sa vie « est rabâchage, qu'elle n'est pas sortie d'elle-même, que je ne suis pas sorti de ma chambre (c'est-à-dire de l'intériorité). »[765] L'œil que la conscience utilise dans cette visualisation de l'espace découvre avec précision le décor qui sous-tend tout schéma mental reproduit ensuite par le héros : un lit, un bureau, une porte ou une fenêtre, tout y est engagé en plaçant la conscience dans une dépendance immédiate de son enveloppe corporelle dans une figuration perceptive.

La conscience autoréflexive se définit ainsi entièrement en fonction de son extériorité, ce que Kundera nomme la « détermination de l'extérieur ». Kafka marque ainsi une nouvelle orientation « post-proustienne » dans la représentation de l'univers intérieur de l'homme. L'intériorité dans le discours dépend donc de la détermination de l'homme par l'extérieur dans des situations auxquelles il ne peut échapper, et ce qui le fait ressembler de plus en plus aux autres qui l'entourent. Il fond dans son altérité qui l'absorbe de plus en plus.

> Les déterminations extérieures sont devenues si écrasantes que les mobiles intérieurs ne pèsent plus rien […]. Le roman n'est plus une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde.[766]

Cet espace extérieur visualisé d'une manière perceptive constitue donc un support pour l'identification de Joseph K déterminant ses visions perceptives.

Comme la fenêtre, la porte est pour le personnage un matériau visuel de son identification, mais aussi la limite entre les deux espaces indissociables de son être, entre son intériorité et son extériorité. Joseph K ne cesse de se confronter à diverses portes, portes réelles dans sa vie ou portes imaginaires dans sa conscience : la porte de sa chambre, la porte de la maison du juge d'instruction, les portes du Tribunal, la porte qui le conduit aux mansardes avec son « long couloir où des portes grossières s'ouvrent sur les diverses sections du grenier ».[767] La porte joue divers rôles dans l'identification de la conscience, car soit elle refuse de s'ouvrir, soit en

---

[764] Kafka, F., *Journal*, février-mars 1911, p. 29, in *Journaux, lettres à sa famille et à ses amis*, trad. Marthe Robert, Claude David et Jean Pierre Danès, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
[765] Michaux, H., *Façons d'éveillé, façons d'endormi*, cité in *Henri Michaux*, textes réunis et présentés par E. Grossman, A-E. Halpern et P. Vilar, Tours, Editions Léo Scheer, 2001, p. 80.
[766] Kundera, M., *L'art du roman*, op.cit., p. 39.
[767] *Le Procès*, p. 226.

s'ouvrant elle égare la conscience dans l'étrangeté de lieu qui accentue son indétermination identitaire :

> L'homme se penche pour regarder à l'intérieur. […] La sentinelle lui donne un escabeau et le fait asseoir à côté de la porte […] Finalement sa vue s'affaiblit […] mais maintenant il discerne dans l'ombre l'éclat d'une lumière qui brille […] à travers les portes de la Loi. Le gardien […] lui rugit à l'oreille : « personne avant toi n'avait le droit d'entrer ici, car cette entrée n'était faite que pour toi, maintenant je pars, et je ferme la porte. »[768]

Ainsi, par cette sensation d'étrangeté qui maintient Joseph K. dans *un état de sensorialité constante*, étrangeté introduite dans le récit par la métaphore de la porte, la conscience autoréflexive verbalise sa destinée : être constamment soumise à sa propre évaluation, dans sa propre intériorité et selon ses propres lois, sa propre échelle des valeurs. Etre comme Joseph K devant la porte de la Loi signifie être toujours face à son propre jugement de valeur qui régit son monde intérieur. La conscience veut ainsi établir non sa vérité subjective de soi résultant de ses affects mais sa vérité perceptive :

> Dans l'expérience d'une vérité perceptive, je présume que la concordance éprouvée jusqu'ici se maintiendra pour une observation plus détaillée; je fais confiance au monde. Percevoir, c'est engager d'un seul coup tout un avenir d'expériences dans un présent qui ne le garantit jamais, à la rigueur c'est croire à un monde. C'est une ouverture à un monde qui rend possible la vérité perceptive.[769]

Ainsi Joseph K. subit tout au long de son existence un long procès qu'il s'inflige à lui-même. Dans cet examen de soi, la dissolution de l'identité introduit des dédoublements permanents de soi. En percevant l'extériorité, il perçoit le corps d'autrui comme étant *analogue* au sien. A travers le corps d'autrui, il perçoit son comportement, il voit ce que son visage exprime. Percevoir autrui c'est d'abord et avant tout percevoir son corps comme étant semblable au mien, comme étant un double de soi-même. Ainsi les dédoublements perceptifs de soi au travers des visions de divers « doubles » que les œuvres du deuxième cycle instaurent dans des schémas mentaux de la conscience s'inscrivent tous dans la théorie husserlienne de *l'analogon* de soi que la conscience autoréflexive élabore par le biais de la médiation perceptive :

---

[768] Ibid, p. 226.

[769] Merleau-Ponty, M., *op.cit*., pp. 343 et 344.

> L'autre renvoie, de par son sens constitutif, à moi même, l'autre est le reflet de moi-même, et pourtant, à proprement parler, ce n'est pas un reflet; il est mon *analogon* et, pourtant, ce n'est pas un *analogon* au sens habituel du terme.[770]

Le récit de Kafka est parsemé de dédoublements divers du héros qui à chaque nouvelle image prend un nouveau masque, un nouveau visage de Joseph K. Ses doubles constituent une représentation mentale de la conscience autoréflexive, représentation construite dans des visions perceptives et en fonction des connaissances qu'elle possède. Tout ce qui est en elle, la conscience le voit aussi en autrui, en un double qui se présente devant elle. Autrui produit dans ses visions perceptives est donc son double à travers lequel elle apprend à se connaître elle-même.

C'est pourquoi ce type de narration des faits intérieurs qui utilise la figure perceptive d'Autrui ne permet pas d'éclaircir les causes de son procès, de l'examen de soi que la conscience inflige à soi-même. La transcription de l'intériorité par Kafka ne se déroule pas de manière linéaire et fluide, mais par le prisme de la vision perceptive qui visualise sur l'écran d'une psyché ses faits internes. La technique de Kafka est en opposition à celle du récit traditionnel qui cherche à rendre compte de l'univers empirique relatif et de la réalité psychologique individuelle. La réalité objective décrite n'est pas utilisée pour juger la réalité du héros. Elle ne constitue pas le cadre à l'intérieur duquel se déroule une action, elle fait directement partie de l'action. Les éléments perceptifs utilisés dans les descriptions résultant des visions de Joseph K. sa chambre, son appartement, son bureau, etc., et même l'apparence extérieure des personnages, les vêtements ou les attitudes, sont utilisés comme des moyens objectifs structurant la narration. La narration de l'intériorité se fait avec des images systématiquement utilisées pour designer la pensée dont la clef se trouve au niveau de structures mentales visualisées d'une manière perceptive.

1.3. La perception interne et la perception externe dans *Ulysse*

Dans *Ulysse*, le percept occupe une place importante, comparable à celle occupée dans le texte de Kafka, l'intériorité ayant une intensité comparable mais augmentant légèrement en raison des diverses sensations qui commencent à investir le récit.

---

[770] Husserl, E., *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1969, p. 78.
Analogon, dont vient le mot français « analogue », est construit avec le préfixe *ana-*, qui implique une idée de recommencement, et le terme *logon*, pris au sens mathématique, puisque le sens premier *d'analogia* en grec, c'est celui de « proportion » au sens mathématique, analogon voulant alors dire « proportionnel ». Par extension, le concept d'analogon signifie *l'image ressemble à, l'image qui est le reflet de, la copie de l'objet qu'elle représente – un double.*

L'intériorité est transcrite dans le texte au travers de deux types de voix : la voix masculine dont les voix de Stephen et de Bloom et la voix féminine qui est celle de Molly, toutes étant des voix dominantes d'intériorisation dans le texte. La voix de Molly reprend le discours intérieur lorsque la voix masculine se tait, mais toutes ensembles contribuent à la construction d'une intériorité dans un flux continu de la pensée intérieure d'une conscience qui, éclatée en plusieurs strates, poursuit son discours étape par étape, en passant d'une conscience à l'autre. Nous considérons donc le texte de Joyce, de même que *Próchno* de Berent, comme une suite ininterrompue d'intériorisations d'une seule voix, d'une seule conscience autoréflexive, multipliée en plusieurs consciences autoréflexives qui se complètent dans une mutuelle dépendance. Ainsi, on peut dire que le personnage se dédouble dans le texte de Joyce, mais non au sens classique du terme, en visionnant différents doubles d'elle-même. Ici c'est un dédoublement au niveau de la structuration de l'intériorisation qui se réalise par la technique de la transmission du même discours par différents personnages.

La voix qui s'intériorise verbalise ses aveux intérieurs à partir de ses percepts, les percepts du lieu, du corps de soi et de celui d'autrui et de l'extériorité qui se mélangent avec des scènes imaginaires. Mais dans la construction des percepts du héros nous observons la distinction qui se dessine dans la transcription de l'intériorité entre la perception interne et la perception externe de la conscience. La perception externe c'est la perception visuelle que le corps effectue, par contre la perception interne, c'est celle qui est perçue « de l'intérieur » par le biais des schémas mentaux que le personnage met en scène dans son espace intérieur de soi ce qui provoque diverses sensations. Ce type de perception prend activement part à la construction de l'intériorité, comme d'ailleurs le confirme la philosophie et la psychologie. Car même si en fin de compte, comme la perception externe, elle se rapporte et dépend entièrement de l'extérieur de l'homme: « notre perception interne paraît bien ne porter que sur des états de notre corps »,[771] elle est perçue par l'intermédiaire des sens, et en fin de compte, il s'agit essentiellement de la connaissance que le moi possède de ses états et de ses actes par la conscience. Ainsi, la perception interne est une sorte d'équivalent à la perception externe, mais au niveau de la construction du matériel mental d'intériorisation :

> Si maintenant nous remplaçons la trace physiologique par une «trace psychique», si nos perceptions demeurent dans un inconscient, la difficulté sera la même : une

[771] Marcel, G., *Journal*, 1914, in *Journal métaphysique* (1914-1923), Paris, Gallimard, 1927, p. 22.

> perception conservée est une perception, elle continue d'exister, elle est toujours au présent.[772]

C'est pourquoi, l'intériorisation dans le texte de Joyce se passe selon le mode de *l'introspection* et elle se déroule dans le cerveau en tant que description à soi de l'acte de l'intériorisation dans un langage intérieur, et dans un roman sur un mode de transcription littéraire. L'introspection a souvent été décrite comme un examen, un regard attentif sur soi-même, ce que la philosophie appelle l'effort d'une conscience qui se prend pour objet dans un acte d'objectivation de soi, dans un but de connaissance intérieure de soi. Et comme le dit Merleau-Ponty, elle dépend de l'extériorité : « cet objet singulier ne pouvait être saisi que par un acte d'un type spécial, la «perception intérieure » ou l'introspection, dans lequel le sujet et l'objet étaient confondus et la connaissance obtenue par coïncidence.»[773] La psychologie, elle, définit l'introspection comme l'effort d'une conscience qui analyse ses pensées, ses sentiments, ses états d'âme, qui réfléchit sur eux à des fins d'investigation psychologique : « Tous les matériaux qu'une introspection scrupuleuse peut apporter à ce qu'en termes empruntés à Sartre j'avais proposé d'appeler sa "psychanalyse existentielle"».[774]

Ce que nous pouvons observer dans le texte de Joyce, c'est effectivement, la mise en discours du processus d'intériorisation selon le mode de l'introspection de la conscience, tout en faisant la distinction nette entre la perception externe et la perception interne qui conditionnent cette intériorisation. Le texte permet de voir comment s'articule cette dépendance entre la perception externe qui est visible au niveau de l'errance physique réelle des personnages dans un espace temps délimité par son extériorité visible, et la perception interne qui est une errance mentale de la pensée qui, elle, ne se laisse pas enfermer dans le carcan spatio-temporel précis de l'extériorité apparente et qui par le biais de la perception interne construit le processus d'intériorisation. Ainsi, ce que souligne Joyce dans cette exposition de la formation du processus intérieur, c'est l'illusion de l'indépendance de la perception interne par rapport à la perception

---

[772] Merleau-Ponty, M., op.cit., p. 473.
Les causes à l'origine de la perception interne, sont les mêmes que celles d'autres perceptions, par exemple visuelles. L'origine du processus c'est l'objet qui se trouve à l'extérieur. Il produit un stimulus à partir de ses caractéristiques physiques, et ce stimulus cause une émotion ou une sensation spécifique. Celle-ci déclenche une chaîne de signaux dans le cerveau qui produisent le sentiment, ou directement des schémas mentaux sur lesquels la conscience peut déployer la réflexivité de soi dans le processus d'intériorisation. C'est pourquoi, l'objet qui est à la base du percept qui enchaîne le processus, *l'objet émotionnellement compétent*, se trouve toujours en quelque sorte à l'extérieur de la conscience. Même s'il s'agit de l'objet perçu dans la perception interne, il se rapporte à un objet réel dont il porte les traces par le biais de la mémoire affective de la conscience.
[773] Ibid, p. 70
[774] Marrou, H-I., *De la connaissance historique*, Paris, Le Seuil, 1954, p. 240.

externe. Car effectivement, les schémas mentaux qui sont formés n'ont en apparence rien de commun avec le percept extérieur, et nous observons que l'individu parvient à un tel degré de non-sens dans ses déplacements physiques, qu'on assiste à une perte de but dans l'errance des personnages. Tout ce qu'ils font n'a rien à voir en apparence avec leurs pensées qui naissent en fonction de leurs schémas mentaux et sont apparemment purement imaginaires. Mais au-delà de cette illusion, on peut pourtant remarquer la dépendance qui unit la perception interne et la perception externe qui se réalise dans le déficit d'objectif de l'errance physique de la conscience. Puisque l'errance n'a plus de but apparent elle devient insensée, le parcours réel des personnages devient aléatoire. Cependant cette fausse errance insensée du personnage se transforme en un parcours structurant la conscience et ses errances imaginaires, reflétant ainsi le caractère de la pensée intérieure de la conscience qui n'est pas linéaire et structurée, mais désordonnée et imprévisible. Nous pouvons l'analyser à partir de la perception du corps d'autrui que le personnage utilise dans la perception externe et interne, et qu'il utilise par la suite dans les schémas mentaux du processus d'intériorisation.

La perception d'autrui est présentée selon les « vues stéréotypées de deux sexes opposés, l'un représentant l'autre »,[775] ce qui fait que le texte est partagé entre deux espaces intérieurs de la conscience qui sont vus sous deux angles différents, du point de vue masculin et du point de vue féminin. C'est pourquoi, la voix de Stephen et celle de Bloom dominent le récit dans la narration de l'intériorité du type masculin, avant que la voix de Molly ne s'impose en prenant le relais d'intériorisation, en montrant un type d'intériorisation féminin.

Mais les deux types de l'intériorisation sont liés l'un à l'autre, car chacun investit le sexe opposé dans ses aveux intérieurs. Avant que la conscience de Molly ne commence son intériorisation, Molly apparaît dans la conscience de Bloom par des figurations perceptives de son acte d'intériorisation, de même elle est décrite par d'autres voix masculines en différents endroits du texte en devenant l'objet de conversation entre les hommes, mais aussi le support de la réflexivité de la conscience, car elle fournit le matériau perceptif pour des schémas mentaux. Les images de femmes apparaissent dans des schémas mentaux du personnage masculin, dans une soumission totale au regard masculin stéréotypé par ses désirs, ses projections et ses fantasmes, tout en voulant refléter une réalité intérieure de la conscience qui oscille entre d'un côté la réalité et de l'autre l'apparence, le fantasme et les représentations mentales de la conscience. Ainsi la

[775] Boone, J-A., *A new approach to Bloom as « Womanly man »*, The Middling's Progress in Ulysses, James Joyce Quarterly, vol. 20, n°1, p. 68-69.

perception masculine dresse une galerie de portraits de femmes en manifestant une gradation stéréotypée de différentes visions de la femme, de l'enfant perverse à la prostituée, obéissant ainsi aux lois d'un discours masculin, en fonction duquel ces femmes sont décrites. Mais toutes ces figures féminines construites selon les schémas mentaux du personnage sont aussi le prolongement de la conscience narrant son intériorité, qui se définit en fonction de ses visions. En allant puiser dans l'espace intérieur de soi, la conscience masculine, dans le cas de Stephen et de Bloom, construit son identité en mettant en scène les fantasmagories de soi, par le biais d'images de femme prises dans des réseaux des significations élaborées en fonctions de la conscience du personnage masculin et dont elles sont la projection.[776]

De même, en sens inverse, la conscience de Molly utilise le percept comme support pour ses schémas mentaux pour la figuration de personnages masculins qui apparaissent dans ses visions intérieures. Et c'est dans le monologue de Molly que nous pouvons le mieux analyser la mutuelle dépendance et la complémentarité entre la perception externe et la perception interne de la conscience dans son processus d'intériorisation.

La conception des schémas mentaux dans le monologue de Molly se fait selon le système *des associations d'idées*, tel que théorisé par Merleau-Ponty. La perception interne qui est la base du processus d'intériorisation mais qui dépend néanmoins de la perception externe, n'est pas le résultat d'associations d'idées, c'est elle au contraire qui rend possible ces associations. La perception précède l'association et celle-ci ne se réalise qu'après coup pour justifier ce qui est globalement saisi dans la perception. Pour Merleau-Ponty, il n'y a pas de phase qui précède la perception. Merleau-Ponty affirme que :

> Les prétendues conditions de la perception ne deviennent antérieures à la perception même que lorsque, au lieu de décrire le phénomène perceptif comme première ouverture à l'objet, nous supposons autour de lui un milieu où soient déjà inscrits toutes les explications et tous les regroupements qu'obtiendra la perception analytique, justifiées toutes les normes de la perception effective... un lieu de vérité, un monde. En le faisant, nous ôtons à la perception sa fonction essentielle qui est de fonder ou d'inaugurer la connaissance et nous le voyons à travers ses résultats. Si nous nous en tenons aux phénomènes, l'unité de la chose dans la

---

[776] Comme chez l'homme vermoulu, parmi les figures imaginaires de femmes qui envahissent la conscience s'intériorisant masculine, nous avons la figure de la mère qui détermine toutes les autres en définissant les relations du personnage avec les femmes. L'image de sa mère souvent répétée par Stephen, multipliée par le fait qu'elle lui apparaît aussi en rêve, est l'une des données obsessionnelles de sa conscience. Nous voyons donc que ce n'est pas le support sémantique qui défini le caractère de l'intériorisation, mais sa mise en œuvre en fonction de la médiation sensorielle de la conscience autoréflexive.

> perception n'est pas construite par association, mais, condition de l'association, elle précède les recoupements qui la vérifient et la déterminent, elle se précède elle-même.[777]

L'association joue donc un rôle important dans la perception de la structure de la réalité, mais elle ne peut être considérée comme sa cause. Dans son monologue intérieur, Molly projette une figure imaginaire d'autrui devant sa conscience. Cette figure est construite sur le fond perceptif interne de sa conscience, figure à laquelle elle attribue un certain savoir conceptuel à partir d'une base perceptive externe. Ainsi, l'image d'autrui qui apparaît dans ses schémas mentaux est une vision floue, vision qui représente autrui tel qu'il est, mais aussi tel que la héroïne croit qu'il est. C'est un autrui qui est un mélange de réel et d'imaginaire, et parfois même l'imaginaire sensoriel tend à influer sur la perception visuelle. Autrui est donc inscrit dans le cadre du réel, mais il le dépasse dans le sens qu'il manifeste une figure imaginaire de la conscience autoréflexive. Nous le voyons avec les images de Bloom qui défilent dans la conscience de Molly, en fonction de caractéristiques réelles ou imaginées car elles lui sont attribuées en fonction de ce que Molly sait de lui et qui correspond à la réalité mais aussi de ce qu'elle croit savoir sur lui et qui n'est que le fruit de son imagination. Il s'agit du processus de « l'imagination discursive »[778] qui se manifeste par certaines charges sensorielles. Ainsi le discours de Molly se construit selon un processus structuré, en associant des visions perceptives internes qui souvent sont le reflet du temps passé et de son imaginaire à des visions perceptives externes qui se rapportent plutôt à son présent. Les deux sortes de visions sont des visions qu'elle a de soi, d'autrui et de l'espace, et sont en même temps réelles et imaginaires. A partir de ces visions, elle élabore des schémas mentaux qui s'enchaînent les uns les autres, ce qui est particulièrement visible dans le dernier chapitre du livre où le *percept figurativisé* schématise « l'acte par lequel le monde se donne comme phénomène ».[779]

L'association des diverses perceptions qui forment ses schémas mentaux, se présente comme un enchaînement de diverses visions : des schémas mentaux sur Gardner, le premier amour qui est représenté par des clichés perceptifs que Molly a de lui sous formes de souvenirs, entre autres qu'il n'avait pas d'érection, se mêlent à des souvenirs spatio-temporels qui évoquent Gibraltar, l'espace-temps de son histoire amoureuse. Cette référence à l'espace de Gibraltar, se mêle constamment avec les schémas mentaux suivants et elle donne une cohérence interne à tout le

[777] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 24.
[778] Ouellet, P., *Le don des formes, Schématisme et actes perceptifs*, in *Protée, Schémas*, vol. 21, n° 1, hiver 1993, p. 24.

dernier chapitre du récit. Mais la formation de ses schémas mentaux ne démarre pas à partir d'un mot précis, mais à partir d'une situation que vit Molly. En s'enfonçant de plus en plus dans d'autres schémas mentaux évoquant son passé à Gibraltar, en revoyant la scène nocturne où un voyeur la regardait nue, elle fait une immédiate association avec les sorties nocturnes de Bloom qui, elles, relèvent de son présent. Ainsi, le texte réalise la transcription de l'intériorité par l'association subjective, dans l'immédiateté du présent, de divers schémas mentaux de la conscience :

> Les choses et les instants ne peuvant s'articuler l'un sur l'autre pour former un monde qu'à travers cet être ambigu qu'on appelle une subjectivité, ne peuvent devenir co-présents que d'un certain point de vue et en intention. [...] La chose et le monde n'existent que vécus par moi ou par des sujets tels que moi, puisqu'ils sont l'enchaînement de nos perspectives, mais ils transcendent toutes les perspectives parce que cet enchaînement est temporel et inachevé.[780]

Cependant la progression de la narration de l'intériorité se fait aussi chez Molly par l'association et l'alternance de deux thèmes majeurs qui dominent ses schémas mentaux : un lieu et un homme, le lieu de sa jeunesse - Gibraltar et l'homme de sa vie - Bloom.

Les visions schématisées de lieux éloignés comme celui de Gibraltar symbolisant un ailleurs fantasmé et onirique, alternent avec quelques retours fugitifs à l'espace réel qui sont dominées par la présence constant de l'image de Bloom dans le récit. Ainsi le premier schéma mental présente sa vie avec Bloom et compare celui-ci à Boylan. Les schémas suivants concernent Bloom qui est présenté comme un homme séduisant, ce qui permet alors à Molly de réfléchir sur sa sexualité et ses désirs. Elle y examine à la fois sa vie quotidienne et ses vaines tentatives de séduire. Le schéma suivant bascule vers le passé le plus lointain en lui faisant évoquer Mulvey avec qui elle avait eu ses premières expériences sexuelles. La figuration de Mulvey est parmi les plus sensorielles, car contrairement à d'autres, elle porte en elle une charge émotive significative, manifestant sa *première fois,* sa première relation sexuelle. La manifestation de cet émoi se fait par des visions perceptives de ses premiers contacts avec lui que sa conscience évoque avec un surprenant souci des détails visuels (vêtements, gestes, lieux), mais qui se meuvent dans l'émotion d'une sensation fugitive, comparable à celle que nous voyons chez Roquentin dans un mouvement d*'aperception de soi*.[781] Il s'agit d'une sensation que Molly commence à manifester dans ses visions perceptives, visions que nous trouvons aussi chez d'autres personnages. Elles

---

[779] Ouellet, P., *Le don des formes*, op.cit., p. 23.
[780] Merleau-Ponty, M., *op.cit.*, pp. 348 et 285.

font tendre le récit vers une écriture de l'intériorité par le biais de la médiation perceptive, mais qui est de plus en plus intense et qui manifeste des signes visibles d'émotivité que la conscience ressent en tant que réaction sur le percept. Dans la suite de son intériorisation, sa conscience fait un retour vers le présent en remarquant son insatisfaction d'être seule dans la maison en raison des absences nocturnes de Bloom. Cette image est prolongée par un schéma sur son corps et ses règles, ainsi que sur une vision idéalisée de Stephen. Le dernier schéma mental que la conscience de Molly élabore dans son processus d'intériorisation se présente comme une somme de tous les précédents. Molly rassemble les visions de sa conscience en définissant le désir qu'elle ressent, ce désir étant la résultante de ses schémas successifs, un désir de rétablir ses rapports avec Bloom et de bénéficier de la même liberté que les hommes. Ainsi son intériorisation réalisée par l'association des différents schémas mentaux, fait le lien entre diverses réalités spatio-temporelles de sa conscience unissant dans un seul espace intérieur ses projections présentes, passées et futures qui sont des projections fantasmées de soi.

Nous pouvons donc confirmer à partir de l'intériorité dans le texte de Joyce que le monde intérieur, tel qu'il est présenté dans le texte littéraire est, au plan de l'expérience, postérieur aux faits réels, car il existe, il est fait dans sa globalité, uniquement lorsque l'activité mentale en organise la représentation à partir des images mentales que le cerveau possède déjà. Bien que certaines œuvres du second cycle, comme *Le Procès* ou *L'Innommable,* nous donnent l'illusion du contraire, en donnant l'impression que l'intériorisation exploite seulement le présent sans aucune référence au passée. Mais le produit final de chaque expérience mentale est toujours plus pauvre ou plus riche que le produit de l'expérience immédiate, la perception immédiate. Nous le voyons dans le texte de Joyce où souvent il y a une projection fragmentée du passé mêlée à une anticipation du futur qui est imaginé. Tout ceci se fait en contact avec le monde extérieur car :

> notre cerveau fonctionne selon un modèle de variation-selection, quelquefois appelé darwinien. […] Les représentations se stabilisent dans notre cerveau non pas simplement par empreinte, comme sur un « morceau de cire » mais indirectement, à la suite d'un processus de sélection.[782]

L'intériorité devient donc une reconstruction fondée sur la réflexion sur les perceptions immédiates et non seulement une représentation des perceptions immédiates :

---

[781] Comme nous le verrons au paragraphe suivant.
[782] Changeux, J-P., *op.cit.*, p. 101.

> L'individu, dans son discours narratif sur lui-même, va utiliser ces traces de mémoire, les comparer, les évaluer, les mettre à nouveau à l'épreuve du réel, construire ainsi des « connaissances » sur le monde extérieur et sur lui-même. Il s'agira dans tous les cas de *reconstructions*. Toute évocation d'objets de mémoire est une reconstruction à partir des traces physiques stockées dans le cerveau sous forme latente.[783]

Et cette reconstruction produit une certaine vision de soi-même ainsi que des autres et du monde qui repose, comme le dit Damasio,[784] sur des images perceptives correspondant à des événements qui se sont produits ou qui ne se sont pas encore produits et qui, peut-être ne se produiront jamais, oscillant constamment entre le passé, le présent et le futur. Bien qu'il s'agisse souvent d'événements différents, car étant un rappel d'un passé réel ou d'un futur qui pourrait être, ils sont tous de même nature, parce que ce sont des produits du même cerveau, et leur particularité c'est d'appartenir à un seul être. D'autres ont des images comparables, mais jamais les mêmes. Et lorsqu'on produit une image donnée, ce n'est jamais une reproduction originale des choses, mais une interprétation, une version reconstruite.

Nous pouvons dire aussi que de la même manière que l'intériorité ne reproduit pas en toute fidélité la vie réelle, en étant décalée dans le temps (par rapport aux émotions et sentiments immédiats qu'elle concerne), la littérature ne reproduit pas fidèlement l'intériorité telle qu'elle se conçoit dans la conscience de l'individu, car elle aussi a ce décalage temporel. Elle est seulement une représentation mimétique du phénomène par rapport au fait réel.

1.4. L'aperception de soi de Roquentin

Le roman de Sartre présente une intériorité plus intense que les deux précédents en raison des sensations de *l'aperception de soi* qui s'investissent dans la transcription de l'intériorité de Roquentin. Dans le texte de Sartre, les visions perceptives font abattre sur la conscience autoréflexive *le sentiment profond de son existence*. C'est une révélation qui se fait par les visions perceptives du personnage. La sensation sur laquelle il bâtit son intériorité est un écœurement douceâtre, *une nausée de l'existence*. L'intériorisation poursuit ainsi une expérience perceptivo-réflexive, étape par étape, les sensations les unes après les autres apportant dans des visions perceptives les matériaux soumis à ses cogitations réflexives. En écartant tout fait rationnel de son quotidien empirique le héros s'engage dans un espace nouveau ayant des

[783] Paul Ricœur in Changeux, J-P., et Ricœur, P., op.cit., p. 123 et 125.
[784] Damasio, A.R., *L'erreur de Descartes,* op.cit., p. 140.

profondeurs intérieures cachées et dont la révélation progresse vers la scène finale du marronnier qui est, comme nous le verrons le point culminant de son intériorisation.

En exploitant la vision perceptive d'un arbre « au bord de la route, au milieu de la poussière, seul, tordu dans la chaleur, à vingt lieues de la côte méditerranéenne »[785] qu'il associe à la vision perceptive d'un marronnier à Bouville, Sartre apporte les principales clés de la phénoménologie, les principes sur lesquels il bâtit sa théorisation de l'intériorité :

> Toute conscience est conscience de quelque chose », « connaître ne revient pas à digérer le monde, mais à s'éclater vers lui, en prenant le risque de se heurter à son étrangeté foncière ». « Husserl a réinstallé l'horreur et le charme dans les choses. Il nous a restitué le monde des artistes et des prophètes : effrayant, hostile, dangereux, avec des havres de grâce et d'amour.[786]

L'élaboration de l'intériorité dans le texte se fait selon le schéma du ressenti d'une sensation révélatrice de son identité support de son intériorité. Et c'est en ce sens que l'intériorisation de Roquentin dépasse les précédentes, car :

> Je suis ce que je ne suis pas et je ne suis pas ce que je suis - je ne peux même pas me définir comme étant vraiment en train d'écouter aux portes, j'échappe à cette définition provisoire de moi-même par toute ma transcendance; c'est là, nous l'avons vu, l'origine de la mauvaise foi; ainsi, non seulement je ne puis me connaître, mais mon être même m'échappe […] et je ne suis rien tout à fait; il n'y a rien qu'un pur néant entourant dans le monde, un système réel, un agencement de moyens en vue d'une fin.[787]

Ainsi l'identité de l'être est essentiellement un « échappement à son être », c'est-à-dire que son être n'est jamais ce qu'il est car il ne coïncide jamais avec son être, avec ce qu'il est. Il est toujours une anticipation de son être, un projet tourné vers l'avenir et pour qui le présent est une déchéance originelle. Sartre dit: « tant que nous avons considéré le *pour-soi* dans sa solitude, nous avons pu soutenir que la conscience irréfléchie ne pouvait être habitée par le moi: le moi ne se donnait, à titre d'objet, que pour la conscience réflexive ».[788] Le moi n'est pas inhérent à la conscience, il n'apparaît qu'au moment où la conscience se donne comme objet de la conscience,

[785] Sartre, J-P., *Situations 1*, Paris, Gallimard, 1947, p. 30.
[786] Ibid., p. 32.

[787] Sartre, J-P., *L'Etre et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 318.
[788] Ibid, p. 318

c'est-à-dire lorsqu'elle se donne elle-même à elle-même dans l'acte réflexif de son intériorisation.[789]

Le corps de Roquentin reste souvent figé dans le ressenti de la sensation en n'obéissant plus à sa volonté. Parfois il ne peut même plus bouger, comme lors de la matinée du 26 janvier lorsqu'il a voulu ramasser un papier qui traînait par terre : « je suis resté courbé, une seconde, […] puis je me suis relevé. »[790] Seul dans sa chambre d'hôtel, il se regarde dans la glace au dessus du lavabo, et en se rapprochant toujours plus près de celle-ci pour mieux saisir une « chose grise » qui est le « reflet » de son visage.[791] Ce passage permet de saisir comment, à la rencontre de la philosophie et de la littérature, l'identité est remise en cause à la fois par une saisie phénoménologique et par l'application à un cas concret de la découverte de la contingence. Le miroir devient l'outil de la vision fantasmée de soi, par des déformations multiples de la vision perceptive que la conscience s'impose en reflétant son apparence dans une régression vers l'animalité. « Ce que je vois est bien au dessous du singe, à la lisière du monde végétal, au niveau des polypes ».[792] Les images animales, végétales et minérales se succèdent les unes après les autres dans une désintégration la plus totale de l'identité de la conscience dans une substantialité de plus en plus perceptive. Quant à la fin, il se regarde dans la glace, il n'y voit « plus rien d'humain ».[793] Absorbée par la matière, l'identité n'est qu'un reflet de la conscience, un pur percept qui aspire à interdire toute interprétation psychologique en supposant l'intentionnalité de la description phénoménologique, chaque fois différente à chaque nouvelle inscription du corps dans le texte. Mais la perception du monde sensoriel ne se manifeste pas essentiellement par la perception externe, car tout phénomène signifiant est susceptible d'une saisie sensorielle, comme le dit Fontanille : « ce n'est pas pour autant la matière du signifiant (le monde sensoriel par exemple) qui est responsable de cet état de choses, puisque ces « lois » du visible sont des schématisations sémantiques […] inhérentes à la représentation discursive […] ».[794] Ce qui détermine l'intériorisation et fléchit l'intériorisation de la perception externe vers la perception interne ce sont les conditions de la

[789] Selon Sartre, la conscience irréfléchie opère sans Moi ou sans Je en se focalisant essentiellement sur des objets. Mais par l'intermédiaire de l'objet, la conscience irréfléchie peut se tourner vers soi d'une manière indirecte; et à ce moment-là, elle cesse d'être irréfléchie. Elle devient réfléchie et réfléchissant. La conscience réflexive est conscience de soi, sans intermédiaire. Elle est une visée de soi-même comme objet, et c'est à cette occasion uniquement qu'apparaît le « je ». Et ce mouvement de réflexivité de la conscience ne peut se faire que par la sensation que la conscience éprouve à l'égard de l'objet de ses perceptions.
[790] *La Nausée*, p. 26.
[791] Ibid, p. 33
[792] Ibid, p. 83.
[793] Ibid, p. 34.
[794] Fontanille, J., *Sémiotique du visible*, op.cit, p. 195.

perception qui imposent leurs charges sensorielles aux structures narratives du discours et engendrent des schèmes mentaux de nature sémantique perceptivo-affective.

Le pic de la vision perceptive de Roquentin génératrice de la *sensation pure de l'être* c'est le moment où il ramasse le papier par terre et se sent brusquement paralysé dans ce geste. Une expérience désagréable et étrange qui, de la même manière que celle du galet ramassé, se transforme en une sensation palpable de la conscience qui, dans une fusion de l'acte perceptif qu'elle déploie sur son extériorité avec une forte réflexivité s'y abattant, est traduite directement comme la sensation « d'une nausée dans les mains »,[795] comme si sa corporéité extérieure s'unissait avec le sentiment intérieur de soi. Le texte de Sartre reflète ce que Hume avait défini bien avant lui, notamment comment la conscience élabore dans un mouvement réflexif de soi, une pensée intérieure, à partir de percepts qui créent une sensation. Cette sensation est captée par le biais de l'impression qu'elle provoque sur la conscience :

> Il doit forcément y avoir une certaine impression, qui donne naissance à toute idée réelle. Mais le moi ou la personne ne consiste en aucune impression particulière : elle est ce à quoi sont supposées se rapporter nos différentes impressions et idées. Si une impression quelconque donne naissance à l'idée du moi, cette impression doit persister invariablement identique durant tout le cours de notre vie, puisque le moi est supposé exister de la sorte. Mais il n'y a pas d'impression constante et invariable. Douleur et plaisir, chagrin et joie, passions et sensations, se succèdent les uns aux autres et n'existent jamais tous en même temps, ce ne peut donc être d'aucune de ces impressions, ni d'aucune autre, que dérive l'idée du moi, et par conséquent, il n'y a pas de telle idée [...]. Quand, pendant un certain temps, nos perceptions sont supprimées, comme il arrive par l'effet d'un profond sommeil, aussi longtemps je suis sans conscience de moi-même et l'on peut dire à bon droit que je n'existe point [...]. Si quelqu'un, à la suite d'une réflexion sérieuse et sans préjugé pense avoir une notion différente de lui-même, je dois avouer que je ne puis raisonner plus longtemps avec lui. Tout ce qu'il m'est possible de lui accorder c'est qu'il peut avoir raison aussi bien que moi, et que nous différons essentiellement en ce point.[796]

De cette manière, le percept sur lequel la conscience se focalise dans la réflexivité de soi, devient le principal moyen de détermination des rapports existant entre le héros et le monde. A partir de là, tout ce qui concerne Roquentin est filtré par une certaine vision perceptive, aussi bien son rapport à soi que son rapport à son altérité. Il se définit par ses visions perceptives à partir de son altérité. Nous le voyons avec la boîte en carton de sa bouteille d'encre qui exerce sur lui une

[795] *La Nausée*, p.26.
[796] Hume, D., *Traité de la nature humaine*, t. I, IV[ème] partie, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

étrange sensation ou le contact avec un galet qui produit une répulsion inexplicable. Son corps ainsi que le corps d'autrui deviennent ses principaux repères d'indentification de soi.

En abolissant les distances entre la conscience et les objets ou autrui, les théories définies dans le cadre de la phénoménologie, mettent en doute toute position idéaliste en fournissant un nouveau moyen de bâtir le savoir de l'intériorité sur la défaite de la raison. La révélation de la contingence est décrite comme la révélation mystique d'une *sensation pure* – de *l'aperception de soi*. L'aperception de soi est comme la définit Ricœur :

> Une saisie immédiate et seulement un sentiment et non une idée. Si l'idée est une lumière et une vision, il n'a y ni vision de l'Ego, ni lumière de l'aperception, je sens seulement que j'existe et que je pense ; je sens que je suis éveillé, telle est *l'aperception*. En langage kantien, une aperception de l'Ego peut accompagner toutes les représentations, mais cette aperception n'est pas une connaissance de soi-même, elle ne peut être transformée en une intuition portant sur une âme substantielle ; la critique décisive que Kant adresse à toute psychologie rationnelle a définitivement dissocié la réflexion de toute prétendue connaissance de soi.[797]

Damasio explique l'aperception d'une manière plus pratique. Il dit que l'aperception de soi survient, quand par exemple, un individu est en train de lire un texte, et qu'il y a plusieurs phénomènes qui se produisent en lui : il construit la signification des mots, et pour cela il fait appel à toutes ses connaissancs conceptuelles pour comprendre ce qui est écrit, mais l'esprit fait encore autre chose, il fait appel à une sensation imperceptible de soi : « à quelque chose qui suffit pour indiquer, instant après instant, que c'est vous plutôt que n'importe qui d'autre qui est en train d'effectuer la lecture et la compréhension du texte. » [798] Et le texte narratif cherche à donner une expression schématique de cette aperception de soi, car :

> en l'« énonçant, dans une forme sémiotique donnée morpho-syntaxique ou morpho-lexicale, mes actes de perception ou d'aperception d'états de choses vécues ou imaginées, je donne figure à mes propres actes de figuration grâce auxquels un contenu figural est conféré aux objets de mon énoncé, devenus objets d'expérience ».[799]

Cette illumination de l'aperception de soi, s'abat sur Roquentin installé en face de la racine d'un marronnier.[800] Le percept est si fort qu'il envahit la conscience de Roquentin qui, fasciné plonge dans une extase réflexive de soi en s'appuyant sur une étrange sensation de soi qui lui fait découvrir sa contingence. Dans un second temps la contingence se signale par le

---

[797] Ricœur, P., *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 323.
[798] Damasio, A-R., *Le Sentiment même de soi, Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 22.
[799] Ouellet, P., *Le don des formes*, op. cit. p. 19.

« bourgeonnement universel »[801] ainsi que par d'autres moyens perceptifs qui dominent sa conscience. Le texte utilise les figures d'une écriture poétique, tout en mettant au même plan perceptif la sensorialité visuelle et d'autres sensorialités comme l'ouïe et le toucher. Nous le voyons avec *le bourgeonnement universel* de Roquentin, où l'ouïe, comme le dit Maurice Pradines est « l'institutrice de la voix : l'ouïe occupe une place unique parmi les sens, aucun sens ne se trouve ainsi accompagné d'une fonction soeur dressée par lui ».[802]

Mais la conscience recourt aussi tout au long du livre à des métaphores perceptives qui dévoilent la face extérieure d'une sensation tactile : par le côté « humide » et « boueux » du galet,[803] auquel s'oppose son autre face « sèche et plate ». L'existence dure et sèche comme le galet, risque de se « noyer dans cette eau mortifère »[804] et il arrive souvent qu'elle « glisse tout doucement au fond de l'eau ». Cette visualisation de la liquidité, de la boue, de substances malléables que le personnage peut toucher, revient souvent dans les déclarations du héros. Nous la voyons par exemple dans l'épisode du pallier sali[805] ou du tramway qui emmène Roquentin au Jardin Public avec des vitres « jaunes comme la boue »,[806] ou quand Roquentin évoque « les voix mouillées des femmes lasses ».[807] Dans le jardin, la liquidité maléfique du percept sombre dans le démesure du simulacre imaginaire: le marronnier est couvert de « rouille verte » avec une odeur « verte et putride ». A la fin le jardin se vide comme par un « grand trou »[808] en se transformant en un gouffre nauséabond.

Ainsi, en utilisant ses images visuelles, le personnage tente de se définir en fonction des percepts créant la sensation de l'aperception de soi, percepts qui dominent son espace intérieur et qui l'envahissent avec leur consistance « toute molle » « toute épaisse », et qui l'entraînent dans leurs « profondeurs d'un affalement gélatineux ».[809] Le percept transgresse les limites entre la conscience réfléchissant et la conscience réfléchie en captivant le regard dans une sensation tactile de l'aperception de soi. La fusion sensorielle entre le voir et le toucher confirme que

---

[800] *La Nausée*, p. 181.
[801] Ibid, p. 189.

[802] Pradines, M., *La fonction perceptive*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, p. 180.
[803] *La Nausée*, p. 14.
[804] Ibid, p. 23
[805] Ibid, p. 25-26.
[806] Ibid, p. 178.
[807] Ibid, p. 182.
[808] Ibid, p. 192.
[809] Ibid, p. 191.

« percevoir, c'est rendre présent quelque chose à l'aide du corps »,[810] car comme le dit Greimas,[811] « le toucher » demeure la plus profonde des sensations à partir desquelles se développent les passions du « corps » et de l' « âme » et il vise la conjonction du sujet et de l'objet.

L'identité de la conscience se définit sur des bases perceptives comme dans la scène du dernier mardi à Bouville où Roquentin constate en contemplant le Coteau Vert que ses pieds « attendent mollement ».[812] Il se sent basculer dans un espace intérieur. Il a la sensation d'appartenir à un autre espèce, entraîné dans les rêveries fantastiques de sa conscience qui projette devant lui des schémas mentaux les plus divers au plus profond de son âme hantée de désirs et d'obsessions sexuelles les plus diverses et allant jusqu'à la prévision « d'une apocalypse » qui « ouvrira enfin les yeux de tous » en les entraînant comme lui à l'intérieur d'eux-mêmes. Il annonce une nouvelle manière de vivre son intériorité, vision prophétique qu'il annonce « en éclatant de rire » car elle prophétise « le chaos »[813] qui ensevelira l'ancien monde et l'ancienne connaissance de l'intériorité. Ce qui se manifeste par quelques questions ironiques qu'il adresse aux anciens théoriciens de l'intériorité: « Qu'avez vous fait de votre science ? Qu'avez vous fait de votre humanisme ? » C'est à partir de cette base perceptive qu'il construit son intériorité.

Cependant la conscience autoréflexive est aussi envahie par des visions de substances dures qui résistent à la dissolution. Il s'agit de la métaphorisation des éléments perceptifs de la conscience qui échappent à la contingence, qui ne veulent pas se soumettre à la sensation de l'aperception de soi. Ces visions symbolisent une extériorité qui ne se laisse pas introduire dans l'espace intérieur du héros. Nous pouvons le voir avec la métaphorisation des fragments de chansons que Roquentin entend et qui se matérialisent dans sa conscience comme provenant « d'une bande d'acier ». C'est une « matière abrupte » dont il peut se jeter « en avant » comme « d'une falaise contre la mer ». Les notes le frappent à chaque fois par un « coup sec » en l'attachant à la réalité de sa vie empirique et de sa recherche biographique sur Rollebon dans le but de l'éloigner de son intériorisation. Cette présentation perceptive est l'antithèse de la contingence, à chaque évocation de l'air de jazz que Roquentin écoute, jusqu'à la scène finale du rendez-vous avec les cheminots au cours de laquelle Roquentin en écoutant une dernière fois le disque décrit ce que devra être

[810] Merleau-Ponty, M., *Le primat de la perception,* Grenoble, Cynara, 1989, p. 104.
[811] Greimas, A-J., *De l'imperfection, op. cit.,* p. 92.
[812] *La Nausée*, p. 223.
[813] Ibid, p. 225.

l'aventure : « Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier »,[814] définissant ainsi la vie empirique. L'opposition entre une manière consistante et dure, symbolisant sa vie réelle, et une matière inconsistante, liquide et douceâtre, lui fait prendre conscience de soi et le plonge dans ses profondeurs intérieures.[815]

Roquentin oscillant entre son intériorité et sa réalité extérieure, est le lieu expérimental de la conception d'une nouvelle intériorité. Il se trouve à la limite de la représentation du héros romanesque issu de la fin du XIX^{e} siècle, proposant une vision du moi qui se place dans une sorte d'équilibre entre la vision ancienne de la psyché et sa vision moderne en rupture avec la tradition. A la différence de Joseph K, Roquentin reçoit une définition précise de sa mêmeté permettant d'aligner les traits précis qui le définissent tant au plan physique que de son histoire. Il est situé dans un espace, un temps et une société définis. Par beaucoup de paramètres on pourrait le rapprocher de la conscience de l'homme souterrain ou de l'homme vermoulu, ne serait-ce que par sa manière de vivre selon une mode de marginalité de type décadent, avec son refus du monde et de son désir d'oubli. Il lui arrive même d'avoir certaines bribes affectives se manifestant dans des sentiments fugitifs, des espoirs et des angoisses résultant de sa vie extérieure, notamment lorsqu'il affirme : « j'étais heureux comme un héros de roman ».[816] D'où l'affectation de la conscience par les percepts, mais avec quelques traces affectives. Ceci est visible grâce à la composition du récit qui malgré le présent dans lequel il est rédigé, et auquel le condamne l'écriture du journal intime, laisse en effet percevoir de nombreuses traces de son passé, qui peuvent être le support pour l'établissement d'une affectivité fugace.[817]

Mais toute la mêmeté du personnage se dissout peu à peu dans une identification investissant de plus en plus les dimensions cachées de l'être. Bouleversé par une prise de conscience de sa

---

[814] Ibid, p. 250.

[815] Mais comme nous le verrons, cette opposition constitue aussi l'ambivalence dans laquelle la conscience est placée tout au long de la narration. L'ambivalence des vision perceptives dans leurs manifestations les plus diverses oscillant toujours entre la dureté et la mollesse transpose l'oscillation que subit le texte entre la description de la vie dans la réalité empirique d'un côté, et en fonction de l'intériorité des profondeurs de l'âme de l'autre côté. Ne voulant pas recourir aux seuls concepts, purement philosophiques, Sartre garde cette trame de la vraie vie qui contrebalance l'intériorisation pure de la conscience.

[816] Ibid, p. 48.

[817] Dans l'avertissement des éditeurs, le lecteur apprend entre autres son nom et la raison de sa présence à Bouville, son passé de voyageur (Europe Centrale, Afrique du Nord, Extrême Orient) ainsi que certains détails de ses aventures. Il connaît l'URSS, l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre, la Moravie, le Maroc, l'Algérie, la Syrie, les Indes, la ville sainte de Bénarès, Bornéo, Java, l'Indochine, le Bengale, la Chine et le Japon. On pourrait presque construire sa biographie complète : né en 1902, le texte est de 1938, enfance comme celle de Sartre passé à Paris – marqué par de nombreux souvenirs du jardin de Luxembourg, il fait des études d'histoire – il étudie à la Bibliothèque Mazarine les documents sur Rollebon. Ensuite, il voyage six ans, de 1923 à 1929 – année de son retour en France à Bouville à cause de Rollebon.

contingence et la découverte de la sensation de l'aperception de soi, la nausée qu'il en éprouve l'enfonce de plus en plus dans une crise identitaire. Cette sensation bouleverse l'ordre dans lequel sa conscience évolue, le passé s'estompe, jusqu'à s'anéantir complètement et l'enfoncer dans une intentionnalité de soi. Il définit ce passé romanesque dans lequel il s'épanouissait autrefois et qui échappe peu à peu à sa conscience :

> Des femmes ? Des voyages ? J'ai eu tout ça et à présent, c'est fini et ça ne me fait plus envie : pour ce qui en resterait ! Je me retrouverais, dans un an, aussi vide qu'aujourd'hui, sans même un souvenir et lâche devant la mort.[818]

L'existence empirique ainsi que l'identité de la conscience se dissout progressivement dans le ressenti des sensations immédiates de l'aperception de soi qui le submergent. Il est déjà au départ démuni de toute dimension sociale de son moi, sans aucune appartenance collective à une classe sociale. Comme il le reconnaît, il est un « type seul sans importance sociale »,[819] « Je n'ai pas d'ennuis, j'ai de l'argent comme un rentier, pas de chef, pas de femme ni d'enfants, j'existe c'est tout. »[820]

Le personnage se défait dans des dédoublements multiples de son Moi. Les doubles de Roquentin, *ses analogons* issus de son passé ou rencontrés à Bouville, apparaissent au fil de la narration. Il les voit souvent en tel ou tel individu qui lui ressemble physiquement, un individu « roux » comme lui, qui est son double. La plus grande figure incarnant son double c'est Rollebon dont l'itinéraire est comparable au sien. Mais sa conscience finit par l'anéantir simultanément à la décomposition identitaire qu'elle subit en fonction de l'excès des percepts. Avec Rollebon Roquentin tue en lui son existence empirique qui l'empêche d'atteindre la sensation pure *d'aperception de soi*, existence qui masquait la vérité de sa contingence. Il annonce très clairement cette fin: « la grande affaire de Rollebon a pris fin comme une grande passion », « Rollebon était mon associé : il avait besoin de moi pour être comme moi, j'avais un coin de lui pour ne pas sentir mon être », « Je n'étais qu'un moyen de le faire vivre, il était ma raison d'être, il m'avait délivré de moi ».[821] La figure de son double, avec laquelle il évoluait dans une existence extérieure à sa conscience, était seulement un prétexte pour retarder son investissement dans une vie intérieure.

---

[818] Ibid, p. 243
[819] Ibid, p. 102
[820] Ibid, p. 153
[821] Ibid, p. 142-143.

1.5. La visualisation des sensations dans *Le Planétarium*

Le Planétarium transcrit une intériorité très intense en raison des sensations très fortes qui y sont exprimées, mais tout en se focalisant sur une base sensorielle d'ordre perceptif. En effet, dans le texte de Sarraute le percept est un outil de détermination de l'identité de la conscience. Comme l'avait dit Sarraute elle-même :

> Je crois à l'identité de tous les êtres, et cette croyance est née, en moi, de l'observation, de l'expérience. Au niveau où je me place, la volonté, la détermination n'interviennent pas et l'individu ne peut pas contrôler ses mouvements. La contrôle n'intervient qu'après, et c'est alors seulement que les forts et les faibles se distinguent.[822]

Ce que confirme la conscience autoréflexive dans *le Planétarium* : « je crois toujours – c'est peut-être idiot - que quelque part, plus loin, tout le monde est pareil, tout le monde se ressemble…. Je me sens aussitôt comme eux, dès que j'ôte ma carapace, le petit vernis. »[823]

Les personnages jetés dans le monde des percepts visuels sont dans une obligation de se définir le plus justement possible, dans un monde où ils sont la proie constante de multiples agressions de leur extériorité, agressions de leurs propre corporéité et des substantialités des autres consciences qui gravitent toutes dans une même sphère sociale. Cette sphère sociale devient l'espace intérieur de soi de la conscience autoréflexive car, il ne s'agit pas de l'espace – « milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses », mais il s'agit pour la conscience de trouver « le moyen par lequel la position des choses devient possible [...] » pour créer des visions extérieures sur une base perceptive propre à chaque conscience : « Nous devons le (ceci) penser comme la puissance universelle des connexions des choses ».[824]

> Dans l'espace spatialisé, mon corps et les choses, leurs relations concrètes selon le haut et le bas, la droite et la gauche, le proche et le lointain peuvent m'apparaître comme une multiplicité irréductible; dans l'espace spatialisant, je découvre une capacité unique et indivisible de décrire l'espace. Dans le premier, j'ai affaire à l'espace physique, avec ses régions différemment qualifiées; dans le second, j'ai affaire à l'espace géométrique dont les dimensions sont substituables, j'ai la spatialité homogène et isotrope, je peux au moins penser un pur changement de lieu qui ne modifierait en rien le mobile, et par conséquent, une pure position distincte de la situation de l'objet dans son contexte concret.[825]

---

[822] Entretien de Sarraute, N., avec Bourdin, A., dans *les Nouvelles Littéraires* du 25 juin 1959.
[823] *Le Planétarium*, p.27.
[824] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la Perception*, op.cit., p. 281.
[825] Ibid, p. 282.

Le héros découvre donc son espace intérieur de soi dans l'acte perceptif de son espace extérieur, tout en restant perpétuellement dans le risque d'être englobé dans des jeux sociaux. Il ne peut évoluer qu'en fonction des difficultés de ses désirs soumis à des exigences dans l'effort interminable de trouver sa vérité profonde à travers la schématisation des mœurs, des habitudes et des clichés dans lesquels il est enfermé.

L'ambivalence des significations qualitatives et intelligibles que la conscience autoréflexive acquiert en fonction de ses percepts, la fait se jeter, et par moments, se noyer dans *la nausée* de l'existence comparable à celle de Roquentin, sans trouver d'équilibre entre ses diverses instances identitaires, les significations qualitatives et intelligibles pesant trop sur elle et faisant dissoudre toute affirmation, toute assurance, toute certitude. Son existence intérieure devient tellement excessive par le *trop plein de percepts* qu'elle sombre dans une non signification totale, car avec toujours trop de signifiants les signifiés ne peuvent plus supporter le poids de cet excès de signes. Comme chez Roquentin, sa conscience « est de trop », ce surplus d'existence est très difficile à porter. C'est pourquoi, pour échapper à cet excès de signification et ne pas sombrer dans une non signification, sa conscience *se dédouble* dans *le planétarium des doubles,* des *analogons* les plus divers, qui se détachent du même socle commun et qui gravitent ensemble dans une même sphère commune en se contemplant de loin. Ainsi elle vit sa propre existence en fonction de ses percepts, l'hyper émotivité étant une cause directe de cette existence débordant de percepts. Comme Roquentin ses personnages créent une charge sensorielle pour la réflexivité de leurs consciences, en passant par l'aperception de soi, et aboutissent à créer une sensation et par la suite une émotion perceptive. Tout commence donc avec un percept de l'objet, percept charnel et substantiel, et comme le dit Husserl :

> L'expérience est un mode de conscience où l'objet est donné en original; en effet, en ayant l'expérience d'autrui nous disons, en général, qu'il est lui-même, en chair et en os devant nous. […] rien de ce qui appartient à l'être propre d'autrui ne m'est accessible d'une manière directe, ce ne serait qu'un moment de mon être à moi, et en fin de compte, moi-même et lui-même, nous serions le même. Il serait de même de mon organisme s'il n'était rien d'autre qu'un corps qui appartient à ma sphère primordiale comme formée exclusivement par ma sensibilité. Il doit y avoir ici une certaine intentionnalité médiate, partant de la couche profonde du « monde primordial » qui, en tout cas, reste toujours fondamentale. Cette intentionnalité représente une « coexistence » qui n'est jamais et qui ne peut jamais être là « en personne ». Il s'agit donc d'une espèce d'acte qui rend « co-présent », d'une espèce

> d'appréciation, d'aperception par analogie que nous allons désigner par le terme d' « apprésentation ».[826]

Grâce à cette expérience d'aperception, d' « apprésentation », la conscience peut créer une sensation. Et la création de cette sensation est dans le cadre du personnage du roman de Sarraute synonyme de l'acte de percevoir. Elle s'inscrit dans la philosophie de Merleau-Ponty qui détermine la perception comme l'équivalent de la sensation. Merleau-Ponty a réussi à dépasser la théorie traditionnelle de la perception husserlienne en élaborant une nouvelle théorie dans laquelle « sensation » et « perception » sont une seule et même chose, c'est-à-dire sont deux expressions d'une même réalité. La perception cesse d'être la « sensation » plus la « conscience de la sensation ». Elle devient identique à la sensation.

> Je pourrais d'abord entendre par sensation, la manière dont je suis affecté et l'épreuve d'un état de moi-même. La sensation sera en deçà de tout contenu qualifié. La sensation pure sera l'épreuve d'un choc indifférencié, instantané et ponctuel. Il n'est pas nécessaire de montrer, puisque les auteurs en conviennent, que cette notion ne correspond à rien dont nous ayons l'expérience, et que les perceptions des faits les plus simples que nous connaissons chez des animaux comme le singe et la poule, portent sur des relations et non sur des termes absolus.[827]

Là où Husserl voit deux actes, Merleau-Ponty n'en voit qu'un seul. La sensation pure est introuvable dans la réalité. Toute sensation est sensation de quelque chose, c'est-à-dire sensation du senti, ce qui fait que la chose sentie n'est pas une impression, mais quelque chose de perceptif. La sensation est saisissable par les sens comme l'odorat, le toucher, la vue, le goût, etc. D'où l'importance accordée à la physiologie pour comprendre ce qu'est la sensation que la conscience saisit dans son acte perceptif. « Le sensible ne peut plus être défini comme l'effet immédiat d'un stimulus extérieur ».[828] De même nous pensons que l'avancée de Sarraute sur Sartre dans la transcription de l'intériorité c'est d'incarner cette découverte merleau-pontienne dans l'intériorisation de ses personnages. Si Sartre incarne dans les processus intérieurs de son personnage, l'aperception de soi dans l'acte de percevoir son corps et son altérité, et ensuite la prise de conscience de cette aperception qui est l'étape qui suit l'acte de percevoir en figeant le personnage dans une sensation pure (Roquentin visualise d'abord le galet puis il ressent une sensation), chez Sarraute il n'y a qu'un seul acte (la sensation est ressentie au moment même de visualisation du percept). Dans le texte de Sarraute, l'acte de perception est inséparable de l'acte

[826] Husserl, E., *Médiations cartésiennes*, op.cit., p. 91 et 92.
[827] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 9

de prendre conscience de cet acte et il n'y a pas là deux actes séparés, car le premier contient en lui le second.

Ainsi, en percevant, c'est-à-dire en créant une sensation, Sarraute découvre ce matériau du psychisme humain à son état pur qu'elle utilise dans les actes intérieurs de ses personnages. En dépassant les récits exposant une simple analyse psychologique, elle manifeste au grand jour une singularité intérieure de l'homme, quelle définit contrairement à toutes les attentes par son opposé, par le social et le communautaire de l'être. Cette description du noyau commun de l'existence psychique de l'homme dans son individualité, octroie à son récit une vision très vaste des profondeurs intérieures de l'homme.

Convaincue de l'universalité du psychisme de l'homme que relate son comportement social, elle arrive à atteindre le microcosme de son mental fait de parcelles minimales dont elle use pour la description de l'intériorité. Ces parcelles qui sont, selon elle, « identiques pour tous », « sont prélevées […] à une certaine profondeur » de la conscience.[829] « Ces mouvements existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui. »[830] Car l'être est pour elle un ensemble d'éléments provenant d'un même fond commun[831] et l'analyse d'un seul élément, même le plus petit, pourra en être l'illustration. De ce fait le microcosme individuel de la conscience prend la valeur universelle de l'être. La conscience autoréflexive reflète l'endroit anonyme de l'être où s'entrechoquent les tropismes dans différentes visions perceptives de l'être. Elle prend conscience de cette indétermination profonde comme d'un vide :

« aucun noyau dur en lui… en lui tout est mou, tout est creux, n'importe quoi, n'importe quel objet insignifiant venu du dehors le remplit tout entier.. Comment vivent alors tous ces gens avec ce vide immense en eux où, à chaque instant, n'importe quoi s'engouffre, s'étale, occupe toute la place… »[832]

Mais Sarraute va encore plus loin que Sartre dans la transcription de l'intériorisation, Sartre s'arrête sur la sensation pure de l'être éprouvée dans *l'aperception de soi*. Chez elle le héros crée une émotion très forte à partir de l'acte de perception/sensation. Ainsi, la grande avancée de Sarraute dans la transcription de l'intériorité c'est aussi d'avoir réussi à capter les émotions que la

---

[828] Ibid, p. 14.
[829] Sarraute, N., *L'Ere du soupçon,* Paris, Gallimard, 1987, p. 85.
[830] Ibid, p. 9.
[831] Ibid, p.112.
[832] *Le Planétarium*, p. 75

sensation déclenche dans la conscience selon le principe de William James pour lequel l'émotion est le déclencheur de l'intériorisation :

> Ma théorie est que les changements corporels suivent immédiatement la perception du fait excitant, et que le sentiment que nous avons de ces changements à mesure qu'ils se produisent, c'est l'émotion... L'assertion la plus rationnelle est que nous sommes affligés parce que nous pleurons, irrités parce que nous frappons, effrayés parce que nous tremblons et non pas que nous pleurons, frappons ou tremblons parce que nous sommes affligés, irrités ou effrayés... Sans les états corporels qui la suivent la perception aurait une forme purement cognitive, pâle, décolorée, elle serait sans chaleur émotionnelle. Nous pourrions alors voir l'ours et trouver à propos de nous enfuir, recevoir l'insulte et juger bon de frapper, mais nous n'éprouverions réellement ni frayeur ni colère. [833]

L'exemple le plus caractéristique de l'émotion déclenchée par le percept, c'est l'émotion de la tante Berthe, le fruit du Désir de sa conscience, l'affreuse poignée de porte. Dans la relation qui s'instaure entre la conscience et l'objet de son Désir, cause de son angoisse, nous voyons comment s'est construit le processus d'intériorisation dans le texte. L'intériorisation commence donc dans un rapport entre le personnage et le monde, monde présenté emblématiquement par le biais de la perception visuelle d'un objet et de l'émotion qui en découle. Cet objet est décrit dans les moindres détails d'une vision perceptive qui le définit « en crevant les yeux » :« la poignée, l'affreuse poignée en nickel, l'horrible plaque de propreté en métal blanc… c'est de là que tout provient, c'est cela qui démolit tout, qui donne à tout cet air vulgaire – une vraie porte de lavabos… mais comment ont-ils pu ? …».[834]

Ainsi la conscience autoréflexive de tant Berthe existe seulement et en fonction de ses visions perceptives qui définissent son identité et sont les causes des états émotifs de son espace intérieur. L'émotion[835] est une réaction automatique de l'organisme aux sollicitations du monde

---

[833] James, W., *La théorie de l'émotion*, Alcan, 1903, p. 60 et 61.
[834] *Le Planétarium*, p. 11.
[835] La philosophie contemporaine, de tradition analytique, considère l'émotion comme une partie de la vie humaine et la trouve partout : dans les comportements de la vie sociale, les gestes, les mouvements, les pensées. Elle est indispensable pour prendre une décision ou une action, elle est le moteur de la motivation, des actions humaines. L'émotion ne se réduit donc pas à un état physiologique, ni à un état psychologique de l'homme, ni à sa vie intérieure. Elle englobe les deux à la fois. (Cf. J., Elster, *Alchemies of the Mind : Rationality and Emotions*, Cambridge University Press, 1999). Tandis que le sentiment désigne, en psychologie ou en psychanalyse, une émotivité excessive liée à une représentation prévalente qui dirige l'activité psychique et sociale en lui donnant une forme particulière. Il désigne une sensibilité de l'homme, sa disposition à être ému, touché, un état affectif complexe, assez stable et durable, composé d'éléments intellectuels, émotifs ou moraux, qui concerne soit le « moi » (orgueil, jalousie...) soit autrui (amour, envie, haine...). Le sentiment appartient au domaine *des sens*, mais désigne la connaissance, la conscience plus ou moins claire que l'on a de quelque chose et plus particulièrement la conscience que l'on a de soi et du monde extérieur. La différence entre l'émotion et le sentiment est que le sentiment est accompagnée d'une certaine représentation mentale et l'émotion non. Mais c'est l'émotion qui déclenche le

extérieur, elle a un caractère involontaire et son origine est corporelle,[836] elle « apparaît comme une vraie crise d'infirmité spasmodique, […] d'« ataxie psychique» ou d'«hémorragie de la sensibilité» »,[837] elle est brève et intense : « phénomène synthétique, confus parce qu'il jaillit du fond de l'inconscient de notre organisation et n'est accompagné que d'un faible degré d'intelligence ».[838] En commençant par des bouts de velours, des poignées patinées, par le décor raffiné de son appartement dont tante Berthe fait son espace référentiel d'identification de soi, celle-ci déploie une réflexivité émotive sur une base perceptive que lui fournit sa conscience. C'est sur ce fondement d'ordre visuel qui assaille sa conscience dans des schémas mentaux imagés,[839] de vraies images mentales qui défilent devant ses yeux, que son identité prend forme et se structure de manière palpable en fonction de l'émotion qui s'abat sur son espace intérieur. Par des schémas visuels des objets parmi lesquels elle évolue, son identité prend chair dans les « reflets dorées des murs, la lourde poignée de vieux cuivre dont les reflets soyeux…. ».[840] C'est seulement dans et par ces reflets que sa conscience existe, car chaque objet que son regard appréhende est doté d'une émotivité évoquant les souvenirs de son passé, son présent et ses espoirs futurs, le tout étant modelé par le regard d'autrui qui pèse sur elle. Ce regard d'autrui joue un rôle très important dans la création de ses émotions.

Tout d'abord, nous avons vu que le regard qu'elle pose sur elle-même et sur son extériorité, permet de construire *des pensées, des idées* sur soi et le monde que la conscience utilise pour créer ses schémas mentaux. Le regard est la première instance expérimentative de la conscience qui, tout en l'éloignant de l'expérience pure de l'acte perceptif, lui permet de passer à une idée précise de ce qu'elle voit à partir des qualifications subjectives qu'elle attribue à son percept :

> Comme l'objet, l'idée prétend être pour tous, valable pour tous les temps et pour tous les lieux. Je ne m'occupe plus de mon corps, ni du temps, ni du monde, tels que je les vis dans le savoir antéprédicatif, dans la communication intérieure que j'ai avec eux. Je ne parle que de mon corps en idée, de l'univers en idée, de l'idée d'espace et de l'idée de temps. Ainsi se forme une pensée « objective » (au sens de Kierkegaard), - celle du sens commun, celle de la science, - qui finalement nous

---

sentiment. Les schémas mentaux qui construisent l'intériorité sont fondés en grande partie sur les sentiments que l'individu produit, c'est donc une perception des affects (émotions et sentiments) construits à partir de l'extériorité.

[836] Ricœur, P., *Philosophie de la volonté*, *Le volontaire et l'involontaire*, op.cit., p. 261.

[837] Mounier, E., *Traité du caractère*, Paris, Le Seuil, 1961, p. 228.

[838] Ribot, T., *Essai sur les passions*, Paris, Félix Alcan, 1923, p. 6.

[839] Le flux des images, les schémas mentaux qui composent l'intériorité, surviennent donc suite à un état émotionnel quand le sujet a une difficulté à surmonter, suite à des événements du monde extérieur qui perturbent sa vie quotidienne. Ce flux d'images est formé à partir des sentiments que l'individu ressent, sentiment d'angoisse, d'inquiétude, etc., qui ont été provoqués par les émotions.

[840] *Le Planétarium*, p. 11.

> fait perdre le contact avec l'expérience perceptive dont elle est cependant le résultat et la suite naturelle.[841]

En élaborant une idée, la conscience de tante Berthe regarde avec un œil de l'esprit, « la vision » du corps devenant non seulement une vision de l'œil extérieur mais aussi « un certain mode de la pensée », pensée réflexive de soi, ou « présence à soi »: « c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Etre, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi ».[842] C'est pourquoi, la vision perceptive et l'oeil qui perçoit deviennent la « fenêtre de l'âme ».

> L'oeil...par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation, est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les œuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contenue dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infini de la création: qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute expérience de revoir le soleil, lumière de l'univers […] Le propre du visible est d'avoir une doublure invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence.[843]

Mais de même que le regard du personnage scrute soi-même et son altérité, autrui aussi, à son tour, le regarde. Nous le voyons chez tante Berthe chez laquelle, cet œil de son altérité scrute continuellement sa conscience. Il lui semble constamment que « leur œil est toujours là ».[844] L'autre devient le juge de son existence. Elle subit son jugement pour continuer à exister devant justifier en fonction de lui ses actes et ses pensées. Autrui devient le miroir qui lui renvoie l'image d'elle-même dans une série de schémas mentaux qu'elle bâtit en fonction de cette altérité. Car autrui qui me regarde manifeste l'apparition d'une forme sensorielle dans notre champ perceptif. En captant mon regard il me renvoie dans le sien la charge sensorielle que je lui destinait.[845] Ainsi chaque percept de la conscience subissant cet échange de la charge sensorielle entre Soi et Autrui, acquiert une qualification perceptive du personnage en fonction de cet échange.[846] Il y a dans tout regard échangé « l'apparition d'un autrui-objet comme présence concrète et probable dans mon champ perceptif et, à l'occasion de certaines attitudes de cet autrui, je me détermine moi-même à saisir par la honte, l'angoisse, etc., mon être-regardé. »[847] C'est pourquoi, le héros modifie son identité en fonction du regard échangé entre soi et Autrui, entre

---

[841] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, *op.cit*., pp. 85-86
[842] Merleau-Ponty, M., *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81.
[843] Ibid, pp. 82-83, et 85.
[844] *Le Planétarium*, p.18.
[845] Cf. Sartre, J-P., *L'Etre et le Néant*, op.cit., p. 316.
[846] Ibid, p. 323.
[847] Ibid, p. 340.

soi et l'objet. Il *se liquéfie* par le percept dans l'objet, qui absorbe son identité par sa chair et par sa plasticité. « Les grosses vis qui s'enfoncent dans la chair du bois »[848] captent et emprisonnent les émotions de la conscience dans une structure fermée de matériaux palpables, et dont les caractéristiques servent de base pour une intériorisation de soi.

Comme chez Roquentin la sensation tactile fond dans la sensorialité visuelle en donnant une charge sensorielle tactilo-visuelle qui confirme que le regard de la conscience autoréflexive est fondé sur un « espace haptique » que Gilles Deleuze a défini dans les termes de la vue qui découvre « une fonction de toucher qui lui est propre »,[849] distincte de la fonction optique de l'oeil. Le regard sous-tendu par la tactilité confirme que l'acte perceptif qu'effectue la conscience est un acte réflexif, car effectué dans « une auto-perception et un sentiment de soi intense que les percepts visuels génèrent ».[850]

L'identité de la tante Berthe étant en corrélation directe avec les objets qu'elle approche dans ses percepts, la destruction de l'objet, en fonction du jugement possible d'autrui, devient aussi une destruction de sa conscience, la menant vers une lente décomposition de soi. Le trou dans la porte laisse sur son être les marques de sa dégradation. Le bois détérioré endommage sa conscience en mettant à l'épreuve son existence sociale. Les traces de vis laissent dans sa conscience des traces d'endommagement des valeurs bourgeoises qui animent son existence. La détérioration de l'objet détruit l'identité, car toute la construction de celle-ci ne peut être définie que par le biais de l'image que lui envoie l'objet selon l'ordre social établi. D'où la destruction non seulement d'une certaine norme sociale mais aussi et avant tout le déséquilibre identitaire, lorsque l'objet se brise dans une non conventionalité, une non conformité à l'ordre établi. La dégradation que les objets subissent selon sa propre échelle de valeurs et qui se concentre sur une porte et sur quelques taches sur un mur, fait que le personnage ne peut plus se battre contre l'angoisse de l'être, les derniers remparts de la civilisation à laquelle elle appartient étant atteints. Elle se sent attaquée par autrui qui, sur les ruines de son existence, se place dans une position de conquérant : « les voilà déjà qui s'installent en vainqueurs.» [851]

---

[848] *Le Planétarium*, p.12.
[849] Deleuze, G., *Logique de la sensation*, vol. I, Paris, La Différence, 1983. p. 99.
[850] Lupien, J., *Arts visuels et espaces sensoriels*, in *Protée, La perception. Expressions et interprétations*, vol. 23, n° 1, 1995, p. 73.

[851] *Le Planétarium*, p.15.

L'émotivité exacerbée du personnage résulte donc de la présence d'autrui ou d'objets appréhendés par la conscience d'une manière perceptive. Au moment de la prise de conscience de cette présence, le champ d'esprit de l'individu est occupé par les images sensorielles de ce qu'il perçoit extérieurement, et par une autre chose qui est sa « présence à lui, qui signifie lui-même en tant qu'observateur des choses en images, propriétaire des choses en images, acteur potentiel des choses en images », c'est une « présence à soi dans une relation particulière à un certain objet. »[852] S'il n'y avait pas cette présence les pensées ne pourraient pas appartenir à l'individu. Il s'agit ici selon Damasio, du sentiment de soi qui est cette « présence tranquille et subtile », parfois « rien de plus qu'une allusion à demi devinée », et la « forme la plus simple d'une telle présence est aussi une image, en vérité, le genre d'image qui constitue un sentiment ». « La présence ne disparaît jamais, depuis le moment où l'on s'éveille jusqu'au moment où l'on s'endort. La présence doit être là, ou bien alors il n'y a pas de vous ».[853] C'est pourquoi

Tout se passe comme si, […] les formes sous lesquelles les figures du monde se dressent devant nous, notre lecture socialisée se projetait en avant et les habillait en les transformant en images, interprétant les attitudes et les gestes, inscrivant les passions aux visages, conférant la grâce aux mouvements.[854]

Cette présence perceptive de l'objet se manifeste chez le personnage comme une sensation palpable de viscosité, de glue, de colle. La sensation d'ambivalence que ressent la conscience fait naître son inquiétude, inquiétude d'instabilité qui confronte le solide et le liquide dans une sorte de mélasse malléable, opaque, grisâtre et anonyme. Ceci constitue la base de son intériorisation, la conscience devenant « aspirée par les grouillements inquiétants des ombres, des trous sombres »,[855] pour descendre de plus en plus vite jusqu'à ce qu'elle « s'enlise dans la saleté, la boue et le marécage ».[856] Le percept soumis à la réflexivité de la conscience dévoile ainsi ses caractéristiques qualitatives et intelligibles par une «imagination matérielle ».[857] Le percept désigne ce qui est perçu toujours d'une même manière : en découvrant la consistance et l'inconsistance de l'objet perçu. Ainsi le texte met en place une métaphorisation du tropisme présenté comme une substance malléable et palpable dans une évocation de substances fluides,

[852] Damasio, A-R., *Le sentiment même de soi*, op.cit., p.22
[853] Ibid, p. 22
[854] Greimas, A-J., *De l'imperfection*, op. cit., p. 77.
[855] *Le Planétarium*, p. 39
[856] Ibid, p. 49.
[857] Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1965, p. 61.

pâteuses ou solides. Sous cet aspect là, le texte de Sarraute s'inscrit donc dans la lignée de la *Nausée*.

Pour exprimer l'indétermination intérieure du Je, Sarraute recourt à des images qui évoquent l'inconsistances d'une matière gluante et mobile. Elle fait des va-et-vient entre l'état consistant et l'état inconsistant : « lui qui est en vérité indéfinissable, sans contours, chaud et mou, malléable […] va se pétrifier d'un seul coup, prendre des contours rigides et lourds. »[858] Et tous ces processus de durcissement et de liquéfaction reflétant des états intérieurs sont traduits en processus de cristallisation chimique ou de vernissage: « les particules montent, affleurent, forment un fin dépôt, une mince couche lisse qui lui donne un aspect figé et glacé »[859] jusqu'à ce qu'« en lui quelque chose se referme : un glacis, un vernis dur recouvre ses yeux ».[860] La conscience autoréflexive se couvre d'un « vernis fragile » qui donne à la surface un éclat « dur et lisse ». La conscience remarque son « petit vernis » et son « glacis dur ». Sa surface polie peut atteindre une épaisseur plus grande, devenir, comme la conscience de Bérénice Einberg, plus molle ou plus résistante selon les moments. Elle devient un enduit « gras qui colle à la peau », un « enduit cireux », ou encore une « mince paroi dure et lisse ».[861]

Dans cette absorption par le percept « malléable », autrui subit le même sort que la conscience elle-même. Autrui se remodèle perceptivement à son tour :

« Il est devenu tout à coup stable, pesant, comme si quelque chose, un précipité s'était formé en lui et était tombé tout au fond ».[862] « Il a senti comment cela se transforme en lui : quelque chose de compact, de dur. Un noyau. Il est devenu tout entier pareil à une pierre, à un silex : les choses en le heurtant font jaillir de brèves étincelles. »[863]

De cette manière le héros s'intériorisant ainsi que tout autrui qui l'accompagne s'unissent avec l'objet dans une perceptivité sensorielle de l'objet.

Dans l'intériorisation des personnages du *Planétarium* Autrui n'a pas seulement le rôle de lui renvoyer sa propre image dans un code social, c'est aussi l'ennemi perturbateur. Il gène, déstabilise la relation collaboratrice entre la conscience et son altérité, nécessaire à sa

[858] *Le Planétarium*, p. 202.
[859] Ibid, p. 126.
[860] Ibid, p. 67.
[861] Ibid, p. 126, 87, 67, 139, 158, 57.
[862] Ibid, p. 115.
[863] Ibid, p. 74-75.

construction identitaire. En perturbant la convention garantissant le bon déroulement de l'échange entre le personnage et Autrui, Autrui est le facteur principal de la faille génératrice du tropisme. C'est pourquoi la perception de l'objet devient si essentielle dans l'intériorisation du personnage, en tant qu'intermédiaire entre l'être et le monde qui le définit. Toute communication entre le héros et son monde se fait essentiellement par le biais de cet intermédiaire en évitant tout affrontement verbal pouvant transcrire directement les sentiments de la conscience. L'objet focalise sur lui l'attention de la conscience autoréflexive. L'affrontement entre Alain et sa belle-mère s'opère essentiellement par le choix d'un canapé qui dans une approche perceptive focalise la conscience sur lui. Les relations entre les personnages qui sont des jeux de dépendance entre eux et des objets qui dans des schématisations formelles, visuelles, palpables d'une manière sensorielle, confirment l'importance du percept dans le processus d'intériorisation.

L'objet devient aussi le moyen d'approcher autrui et de l'apprivoiser. La mère reconquiert sa fille par le biais d'une bergère Louis XV, au détriment des liens unissant sa fille à son mari, son but étant de pouvoir dominer Autrui, de retrouver son pouvoir de mère sur sa fille, en lui imposant la règle sociale. Au contraire, Alain cherche à se libérer de toute dictature sociale en imposant son désir à sa femme, le désir de liberté de sa conscience, de vivre dans un anticonformisme. Ainsi l'objet perçu et déterminé dans l'acte perceptif d'une manière qualitative, définit l'échelle des valeurs de la conscience. L'espace social de l'altérité dans lequel la conscience évolue définit son identité mais aussi la menace et l'agresse. Définie par son extériorité, les objets, ses relations avec autrui, son langage, sa classe sociale et ses pressions comportementales, sa conscience est pourtant en révolte contre une extériorité menaçant son ordre interne. En prenant conscience de cet état « diminué » de son identité, elle est partagée entre, d'un côté une certaine aspiration à une norme sociale, et de l'autre côté le désir de s'en échapper.[864] Le sentiment de menace que le personnage ressent en permanence, le sentiment d'être enchaînée par les conventions sociales et par le jugement d'autrui, se définit de la manière suivante :

> Le personnage central, et souvent d'autres avec lui, est fouillé, traqué et en tout cas inquiété par le regard d'autrui. C'est pour lui une espèce de police quotidienne qui fait naître en lui des mouvements de recul, des déplacements infinitésimaux qui sont justement l'objet de la tentative de Nathalie Sarraute. Dans l'autrui qui me regarde, c'est comme un policier qui me guette. Il s'agit en somme d'une

[864] Sarraute, N., *Tropismes*, Paris, Ed.de Minuit, 1957, p. 100.

> ambiance policière décriminalisée, où rien ne relève de l'ordre de l'événement, mais où tout relève de celui de l'attitude.[865]

La perception de l'altérité saisit la conscience au moment où toute convention et masque social sont enlevés par une sensation tropismique. C'est le moment où l'espace intérieur du héros s'oppose à sa face extérieure, la conscience autoréflexive plongeant dans une recherche de vérité sur soi. Mais elle ne peut le faire que sur l'écran social de son identité qu'il lui faut d'abord remettre en question. C'est par l'enlèvement de son masque de conventionalité que nous entrons dans l'intériorité de sa conscience. Ainsi le personnage arrive à exprimer l'innommable de l'être, sa sensation et ses émotions pures avant que la parole ne pose son empreinte sur elles.

1.6. La perception insaisissable de l'Innommable

L'intériorisation dans *L'Innommable* peut être classée comme la plus intense parmi les œuvres du second cycle, le percept diminuant d'intensité y joue encore un rôle important mais il laisse une grande place à la réflexivité de soi. Nous le voyons avec la perception du corps qui chez Beckett occupe la place centrale dans la transcription de l'intériorité. Le percept devient le support de *l'être au monde* de la conscience autoréflexive, tout en étant ce par quoi la conscience se sent exister. Son existence ne peut pas se comprendre en dehors du corps, le corps devient ainsi le pivot du monde qui l'entoure, c'est-à-dire le point d'articulation de son monde extérieur et de son monde intérieur. Tout au long de la transcription de l'intériorité, le corps est toujours avec le personnage qui observe les objets extérieurs. Ainsi, son corps est sa référence, c'est-à-dire qu'il est ce par quoi il y a des objets, mais il n'est jamais entièrement constitué parce qu'il est lui-même un constituant. Son corps est un « objet-sujet », qui permet d'élaborer une réflexivité sur soi et sur le monde :

> Je considère mon corps, qui est mon point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde. [...] De même, je traite ma propre histoire perceptive comme un résultat de mes rapports avec le monde, mon présent, qui est mon point de vue sur le temps, devient un moment du temps parmi tous les autres, ma durée un reflet ou un aspect abstrait du temps universel, comme mon corps un mode de l'espace objectif.[866]

Mais la perception du corps chez Beckett se dérobe de temps en temps à ce traitement perceptivo-qualitatif que la conscience lui impose : « la genèse du corps objectif n'est qu'un moment dans la

[865] Janvier, L., *Une parole exigeante*, Paris, Ed. de Minuit, 1964, p. 49.
[866] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 85.

constitution de l'objet, le corps en se retirant du monde objectif, entraînera les fils intentionnels qui le relient à son entourage et finalement nous révélera le sujet percevant comme le monde perçu ».[867] C'est pourquoi, la conscience soumet le Je s'intériorisant à une décomposition totale comparable à la décomposition organique d'un corps. La conscience ne peut plus être envisagée dans la totalité de sa substantialité et ne peut être qu'une pure activité sans substrat plus ou moins défini. Ce n'est donc plus une conscience malheureuse dotée d'un sujet souffrant de ses affects. Elle est devenue irreprésentable et par conséquence innommable. Elle ne s'inscrit plus dans la conception de l'aliénation tragique du Moi, telle qu'elle était encore présente chez Dostoïevski, Berent, Sabato, Svevo, Ducharme ou même encore chez Kafka. Elle s'est entièrement libérée de tout acte d'angoisse générateur du désir de satisfaction de son besoin de jouissance pasionnelle. Elle se concentre sur une existence anonyme, presque collective, en ne devenant qu'un écran intérieur qui enregistre les phénomènes par la médiation perceptive en refusant toute aliénation empirique de sujet. Il ne lui reste que l'absurdité tragique de son existence intentionnelle dans une auto aliénation de ses actes réflexifs. Car l'auto aliénation de l'homme moderne, réflexive et intentionnelle, ne peut jamais être dépassée.

Ainsi, pour montrer une conscience intérieure authentique et non falsifiée par une appartenance empirique, Beckett instaure une destruction de toute extériorité en se focalisant sur des faits réflexifs d'une « pauvreté absolue », seuls capables d'atteindre ce but. Grâce à cette démarche il puise dans les sphères les plus profondes de la conscience intérieure en atteignant la phase terminale du processus de formation de l'intériorité. Pour s'approcher de cette fin ultime, l'innommable plonge dans les bas-fonds de sa réflexivité sans pouvoir se raccrocher à des repères solides dans ses intériorisations. C'est pourquoi cette exploration intérieure ne finit jamais, car en s'enfonçant dans des couches de plus en plus intérieures de soi, la conscience se rend compte qu'elle n'a pas de garant constant et définitif de son existence, et qu'elle ne peut jamais atteindre le fond d'elle-même. Par là elle tombe dans le vide élémentaire de son existence qui apparaît comme l'une des plus authentiques qui puisse exister.

Son intériorisation de la conscience « nue » et authentique est la conséquence de sa démarche d'extérioriser en dehors de soi toute personnalisation pouvant l'attacher à une réalité précise. En tant qu'être décomposé par de multiples dédoublements en une chose qui n'a ni nom, ni surface extérieure abordable perceptivement, son existence ne peut être qu'intentionnelle sans aucune activité empirique réelle. Il ne peut ni vivre, ni mourir, ni commencer, ni finir ses actions

[867] Ibid, p. 86.

réflexives. Beckett ne se soucie plus du sujet s'intériorisant qui a disparu dans un éclatement « peu importe le sujet, il n'en a pas ».[868] A la recherche de quelque chose de stable et de certain dans un monde vide de sens et opaque à toute rationalité, la conscience autoréflexive se rétrécit pour adopter des dimensions de plus en plus minuscules. Dans le paradoxe de son existence, elle ne fonctionne plus que par la seule certitude qu'elle possède, la certitude de sa propre insignifiance qui est en fin de compte une mise en doute de la réalité de son existence. Ainsi, Beckett amène l'Innommable aux confins de son existence « jusqu'à la réduction d'une voix désincorporée, à la stérilité et à la contradiction ».[869]

En opposition à d'autres intériorisations de la médiation perceptive qui, comme nous l'avons analysé ci-dessus, peuvent encore être vues comme des drames « absurdes » ou surréalistes de la conscience, l'*Innommable* s'inscrit dans l'approche de la conscience faite par Heidegger, conscience qui émerge du néant, en persistant seulement dans sa discontinuité et l'incertitude de l'acte réflexif.[870] Le héros se condamne ainsi à un manque *d'extériorité perceptible* car ne pouvant plus trouver ce qui est susceptible d'être perçu et appréhendé comme une représentation sensorielle, il subit une augmentation graduelle de ses réflexions. Condamné à des divisions interminables à l'intérieur de lui-même et devant lui-même, il est à la fois son propre spectateur et sa propre victime.[871] Il parvient à se noyer dans des mots, et plus tard dans le silence. L'incertitude par rapport à la sensorialité perceptive de son extériorité que la conscience autoréflexive expose en vertu de ses très faibles facultés perceptives, à l'exception de ses capacités tactiles assez développées, est en fin de compte l'envers de sa propre incertitude. Plus la sensorialité perceptive diminue plus l'éclatement de la conscience se manifeste en augmentant sa réflexivité. Plus elle perd l'extériorité de ses percepts, plus elle s'accroche à celle-ci comme au dernier ressort de son existence. Avec l'éclatement du sujet dans une dislocation de ses éléments constitutifs, le discours monologuisant se transforme en dialogues tenus par les différentes parties disloquées de la conscience. Ce dialogue fait s'affronter d'un part, les dernière bribes de sa mémoire dans des schémas perceptifs mutilés, dispersés et jetés en dehors de sa conscience dans la violence de ses actes réflexifs et d'autre part, des divagations imaginaires les plus fantasmagoriques qui se trouvent à la limite du possible de la rationalité, des visions insensées.

---

[868] *L'Innommable*, p. 50.
[869] Fletcher, J., *The novel of Samuel Beckett*, op. cit., p, 196.
[870] Cf. Sypher, W., *Loss of the self in Modern Literature and Art*, op.cit., p. 79.
[871] Cf. Bernal, O., *Langage et fiction dans les romans de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, p. 119.

La perte de l'identité jusqu'aux limites de l'effacement partiel de ses visions perceptives place l'Innommable dans une situation de précarité d'une conscience autoréflexive.

Les premiers avatars de cette conscience ont déjà été visibles dans *Ulysse*, *La Nausée* et *Le Planétarium*, où elle se présentait de plus en plus non comme une suite d'états affectifs fondés sur l'existence empirique mais comme une suite d'événements immédiats qui décrivent l'homme de plus en plus sommairement, par des flashs perceptifs instables et fragiles, menacés par la réflexivité pure d'une intentionnalité phénoménologique pour finir avec l'*Innommable* dans un néant envahissant tout. Comme l'a dit Fletcher : « l'homme ressemble à une petite flamme allumée avec peine pour scintiller dans l'obscurité universelle avant d'être finalement éteinte ».[872] Incapable de s'articuler tel qu'il est dans son individualité, il laisse ressurgir ses individualités multiples pour pouvoir continuer à exister dans une indétermination totale de son existence menant à une anéantisation même de soi.

La perte de l'identité de *l'Innommable* est génératrice du dédoublement le plus manifeste de la conscience de tout le second cycle des romans étudiés. Les doubles de l'Innommable surgissent et disparaissent dans la conscience dans des enchaînement visuels, seuls encore capables de le relier à son activité d'imagination en donnant une suite à peine cohérente à sa pensée. *L'Innommable* nous présente tout un défilé de ses dédoublements, sans savoir s'ils sont en lui ou en dehors de lui, étant seulement à chaque tentative un Autre possible de lui-même, tel qu'il lui semble se rappeler dans les bribes mémorielles qu'il possède encore et qu'il évoque par un resurgissement d'un fantasme fragmenté.

Tous les personnages sont des doubles mutuels : Murphy, Watt, Molloy, Malone, L'Innommable et les autres. Parfois les doubles sont eux mêmes doubles : Murphy et Cooper, Molloy et Moran, Malone et Sapo, I'Innommable et Mahood. Parfois ces couples de doubles se dédoublent à leur tour : Sapo et Macmann, Mahood et les autres. L'Innommable est dans une identification permanente de soi-même. Il s'attribue l'identité de Mahood dans une histoire où Mahood usurpe l'identité d'une autre personne :

> Oui l'aveu que je suis Mahood après tout et que toutes ces histoires d'une personne dont Mahood usurpe l'identité et empêche la voix de se faire entendre sont fausses d'un bout à l'autre.[873]

[872] Fletcher, J., *Samuel Beckett*, op. cit., p. 195.
[873] *L'Innommable*, p. 41

Mais il reste conscient de ces efforts interminables parce qu'il n'est pas dupe de toutes les identifications imaginaires qu'organise son moi. Il erre parmi tous ceux qui se prennent pour lui :

> Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait parler seulement de moi, afin de pouvoir me taire. Mais je viens de dire que j'ai parlé de moi, que je suis en train de parler de moi. Je m'en fous de ce que je viens de dire. C'est maintenant que je vais parler de moi, en m'adjoignant ces souffre – douleur. Je me suis trompé.[874]

L'autre, son double est alors son masque : « Si après tout nous ne faisions qu'un, comme il veut malgré mes dénégations », [875]« En attendant, ce Mahood, cette caricature ».[876] « Avant Mahood », dit l'Innommable, « il y en avait d'autres, se prenant pour moi » « c'est à dire pour moi qui ne suis pas là, mais désigné comme absent par moi qui suis là, incarcéré dans le nommé, moi qui suis autre et qui me masque. » « C'est moi qui me fait cette vie », « c'est moi qui me parle de moi ».[877] Mais il y a aussi l'Autre-double « qui est dans son histoire à lui, inimaginable, indicible ».[878] Dans le discours de l'Innommable, Worm c'est Watt et c'est aussi Mahood : « Car si je suis Mahood, je suis Worm aussi. Plof. Ou si je ne suis pas encore Worm, je le serai, en n'étant plus Mahood. »[879] Paradoxalement, c'est en étant Worm qu'il peut être Mahood dans la longue série de dédoublements qui se substituent les uns aux autres :

> Tiens, c'est peut-être en voulant être Worm que je serai enfin Mahood ! Alors je n'aurai plus qu'à être Worm. Ce à quoi je parviendrai sans doute en m'efforçant d'être Tartempion. Alors je n'aurai plus qu'à être Tartempion. Halte- là, il se peut qu'il m'en fasse grâce, qu'il ait pitié, que je fasse halte là.[880]

Les dédoublements constituent ses identifications imaginaires : « Mahood. Avant lui il y avait d'autres se prenant pour moi ».[881] *L'Innommable* regroupe tous les doubles de la trilogie de Beckett en un sujet indéfini dénommé Tartempion et explique leur fonction :

> [...] il veut que je sois lui, ou au autre, soyons juste, il veut que je monte, que je monte dans lui, ou dans un autre, il croit que ça y est , il me sent en lui, alors il dit je, comme si j'étais lui, ou dans un autre, alors il dit Murphy ou Molloy, je ne sais plus, comme si j'étais Malone, mais c'en est fini des autres, il ne veut plus que

[874] Ibid., p. 28
[875] Ibid., p. 47
[876] Ibid.
[877] Ibid.
[878] Ibid., p. 211
[879] Ibid p. 85, 86
[880] Ibid., p. 88
[881] Ibid.

> moi, pour moi, il croit que c'est la dernière chance, il croit cela, on lui a appris à croire, ceci, cela, c'est toujours lui qui parle, Mercier n'a jamais parlé, Moran n'a jamais parlé, moi je n'ai jamais parlé, j'ai l'air de parler, c'est parce qu'il dit je comme si c'était moi, j'ai failli le croire moi aussi, vous l'entendez, comme s'il était moi, moi qui suis loin, qui ne peut bouger, qu'on ne peut pas trouver [...].[882]

Il constate à la fin :

> Je ne suis, est-ce besoin de le dire, ni Murphy, ni Watt, ni Mercier, non, je ne veux plus les nommer, ni aucun des autres dont j'oublie jusqu'aux noms, qui m'ont dit que j'étais eux, que j'ai dû essayer d'être, par force, par frayeur, pour ne pas me reconnaître, aucun rapport.[883]

Tous ces doubles s'éloignent progressivement de la conscience autoréflexive, qui devient elle-même de plus en plus inaccessible, de moins en moins visible, de moins en moins dicible pour elle-même. Le double dans le texte de Beckett est à la fois ombre, âme primitive, masque et simulacre. C'est l'essence du personnage : il finit d'exister, de parler, d'agir. Ainsi, le dédoublement constitue un support imaginaire par lequel la conscience peut articuler son perçu et son ressenti dans une décomposition identitaire de soi.

C'est pourquoi, nous considérons que dans le cas de la médiation perceptive le dédoublement de l'innommable est en quelque sorte « double », car à la fois dédoublement interne et externe. La médiation affective introduit essentiellement un dédoublement « interne » résultant des contradictions d'ordre affectif qui déterminent caractériellement la conscience. Le personnage est toujours déchiré entre deux sentiments contradictoires de sa conscience. La médiation perceptive induit le dédoublement « externe » résultant des visions perceptives extérieures que possède la conscience autoréflexive qui la met dans l'ambivalence de différentes images de soi ou d'autrui vues de l'extérieur. Ceci induit un dédoublement extérieur résultant de la vision perceptive, mais aussi un dédoublement intérieur, car cette objectivation extérieure est accompagnée par un jugement de valeurs dans le reçu par le lecteur qui lui attribue une certaine charge affective.

Le dédoublement à la fois extérieur et intérieur dont on peut voir quelques prémices déjà dans le cas des œuvres de la médiation affective apparaît clairement dans les œuvres de la médiation perceptive. Roquentin, Joseph K, mais aussi d'autres personnages du *Procès* sont souvent présentés dans une vision perceptive qui les fait régresser vers un état animal.

[882] Ibid., p. 195
[883] Ibid., p. 65

L'innommable abonde en visions perceptives multipliant les personnages en des « doubles » de lui-même. Le dédoublement à la fois intérieur et extérieur est possible car la médiation perceptive d'intériorisation favorise les simulacres passionnels d'ordre visuel. On peut dire que seule la cogitation mentale réflexive et intelligible peut instaurer le dédoublement concret de la conscience par une série de déploiements du *ressenti de soi* sur elle-même et de dédoublements internes qui ont pour but diverses projections de la conscience par des simulacres perceptifs.

Nous pouvons donc constater que dans le deuxième cycle il s'agit d'un dédoublement visuel dans un simulacre perceptif, une sorte de la duplication qui n'est pas le dédoublement de la personnalité que nous avons pu observer dans le cas de la médiation affective d'intériorisation, dédoublement résultat de l'état du sujet qui se trouvait dans un vrai état pathologique, schizophrène ou obsessionnel, provenant de la scission de la personnalité de la conscience par l'opposition quasi permanente de l'être conditionnant ses ressentis. Au contraire dans le cas de la médiation perceptive le dédoublement du personnage est le résultat de l'unification qui s'opère au niveau du Désir de jouissance de la conscience qui englobe dans un seul acte le désir et la jouissance de ce même désir. Ces deux derniers étant exposés d'une manière unitaire et directe dans deux mouvements perceptifs en sens contraire que fait la conscience. La connaissance ainsi élaborée en fonction de ces percepts cause les dédoublements ambivalents de la conscience, mais ces dédoublements sont toujours fondés sur le même objet de Désir, alors que dans le cas de la médiation affective, le dédoublement avait différents objets de désirs. Il ne peut donc pas s'agir de l'état pathologique du sujet même si l'ambivalence par ailleurs peut instaurer l'angoisse ou l'incertitude, la dénégation de l'être. Il ne s'agit pas de la création d'une instance passionnelle à caractère affectif qui instaurerait les limites existentielles et morales de l'être dont le franchissement ferait sombrer l'être dans l'état de la conscience malheureuse. Il s'agit de la création d'une instance sensorielle à caractère perceptif qui a pour objectif l'établissement de « connaissances » et de « savoirs » que la conscience autoréflexive adopte tels qu'ils sont sans s'enfoncer dans une culpabilité menant vers la souffrance et vers l'état de *malheur* profond résultant de cette culpabilité des actes dont elle souhaite se purger par la révélation de la vérité subjective de soi que nous avons vu dans la médiation affective. Dans le cas de la médiation perceptive le personnage fonde son intériorisation sur l'ambivalence ontologique de la signification du monde qu'il possède à partir de ses percepts. Cette ambivalence n'est pas le résultat d'une scission passionnelle qui s'opérerait au niveau de son ressenti mais de celle

s’opérant au niveau des ambiguïtés qui se forment dans son méta-savoir et en fonction de ses percepts.

2. Le Désir intentionnel et qualitatif, fondateur de l'intériorité déclenchée par les percepts : le *méta-croire* de la conscience autoréflexive

En connaissant le rôle des percepts dans la création de l'identité du personnage, nous pouvons maintenant analyser le désir de jouissance du personnage qui est à la base de toute intériorisation. Etablir le caractère du désir de jouissance permettra non seulement de confirmer le caractère de la médiation sensorielle et d'établir le but de l'intériorisation,[884] mais d'établir dans chaque texte le degré d'affectation du sujet par le percept. Nous le ferons en analysant dans chaque texte le *trop plein des percepts* en fonction du désir de jouissance et du méta-croire de la conscience autoréflexive. Ceci permettra de tracer la progressive diminution de la médiation perceptive dans le second cycle d'œuvres en commençant par *Le Procès* et en finissant avec *L'Innommable*.

2.1. Le Désir intentionnel et qualitatif, fondateur de l'intériorité

Avec le second cycle d'œuvres de notre corpus, celui de la médiation perceptive, nous voyons que l'intériorité peut exister en se fondant sur le Désir de la conscience autoréflexive qui se focalise essentiellement sur le caractère de la relation qui unit celle-ci à l'objet de ses désirs, et qui ne se réfère pas directement aux ressentis affectifs de cette relation mais seulement à la manière dont l'objet des désirs se présente devant le personnage. Ce qui veut dire qu'il ne s'agit pas de Désirs d'ordre passionnel et affectif, comme dans le cas des œuvres du premier cycle, mais de Désirs qui sont plus intentionnels et qualitatifs, pour l'objet désiré, car résultant des apories majoritairement perceptives qui définissent le sujet. Par cette voie, l'intériorité manifeste son versant caché, celui du rabattement du *ressenti de soi* sur *la perception d'altérité* que la conscience autoréflexive expose dans son acte d'intériorisation.[885]

---

[884] Ceci permettra de vérifier si l'objectif de l'intériorisation est bien la révélation de la vérité subjective de soi, comme c'était le cas dans le premier cycle. Cette vérification est nécessaire pour confirmer ou non l'essence même du phénomène de l'intériorité telle que nous l'avons définie au début de l'analyse.

[885] Il ne s'agit donc pas du désir passionnel de la conscience empêtrée dans la contradiction, désir qui est le résultat des flashs affectifs à connotation négative, pessimiste ou profondément sentimentale.

Nous pensons donc que le Désir de jouissance du personnage est un Désir bien spécifique, à double face, qui ne se limite pas seulement à la souffrance qu'il génère, sa dimension étant plus universelle que le cliché qui lie le désir de l'être et le manque de l'objet désiré seulement au sentiment de souffrance. Le désir peut générer la souffrance de la conscience, mais il peut aussi témoigner tout simplement d'un certain rapport entre le personnage et l'objet désiré, rapport qui se définit par le lien perceptif qui unit les deux, en apportant un jugement de valeur qualitatif et intelligible de l'objet désiré, sans lui attribuer une charge « sentimentale » et affective. Le percept devient ainsi la base du Désir qualitatif et intentionnel de la conscience autoréflexive.

2.2. La figuration perceptive de la conscience autoréflexive

Chez Joseph K. ainsi que chez les personnages de Joyce le percept est mis au niveau de but même du Désir de la conscience autoréflexive. Tout au long du récit les deux textes mettent en œuvre le processus complexe de la figuration perceptive pour donner l'image la plus fidèle de l'intériorisation du personnage.

Le Procès de Kafka est un texte très particulier car il se trouve à la charnière de deux mondes, le monde perceptif et le monde affectif. En abandonnant définitivement la médiation affective il se retranche avec démesure dans la médiation perceptive où tout est filtré par elle. Mais c'est une œuvre qui est à la charnière de deux cycles, même si elle plonge entièrement dans les percepts en les instrumentalisant comme seuls signes manifestes de l'existence de la conscience, elle n'entre pas encore entièrement dans l'intentionnalité phénoménologique de soi. Ce roman traîne derrière lui les décombres de la vie empirique en essayant vivement de s'en débarrasser. La structuration identitaire de la conscience se dissolvant peu à peu, la transcription de l'intériorité dans le roman est submergée par une avalanche de percepts. La conséquence de ce *trop plein de percepts*, qui avec Joseph K atteint son pic, est qu'il limite par là au stricte minimum toute aura sensorielle composée des émotions et des sensations de la conscience qui par le sentiment de l'aperception de soi pourrait entraîner la conscience dans une intentionnalité pure et phénoménologique de son existence en découvrant la face inconnue de son intériorité. *Ulysse* s'inscrit encore dans cette voie tracée par *le Procès*, même si la perceptivité qui caractérise la médiation perceptive lui apporte des signes émotifs forts. Mais la vraie sensation de l'aperception de soi, et avec elle

l'intentionnalité phénoménologique de soi n'est visible qu'avec *La Nausée, Le Planétarium* et *L'Innommable,* textes soulignant plus manifestement les métamorphoses de l'intériorité tendant vers la réflexivité intentionnelle de la conscience. Voyons en détails ces transformations se produisant dans le deuxième cycle d'œuvres.

2.2.1. *Le trop plein de percepts* chez Joseph K.

Dans *Le Procès* l'intériorisation de Joseph K est entièrement sous le signe du percept, l'excès des percepts y introduisant une certaine ambiguïté[886] figurative. Toute description perceptive de la conscience y présente des sensations opposées, à la fois l'euphorie et l'indifférence, le savoir et l'ignorance, ne donnant aucune possibilité d'interrogation sur la dimension du vrai sens du désir qui est à la base de la formation de l'intériorité. Par l'impossibilité de définir le désir en dehors de lui-même, par les affects de la conscience, il devient la causalité de soi-même en fonction des percepts de la conscience. Ceci est le résultat du fait que le désir se trouve entièrement dominé par les percepts qui le placent sous le même signe de l'ambivalence qui caractérise l'identité de la conscience autoréflexive.

La définition du désir de Joseph K., de même que la définition précise des émotions ou des sensations qu'il ressent, devient absurde. Le doute radical résultant du *trop plein de percepts* fait éclater la structuration du processus d'intériorisation, tel que nous l'avons défini, et qui est composé de trois phases successives déterminant l'activité de la conscience : percevoir, ressentir et réfléchir. C'est pourquoi, si dans d'autres textes le désir se laisse définir en fonction de la présence du grand nombre des éléments de l'acte d'intériorisation, notamment des éléments provenant de la sensorialité plus ou moins riche que le texte transcrit, *Le Procès*, qui réduit le percept à sa simple apparition, ne laisse pas définir le désir du personnage, fondateur de son intériorisation. Ainsi toute tentative de définir la connaissance réelle résultant des réalités mises en discours est d'emblée vouée à l'échec. Le *trop plein de percepts* exposé d'une manière très décisive est en opposition à tout le cycle de la médiation affective, une opposition de résistance à tout affect et à tout psychologisme pouvant en résulter, Kafka ayant lui-même affirmé dans son *Journal* que trop de psychologisme produit « un malaise ». C'est pourquoi *Le Procès* est très important pour les métamorphoses de l'intériorité dans le roman car il engage la conscience dans

une voix nouvelle qui va contourner les démonstrations affectives de l'intériorité en explorant à fond cette voie perceptive qui commence avec Josef K. Ceci sera très manifeste avec le Nouveau Roman, hostile comme Kafka, à tout psychologisme, et conçu de plus en plus par des visions perceptives visant une ambiguïté irréductible.

C'est pourquoi la médiation perceptive dans la transcription de l'intériorité cherche à dégager l'essence de la perception et à déterminer son rôle dans la construction de l'intériorité. Et « chercher l'essence de la perception, c'est déclarer que la perception est non pas présumée vraie, mais définie par nous comme accès à la vérité. »[887] La perception est, de fait, le point de départ de tout processus de connaissance et ainsi elle ouvre à l'individu la voie de la connaissance de son intériorité. Elle est la voie d'accès à la vérité. Kafka veut ainsi saisir ce qui est ambivalent et paradoxal, ce qui échappe sans cesse à la connaissance menant vers l'intériorité. C'est donc l'insaisissable de l'existence qu'il vise, en se penchant sur la discontinuité de la conscience, sur l'hésitation de la pensée intérieure qui par des cogitations reste dans une oscillation permanente entre son affect et son percept. Ce qu'il veut prouver c'est que l'ambiguïté est l'une des lois qui régit la manière de construire nos pensées intérieures. Chaque schéma mental que la conscience autoréflexive envisage dans son espace intérieur de soi trouve automatiquement une autre image en engageant ainsi la réflexivité qui s'abat sur le matériel perceptif que la conscience lui avait fourni.

Ainsi chaque schéma mental doit trouver automatiquement un autre schéma qui engage une discussion réflexive avec lui. Et il ne peut le faire qu'en présentant une autre image, dédoublée mais polysémique, plaçant la conscience dans le doute permanent, voire dans la contradiction totale. La parabole du double dans sa dimension ambivalente devient dans des telles conditions une figure majeure de la réalité mentale dont le fonctionnement est visé par Kafka. L'espace intérieur de soi de la conscience est un espace très large dont la vocation est d'envisager toutes les possibilités même les plus inimaginables qui puissent s'ouvrir devant l'individu dans sa réalité extérieure. Ainsi, le texte de Kafka peut être considéré comme une transposition métaphorique de la réalité intérieure dans laquelle évolue la conscience sous l'apparence du monde empirique. C'est pourquoi le monde que Kafka incarne dans son texte ne peut pas être

---

[886] Kristeva, J., *Le texte du roman,* Ed. Mouton, La Haye, 1971, p. 59 : « La psychologie apparaîtra avec la fonction non disjonctive du signe, et trouvera dans son ambiguïté un terrain propice à ses méandres ».
[887] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception, op.cit.,* p. XI.

régi selon les lois du monde empirique. Il doit s'inscrire dans l'exigence de la réalité intérieure qui, elle, reste imprécise et pleine de doutes. C'est un monde au sens phénoménologique, or :

> Le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur mais le sens qui transparaît à l'interaction de mes expériences et à l'interaction de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne. […] Le philosophe essaye de penser le monde, autrui et soi-même, et de concevoir leurs rapports. Mais l'Ego méditant, le « spectateur impartial », ne rejoignent pas une rationalité déjà donnée, ils s'établissent par une initiative qui n'a pas de garantie dans l'être et dont le droit repose entièrement sur le pouvoir effectif […] Le monde phénoménologique n'est pas l'explication d'un être préalable, mais la fondation de l'être, la philosophie n'est pas le reflet d'une vérité préalable, mais comme l'art, la réalisation d'une vérité.[888]

> Kafka inaugure ainsi une nouvelle voix d'intériorisation pour laquelle les principes phénoménologiques sont des outils d'exploration particulièrement adaptés.

2.2.2. L*e trop plein de percepts* dans *Ulysse*

Le désir de jouissance de la conscience autoréflexive dans *Ulysse* peut être défini en fonction du désir passionnel fondé sur le percept. Nous le voyons dans le monologue de Molly qui en se servant d'une certaine grossièreté du discours transcrit des schémas mentaux d'ordre perceptif. Elle fait défiler devant elle des postures obscènes créant, par leur brutalité même, un discours sans référence qui s'invente à chaque instant, maintenant tout au long un décors figuratif que la conscience appréhende perceptivement. L'accumulation des expressions grossières dans le discours intérieur de la conscience est une stratégie consciente et volontaire, visant au rabaissement physique dans les visions perceptives.

Mais ce *trop plein de percepts* que la conscience subit par une démesure sémantique de qualifications d'ordre péjoratif, manifeste un désir profond d'exprimer un sens caché de soi. En utilisant une grossièreté du langage qui exprime un certain désir empirique de la conscience, elle manifeste par cette métaphorisation du désir propre au corps, un Désir intentionnel et qualitatif de sa conscience.

La grossièreté est affichée directement dans les schémas mentaux que la conscience construit en manifestant un désir de retour à une sexualité primaire de l'être, bestiale et incontrôlée, mais en

[888] Merleau-Ponty, M., *op.cit.*, p. XV

même temps une revendication d'une certaine pureté virginale de la femme, qui renforce l'ambiguïté du texte, même si la revendication de pureté corporelle est seulement au niveau d'un simple fantasme de Molly. Son rapport au corps est hautement sexué, elle réfléchit aux positions dans lesquelles elle voudrait avoir des relations sexuelles. Le corps est mis au plan animal avec une simple fonction organique de plaisir. Ce qui réduit le désir humain au plus bas degré d'humanisation. L'acte mental ayant pour objectif sa conceptualisation intellectuelle et réflexive est alors réduit au minimum dans une simple description perceptive des actes décrivant le comportement grégaire de l'homme. Mais cette réduction de l'acte de désirer au simple acte physiologique du corps n'a pas pour objectif de réduire l'acte mental dont il est le porteur dans une objectivation de la médiation perceptive. Oscillant entre d'un côté une vision purement imaginaire de la pureté de soi et de l'autre côté un parti pris pour la grossièreté clairement affiché, la conscience autoréflexive définit la position du Désir ontologique contribuant à la formation du processus d'intériorisation. Ainsi le désir physiologique que la conscience ressent dans ses visions perceptives permet de déterminer son Désir intentionnel qui est celui de rejoindre le monde phénoménologique de la conscience dans un pur espace intérieur de soi.

En recentrant le personnage sur le percept du désir physiologique, la conscience s'approprie son corps dans ses schémas mentaux. Le corps devient ainsi la base de l'acte mental de l'individu car il « délimite un espace intérieur, par opposition à l'espace extérieur, et constitue une totalité, non pas monadique, certes, mais un centre vivant qui, en relation permanente avec le monde extérieur, n'en constitue pas moins un univers fermé sur lui-même. »[889] L'image perceptive qui acquiert une valeur proprement physique grâce au corps permet donc d'atteindre le but *d'association* entre les différents schémas mentaux que la conscience élabore. Et c'est seulement cette association qui peut faire la jonction entre la charge perceptive et la charge affective dans l'intériorisation de soi. La limitation du désir à un acte sexuel sous son aspect purement physiologique, ce qui permet de sortir du cadre empirique de la conscience au profit de son vécu intentionnel, se produit grâce à l'objectivation et au renversement de la relation traditionnelle homme-femme. Molly cesse d'être l'objet sexuel de l'homme, prend la place de l'homme et à son tour plonge dans l'objectivation de l'homme en tant qu'objet sexuel. La femme n'est plus le corps qui donne du plaisir, mais c'est elle qui se sert d'autrui pour s'en procurer. Elle cible l'objet de ses désirs en s'imaginant sa relation avec Stephen, tout en objectivant son rapport avec lui, et il devient le jouet de ses désirs appréhendés seulement par une voie perceptive, dans une

neutralité affective totale qui exclut tout sentiment et plonge la conscience dans des percepts purs et qualitatifs d'autrui et la place sur la voie du Désir intentionnel.

2.2.3. Le trop plein de sensations chez Roquentin

La jouissance que la conscience autoréflexive veut assouvir et qui détermine son désir, se résume dans le texte de Sartre au besoin de découvrir la place de l'homme dans le monde. C'est une ambition philosophique qui en utilisant les percepts comme support souhaite parvenir à décrypter comment s'opèrent, étape par étape, les changements dans la conscience du personnage en commençant par le simple geste de ramasser un galet sur la plage, en continuant par l'attribution à cet acte perceptif qui est de l'ordre du toucher une qualification, et ainsi arriver à la création d'une sensation pure de la conscience.

Cette sensation est très importante pour la conscience parce que c'est seulement grâce à elle que la conscience peut définir sa contingence, et assouvir son désir. La sensation de contingence telle que Sartre la définit, et comme l'annonce la conscience autoréflexive, est le but le plus important :

> L'essentiel c'est la contingence. Je veux dire que par définition, l'existence n'est pas la nécessité. Exister c'est être là, simplement ; les existants apparaissent, se laissent rencontrer, mais on ne peut jamais les déduire. Il y a des gens, je crois, qui ont compris ça. Seulement ils ont essayé de surmonter cette contingence, en inventant un être nécessaire et cause de soi. Or aucun être nécessaire ne peut expliquer l'existence : la contingence n'est pas un faux-semblant, une apparence qu'on peut dissiper ; c'est l'absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. […] Il n'y a pas de nécessité, pas de sens prédéterminé : tout est à construire, à faire.[890]

C'est donc le seul moyen de qualifier une vraie existence intérieure de la conscience. Il ne s'agit pas des connaissances que la conscience acquiert d'une manière rationnelle, la sensation d'existence débordant par sa contingence tout savoir empirique de l'être, mais il s'agit de se saisir sur le vif de l'instant en train de faire l'apprentissage de la contingence. C'est pourquoi la conscience rejette tout approche ordinaire déterminant la manière dont la pensée se construit.

Sur la trame romanesque d'un faux journal intime la conscience articule une enquête philosophique sur ses sensations avec des questions fondamentales relevant de l'ontologie même

---

[889] Smadja, R., *Corps et Roman*, op.cit., p. 118.
[890] *La Nausée*, p. 187.

des processus mentaux. Ainsi, le texte est une découverte radicale et spectaculaire du savoir concernant l'intériorité en mettant en avant toutes les étapes du développement de la sensation intérieure de la conscience à partir d'une dramatisation de l'histoire personnelle d'un individu. En convoquant et en examinant des faits d'ordre empirique dans une succession de schémas mentaux construits sur les souvenirs, le texte réfute un certain nombre de conceptualisations fausses de l'intériorité en développant une nouvelle philosophie de l'existence.

Le personnage principal présenté comme un héros non traditionnel, un intellectuel dont l'essentiel des aventures relèvent d'un itinéraire intérieur complexe contredit la thèse d'Albert Thibaudet[891] qui dit que : « l'art, l'atelier des héros, n'a jamais produit et ne produira sans doute jamais de héros de l'intelligence ». Avec les « aventures extraordinaires de Roquentin », aventures qui suivent les étapes d'un conversation méthodologique de la conscience avec elle-même, *La Nausée* réussi à être un roman sur la conscience en mettant en avant les profondeurs intérieures de celle-ci, tout en réunissant dans un union impossible des aspects romanesques et une analyse critique d'ordre philosophique.

La recherche de la contingence se présente comme une critique de la méthode d'analyse positiviste de la description purement objective des faits empiriques. Pour le héros toute tentative de suivre une méthode d'analyse objective des faits s'avère une pure illusion pour parvenir à son but. Aussi bien sur le plan de la vie sociale que morale, les règles qui structurent les liens entre la conscience et le monde s'avèrent relever d'une autre dimension. La trame du récit veut démontrer au travers de l'histoire de l'enquête sur le Marquis de Rollebon, la faille de la méthode positiviste sur laquelle repose toute l'idéologie du XIX^{e} siècle, et la nécessité de la contingence. En appliquant tous les principes du travail objectif qui préconise : « ne laissez pas échapper des nuances »[892] et que connaître signifie d'abord partir à la chasse aux faits en établissant ceux-ci avec le plus d'objectivité possible, dans un souci constant d'exhaustivité, puis dans un second temps, établir des lois rendant compte de ce qui a été observé par l'analyse,[893] Roquentin a respecté le credo positiviste dans son enquête sur Rollebon. Ce qui a échoué. Sa chasse aux documents dure depuis dix ans dans les différents endroits où le Marquis a séjourné, et où il essaye de ramasser le plus de faits objectifs, à la bibliothèque Mazarine, en Russie où il a volé ses lettres dans une bibliothèque à Moscou, et à Bouville où il travaille sur les lettres laissées par le

[891] Thibaudet, A., *Le roman de l'intellectuel*, Paris, Gallimard, 1938, p. 141.

[892] *La Nausée*, p. 13.
[893] Ibid, p. 14.

marquis et sur des fragments de son journal. Il prend conscience de la stérilité de sa méthode qui aboutit seulement à poser des questions sans jamais parvenir à des réponses satisfaisantes. L'incohérence des connaissances accumulées au fil du temps, qui ne s'accordent pas entre elles, ne lui permet pas de dépasser l'incertitude des faits, d'élaborer un savoir structuré et de rédiger la biographie de ce personnage historique. Dans la déception de cette découverte il pense alors que l'idéal sécurisant d'une méthode objective n'est qu'une illusion et il en tire cette conclusion désenchantée :

> Je commence à croire qu'on ne peut jamais rien prouver. Ce sont des hypothèses honnêtes et qui rendent compte des faits : mais je sens bien qu'elles viennent de moi, qu'elles sont simplement une manière d'unifier des connaissances. Lents, paresseux, maussades, les faits s'accommodent à la rigueur de l'ordre que je veux leur donner mais ils leur restent extérieurs. J'ai l'impression de faire un travail de pure imagination.[894]

L'échec de la méthode prétendument efficace et sûre, le fait plonger dans un état d'apathie et de détresse ponctué par des passages à vide qu'on pourrait qualifier d'états de folie ou de dépression existentielle. Il s'agit en fait de l'irruption dans sa conscience d'*une nausée de l'existence*. La nausée des règles qui régissent par des principes absolus et incontestables tout travail intellectuel, travail que, malgré son non sens et malgré son état personnel de perplexité, il tente vainement de mener jusqu'au bout. Tout en dénonçant ses anciennes croyances, il érige sur les décombres de celles-ci une nouvelle vérité concernant l'intériorité et les vrais rapports entre l'individu et son altérité.[895]

La conscience autoréflexive se trouve dans l'ambiguïté entre la nécessité de la contingence et l'angoisse devant cette contingence même, en découvrant ainsi une crise méthodologique, celle d'un positivisme qui a mis l'intellect du héros en état de dépression. C'est pourquoi Roquentin est obligé d'abandonner son ancienne méthode et d'élaborer une nouvelle démarche. Il s'agit d'une nouvelle approche qui propose une trajectoire exemplaire de l'erreur à la vérité. Le chercheur en histoire devient l'analyste de l'intériorité qui entame la scrupuleuse et méthodique analyse du processus d'intériorisation. En sa fondant sur le modèle ancien du rationalisme que Descartes avait défini dans son *Discours de la méthode,* il adopte le doute radical comme principe générateur de toute connaissance. Ce doute le place dans une voie d'analyse de l'intériorité qui se fonde sur une approche perceptive de la conscience.

---

[894] Ibid, p. 30

Ainsi il s'engage dans une longue voie pour déterminer son espace intérieur, un nouveau cogito, en passant de l'histoire du Marquis de Rollebon aux mystères de sa propre conscience et de ses espaces intérieurs cachés. Il s'investit dans cette enquête sur soi, le récit exposant en parallèle ses recherches historiques. C'est la déception qui le fait plonger dans les mystères de sa propre existence, « même s'il ne pense pas que le métier d'historien dispose à l'analyse psychologique ».[896] La conscience autoréflexive réussi à dominer le récit au travers de l'échec final du positivisme avec l'abandon de la biographie de Rollebon. En rejetant tous les faits et leur interprétation, la conscience s'intériorisant plonge dans le contact direct avec les phénomènes sensoriels, dans une investigation perceptive du monde, fondée sur l'intuition pure qui supplante l'analyse scientifique. Le désir de plonger dans ce monde sensoriel devient finalement le Désir de jouissance de sa conscience.

2.2.4. *Le trop plein d'émotions* dans *Le Planétarium*

Chez Sarraute, dans *le Planétarium*, le percept joue encore un rôle important dans l'acte d'intériorisation, car c'est lui qui sous-tend la narration de l'intériorité mais il perd beaucoup d'importance par rapport aux romans précédents du second cycle. En cessant être le matériel incarné directement dans le récits, il est seulement, par ses facultés descriptives, un outil d'incarnation d'un fait sensoriel d'ordre émotif. Ainsi le percept cesse d'être le but même du désir, et par là de satisfaire la jouissance ontologique de l'être. Il sert seulement de moyen et constitue le support pour assouvir le désir de la conscience qui est poussé en dehors des limites perceptives de l'être[897] vers l'émotivité de la conscience. L'entreprise romanesque de Sarraute est d'exprimer le tropisme, l'unité minimale de la perception humaine génératrice d'une émotion, tropisme qu'elle définit dans la préface de *L'Ere du soupçon* de la manière suivante :

> Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver […]. Ils me

---

[895] Par cette dénonciation des principes du chercheur positiviste, Sartre dénonce le fossé qui sépare la chasse aux fait et l'élaboration d'une théorie.
[896] *La Nausée*, p. 17.
[897] Et comme l'explique Jean Bessière : « L'alliance, chez Nathalie Sarraute, de la perception et de la parole, sous le titre de l'implicite et de l'indistinct de la sous-conversation et des tropismes, traduit cette même incertitude des espaces de représentation et note, dans le constat du jeu des singularités, qu'il ne peut y avoir aucun système ni même aucune nomenclature de ces espaces, que toute monstration suppose l'articulation explicite entre cet espace de la représentation et la figure concrète de la perception, ainsi que la représentation de tout discours suppose également la figure concrète de la parole. » in Bessière, J., *Apories contemporaines du narratif et fable féminine*, op.cit., p. 66.

> paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.[898]

Par le biais d'une approche perceptive le personnage tente inlassablement tout au long de la narration intérieure d'étudier et de faire resurgir les profondeurs de la conscience, pour pouvoir aller jusqu'aux limites même du dicible de l'être. Pour ce faire, Sarraute s'attache à capter les unités minimales de la perception pour mettre en évidence les « sous conversations » c'est-à-dire les échanges non verbaux qui sous-tendent chaque acte du héros, chaque geste, chaque parole et chaque pensée par sa réflexivité. Cette substance psychique que chaque individu possède en soi est le résultat de ses relations avec l'extérieur et avec autrui, substance inconnue car à peine perceptible par les sens. Il s'agit de sensations et d'émotions immédiates qui accompagnent tout acte d'intériorisation et constituent l'essentiel de la vie psychique. C'est un mouvement pré-verbal qui se trouve à la limite de la réflexivité inconsciente et consciente de l'être. Sans omniscience du narrateur, dans le doute permanent de différentes visions perceptives de soi et d'autrui, le récit de Sarraute tente de décrire le magma psychique qu'elle appelle le tropisme :

> Depuis Dostoïevski, Proust, Freud et les romanciers du monologue intérieur, nous savons que derrière cette façade rassurante, quelques chose d'invisible se cache, un sorte de va-et-vient ininterrompu, pareil au flux et reflux d'une mer sans marée, qui avance et recule à peine par petites vagues lécheuses.[899]

Elle le définit dans *L'Ere du Soupçon* comme une matière anonyme comparable au sang qui coule, une sorte de magma sans contours. Il s'agit d'une substance vivante qui se cache dans les recoins obscurs de la conscience, substance commune à tous les hommes, une « substance anonyme dont serait composée l'humanité entière ».[900] Ce magma intérieur amorphe, mais très sensible, se manifeste par des mouvements fugitifs à peine perceptibles, par des « mouvements intérieurs »[901] des « mouvements souterrains », qui flageolent, grouillent et tressaillent.[902] La substance tropismique indéterminée, malgré sa fréquente violence qui transcende ses incarnations, se dérobe sans cesse, ne voulant pas se laisser prendre au flagrant délit d'acte réflexif d'intériorisation. En utilisant la sensorialité perceptive à l'état pur, la conscience autoréflexive a besoin du langage pour accéder à l'existence mais aussi pour se laisser décrire et figer dans l'immédiateté de son apparition et pour s'évanouir l'instant d'après. C'est pourquoi, la

---

[898] Sarraute, N., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1554.
[899] Sarraute, N., *L'Ere de Soupçon*, op. cit., p. 79-80.
[900] Ibid, p.100.
[901] Ibid, p. 120.
[902] Sarraute, N., *Marterau*, Paris, Gallimard, 1995, p.79.

tâche est si difficile pour saisir l'invisible en l'enfermant dans les limites du visible appréhendé par le biais de ce qui est déjà connu, exprimé, et relève du conventionnel.

Le Planétarium met en discours une émotion authentique de la conscience s'intériorisant. Par le biais de sous-conversations des tropismes qui plongent dans un microcosme psychique, hors toute intrigue traditionnelle, Sarraute instaure une analyse de l'émotion dans sa dimension la plus universelle : celle de l'émotion pouvant appartenir à tout un chacun. C'est pourquoi, paradoxalement à son objectif apparent, elle s'engage dans la voie de l'analyse sociologique de l'essence psychique universelle de tout individu.

A partir de repères sociaux préalablement définis, une porte, une bergère Louis XV, un appartement à Passy, une spéculation en Bourse, des relations entre de jeunes époux et leurs parents, entre un jeune écrivain et une romancière célèbre, Sarraute décompose les sensations en particules universelles. Et pour le faire, elle « généralise » le comportement humain, car toutes les émotions, comme le dit Averill,[903] sont des constructions sociales dépendant essentiellement du contexte dans lequel elles apparaissent. Il ne s'agit plus dans cette perspective de déterminer des configurations spécifiques innées et universelles des émotions, mais de considérer que les émotions sont déterminées par les normes, les règles sociales qui existent dans un environnement donné.

L'intériorité est dans le cas du texte de Sarraute un récit de la faille originelle de l'être, qui en éprouvant une sensation pure de la conscience tente d'expier la faute originelle de son existence. Car comme le dit Ricœur, « l'expérience la plus émouvante de l'homme, c'est celle d'être perdu comme pécheur »[904] dans une faute originelle de l'être. Le péché originel peut être comparé à une émotion qui dans sa sensorialité forte est comme lui une coupure instantanée du sujet avec son univers défini par la règle sociale. C'est pourquoi Sarraute élabore par le biais de l'imagination perceptive un monde mythique dans lequel le personnage oscille dans une indétermination permanente entre l'individuel et le collectif. L'espace intérieur de l'être devient dans ces conditions une fusion de l'individuel et du social, en se complétant mutuellement dans

---

[903] Averill, J-R., *A constructivist view of emotion*, in R.Plutchick & H. Kellerman (Eds), *Emotion, theory, research, and experience: theories of emotions*, vol. 1, p.305-340, New Jork, Academic press, 1980, p.77-78
Averill considère que l'émotion est constituée de rôles sociaux transitoires (ensemble des réponses socialement prescrites) qui se réfèrent à des normes sociales ou à des attentes partagées. Ces normes sont représentées comme des structures ou des schémas cognitifs provenant des évaluations de stimulus, de l'organisation de réponses à ces stimulus et du contrôle comportemental correspondant. Ainsi une émotion serait un ensemble des réponses sociales constituées de normes et d'attentes partagées ou sein d'un groupe, dont la signification est seulement symbolisée par le label émotionnel que le sujet applique à son comportement.

l'immédiateté d'une pure émotion « où des distances infinies comme les espaces interplanétaires séparent les êtres les uns des autres »[905] et où la conscience s'intériorisant est toujours occupée à résoudre l'angoisse de la distance qui la sépare des autres.

L'intériorisation est donc le fruit des contacts entre les êtres, son objectif étant de saisir l'origine de nos gestes, paroles, sensations et émotions qui constituent la source secrète de l'existence. En montrant la faille dans le fonctionnement du système social, il est possible à Sarraute de capter le mouvement tropismique qui est la cause de toute angoisse, crainte ou malaise social du personnage. Le but de son intériorisation est d'assouvir le Désir ontologique de la conscience d'échapper à un faux pas, à l'erreur dans le parcours social qui est commun à tous les hommes, dans toute culture et civilisation. La crainte de périr dans les rouages de la vie sociale, l'inquiétude d'être piégé par des conventions, des codes comportementaux, mais en étant en même temps conscient que l'existence est un jeu de rôles que tout individu est obligé de pratiquer, fait que la conscience tente inlassablement de parvenir à dévoiler la profondeur de l'émotion originelle de l'être. Elle s'agrippe donc à la faille dans les comportements codifiés par la société pour ôter le masque des apparences auxquelles tout individu doit se soumettre pour exister et qui cachent le plus profond de l'être, son intériorité. Et c'est seulement au moment de la confrontation entre l'émotion pure de la conscience et sa détermination sociale que l'intériorité peut être révélée dans le texte en décodant toute situation oppressante et peut manifester la révolte de l'être contre tout enfermement dans le préconstruit social qui définit toute existence. La recherche du tropisme dans l'exploration des situations de conflits dans la société est le seul moyen de découvrir l'universel de toute intériorité.

Dans une série de confrontations entre le personnage et la norme sociale, le tropisme, l'essence de la vie mentale, apparaît comme le fruit de luttes et d'accrochages dans le fonctionnement social. Par cette exploration instantanée et minutieuse d'un comportement général se référant au seul espace bourgeois, mais qui pourrait sans doute être appliquée à d'autres espaces sociaux, elle veut démasquer des comportements pour dévoiler l'essence intérieure de l'être. Elle ne décrit donc pas le social tel qu'il est. Elle l'utilise pour dévoiler les tropismes de la conscience, le social étant seulement la trame utile pour bâtir les repères nécessaires à son analyse. Ainsi, son récit ne peut pas être fondé sur un cas unique mais sur un planétarium de vies enfermées dans un carcan

---

[904] Ricœur, P., *La symbolique du Mal*, Paris, Aubier, 1960, p. 16.
[905] Sarraute, N., *L'Ere de Soupçon*, op. cit., p. 61.

social commun pour s'appuyer sur les jeux profonds que la conscience engage dans son existence et qu'elle exploite dans ses intériorisations.

Nous considérons l'intériorité dans le texte de Sarraute comme fondée sur un *trop plein des émotions*. Cet excès d'émotions, fruit d'actes perceptifs omniprésents dans le roman, peut être défini comme une *hyper émotivité* de la conscience à partir d'un germe négatif de sa construction identitaire. L'ambiguïté irrémédiable de ses actes perceptifs est utilisée pour « reproduire ce mouvement de l'être par lequel il vit son ambiguïté, le malaise qui l'accompagne »[906]

Le roman n'est plus le récit d'une vie empirique relatant une intrigue précise. Le but du texte est de révéler la structure mentale de la conscience dans le mouvement le plus intime de son être au monde. Les émotions qui la submergent deviennent le phénomène psychique où apparaît son altérité dans les visions perceptives des schémas mentaux qu'elle génère. Les schémas mentaux sont ainsi l'espace de fusion de soi et de son altérité en donnant un mélange soi-autrui, mélange objectivé par la conscience et qui perdure dans cet espace intérieur. « Un homme pour elle », écrit Sartre « n'est pas un caractère, ni d'abord un histoire, ni même un réseau d'habitudes : c'est un va-et-vient incessant et mou entre le particulier et le général, entre le monde et soi », et il ajoute : « Pour moi, je pense qu'en laissant deviner une authenticité insaisissable, en montrant ce va-et-vient incessant du particulier au général […] elle a mis au point une technique qui permet d'atteindre, par delà le psychologique, la réalité humaine, dans son existence même ».[907]

L'intériorité mise en scène par le biais de l'émotivité extrême n'est que la réflexivité d'une conscience objectale - confuse, indéterminée, figée, vide de tout affect, avec quelques bribes émotives. Elle ne peut que se perdre dans sa propre indécision concernant ses percepts, mais elle n'abandonne jamais son dévouement pour eux qui sont l'essence de son Désir ontologique de l'existence. Le manque à combler est toujours le manque de l'objet, c'est son but à atteindre pour arriver à la satisfaction. Par le biais de l'émotivité extrême, le personnage veut décrire les gestes et les choses dont il possède les visions perceptives, et en leur attribuant ainsi un sens émotif, il déchiffre leur signification ambiguë. Le mode perçu par la conscience cesse d'être un espace vide et devient un espace intérieur de soi peuplé de signes non seulement avec leur signifiés mais aussi avec leurs signifiants. Ainsi, grâce à l'émotivité extrême, le texte

[906] Ibid, p. 112.
[907] Sartre dans la préface du *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1948, p. 14. Et comme nous l'avons vu avec le cas de Roquentin, *exister* dans le vocabulaire de Sartre signifie non pas constater qu'on est une certaine chose, mais *être présent à soi-même* dans une *aperception de soi*, être pour soi-même une *signification*.

préserve l'ambivalence dans un équilibre toujours instable entre les deux faces, entre le percept et la réflexion sur le contenu perceptif de sa vision. En conservant cette tension émotive et la distance intérieure de la conscience entre la perceptivité et la réflexivité de soi, on plonge dans une intériorisation authentique de l'être, intentionnelle et phénoménologique.

2.2.5. Le dépassement du stade de la figuration perceptive et le naufrage dans une réflexivité langagière chez *L'Innommable*

Désormais avec *l'Innommable* le percept arrive à son stade limite d'incarnation figurative. Dans une désintégration totale, il n'y a plus rien, les visions perceptives s'estompent, les états émotionnels s'évanouissent, le Je se disloque, la conscience autoréflexive se tait pour arriver au silence. Dans une désintégration totale de l'acte perceptif, Beckett parvient à la limite de l'écriture et de la lisibilité du discours d'intériorisation au sens de la révélation de la vérité de soi.

La conscience qui parle exerce son activité de perception dans les dernières limites du possible en essayant de se raccrocher par le reste de ses forces à quelques dernières bribes perceptives surgissant de sa mémoire. Ne sachant pas qui elle est, où elle se trouve, qu'est-ce qu'elle est en train de faire et depuis quand elle est dans son état *innommable*, immobile dans le vide et le noir sans pouvoir déterminer sa position corporelle. Si elle est dans une position verticale ou couchée sur le dos, les yeux fermés ou ouverts, impossible pour elle de savoir si, quand elle voit, elle voit à l'intérieur ou à l'extérieur. Beckett arrive à transgresser la limite de l'acte perceptif possible en enfermant la conscience dans un long et pur simulacre « imaginaire » qui n'est ni un état affectif ni un état émotif, mais purement un état imaginaire.

Condamnée à s'imaginer éternellement par le biais d'une pensée abstraite sans aucune référence d'ordre rationnel pouvant résulter de son existence empirique, elle vacille dans une pure intentionnalité, dans l'espace d'une existence phénoménologique pure qui ne peut plus être définie, car les *qui ? quand ? où ?* et *pourquoi ?* la déterminant, restent éternellement sans réponse logique. Même ses capacités qualitatives et intelligibles ne peuvent plus avoir aucune valeur réelle et réaliste, la laissant persister dans une désintégration permanente. L'Innommable ne se voit plus, sa conscience autoréflexive s'imagine purement, simplement. Sans repères sensoriels d'ordre affectif ou même perceptif, il ne lui reste que sa voix pour s'intérioriser. C'est

pourquoi, le désir de jouissance de l'Innommamble c'est incontestablement pouvoir « parler ». L'objet de ses désirs c'est pouvoir être « lâché, seul dans un impensable indicible ».[908]

Dan son soliloque schizophrène l'Innommabe est transcendé par « la rage de parler »,[909] en formulant à l'infini son Désir le plus profond « Les mots sont partout, dans moi, hors de moi, […] impossible de les arrêter, impossible de s'arrêter, je suis en mots, je suis fait de mots, je suis de mots des autres. »[910] Il n'y a que ces mots qui passent : « Je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper », ces mots peuplent sa conscience, sont les « fantômes » de sa pensée.[911] L'intériorisation s'impose donc d'une manière univoque comme un aveu récurrent de plus en plus précis sur le personnage, sur ses propres mots qui risquent de submerger sa conscience, sur la précarité de son support réflexif, support qu'il possède à peine et qui s'amoindrit continuellement. La crainte de sa conscience c'est ne plus pouvoir parler, ne plus pouvoir réfléchir, ne plus pouvoir s'exprimer. Car son besoin le plus profond, sa quête absolue, c'est la parole, pouvant seule attester encore d'une quelconque existence, tout autre moyen pour pouvoir s'affirmer lui ayant déjà été ôté. Le récit sur la réflexivité de la conscience est menacé de disparition dans un risque constant d'échec de communication avec soi-même. Mais malgré ce risque, il est obligé de tenter jusqu'à l'épuisement de fouiller dans ses structures mentales dans le but d'élaborer une réflexion par le biais du langage, sur le lien entre la parole et le silence, sur le rapport entre la pensée et le langage, sur tout ce qui fait de l'individu une créature réflexive à l'état brut du terme et lui permet de s'intérioriser.

La préoccupation la plus importante qui sous-tend tout son récit intérieur, n'est plus son existence, mais tout simplement l'élaboration d'une pensée réflexive, créatrice du langage que l'auteur projette dans ses créations romanesques. Perdu dans le vide et l'obscurité, l'Innommable reste fasciné par le silence qui menace le Désir de sa jouissance, sa voix s'effaçant derrière ses angoisses mais en même temps il est fasciné par la menace créatrice de son inquiétude. Le Désir intentionnel fondateur de son intériorité peut se résumer dans une oscillation perpétuelle entre les deux pôles opposés des éléments constitutifs de sa conscience : la parole et le silence la menaçant.

---

[908] *L'Innommable,* p. 100.
[909] Ibid, p. 80.
[910] Ibid, p.166.
[911] Ibid, p. 166 et 146.

Avec *l'Innommable*, la conscience retrouve en quelques sortes le manque profond de son existence. Son manque étant ne plus pouvoir parler : « c'est la voix qui s'arrête, c'est la voix qui n'arrive plus »[912] il est tourmenté par le silence, « de longs silences, de loin en loin, de vrais armistices ».[913] Car il « doit parler », « j'ai à parler », je suis obligé de parler», « il faut que le discours se fasse ».[914] Mais ce désir de jouissance reste dans l'ambiguïté de son existence contrebalancé et contrarié par un autre, un désir contraire : de « taire sa voix » dans un « étrange espoir tourné vers le silence et la paix »[915] Le paradoxe du Désir de jouissance de l'Innommable se résume dans la contradiction permanente qui traverse toute son intériorisation entre le désir de parler et cependant de se taire en même temps, de chercher la parole à tout prix mais de vouloir aussi éteindre sa voix. Telle est l'intentionnalité pure de l'Innommable, une recherche sans fin torturant sa conscience dans une intériorisation de soi.

Mais le paradoxe ne finit pas sur cette aporie. En cherchant à parler et en même temps à se taire, il fait de cette contradiction le principe fondateur de toute son intériorisation qui peut être seulement poursuivie de cette manière : « La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre ».[916] Ainsi tout l'exprimé de sa parole est composé par l'aveu du besoin de parler et de se taire, donc en fin de compte par le non-dit. C'est un contenu qui se compose du silence qui remplit sa parole, silence qui la sous-tend, la structure et la conditionne : « Le silence […] j'y suis tout en parlant ».[917] Et parler en silence n'est pas, pour lui, abandonner la parole. Se taire c'est parler encore et encore pour retrouver les « gouttes de silence à travers le silence »[918] Sa quête peut se résumer dans le pronom *cela,* qui désigne chez lui un espace vide de sens : un *je ne sais quoi* husserlien : « Cela, dire cela, sans savoir quoi » :

> qu'est-ce que je cherche maintenant, ce que je cherche, je cherche ce que c'est, ça doit être ça, ça ne peut être que ça, ce que c'est, ce que ça peut être, ce que ça peut bien être, quoi, ce que je cherche […] je cherche, primo, ce que c'est, secondo, d'où ça vient, et tertio, comment je fais, ça y est, comment je fais, pour le faire, vu que ceci, attendu que cela, étant donné je ne sais plus quoi, voilà qui est clair.[919]

Le *ça,* cette *chose,* c'est *quelque chose* qui lui permet de retrouver dans la parole le vide ontologique qui lui est structurellement inhérent dans l'intentionnalité d'une conscience pure.

---

[912] Ibid, p. 18.
[913] Ibid, p.139.
[914] Ibid, p. 38, 46, 8, 12.
[915] Ibid, p. 21, 40.
[916] Ibid, p. 21.
[917] Ibid, p. 201.

Le but de son intériorisation ne peut se résumer que d'une seule manière : taire la voix, faire parler le silence, exprimer le non dit, - découvrir le caché, l'inexprimable, l'indicible – dévoiler l'intériorité absolue et véritable. Mais malgré cette diminution des visions perceptives, l'altérité n'arrive pas à être entièrement bannie de la narration intérieure de l'Innommable. Les objets et les figures oniriques circulent encore dans sa conscience et la voix de *l'Innommable* tente de refléter ce mouvement : « Les choses qui m'arrivent [...] rôdent autour de moi, comme des corps en peine de se fixer, en peine de s'arrêter ».[920] Appréhendés dans des visions fantasmagoriques de la conscience, ces objets sont reflétés dans des visions fragmentaires résultant d'une position d'instabilité permanente de la conscience due aux angoisses fondamentales de l'être. L'objet est décomposé en petites parcelles de la même manière qu'il décompose son identité : son corps (tête, visage, ventre), sa voix, tout ce qui peut constituer sa présence physique doit être déconstruit. Les parties corporelles servent dans la construction de la représentation mentale de la conscience. Nous assistons chez lui à une intégration de l'organique appréhendé perceptivement dans le mental par le biais de la réflexion. Car ce corporel alimente en permanence la construction de ses schémas mentaux en étant son support le plus essentiel :

> Qu'un jour il me poussera sur la trachée ou à un autre point quelconque de la trajectoire un beau petit abcès avec une idée dedans, point de départ d'une infection généralisée. Ce qui me permettra de jubiler comme tout un chacun, en connaissance de cause. Et je ne serai bientôt plus qu'un réseau de fistules charriant le pus bienfaisant de la raison. Ah si j'étais en chair […] Ils disent que j'ai mal, à l'instar de la vraie chair à penser, mais je ne sens rien.[921]

Ainsi, l'Innommable manque en quelque sorte de parvenir à un « vrai » *trop plein de percepts*, comme on en avait vu dans les textes précédents, en raison de la réflexivité qui occupe de plus en plus l'espace de l'incarnation descriptive d'ordre perceptif. Dans une oscillation permanente entre le corporel et mental, le récit semble être une spéculation de la conscience sur sa « vraie chair » qui est la vérité la plus profonde, la plus intérieure qui se trouve à la charnière de ces deux mondes, le monde charnel et le monde réflexif, que Beckett réussit à fusionner dans un hybride complexe, un mélange des deux qui s'entrelacent dans une substantialité commune. La découverte de cette vérité est *le summum* de l'existence de la conscience de *l'Innommable*. C'est pourquoi les mots qu'il prononce, fruits de sa cogitation mentale, passent de son intériorité mentale, par les entrailles de son corps, pour resurgir à la surface :

---

[918] Ibid, p. 159
[919] Ibid, p. 167-168

> Tels reçus par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels que je les redonnerai, les mots par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible. Cette infime hésitation, entre l'arrivée et le départ, ce léger retard apporté à l'évacuation, j'en fais mon affaire, c'est tout ce que je peux faire. D'une seule coulée la vérité enfin sur moi me ravagera, sous la réserve toujours qu'ils ne se reprennent pas à bafouiller.[922]

Le corps cherche à être le support de la réflexivité de la conscience en lui donnant éternellement un motif à penser. Il l'oblige à des cogitations mentales sur les réflexions concernant lui-même. Le fait de méditer sur une idée est pour l'Innommable l'équivalent d'une opération biologique du corps, de l'expulsion des aliments, déjà définie avec Michaud et analysée chez Bérenice Einberg dont l'intériorisation manifestait l'investissement des percepts dans le ressenti de la conscience. De fait, Worm dans *l'Innommable* n'est plus qu'un tronc et une tête, exhibés dans une jarre comme éléments décoratifs à l'entrée d'un restaurant. Worm n'est plus qu'une parcelle corporelle qui a seulement réussi à préserver les dernières nécessités biologiques de son être, l'ingestion par la bouche et l'expulsion par l'anus. Démuni des autres fonctions humaines, il ne lui reste qu'une voix qui parle sans jamais se taire.

Cette diminution progressive du personnage par la décomposition corporelle se manifeste par la disparition de ses facultés corporelles, corps et objet devenant de plus en plus flous dans la conscience de l'Innommable. L'écriture prend ainsi chaque fois un peu plus le risque de ne plus avoir rien à décrire et rien à dire. Alors le narrateur à la première personne disparaît au profit d'un témoin anonyme. Des corps de plus en plus décomposés, démunis de leurs fonctions tant physiques que psychiques, sans individualité, demeurent dans un espace clos. Tel est l'aboutissement de la conscience autoréflexive, à la limite de l'être et du non-être, le corps n'obéit plus à l'esprit, se paralyse et, de cette ruine, on voit un être qui dit :

> Je n'ai pas de barbe, pas de cheveux non plus, c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéament, sauf les yeux, dont il ne reste plus que les orbites […] je me donnerais volontiers la forme, sinon la consistance, d'un œuf, avec deux trous n'importe où pour empêcher l'éclatement.[923]

---

[920] Ibid, p. 117
[921] Ibid, p. 111.
[922] Ibid, p. 104
[923] Ibid, p. 35

C'est le mental qui est mis à nu, mental d'un être privé de membres et dont les seules traces de vie sont des larmes qui « ruissellent périodiquement ou continuellement » [924] et un regard de :

chouette, fixe, béant dans la nuit: les yeux eux-mêmes ne peuvent plus se fermer comme ils le faisaient autrefois [...] ni se détourner, ni se baisser, ni se lever au ciel, tout en restant ouverts, mais sont contraints, centrés et écarquillés, de fixer sans arrêt le court couloir devant eux, où il ne se passe rien.[925]

Même la vieillesse ne peut plus l'atteindre : « Tu n'es pas plus vieux aujourd'hui que de tout temps ».[926] Seul, malade dans le froid et l'humidité, à moitié fou, le vieillard de Beckett atteint avec l'Innommable un état corporel qui le rend effrayant. Bientôt il n'est plus que ce « tas de chair mutilée, corrodée, saignante ou ruisselante de pleurs que fait palpiter la souffrance ».[927] Le corps dans le texte de Beckett se réduit à vue d'œil mais non sans un humour morbide: « il n'a ni mains pour applaudir ni pieds pour danser la Carmagnole !».[928] L'Innommable bientôt n'aura plus besoin de rentrer la tête dans les épaules pour disparaître dans sa jarre. Il en sait quelque chose avec les chiens qui viennent uriner contre sa jarre « sans avoir l'air de se douter qu'il y a de la peau et des os dedans ». De même les mouches qui l'affectionnent se poseraient peut-être « avec tout autant d'appétit sur une bouse de vache ».

Il n' y a pas seulement la décomposition du corps, le monde et l'esprit pourrissent en parallèle. Tout ce qui se passe au dedans de l'être se passe en même temps au dehors de lui. Il est donc impossible de penser séparément la vie du corps et celle de l'esprit, pas plus qu'il n'est possible de les penser ensemble. L'intériorité semble atteindre là son état le plus absolu :

> C'est peut être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, d'autre part le dedans, ça peut être mince comme la lame [...] Je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde.[929]

C'est cet ensemble de l'être qui est pris dans un examen scrupuleux d'intériorisation, le corps physique, ainsi que le psychisme, le mental et le moral, subissent tous le même sort, une minutieuse réflexivité intentionnelle et phénoménologique. Ainsi, l'Innommable crée un espace

---

[924] Ibid., p. 12
[925] Ibid., p. 27
[926] Ibid, p. 105
[927] Nadeau, M., *Occupés à mourir*, in *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971, p. 41
[928] *L'Innommable*, p. 41
[929] Ibid., p. 51

propre de la conscience dans un sorte *de no man's land* irréel du « corps-pensée », le plus proche possible d'un vrai espace intérieur générateur de l'intériorité. Son corps est sensible, et grâce à cette sensibilité il perçoit les choses sensibles en s'abandonnant à elles, c'est-à-dire en faisant en sorte qu'elles se pensent en lui.

C'est pourquoi, son corps est le sujet de ses perceptions et de ses réflexions. Il devient lui-même le corps-sujet de ses perceptions et de ses réflexions. La pensée et le corps se cherchent, s'interpellent pour finir dans la fusion vertigineuse de deux sphères complémentaires. Sa pensée se forme « tantôt dans une tête, tantôt dans un ventre, c'est bizarre, et tantôt nulle part en particulier »[930] et finit par exprimer l'innommable. Ainsi la création d'une intériorité par le biais d'une réflexivité mentale ne se distingue plus des impressions de sens qui sont d'ordre perceptif. La « pensée-objet » perdure dans sa double dimension sensorielle et réflexive.

2.3. Le Désir de jouissance de la conscience autoréflexive dans la médiation perceptive

De ce qui précède nous pouvons conclure que la relation du personnage à l'objet de ses désirs fondée sur l'acte perceptif déclencheur de sa réflexivité se manifeste comme intelligible avec un objectif qualificatif, l'élaboration d'un *méta-savoir*, dans une action de déploiement perceptif de la conscience autoréflexive sur l'objet.

La satisfaction du Désir de jouissance, déjà contenue dans l'acte d'établissement de la valeur réflexive et intelligible par le personnage, n'est que la satisfaction de mouvements dynamiques d'ordre logique. La conscience comprend et définit l'objet de ses désirs dans ce mouvement de l'acte perceptif qu'elle fait abattre sur lui. *Désirer* dans le cas de la médiation perceptive c'est l'acte de *percevoir*, c'est l'acte de spécifier qualitativement les objets de la perception, les discerner ou les distinguer parmi d'autres ou encore les approcher d'une manière sensorielle extérieure à l'être, visuelle, olfactive, etc., pour pouvoir atteindre le degré de satisfaction de soi.

L'acte perceptif qu'effectue la conscience dans l'immédiateté de son existence, la perception ne pouvant qu'être immédiate, est un acte qui la mobilise dans une activité délimitée,

[930] Ibid, p.109-110.

dans un certain mouvement temporel, et dans une opération objective qui perçoit et évalue l'objet de ses désirs comme un objet singulier de ses activités perceptives. Compte tenu du fait qu'il s'agit d'une activité désirante réflexive et intelligible de la conscience autoréflexive qui attribue des sens et des jugements des valeurs bien précis à ses percepts il s'agit d'une activité qui possède une autonomie de différenciation dans le monde et qui s'offre devant la conscience. Elle peut faire des choix et se focaliser sur tel ou tel objet de ses désirs en fonction de ses préférences, ce qui suppose qu'elle ait une possibilité de faire des sélections de ses visions qu'elle soumet à son mouvement d'intelligibilité et de réflexivité selon ses propres critères de jugement de valeurs. Et c'est seulement en raison de ce critère de la préférence possible dans cet acte de perception, qu'il s'agit bien d'une intériorité dans une narration, l'intériorité étant fondée sur des choix sélectifs de la conscience. Il s'agit d'une narration qui reflète le déploiement d'une réflexivité sur ses données sensorielles et non d'une simple perception extérieure du sujet sans appréciation qualitative qui est seulement un percept qui ne peut mener à une intériorisation.

Le propre du Désir fondant l'intériorité de la médiation perceptive, contrairement à celle de la médiation affective, n'est pas au départ un mouvement passif de la conscience autoréflexive, mais un mouvement dynamique. Le personnage définit son rapport à l'objet de son désir dans un mouvement constant qui au départ n'est pas cognitif, mais qui témoigne de l'engagement de la conscience dans sa relation qui l'unit à objet. Cet engagement nécessite la définition de certaines modalités de rapport entre les deux, qui ne peuvent se fonder que sur ce dynamisme, le rapport entre les deux étant la source de l'action définie par les moyens de la médiation perceptive.

3. L’ambiguïté de la conscience autoréflexive : neutralité affective et simulacres imaginaires

A l’issue des analyses réalisées précédemment, il apparaît que la progressive diminution de l’intensité des percepts dans le texte introduit une ambivalence perceptive de plus en plus grande, ce que nous verrons particulièrement dans le texte de Beckett. Cette ambivalence perceptive est polarisée essentiellement sur le lien intersubjectif avec autrui car elle survient suite à différentes visions dues à la fusion entre le *ressenti de soi* et la *perception d’autrui* qui construit l’intériorité. Mais l’essentiel dans le second cycle est que le développement de cette ambivalence produit l’augmentation de la réflexivité de la conscience en accroissant l’intensité de l’intériorité dans le deuxième cycle. Le percept qui diminue, laisse de plus en plus de place à l’ambivalence de diverses visions imaginaires, ce qui favorise à son tour la réflexivité de la conscience et une intériorité de plus en plus riche. C’est pourquoi, les œuvres du second cycle dessinent un lent parcours des métamorphoses de l’intériorité de son expansion la moins intense à celle la plus intense.

3.1. L’ambiguïté des visions perceptives dans l’intériorisation

Dans le second cycle il ne s’agit pas de contradiction de la conscience autoréflexive comme c’était le cas dans le premier cycle. Les romans de la médiation perceptive mettent en discours des intériorisations ambivalentes au niveau du sens des visions perceptives polysémiques. L’ambivalence des attitudes et des sens est attribuée d’une manière libre et autonome par l’activité interprétative et réfléchissante de la conscience, qui, contrairement à la conscience de la médiation affective n’est plus enchaînée par la passion lui imposant une interprétation suggérée par les ressentis de la conscience. Les attitudes et les significations attribuées aux visions perceptives du personnage bien qu’elles concernent en priorité son extériorité ne dépendent en aucun cas des éléments extérieurs à lui, du monde extérieur. Tout passe ici par le prisme intérieur de la conscience autoréflexive elle-même qui attribue un sens précis aux percepts qui se présentent devant elle et élabore une connaissance indépendante bien qu’ayant des bases dans l’extériorité perceptive qu’elle manie dans ces opérations réflexives.

La charge perceptive qui sous-tend l'intériorisation du personnage dans le deuxième cycle s'avère être *neutre affectivement*, la conscience autoréflexive pouvant dans de telles conditions être caractérisée comme un état de « l'indifférence » affective, mais non neutre sensoriellement, car dans certains cas affectée par de brefs sensations et émotions. Cette charge représente une existence appréhendée par un prisme perceptif qui ne marque pas la conscience par une souffrance affective forte. Même si le personnage subit des échecs ou des actes qui auraient pu être une source de souffrance, le sentiment n'arrive pas à être généré compte tenu du rabattement direct de la réflexivité sur elle. De ce fait même si le désir du personnage se définit par un certain manque à cause de l'absence de l'objet désiré présenté, la conscience autoréflexive reste *affectivement neutre* dans son intériorisation, générant accessoirement diverses sensations ou émotions brèves. Cette neutralité affective renforce encore la place des percepts dans l'intériorisation de la conscience.

Les cinq romans du second cycle exposent tous, à partir de leur Désir de jouissance qui trouve sa satisfaction dans l'acte réflexif de la conscience, une certaine conception *affectivement neutre* de la conscience dans la mesure où elle présente sa vie comme une expérience du vécu immédiat. Celui-ci ne résulte pas d'échec causant une souffrance de l'être et son empêtrement dans une contradiction, mais il résulte du dédoublement du personnage qui s'opère sans scission ou conflit avec le monde, dédoublement qui véhicule une certaine valeur qualitative sur soi. Mais en raison de ses activités perceptives, le contenu de cette valeur se présente dans une ambivalence de l'être, en lui fournissant une double ou triple interprétation qui est possible en fonction des croyances que le personnage possède. Nous l'avons déjà vu dans le premier cycle où la contradiction qui est une source d'ambivalence résulte de l'absence de l'objet désiré présentée comme un manque ce qui devient une source inévitable de souffrance de l'être, souffrance qui génère les affects multiples du héros.

Dans le second cycle l'ambivalence ne résulte pas de la souffrance, les affects étant limités dans les confessions intérieures aux sensations ou émotions brèves. Elle résulte de diverses croyances que la conscience acquiert par son activité de perception qui sous-tend la formation de son intériorisation. Le texte instaure ainsi dans la transcription de l'intériorité diverses polysémies dans la signification de la charge perceptive. Ceci se manifeste par des substitutions de sens qui s'opèrent sur des signifiants perceptifs qui se présentent devant la conscience autoréflexive, où ils peuvent prendre diverses significations. Ceci témoigne du caractère réflexif et intelligible des

pensées transcrites dans le texte en raison de la souplesse de significations des visions perceptives qui peuvent être quasi simultanées. On peut, en effet, leur attribuer deux ou trois sens différents.

De même que le *trop plein d'affects* des personnages dans le premier cycle des œuvres contribuait à l'empêtrement de la conscience malheureuse dans une contradiction, le *trop plein de percepts* des personnages dans le deuxième cycle aboutit à l'empêtrement de la conscience dans une ambiguïté, les deux étant des formes différentes de l'ambivalence. Le caractère ambivalent de tout acte d'intériorisation est d'ailleurs confirmé par la philosophie en commençant par Descartes ou Hobbes et en finissant avec les philosophes modernes.[931] En conséquence, nous avons décidé d'associer la contradiction aux affects et l'ambiguïté aux percepts compte-tenu des nuances différenciant l'une de l'autre comme nous allons l'expliquer.

Les deux termes, contradiction et ambiguïté sont des déclinaisons de l'ambivalence. La contradiction apparaît comme la principale marque d'une sensorialité d'ordre affectif en mettant en opposition totale deux sentiments contraires, tels l'amour et la haine, la joie et la tristesse, etc. L'ambiguïté par contre apparaît comme le terme le plus approprié pour une sensorialité perceptive. Cette dernière, en générant une indétermination entre deux visions perceptives différentes, aboutit seulement sporadiquement à une contradiction totale de la vision perceptive. Dans la plupart des cas elle marque une polysémie des significations qui diffèrent plus ou moins fortement selon les cas. C'est pourquoi la sensorialité perceptive que nous observons dans le second cycle se manifeste sous forme d'émotions et de sensations équivoques pouvant selon les cas aboutir à une polysémie des significations et rarement à une contradiction totale.

Cette différenciation des éléments ambivalents, qui caractérisent toute conscience autoréflexive depuis le début de son incarnation dans le roman de l'intériorité,[932] nous est nécessaire pour étudier les avatars de l'intériorité dans la richesse de leurs particularités les plus complexes. Le *méta-vouloir* qui caractérise le personnage de la médiation affective est une réponse directe à la contradiction des sentiments qui déterminent son intériorité. La conscience ne se pose pas de question sur les significations des affects qui la tourmentent, ceux-ci étant dans une contradiction incontestée, elle ne peut que se retrancher dans le *méta-vouloir* par lequel elle se détermine pour poursuive son existence. Le *méta-croire* qui caractérise le personnage de la médiation perceptive est quant à lui une réponse à la polysémie des percepts non nécessairement

[931] Voir à ce sujet, Zima, P., *L'ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil*, Paris, Hartmann, 2002, p. 170.
[932] Ce qui avait commencé comme nous le savons déjà avec *La Princesse de Clèves*. Cf. *Madame de la Fayette – La Princesse de Clèves. Studien zur Form des Klassischen Romans*, in Vermittlungen, Fink, 1976, p. 21.

contradictoires, la conscience se retranchant ainsi dans un *méta-croire* en s'interrogeant sur la signification des sensations résultant de ses visions perceptives. Comme le dit Greimas :

Comme le croire est une attitude relative et non catégorique, le degré de croyance accordé à tel ou tel récit est fort variable. D'un autre côté, le croire se manifeste souvent sous forme de termes complexes, ce qui veut dire que les gens ont tendance à croire et à ne pas croire simultanément en un fait ou en un dire.[933]

Nous constatons que la contradiction des visions affectives de la conscience ne remet pas catégoriquement en cause l'identité du personnage, même si les ambivalences caractérielles ou événementielles sont constamment présentes dans le texte. En revanche l'ambiguïté des visions perceptives remet en cause l'identité de la conscience à la racine de son existence par des dédoublements manifestes de son Moi qui se cherche constamment dans ses visions de soi. Les principes de causalité et d'identité sont ébranlés par la médiation perceptive, car :

Comment interpréter ce phénomène du croire ambigu qui se présente comme la coïncidence des contraires, comme le terme complexe réunissant la certitude et l'improbabilité, sinon par le fait qu'il relève de deux contextes idéologiques incompatibles et finalement de deux épistémès coexistantes?[934]

Plus le personnage se dissout dans des visions de soi de plus en plus indéfinissables, plus sa conscience autoréflexive sombre dans l'ambivalence, dans un lent parcours qui, comme on l'observe dans nos deux cycles, passent de la contradiction de l'homme souterrain la plus dure et profonde jusqu'à l'ambiguïté complète de l'Innommable. Ainsi les métamorphoses de l'intériorité suivent cette évolution de l'ambivalence de la conscience avec toute la dégradation progressive de son identité qui devient de plus en plus inconsistante. Et comme nous l'avons vu, le roman met en œuvre ces changements par de multiples stratagèmes, par une désintégration syntaxique, narrative et lexicale. Il est capable de le faire car il est comme le dit Butor : « le domaine phénoménologique par excellence ».[935] C'est un laboratoire du récit qui est capable de refléter toute l'ambivalence de la conscience. Il est le moyen de découvrir comment l'espace intérieur de soi est relié à l'espace extérieur et comment la fusion des deux peut apparaître, car l'essence du roman réside dans son ambiguïté et dans sa puissance de remise en cause des vérités

[933] Greimas, A-J., *Des hommes et des dieux*, Paris, PUF, 1985, p. 22.
[934] Greimas, A-J., *Du Sens II*, op.cit., 112-113.

établies.[936] Et c'est seulement en explorant les différentes voies possibles de la conscience qu'il peut dire une quelconque vérité sur elle :

> Le monde basé sur une seule vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une manière totalement différente. La vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec […] l'esprit du roman.[937]

C'est pourquoi l'intériorité est exprimée pleinement par le roman moderne, particulièrement avec celui du XX^e^ siècle qui « va d'une affirmation à une négation, d'une présence encombrante à une absence totale, d'un immense bruit à un silence quasi complet. »[938] Les romans accentuent et mettent réellement en place la disparition du personnage classique prédéterminé par son milieu, sa classe, son nom, en accentuant de plus en plus la fragmentation de son existence. Le personnage perd de plus en plus son identité, devenant progressivement la proie de ses sentiments, dans une lente progression vers la disparition totale, d'abord sans nom ensuite même sans corps, défini de plus en plus seulement en fonction de ses percepts qui font peser le poids écrasant de l'extériorité sur son identité. Mais ceci fait resurgir la face cachée de son intériorité qui trouve ainsi les conditions nécessaires pour sa manifestation.

3.2. Le rôle des simulacres imaginaires

Le rapport entre l'activité de la perception que déploie la conscience autoréflexive et l'activité de création de la signification à partir des connaissances perceptives qu'elle possède, développe d'une manière très significative les simulacres passionnels et les jeux de faire semblant dans la réflexivité de la conscience qui se poursuit tout au long de la narration de l'intériorité. Dans la médiation affective, donner libre court à l'imagination est beaucoup moins fréquent en raison de l'existence empirique du personnage qui impose des cadres imaginaires plus structurés et plus fondés sur la réalité. Dans le cas de la médiation perceptive, l'imagination utilisée largement dans la création des connaissances n'est plus un résidu passif s'appuyant sur des bases empiriques bien délimitées dans une action immédiate. Elle est une réponse à une sensation vivement ressentie jusqu'au corps. Il faut ajouter que les affabulations fantasmagoriques sous forme de visions, les simulacres perceptifs et les jeux imaginaires de faire semblant, que la conscience subit dans l'acte

---

[935] Butor, M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 9.
[936] Kundera, M., *L'art du roman*, op. cit, p. 25.
[937] Ibid, p. 25
[938] Taddié, J-I., *Le roman au XX^e^ siècle*, Paris, Belfond, 1990.

de la transcription de l'intériorité, ne peuvent pas être comparées aux récits de rêves imaginés et irréels, tels que les voulaient les surréalistes, pour qui les automatismes psychiques exprimaient le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison.[939]

L'intériorisation transcrite dans le cycle des œuvres de la médiation perceptive ne veut pas développer un « art magique », qui transcrirait des faits mentaux fondamentalement non réalistes, en élaborant des schémas mentaux visionnaires, hallucinés, surréels, issus des profondeurs du subconscient. Même si parfois ils ont un certain aspect onirique ou d'hallucination comme chez Kafka ou Beckett. Mais à la différence des schémas mentaux surréalistes ils ne sont pas « statiques » et ne constituent pas une sorte de « pêle-mêle » figé et livré en vertu d'un principe d'expérimentation alogique, ludique et absurde. Les schémas mentaux transcrivant l'intériorité dans le roman moderne sont au contraire dynamiques et structurés, et occupent une place centrale dans le récit. Leurs possibles aspects oniriques ou fantastiques résultent du fait qu'ils ne font pas la distinction entre la réalité et la dimension imaginaire. La dimension intérieure de la conscience englobe les deux dans une complémentarité réciproque, l'imaginaire et le réel se côtoyant, l'un à l'usage de l'autre, dans une vision perceptivo-affective de soi que la conscience élabore et qui rend possible un tel mélange de réel et d'imaginaire. Le résultat de cette jonction est le surdéveloppement du caractère ambigu du discours. Ainsi, l'intériorité transcrite dans le discours, place le texte sous le signe du genre fantastique à cause de l'ambiguïté apparente qui domine le récit. Dans l'intériorité comme dans le récit fantastique, on ne sait jamais où est la frontière entre le réel et l'imaginaire, car comme le dit Todorov :

> L'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin de l'aventure : réalité ou rêve? Vérité ou illusion? […] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans le genre voisin, l'étrange et le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel.[940]

On pourrait dire de même que la transcription de l'intériorité dans le texte est une transcription de l'incertitude de l'être qui ne sait pas quelle affirmation sur soi est réellement valable et reflète sa vérité subjective de soi. L'hésitation que la conscience éprouve face aux divers constats contradictoires qui s'opposent en permanence dans un duel de significations, permet de qualifier

---

[939] Breton, A., *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1929, p. 24.
[940] Idée développée par Todorov, par rapport au fantastique et que nous transposons à l'intériorité, in Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 46.

l'intériorité d'« intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle. »[941] De même que le fantastique utilise une intrusion brutale de faits mystérieux et inconnus dans le cadre de la vie réelle, l'intériorité utilise des faits inconnus et cachés, étrangers à la quotidienneté de la vie normale. Les deux, le fantastique et l'intériorité, sont bâtis sur certaines structures de la vie réelle, extérieure et quotidienne, mais c'est en transgressant le visible, le banal, le commun qu'ils découvrent leurs essences. Ils vont à la rencontre de ce qui est caché, insaisissable, indicible, inadmissible dans la vie réelle et quotidienne de la conscience. Et c'est pourquoi ils ont recours à des structures comparables du mental, telles des affabulations sous forme de simulacres imaginaires qui peuvent sortir du cadre du commun et apprivoiser le caché de l'être. Le sujet s'intériorisant se trouve dans de telles conditions en deçà du sujet énonçant et émerge des situations extrêmes. L'intériorisation ne se fonde pas sur un autre monde ou une autre vision, elle s'articule à partir de cet endroit en deçà du sujet s'intériorisant et, pour cela, s'insère en interférence sur le faire du sujet.

En découvrant son intériorité dans son sens phénoménologique, la conscience élabore des représentations visuelles de schémas mentaux qui basculent souvent dans leur ambiguïté vers des images irréelles et fantasmagoriques de soi. C'est pourquoi, ces représentations mentales de la conscience peuvent être définies comme des images oniriques, à la limite du rêve, mais aussi étonnamment présentes dans la réalité empirique comme des personnages filmés. La distance qui les sépare du vrai réel s'explique donc par le croisement de deux mondes que le texte essaye de refléter : le monde intérieur sans limite de l'espace mental et le monde de l'extériorité délimité par les repères strictes du réel. Ainsi, le texte compose une sorte de mélange qui combine, dans l'extériorité de la conscience, le monde sensible et celui dans lequel il est contenu. Et cet emboîtement permet selon la règle de la mutuelle dépendance des mondes extérieur et intérieur, d'exprimer la vie intérieure de l'homme. Car seuls les phénomènes matériels peuvent servir de support pour refléter directement la dimension spirituelle de l'homme.

[941] Idée développée par C. de Castex, par rapport au fantastique et que nous transposons à l'intériorité, in De Castex, C., *Le conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951, p. 33.

3.3. L'ambiguïté absurde des schémas mentaux de Joseph K.

L'ambiguïté du texte de Kafka est annoncée dès les premières lignes du récit par la phrase qui annonce que Joseph K a été arrêté bien qu'il soit innocent, parce qu'il a été injustement calomnié. La supposition de l'innocence et l'acte d'arrestation en parallèle place le personnage dans le doute polysémique de différentes interrogations qui en résultent. Est-il coupable ou innocent ? Par l'acte de l'arrestation même son innocence semble être incertaine. Par le constat qu'il est innocent, son arrestation sans aucun motif valable est insensée. Pourtant, Joseph K ne se demande même pas s'il est coupable... La narration va suivre tout au long du récit ce même schéma : l'affirmation d'un constat est suivie systématiquement d'un foisonnement de possibilités polysémiques et ambivalentes.

K se définit toujours dans une ambiguïté apparente : tantôt comme un jeune employé timide et effacé qui possède une certaine stabilité professionnelle et sociale, tantôt comme un animal assoiffé, impétueux et imprévisible, incapable de dompter ses passions[942] ce qui le rend suspect. Il finit tué « comme un chien » mais en même temps comme une victime innocente. Mais aucune de ces déterminations identitaires n'explique ni son arrestation, ni la raison pour laquelle il sera condamné. Pendant que son oncle cherche à persuader un avocat que son neveu a besoin de son intervention, il fait l'amour avec Leni, la bonne de celui-ci, soulignant ainsi la préoccupation de l'oncle face à l'indifférence incompréhensible du neveu en situation d'accusation grave. Dans l'avant dernier chapitre, à la cathédrale, l'abbé tente d'établir un lien causal entre le fait que Joseph K sollicite trop souvent les faveurs des femmes et le fait que le tribunal pourrait prononcer un jugement négatif dans son affaire même s'il est innocent. Le lien causal évoqué par l'abbé est purement hypothétique et la faute commise par Joseph K n'est jamais révélée de manière claire, ni les intentions de celui qui a dû le calomnier et qui reste anonyme jusqu'à la fin du texte.

Autrui qui l'entoure est placé dans une même ambiguïté : Leni veut l'aider mais elle risque de lui nuire en quittant l'avocat qui en a fait sa maîtresse, l'abbé veut l'aider mais il appartient au Tribunal qui persécute Joseph K. Le tribunal est lui aussi rempli d'ambivalences. Le discours que K prononce pour sa défense produit une réaction partagée. L'auditoire se divise en deux, entre les partisans et les adversaires de K. Il y a donc ceux qui l'applaudissent et ceux qui soutiennent l'accusation. Son avocat oscille lui aussi dans une indétermination totale. Même l'interrogatoire

[942] *Le Procès*, p. 80.

qu'il subit reste sans apporter d'éléments décisifs. Les femmes qui, comme Leni, prétendent aider Joseph K lui sont-t-elles en réalité favorables ou défavorables ? Le texte ne donne aucune réponse. Les percepts envahissent la conscience en fournissant une multitude des visions, mais sans jamais en donner une interprétation univoque. Les signes et les images ne prennent sens que les uns par rapport aux autres à l'intérieur de l'ensemble. Il faut donc retenir, comme le dit M. Walser, que chez Kafka, il n'existe aucune personne, ni aucun événement qui puissent être considéré en eux-mêmes comme des sources d'informations directes sur l'œuvre.[943]

Dans l'ambiguïté de ses apparences perceptives son identité se dissout peu à peu tout au long de la narration. Joseph K, l'homme accusé par la Justice, est-ce le même qui souvent apparaît comme innocent, incapable d'un mal quelconque ? Sa condamnation est-elle la conséquence de ses activité et de son obstination, de son refus de se considérer comme coupable ? Le texte persiste dans cette ambiguïté en dissolvant de plus en plus l'identité de la conscience.

Kafka utilise les figures sémantiques de l'ambiguïté et renonce à toute formulation transparente et univoque car c'est seulement de cette manière qu'il pense saisir l'insaisissable. Il reflète ainsi le fait que la perception de l'extériorité dévoile l'ambiguïté de la conscience dans ses mouvements réflexifs. Car, comme le dit Merleau-Ponty, la conscience qui est théoriquement le lieu de la clarté est en réalité ambiguë : « La conscience qui passe pour le lieu même de la clarté est au contraire le lieu même de l'équivoque ».[944] Car le corps est un lieu de clarté mais, ses perceptions ne sont pas tout à fait claires. Ainsi au niveau perceptif, toute vision de la conscience n'est qu'une « construction philosophique problématique, car l'ambiguïté du « corps », comme sujet de nos perceptions, conduit à l'ambiguïté de la perception »[945] Ainsi, par l'ambiguïté de l'image et des représentations, le texte détruit tout le pouvoir simplificateur de l'image que la conscience possède dans son mental lorsque cette image n'est qu'une simple copie de la perception. En créant l'instabilité et la plurivocité de la vision Kafka instaure un espace de réflexivité de la conscience capable alors d'accomplir le processus d'intériorisation.

Dans *Le Procès*, les affabulations imaginaires sont encore présentes très modérément, l'espace intérieur du personnage étant dominé par des visions perceptives immédiates construisant des schémas mentaux. C'est pourquoi l'intériorisation est très présente dans le texte, mais à un degré d'intensité très faible et ceci pour plusieurs raisons.

---

[943] Walser, M., *Beschreibung einer Form. Versuch uber Franz Kafka*, Munchen, 1968, p. 40.
[944] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception, op.cit.*, p. 383.
[945] De Waelhens, A., *Pour Merleau-Ponty*, in L'ARC, *Cahiers méditerranéens*, N° 15, 1961, p. 210.

Pour Kafka il n'existe pas d'espace intérieur insaisissable situé hors de l'espace extérieur à l'homme. Les deux sont complémentaires. La dimension spirituelle est aussi une dimension du monde extérieur. Le monde matériel, c'est-à-dire celui des objets, des apparences est en même temps une partie du monde spirituel. La moindre parcelle du monde matériel est apte à apprivoiser l'intériorité de la conscience. C'est pourquoi le visible traduit l'invisible par la règle d'ambiguïté qui régit la perception des faits. Tout ce qui est perceptible enferme en soi une certaine signification de l'intériorité. Kafka veut visualiser le monde matériel dans son ensemble et dans ses moindres détails :

> K, à l'aide d'un langue unique et parfaitement homogène, fait surgir d'une situation tout à fait banale de la vie quotidienne – un homme qui demande le chemin conduisant à la gare – la situation spirituelle de cette homme et de tout homme : à la question précise posée par le passant à un agent de police qui se trouvait par hasard à proximité, ce dernier tout en reprenant les termes de sa question, répond à une question toute autre, d'ordre spirituelle, à laquelle il n'y a justement pas de réponse, d'où le forme interrogative (qui est en même temps dubitative) de la réponse. La réalité sous toutes ses formes donc, aussi sous ses formes les plus banales, est en quelque sorte poreuse ; en même temps qu'elle-même, elle manifeste son intériorité indicible et perceptible, sensible, sans pour autant la rendre formulable.[946]

C'est ainsi que Kafka transcrit des schémas mentaux d'une conscience autoréflexive en utilisant des visions perceptives capables de transcrire non seulement le dicible mais aussi l'indicible et l'imaginaire, imaginaire transcrit essentiellement par le percept. C'est pourquoi la place des affabulations imaginaires est occupée par des schémas mentaux.

L'intériorité transcrite pas Kafka n'est pas seulement une observation extérieure de l'individu. Même s'il décrit le personnage essentiellement de l'extérieur en se focalisant sur son apparence, ses gestes, ses attitudes, et ses réactions dans telle ou telle situation, ces descriptions extérieures manifestent quelque chose de leur intériorité car elles sont transcrites selon la schématisation qu'elles subissent dans le mental de l'homme. Kafka reflète scrupuleusement le mouvement du regard de l'individu qui saisit l'extériorité en créant le percept d'un objet, d'autrui ou de soi même. Les schémas mentaux constitués d'images du réel saisies et transformées par l'individu, apparaissant dans son imaginaire d'une manière descriptive, présentent ses rêves ou ses affabulations comme des messages essentielles de sa vie psychique. Le projet de Kafka est de mettre en récit l'invisible par le biais de la description objective. Dans le *Procès* Joseph K juge

[946] Politzer, H., *Kafka der Künstler*, p. 26-27, cité in Ferenci, R-M., *op. cit*., p. 117.

mais il est jugé au même titre qu'il juge, car il ne peut juger le monde qu'il découvre et dévoile que s'il accepte de se soumettre lui aussi à la loi et s'interdit la prétention d'être au dessus de la loi. Ainsi la médiation perceptive réussi à transformer les visions perceptives en une description d'un état d'âme grâce à une opération discursive de figuration perceptive de soi.

3.4. L'ambiguïté spatio-temporelle des simulacres dans *Ulysse*

Le texte de Joyce est aussi placé tout entier sous le signe de l'ambiguïté. La narration de l'intériorité est organisée selon le principe de la vision opposant l'espace-temps intérieur et l'espace-temps extérieur, comme un assemblage démesuré de schémas mentaux qui se contredisent, de visions, de pensées, de contextes, de dialogues et de monologues qui se confrontent.

Toutes les visions intérieures de la conscience sont présentées selon un principe d'objectivation de soi et d'autrui, mais aussi de contestation de cette objectivation même par une forte subjectivation de soi. Ceci fait mettre sur le même plan à la fois des pensées et des actions de la conscience. Les consciences autoréflexives de Molly, de Stephen et de Bloom deviennent une conscience unique englobée dans une subjectivisation et une objectivisation qui se réalisent en même temps dans une même instance narrative de l'intériorité. La conscience devient un signe qui unit l'espace temps disloqué dans une fragmentation de la structure narrative et dans une multiplicité des références que le texte concentre. L'ambiguïté est soulignée par une oscillation entre la subjectivisation et l'objectivisation, la conscience étant le médiateur entre les deux.

Le processus d'intériorisation se produit dans un espace intérieur qui mélange plusieurs voix contradictoires, ce qui se réalise à un double niveau, au niveau de la narration générale du récit entre plusieurs personnages, et au niveau de l'intériorisation d'une même conscience qui se contredit elle-même à l'intérieur de son espace intérieur. Nous le voyons dans des situations qui opposent diverses visions de soi et de l'altérité, et où l'intériorisation n'est plus envisagée en fonction d'une identité bien établie de la conscience autoréflexive. Une telle identification n'est plus possible, la conscience étant entièrement dominées par des visions spatio-temporelles qui posent comme préoccupation centrale non l'identité même de la conscience mais sa relation à un certain espace- temps, qui lui est dans une ambiguïté permanente entre un ici et un ailleurs. Entre Dublin et Gibraltar, entre le présent et passé, Molly ne peut se décider à une affiliation à l'un ou à

l'autre. Elle flotte dans une position ambiguë entre les deux, sans jamais se fixer réellement à l'un ou à l'autre.

Mais c'est aussi l'ambivalence de toute connaissance sur le vrai ressenti du personnage qui se manifeste comme une ambivalence de sens qui résulte de ses percepts et qui embrouillent le sens dans lequel se situe la prise de possession de soi-même face aux discours extérieurs morcelés dont l'assemblage ne peut se faire d'une manière logique et cohérente. Une vérité éclatée et qui tente de se reconstituer, pour pouvoir restituer une image d'ensemble de l'être en adéquation avec cette vérité que la conscience détient mais qu'elle ne transcrit que partiellement. Ce que Joyce veut montrer c'est le principe d'objectivation de soi qui dans le processus d'intériorisation s'inscrit sous le signe de l'ambiguïté, car toute existence et particulièrement une existence intérieure de la conscience est ambiguë :

> On s'aperçoit que l'être objectif a ses racines dans les ambiguïtés du temps. […] Cette ambiguïté n'est pas une imperfection de la conscience ou de l'existence, elle en est la définition. Le temps est un milieu auquel on ne peut avoir accès et qu'on ne peut comprendre qu'en y occupant une situation et en le saisissant tout entier à travers les horizons de cette situation. Le monde, qui est le noyau du temps, ne subsiste que par ce mouvement unique qui disjoint l'apprésenté du présent et les compose à la fois, […] il est au contraire le lieu même de l'équivoque.[947]

Refléter ainsi le processus d'intériorisation, c'est se positionner dans une ambiguïté du temps, de l'existence, de la conscience, de la perception, du corps propre, de la subjectivité, etc., et c'est seulement de cette manière qu'on peut saisir la réflexivité de la conscience. L'intériorisation possède son temps et son espace, embrasse le monde intérieur et extérieur de la conscience située dans cet espace temps. C'est pourquoi l'intériorité est englobée, selon cette vision de Joyce, dans des structures prédéfinies spatio-temporelles, qui représentent schématiquement une structure ambiguë qui n'est ni corps physique ni conscience pure mais un composé des deux. En tant que composé de l'âme et du corps, elle reçoit et donne du sens aux cogitations intérieures de la pensée. L'intériorité devient un espace propre de la conscience qui est continuellement en va-et-vient, c'est-à-dire un existant spatio-temporel défini.

Le simulacre est omniprésent[948] dans le texte de Joyce. Il se manifeste au niveau de la transcription de l'identité de la conscience et augmente l'intensité de l'intériorité dans *Ulysse* par

[947] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception, op. cit*. pp. 383-384.

[948] Le simulacre imaginaire est omniprésent dans le texte de Joyce, et on pourrait y relever de multiples figures fantasmagoriques que la conscience met en scène, comme le confirme André Topia dans son article sur l'écriture hallucinée dans le chapitre intitulé Circé, l'écriture se fait par des schémas visuels ou phoniques de la conscience, qui

rapport au *Procès*. Nous assistons avec le texte de Joyce à l'assemblage sans fin d'hommes fragmentés qui ne possèdent plus d'identité explicite. Ils cherchent à reconstruire cette identité dans un lieu imaginaire et à exister seulement d'une manière fantasmagorique, mais leur existence n'est pas définie selon le réel, mais selon le fantasme immédiat de la conscience. Cette existence perdure dans des morceaux éclatés de l'identité que la conscience tente de rassembler à partir de ce lieu que le simulacre expose en permanence d'une manière obsessionnelle à la conscience elle-même.

De ce fait, le simulacre de la conscience autoréflexive est visible tout au long de la transcription de l'intériorité dans le texte de Joyce. Le réel se mélange à l'irréel, au passé vécu, ou au passé réinventé ou désiré dans un simulacre étrange que la conscience fait défiler devant ses yeux sous formes de divers schémas mentaux dont se compose son intériorisation. Nous le voyons particulièrement avec la schématisation des lieux dans la conscience chez laquelle le lieu qui concrétise son intériorisation est un lieu réinventé à partir de bribes du passé et de simulacres imaginaires. Le positionnement dans une spatialité est manifeste dès le titre du roman qui annonce avec *Ulysse* la dimension spatiale du lieu dans lequel le personnage évolue : le nom d'Ulysse évoque de multiples voyages aux destinations aléatoires. En dehors de toute allusion à la personnalité réelle du héros mythique, le titre au niveau de son signifié implique le mouvement, la mobilité, le déplacement comme une structuration du processus d'intériorisation. Ainsi, la dimension spatiale qui occupe le récit avec une forte circulation des personnages, dans un constant mouvement de déplacement, avec des croisements et des confrontations constantes, articule d'une manière métaphorique la formation de la réflexivité dans l'espace mental de l'homme qui par de multiples schémas mentaux fait des rencontres entre le réel et l'imaginaire.

Des lieux syncrétiques ambigus entre un ici réel et un ailleurs imaginaire, qui émergent dans la conscience, constituent une structure sur laquelle est bâtie toute la visualisation perceptive et par la suite l'intériorisation. Ils associent les souvenirs avec l'imagination affabulatrice, ce qui fait déborder le simple rappel de souvenirs que la conscience élabore. Le lieu imaginaire devient ainsi une ouverture de la conscience vers l'insaisissable de soi. Partir vers l'inconnu, vers un lieu fantasmé, c'est partir dans un espace intérieur de soi auquel la conscience aspire et qui est métaphorisé par un point extrême du périple, Gibraltar, conçu d'une manière perceptive dans des schémas mentaux. Ainsi la vision perceptive d'un lieu dans une fantasmagorie de soi, structure la

---

saturent le texte tout au long de la narration. Cf. Topia, A., *« Sirènes », expressivité nomade*, Scribble, 1, 1988, p. 69-93.

formation de l'intériorité dans un récit ayant un double aspect, ancré à la fois dans l'immanence des personnages et dans une référence odysséenne. Ainsi ce que le texte affronte dans une ambiguïté constante c'est un lieu réel et un lieu imaginaire. Le Gibraltar perdu, lieu de nostalgie, synonyme de paradis perdu, de retour au lieu de l'origine qui est désormais hors de portée de la conscience et où il et impossible de retourner, de s'y retrouver, non en raison de la distance géographique qui éloigne la conscience mais en raison du temps écoulé à cause duquel on ne peut jamais revenir. Quitter ce lieu signifie pour la conscience perdre une partie de soi, disloquer son identité qui ne sera jamais reconstruite. Ne plus pouvoir le regarder comme le lieu présent du réel permanent qui définit la conscience. Il devient donc un lieu provisoire dont les dernières bribes se mêlent, sous forme de souvenirs confus, à un lieu présent dans la conscience en exposant des flashs perceptifs fragmentés.

Cet endroit interdit et nostalgique de la conscience est confronté dans une vision fantasmagorique à un lieu réel et substitutif d'une ville du nord, de Dublin, que la conscience appréhende dans une fantasmagorie du passé. C'est un espace mental envahi par des percepts et que la conscience veut fuir car dans ce lieu pur, sans convergence avec des lieux imaginaires, l'intériorisation ne peut se produire. C'est un lieu vide où elle ne peut qu'attendre l'arrivée des affabulations imaginaires qui l'entraîneront dans une dimension intérieure de soi.

Ainsi l'opposition permanente entre le Gibraltar rêvé et le Dublin appréhendé crée une tension apparente dans la conscience se manifestant par des affabulations perceptives de soi qui basculent la conscience vers ses intérieurs cachés. Prise au piège dans l'enceinte de Dublin, la conscience se trouve dans une situation d'exil de ses propres espaces intérieurs, et cette situation est commune aux trois personnages, Molly, Stephen et Bloom. Dublin devient non seulement un repère géographique du personnage, mais aussi un repère de la conscience autoréflexive en tant que départ de la construction de son espace intérieur. Il est une base pour créer le point de convergence entre ses percepts intérieurs et extérieurs en fournissant une réalité spatio-temporelle commune à sa réalité intérieure et extérieure. Dublin, symbolisant ici l'empirique et le réel de la conscience, mue et devient aspiré par un là-bas, imaginaire et fantasmagorique, un signe de son intentionnalité dans une phénoménologie de soi. Et la création de cet entre-deux, entre deux mondes de l'existence, le monde extérieur et celui de l'intérieur, entre lesquels la conscience vacille dans un va-et-vient permanent se fait dans une tension d'autant plus forte qu'est violent le retour à la perception du lieu réel où l'on est actuellement, ce lieu qui se donne sur le mode d'une matérialité pesante et vulgaire en s'opposant à la pureté du lieu imaginaire symbolisant l'espace

intérieur. L'espace réel enferme Molly et se referme sur elle : l'oscillation entre l'actuel et l'inactuel a pour effet de créer un espace clos et pesant, produisant un effet qui pourrait être qualifié de retour au réel.

Nous pouvons le voir plus précisément avec la représentation figurative d'une chambre qui devient un espace fermé de la conscience qui lui sert de support pour développer ces affabulations imaginaires : la pensée intérieure de Molly y demeure piégée tout au long de son monologue, Bloom essaye de quitter physiquement ce lieu en laissant sa place à Boylan. C'est pourquoi il erre toute la journée en dehors de lui, mais sa pensée y revient de temps en temps d'une manière quasi obsessionnelle. De même Stephen, y pense en permanence. Le personnage est dans une dissociation entre l'endroit physique dans lequel le corps du personnage se trouve et l'endroit mental où se dirigent sa conscience et ses pensées intérieures. La chambre devient ainsi le lieu révélateur de la configuration des schémas mentaux de la conscience qui structurent en profondeur son intériorisation. Elle devient le support de toutes les affabulations imaginaires. Indépendamment de l'endroit physique dans lequel le personnage se trouve réellement, sa conscience tend constamment vers le lieu réel-imaginaire, qui condense en lui les percepts réels et imaginaires. On pourrait qualifier la chambre de lieu de jonction entre la pensée et la perception vers lequel l'intériorisation de la conscience est toujours ramenée, vers ce point imaginaire auquel elle est prédestinée.

3.5. L'ambiguïté perceptive des affabulations de Roquentin

Le texte de Sartre est également construit dans une ambiguïté constante.

Nous l'avons vu dans l'opposition constante de ces visions perceptives entre les substances dures et molles qui envahissent son espace mental. Mais l'ambivalence de la conscience de Roquentin se manifeste souvent fondée sur certains aspects « incohérents et heurtés »[949] de sa vie. Il passe d'un état comportemental à un autre état, par exemple au cours de son repas avec l'Autodidacte[950] : il est heureux de le voir et il ne demande qu'à s'apitoyer sur les ennuis des autres, mais devant un couple d'amoureux qui s'assoient à la table voisine, il refuse de s'attendrir, comme le fait son interlocuteur, devant le cliché traditionnel de la jeunesse : « Ils me

[949] Ibid, p. 18.
[950] Ibid, p. 153.

touchent, c'est vrai, mais ils m'écoeurent aussi un peu ».[951] Il finit par être submergé par une nausée qui monte lentement en lui, refusant sa sympathie à autrui dans une crise de folie mélangeant le rire et la dénégation de son extériorité. L'ambivalence de cette scène c'est ses passages du rire à la fureur lorsque la conversation dérive sur l'humanisme.[952] Partagé entre l'attirance et la répulsion d'autrui il passe d'un extrême à l'autre, pour s'attendrir à la fin du repas, lorsqu'un remord le prend envers son compagnon.[953] La scène rebondit encore avec la montée de *la nausée* quand il joue avec un couteau, en s'éloignant du monde et n'écoutant que sa voix intérieure. Il s'enfuit pour se détacher entièrement du monde et se fondre dans le sentiment de l'aperception de soi qui le submerge alors.

La Nausée augmente l'intensité de l'intériorité dans la confession intérieure du personnage en raison des affabulations imaginaires renforçant la réflexivité de la conscience et nous le voyons à plusieurs endroits du texte.

Le texte de Sartre semble appliquer le principe husserlien de la perception du corps d'autrui qui renvoie toujours à soi-même dans une vision fantasmagorique de la conscience. Nous le voyons avec la révélation de la contingence du Jardin Public quand le 17 février Roquentin découvre dans ses pensées la figure d'un Descartes ivre, et cette vision fantasmagorique apporte une réponse à un désir fondamental de sa conscience. Elle veut ruiner le rationalisme par les armes mêmes de celui-ci poussé jusqu'à l'absurde : « quand j'avais vingt ans, je me soûlais, et ensuite, j'expliquais que j'étais un type dans le genre de Descartes ».[954] L'apparition de cette figure du philosophe ivre, permet à la conscience de faire table rase de ses fausses certitudes. [955]
Les images perceptives de Roquentin basculent facilement vers des visions imaginaires et des simulacres perceptifs. Par exemple, la main d'Autodidacte devient dans sa vision un gros ver blanc.[956] Chaque vision perceptive présente un « changement » visuel au travers de simulacres que la conscience déclenche : sa pipe, son verre de bière, le loquet de sa porte. Les simulacres de

---

[951] Ibid, p 155.
[952] Ibid, p. 165.
[953] Ibid, p. 174.
[954] *La Nausée*, p. 87.
[955] Comme l'a montré G. Poulet l'itinéraire du personnage s'inscrit dans la tradition du cogito cartésien et de ses remises en question, tradition inaugurée au XVIII[e] siècle par des sensualistes comme Condillac, chez qui la sensation de l'existence précède la réflexivité. Cf. Poulet, G., *Etudes sur le temps humain, 3, Le point de départ*, Paris, Plon, 1964, rééd. Presses Pocket, coll. Agora, 1990, p. 216 à 227.
Par cette parodie de Descartes le héros de la *Nausée* remet en cause les connaissances philosophiques traditionnelles de l'intériorité en la redéfinissant essentiellement en fonction de son essence sensorielle de l'être. Le texte tend vers la phénoménologie de Husserl pour arriver à une nouvelle définition de l'intériorité. En redéfinissant les principes de la contingence, sans appliquer pourtant directement la thèse de l'intentionnalité de Husserl, Sartre veut lui donner des contours compréhensibles pour tous. C'est pourquoi il recours à la trame romanesque qui seule lui fournit les éléments nécessaires à cette entreprise.
[956] *La Nausée*, p.18.

la conscience ont le caractère d'hallucinations. En regardant son visage dans le miroir il s'aperçoit qu'il n'a rien d'humain, le même jour la Nausée, avec un N majuscule, le reprend mais elle disparaît grâce à l'audition du disque *Some of these days*. Dix jours plu tard il subit une hallucination qui se présente comme une vision déformée du Jardin Public. Le vendredi 12 février, il s'imagine que M. Fasquelle, gérant du café Malby, est mort dans son lit, tandis qu'il est seulement en retard à son travail. Dans la vitrine de la charcuterie son regard fixe la nourriture qui se déforme dans des visions perceptives. Il s'enfuit effrayé de ce qu'il a vu sous l'eau près du quai, et finit avec la peur que « Tout peut arriver ».[957]

Même les visions de son corps se déforment en simulacres schizophrènes : sa main existe comme une bête autonome, il s'en ouvre la paume d'un coup de canif. Les simulacres qui surviennent suite à ses affabulation perceptives produisent chez lui des réaction très diverses. Ils le font courir dans toute la ville, comme le vendredi le 12 février, suite à la fantasmagorie de la mort supposée de M. Fasquelle, qui le met dans une position d'instabilité de la conscience pouvant être qualifiée de début d'une psychose déambulatoire. Le trop plein des percepts qui submerge sa conscience s'intériorisant fait naître en lui des interrogations multiples sur son équilibre mental. Même si au départ il en doute : « Je ne suis pas du tout disposé à me croire fou, »[958] plus loin il avoue « peut être bien après tout, que c'était une petite crise de folie ».[959] Il reconsidère cette hypothèse plus loin : « suis-je fou ? »[960] Et il reconnaît qu'il a peur d'être fou.

Mais son journal n'est pas le journal d'un fou comme chez Gogol ou Maupassant. Même si on pourrait voir dans son comportement certains symptômes de troubles mentaux, il ne s'agit pas d'une maladie mentale, mais seulement de visions perceptives poussées jusqu'à leurs limites de visualisation réaliste. C'est pourquoi, elles deviennent « des choses innommables »[961] d'autant qu'il les ressent avec la violence d'une sensation intérieure. Proche de l'aphasie, il perd le sens de la qualification de son percept, fasciné par l'immédiateté de la sensation éprouvée qu'il dénonce comme une manifestation supplémentaire de la contingence. Le caractère utilitaire et rassurant du langage vacille devant l'inadéquation entre le signifiant, le signifié et le référant. En essayant de prononcer des mots pour qualifier la vision qui apparaît dans sa conscience, ceux-ci lui manquent. Il est incapable d'exprimer la profondeur de l'émotion. Les mots restent figés sans

[957] Ibid., 116

[958] Ibid, p. 14.
[959] Ibid, p. 15
[960] Ibid, p. 148
[961] Ibid, p. 179.

intervenir dans l'acte d'intériorisation. La réalité dérisoire de sa substantialité pâlit face à la dimension ontologique de l'aperception de soi dont elle est le fondement. La conscience autoréflexive perdure dans le vacillement du Moi et de ses représentations mentales multiples. La cohérence étant complètement perdu, Sartre éclate la psychologie traditionnelle dans la durée de la sensation fugitive.

3.6. L'ambiguïté émotionnelle des simulacres dans *Le Planétarium*

Dans l'intériorisation dans le texte de Sarraute, l'ambiguïté est introduite par le percept de l'objet par la conscience, dans un espace de ses apparences, de ses normes, de ses façades comportementales, de ses attitudes et de ses actes sociaux contradictoires qui la submergent et sous-tendent l'intériorisation. La contradiction résultant de cette ambivalence permet de mettre la substance tropismique sur la scène de l'intériorisation. Il s'agit de l'ambivalence perceptive de deux visions opposées d'un même objet, résultant de deux normes sociales différentes. C'est pourquoi, la façade sociale, autour de laquelle la conscience semble avoir trouvé les déterminants de son identité et qu'elle essaye de maintenir pour garantir son existence, se trouve éclatée en miettes une fois que la confrontation avec une autre vision perceptive a eu lieu.

L'ambivalence se manifeste par des transformations et des vacillements entre consistant et inconsistant traduisant le caractère propre de l'intériorité, le même chez tout individu « enfermé, macéré… dans le liquide tiède, un peu nauséeux de leur solitude, de leur abandon ».[962] L'ambiguïté de la conscience c'est donc aussi cette oscillation continuelle entre le général et le particulier, entre la dureté et la mollesse de l'individu. Elle évolue dans un va-et-vient permanent, dans une perpétuelle oscillations entre deux percepts d'elle-même différents: dès qu'elle confirme sa solidité elle sombre dans la mollesse, l'état de sa consistance dans cette hésitation imaginaire n'étant jamais résolu.

Ainsi, toute détermination identitaire qui implique autrui dans son entreprise, tout en échappant sans cesse à lui-même et aux autres, est vaine. Car tout essai de se définir à partir de l'opinion des autres ne peut être qu'illusoire, car chaque moi particulier d'autrui n'est également qu'une illusion, une apparence, car lui aussi n'est qu'un reflet d'autrui. Car tout est dans une ambiguïté. L'ambivalence des objets se dessine partout. Les visions perceptives qui se

confrontent affrontent les objets dans des images mentales contradictoires : tante Berthe n'arrive jamais à déterminer la valeur de sa porte, Alain reste dans le doute absolu en ce qui concerne les objets de son appartement, les rideaux de velours, la bergère Louis XV, les fauteuils en cuir, la statue, sont-ils beaux ou laids ? Objets d'art ou camelote ? Les questions ne cessent de grouiller dans sa tête.

Mais le plus important de ce processus est que cette confrontation dans une ambiguïté n'est pas une confrontation directe avec autrui, car tout se passe dans l'espace intérieur d'une même conscience ce qui garantit le bon fonctionnement du déroulement du processus d'intériorisation. Car aussi bien le principe du comportement selon une règle sociale et selon un certain code que l'angoisse de la perturbation de cette exigence, et la déception devant un comportement différent du sien, s'abattent sur la conscience dans l'espace même de son intériorité. L'affrontement avec l'altérité et l'ambiguïté en résultant se présentent comme une blessure et une infériorité de la conscience qui imagine sa position initiale atteinte et meurtrie par un regard extérieur imaginé par elle. Mais simultanément à cette répulsion elle est dans un état d'attraction pour autrui qui peut se définir comme un besoin de partenaire nécessaire à l'affirmation de son désir de pouvoir sur lui en lui imposant sa vision perceptive de soi et d'autrui selon son propre jugement de valeur. C'est de cette manière que la conscience autoréflexive essaye de trouver son équilibre, équilibre qui est menacé par un magma insaisissable d'émotions résultant des tropismes de sa confrontation avec le monde. Le monde de la pure convention sociale ou autre est un monde utopique, il ne reste plus au personnage qu'à se soumettre à ses mouvements intérieurs. Tout ceci étant le fruit de la négation de la norme qui s'abat sur elle, même si elle lutte pour ne pas être vaincue dans son existence.

La confrontation de la conscience à son altérité et l'envahissement de la conscience par l'ambiguïté de plusieurs caractéristiques contraires de l'objet qu'elle aborde perceptivement, provoquent le sentiment d'émotion. Cette émotion à peine perceptible donne un matériel à la réflexivité de la conscience, en se penchant sur les zones les plus profondes de soi, l'espace où s'exercent les interactions sociales fondatrices de l'intériorisation. Mais ce que Sarraute cherche à atteindre c'est non seulement la définition des jeux sociaux, mais la vérité d'une sensation pure sur laquelle naît tout acte mental. Et pour la découvrir, pour dévoiler tous les codes des émotions et impressions immédiates, le récit se focalise sur une description minutieuse des perceptions ambivalentes qui sous-tendent toute émotion. Il utilise comme support des scènes imaginaires

[962] *Le Planétarium,* p. 170.

illustrant la qualité de la perception visuelle pour donner l'image de l'émotion tropismique. Et pour réussir à capter la vision perceptive dans le moindre détail de son incarnation visuelle, il reste à l'écoute de tous les discours sociaux pouvant éclaircir la formation de chaque sensation.

La mise en place d'un planétarium des diverses consciences autoréflexives, à la recherche d'une même émotion ontologique de l'être, fait naître un espace intérieur d'êtres anonymes qui sont *toujours là*[963] où qu'ils se trouvent, quoiqu'ils soient, quoiqu'ils disent ou fassent. Subissant l'emprise de l'ambiguïté de leurs consciences, ils se placent dans une position de victimes vaincues par leur monde extérieur. Comme le dit Ervin Goffman : « Ces petits spasmes du moi écrit, ces mises à nu se font au bout du monde, mais c'est là tout au bout que se trouvent l'action et le caractère ».[964]

Les schémas mentaux que la conscience déploie résultant des percepts, des rencontres humaines, ne sont que des hypothèses réflexives de la conscience qui s'éloigne de la réalité de l'être. De ce fait ils portent en eux une affabulation caractéristique de tout simulacre qui se déroule dans une conscience autoréflexive en augmentant considérablement l'intensité de l'intériorité transcrite dans le texte. Sur le fond perceptif de la conscience surgissent alors de vrais simulacres car toute la réalité de la conscience n'est qu'une réalité hypothétique, fruits des fascinations imaginaires, alimentée par une puissance visionnaire extrême de la conscience submergée par le percept. Ces images sous forme de simulacres ne possèdent généralement qu'une valeur métaphorique, un équivalent mental de la conscience de l'être, ce qui fait leur différence fondamentale d'avec la plupart des images déclenchées dans une conscience par une médiation affective où l'empiricité de l'existence impose à la conscience les cadres d'une réalité plus ou moins structurée. Et c'est sur ces simulacres que la conscience autoréflexive bâtit son discours. Seuls de tels simulacres, détachés du fond réel de l'existence, peuvent saisir les mouvements intérieurs de la conscience, car toute description logique et cohérente éloigne la conscience de son émotion pure.

Le texte de Sarraute présente une très grande variété de simulacres fondés sur différentes images répétitives, sur un seule image initiale développée au cours de la narration ou sur des séquences d'images témoignant d'une expérience initiale évoquant une série d'analogies qui

---

[963] Selon l'expression de Jean-Pierre Faye, in Faye, J-P., *Nouvelle analogie*, dans Tel Quel, n°17, 1964.
Selon Faye, on voit deux idéologies du roman qui se sont « imprimées » dans l'histoire littéraire et qui définissent les personnages soit comme ceux du *flux et du courant souterrain* avec Henry James, puis avec Proust et Joyce, et enfin avec Faulkner, Woolf et Simon, soit comme *ceux qui sont là*, avec Kafka, Sartre, Robbe-Grillet et Beckett.

décrivent et développent des nuances et des changements inhérents à une réaction première. C'est grâce à cette suite d'images qu'il nous est possible de désigner le simulacre chez Sarraute. Elle l'explique d'ailleurs de la manière suivante :

> Par une évolution analogue à celle de la peinture – bien qu'infiniment plus timide et lente, coupée de longs arrêts et de reculs – l'élément psychologique comme l'élément pictural, se libérant insensiblement de l'objet avec lequel il faisait corps. Il tend à se passer le plus possible de support. C'est sur lui que tout l'effort de recherche se concentre, et sur lui doit porter tout l'effort d'attention du lecteur.[965]

Comme chez *l'Innommable* l'objet acquiert un statut privilégié dans son champ d'intériorisation, insaisissable pour autrui, dans des simulacres imaginaires purs. La seule différence est que pour Beckett la fascination de l'imagination de la conscience va beaucoup plus loin tournant à des jeux clownesques et au grotesque. Alors que dans le *Planétarium*, l'objet reste dans son spectre de générateur de l'émotion pure de l'être.

Dans le texte de Sarraute, les affabulations imaginaires de la conscience la placent en dehors du champ du réel. Même si elle connaît la réalité dans laquelle elle évolue, elle se pose des questions concernant son espace intérieur, jusqu'à oublier qu'elle possède un dehors.[966] Le dehors et le dedans se rejoignent pour former une seule entité dans le même acte de réflexivité de la conscience, enfermant ensembles les actes, les paroles, les regards et les mots les plus simples. La conscience part donc à la quête de l'insaisissable d'elle-même, perdue dans une existence authentique. Le texte créateur d'un sujet spécifique et le sujet dont la formation produit le texte forment dans un « entrelacs perpétuel » une texture où il « se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les secrétions de sa toile. »[967]

3.7. L'ambiguïté des fantômes imaginaires de *L'Innommable*

L'Innommable présente une conscience mise dans une ambivalence totale de soi. L'ambiguïté de l'intériorisation de la conscience dans le texte de Beckett consiste dans le fait que toute explication rationnelle des derniers flashs perceptifs, que le personnage élabore encore par des bribes fragmentaires, est entièrement tournée en ridicule par les qualifications ironiques qu'il

---

[964] Goffmann, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Ed. de Minuit, 1973, vol. II., p. 78.
[965] Sarraute, N., *L'Ere du Soupçon*, op. cit., p. 87-88.
[966] *Le Planétarium*, p.30

élabore dans des duels dialogiques entre les différentes parties de lui-même qui sont dans une confrontation permanente. La conscience de l'Innommable « n'est jamais assurée de surmonter l'ambiguïté et l'incertitude »[968] car elle « n'est pas la lumière qui éclaire l'esprit et le monde, mais c'est la lueur ou le flash qui éclaire la brèche, l'incertitude, l'horizon ».[969]

L'Innommable est incapable d'accorder à ses figures identitaires une quelconque univocité comportementale ou réflexive, car tous les efforts de sa réflexivité imaginaire partant dans tous les sens dans des scènes atrophiées, il se heurte immédiatement au manque d'une identité stable. Les mots détenteurs d'une quelconque indication identitaire sont incapables de l'identifier : « Je. Qui ça ? » « Qui on ? », « Ils […] mais qui, ils ? »[970] L'ambiguïté identitaire le met dans un état de flottement et d'incertitude : « Ils disent ils en parlant d'eux, c'est pour que je crois que c'est moi qui parle. Oui je dis ils, en parlant de je ne sais qui, c'est pour que je crois que ce n'est pas moi qui parle. »[971] On pourrait même dire que toute recherche de précision pouvant encore exister dans un monde « perturbé de schizophrénie » devient l'expérimentation des explications démonstratives d'une conscience aux confins de son existence, aux limites de l'être et du non être. Son corps existant essentiellement en tant que sujet de ses perceptions, un corps-sujet de ses réflexions, ne peut qu'être ambigu, car conformément à la théorie de Merleau-Ponty cette ambiguïté du « corps-sujet », caractérise l'origine des ambiguïtés de notre condition humaine et de nos connaissances en tant que nous sommes des hommes, c'est-à-dire des corps humains.

Saisir l'ambiguïté de la conscience qui sous-tend son intériorisation consiste donc à saisir l'ambiguïté du corps humain, l'ambiguïté de la perception, et toutes les autres ambiguïtés liées à la condition humaine. L'homme est un être qui n'est ni un esprit pur, ni un corps matériel pur, mais une existence incarnée, un composé indivisible de l'âme et du corps. Ce que Beckett essaye de nous démontrer au travers de ses représentations intérieures, c'est que l'intériorité de la conscience ne s'inscrit ni dans son corps, ni hors du corps. Autrement dit, il s'efforce de montrer que l'origine de toutes nos pensées, réflexions et perceptions, n'est ni le « sensoriel pur », ni l' « esprit pur », mais la jonction âme-corps, conscience-matière, c'est-à-dire l'existence humaine, une existence incarnée. Cette ambition de transcrire l'intériorité le place dans la lignée de la philosophie de Merleau-Ponty et d'autres philosophes existentialistes. Beckett montre par

---

[967] Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 101.
[968] Morin, E., *Le paradigme perdu,* p.152, Points n°109.
[969] Ibid, p.153.
[970] *L'Innommable,* p.83, 123, 63.
[971] Ibid, p.138.

l'ambiguïté de l'intériorisation de la conscience, ce que la philosophie avait démontré depuis longtemps – c'est l'existant humain qui est ambigu et qui cause cette ambiguïté de l'intériorité de la conscience. L'intériorité dans le récit de Beckett, comme l'existence dans la philosophie de Merleau-Ponty, est transcrite sous le signe de cette ambiguïté dont elle fait sa principale caractéristique.

La conscience autoréflexive sombre dans une ambiguïté absolue car le monde de l'Innommable a perdu toute réalité. Il semble émerger dans le gris et la brume de la non distinction de ses propres dédoublements identitaires. Il est sans sentiment, sans émotion, sans représentation réflexive logique de soi, sa pensée divaguant entre les bribes fantasmagoriques sensoriellement neutres. L'ambiguïté complète de l'Innommable est le fruit de l'incertitude totale de son identité. Ne sachant pas ce qu'il est, ce qu'il était et ce qu'il deviendra, ou même qui il est, qui il était et qui il sera, l'Innommable est livré à l'angoisse la plus absolue, la plus profonde, génératrice des aveux les plus intérieurs qu'une conscience puisse générer. La formule de Berkeley *Esse est percipi* à laquelle recourt Beckett, semble s'incarner dans le cas de l'Innommable jusqu'à sa transgression en passant par plusieurs stades : interrogation identitaire, fragmentation de soi, production de plusieurs pseudo-avatars du moi par des fantasmagories mystérieuses, et jusqu'à la non existence. Comme l'a dit Beckett lui-même :

> Le perçu de soi subsiste (quand bien même) l'être (est) soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine. La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi.[972]

Beckett veut définir les conditions d'une non existence de l'être, d'un *non esse non percipi est,* ses interrogations tentant de déterminer pourquoi l'être n'est pas perçu et ne perçoit pas, compte-tenu du fait qu'il lui est possible d'échapper à une perception inhérente de son être et d'accéder à une existence d'une liberté et d'une solitude absolues. Nous pouvons donc dire que l'Innommable renverse le principe de Berkeley pour aboutir à ce *non esse non percipi est*.

L'Innommable ayant perdu toute capacité de ressentir des sensations physiques, que certes il avait éprouvé autrefois, mais qui ne sont plus qu'un vague souvenir embrouillé par des visons et des voix lointaines, il fini par être enfermé entièrement dans le non être, sans aucune connection avec sa conscience elle-même, son monde de l'altérité. Il s'enfonce dans le non être jusqu'à ne plus rien pouvoir : ni voir, ni entendre, ni toucher, même « son ombre le soir ne noircira pas le

[972] Beckett, S., *Comédies et actes divers*, Paris, Ed. de Minuit, 1972, p. 113.

sol »[973] Il ne peut même plus mourir, la crainte de la mort étant la plus grande angoisse existentielle de l'homme dans le cadre de son existence empirique. Il plonge ainsi dans la simple existence intentionnelle de soi.

C'est pourquoi, la non existence empirique dont il acquiert de plus en plus la certitude lui fait penser qu'il est peut être tout simplement une création de quelqu'un, un simple produit de fiction,[974] une chimère, un fantôme d'un autre.[975] L'endroit clos et gris dans lequel il se trouve n'est qu'un espace du « crâne lointain »[976] de son créateur. Mais même cette interrogation ne peut pas être confirmée à cause de l'indétermination perpétuelle qui le domine. Les parois du crâne sont indéterminées, les limites de l'espace où il vit s'estompent dépourvues de toutes qualités distinctives. Il n'y a que l'obscurité, le chaos. Son corps disparaît, il est rien dans un nulle part lointain. Il ne peut que parler même s'il parle sans savoir ce dont il parle. Il ne parle que de mots.

Tout ce qui vient du monde extérieur est dissous. Il n'y a même plus de rapports objectifs, car ce qui reste ce n'est que l'intérieur solitaire, avec quelques images mélangeant son passé avec ses rêveries. C'est pourquoi, il est pour lui-même une énigme à résoudre, sans pourtant avoir des indices quelconques de cette réalité dans laquelle il vit et qui est pour lui insaisissable :

> Où j'en suis, mais je ne l'ai jamais su, moi j'en suis là où j'en ai toujours été, je ne sais pas où c'est, et l'en, j'ignore ce qu'il désigne, un processus quelconque, où je serais coincé, ou que je n'aurais pas encore abordé, j'en suis nulle part.[977]

C'est l'exemple d'un esprit intemporel, sans fixité spatio-temporelle, sans détermination caractérielle, sans continuité de l'existence, sans succession logique des faits comme dans un contexte empirique. Dans *l'Innommable* l'action est remplacée par des impressions imaginaires de nature hypothétique qui se dissolvent à chaque tentative de créer une quelconque croyance réaliste. Ce qui émerge de la narration c'est l'impossibilité de relater une quelconque fusion entre la *perception d'autrui* et *le ressenti de soi*. C'est un récit tissé d'un torrent d'expressions qui planent au-dessus de l'individu perdu dans une confusion des personnes, dans une ambiguïté de soi, fruit des dernières convulsions de sa conscience.

---

[973] *L'Innommable,* p. 119.
[974] Ibid, p. 113.
[975] Ibid, p. 130.
[976] Ibid, p. 31.
[977] Ibid, p. 162-163.

Le texte de Beckett n'est ainsi qu'un grand simulacre imaginaire assurant à l'intériorité l'intensité la plus manifeste parmi les œuvres du second cycle. Dans ses perceptions imaginaires *L'Innommable* convoque des figures fantasmagoriques plus ou moins fragmentaires, plus ou moins déterminées par les flashs visuels qui apparaissent dans sa mémoire et qu'il connaît comme Malone et ses pantins, Molloy Murphy, Mercier et Camier, ou Moran et Watt, ainsi que d'autres indéterminés, ombres sans nom, sans histoire, sans aucune signification. Tous gravitent autour de lui, muets, fantômes de lui-même, sans se rencontrer. Sa seule réalité existentielle ce sont ces quelques figures fantomatiques de son imaginaire, des *M* et des *W* qui se superposent et avec lesquels il se confond. Ainsi Malone « passe devant moi à des intervalles sans doute réguliers, à moins que ce ne soit moi qui passe devant lui ».[978] Mais « c'est peut être Molloy, portant le chapeau de Malone ».[979] Ainsi, *L'Innommable* ne se résume pas dans un seul personnage, Mahood. Il devient plus tard un autre moi - Worm : « Ce sera mon nom aussi, au moment voulu ».[980] Le roman finit avec l'absence totale de l'identité et la confusion constante des « moi » de sa conscience autoréflexive :

> Etre sans identité, c'est une honte, je vous assure, regardez cette photo, comment, vous ne voyez rien, c'est vrai, ça ne fait rien, tenez, regardez moi cette tête de crevé, vous verrez, vous serez bien, ce ne sera pas long, et tenez, voici le dossier, outrage aux agents, à la pudeur [...].[981]

N'ayant plus aucun support sensoriel, ni affectif ni même perceptif, la conscience autoréflexive de l'Innommable ne peut que se servir de sa parole qui reste le dernier support pour ses intériorisations. Les schémas mentaux qu'il a construits ayant tous échoué dans une désintégration totale, il se sert du langage, de quelques phrases, de quelques mots, souvent vides de sens, exprimant une pensée trouble. Même s'il arrive à construire un discours intérieur en expliquant que « Moi Molloy, moi Malone ou moi Moran plutôt qu'un autre »,[982] discours définissant sa conscience car « C'est donc moi qui parle, tout seul, ne pouvant faire autrement », il s'avère qu'il se noie dans l'ambiguïté totale de ses actions « Non, je suis muet. A propos, si je me taisais ? »,[983] et on découvre progressivement que tout est une réflexivité vide et creuse. Ces désignations identitaires, qualitatives ou intelligibles, ne renvoient à aucun référent solide, cette révélation culminant lorsque *l'Innommable* affirme : « Quelqu'un dit on, c'est la faute des

[978] *L'Innommable*, p. 10
[979] Ibid., p. 10-11
[980] Ibid., p. 103
[981] Ibid., p. 184
[982] *Molloy*, p. 161
[983] *L'Innommable*, p. 34

pronoms, il n y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi »[984] de la même manière qu'il n'y a aucun nom ou support sémantique solide pour d'autres révélations.

Dans toute intériorisation les mots utilisés dans l'acte discursif sont censés interpréter une certaine réalité intérieure de la conscience à partir de laquelle se dégage une vérité subjective de soi plus ou moins aboutie en la désignant par des affects ou percepts distincts, repérables, parce que nommables. Or l'Innommable, lui n'en a point. La désintégration totale de l'identité que nous observons chez l'Innommable se résume dans les derniers mots du récit : « Sans me le demander. Dire-je. Sans le penser ». Le moi atteint ici le centre de l'univers solitaire dans une *indicibilité* absolue. On peut dire que le simulacre est le dernier ressort par lequel sa conscience tente encore de marquer son existence, en évoquant par ses dédoublement irréels les possibilités d'incarnation de ce qui n'existe plus, ne pouvant même plus être perçu, en quelque chose qui n'a plus aucune forme matérielle saisissable sensoriellement. La conscience est dans le néant de soi, en y entraînant les fruits de sa cogitation mentale qui à l'état de pure fantasmagorie et ne la satisfaisant jamais, est renouvelée continuellement dans une nouvelle invention d'une autre image irréelle d'elle-même.

3.8. Le caractère perceptif de l'imagination de la conscience autoréflexive

Après avoir examiné l'ambiguïté de la conscience autoréflexive dans les cinq œuvres de la médiation perceptive, nous pouvons conclure que, paradoxalement par rapport à tout ce qu'on pourrait prévoir, la médiation affective exprime l'intériorité, mais essentiellement de l'extérieur en tant que source de causalité événementielle qui nourrit les sentiments de la conscience. La médiation perceptive par contre exprime l'intériorité de l'extérieur et de l'intérieur à la fois.

L'empêtrement dans une contradiction ou dans une ambiguïté de la conscience a une très grande importance pour le phénomène de l'intériorité selon le caractère de la médiation sensorielle de l'intériorité. Dans le cas de la médiation affective l'empêtrement de la conscience dans une contradiction et le dédoublement caractériel qui l'accompagne ne remet pas en cause l'identité du personnage et la causalité de ses actions.

En revanche la médiation perceptive d'intériorisation et l'empêtrement de la conscience dans l'ambiguïté, remet en cause les deux éléments les plus fondamentaux de la formation du

[984] Ibid., p. 24

processus d'intériorisation : l'identité du personnage et la causalité de l'appréhension provoquant l'angoisse de l'intériorisation. L'identité du héros, ainsi que le principe de la causalité structurant la narration sont replacés dans l'univers fictionnel dans lequel l'ambivalence prend la place de l'empêtrement de la conscience malheureuse dans une contradiction, qui, dans le cas de l'intériorisation à base affective, est responsable de la progression de la narration de l'intériorité, et de l'apparition du processus de la formation de l'identité jusqu'à la révélation de la vérité subjective de soi. Grâce au changement caractériel ainsi qu'à sa causalité explicitée dans la narration, que la médiation affective met en place, l'intériorité peut aboutir à la révélation de la vérité subjective de soi puisque la conscience autoréflexive est définie par ses affects exposant à la fois les causes et le caractère précis de son ressenti. En revanche, la médiation perceptive se fonde sur l'immédiateté de l'ambivalence qui se présente devant la conscience autoréflexive en détruisant immédiatement ce qu'elle engendre. L'ambivalence des percepts est si forte que toute autre explication identitaire ou causale du perçu du personnage est automatiquement remise en question, la conscience autoréflexive quant à elle devient de plus en plus opaque, insaisissable et indéterminée. La vérité subjective de soi ne peut pas y être dévoilée.

Nous pouvons conclure aussi que le *trop plein des percepts* qui traverse plus au moins intensément tous les textes de notre second cycle, instaure une relation complexe entre la conscience autoréflexive et son altérité. Les percepts deviennent pour la conscience les liens privilégiés qui l'unissent au monde, impliquant directement la perceptivité d'autrui qu'elle fait rabattre sur son intériorité. Plus la perceptivité regresse, plus augmente le simulacre imaginaire et avec lui l'ambiguïté perceptive des visions figurativisées dans la conscience. L'augmentation de l'ambivalence disloque l'identité qui devient floue, de plus en plus insaisissable, ne pouvant pas se définir d'une manière univoque face à la complexité du monde perçu qui assaille le personnage de tous côtés. L'ambivalence perceptive donne des connaissances multiples et variées de soi, d'autrui et du monde extérieur en augmentant la réflexivité de la conscience dans sa manière phénoménologique et intentionnelle de voir le monde. D'où les multiples avatars de l'intériorité que nous offre le roman moderne s'inscrivant dans le cycle des œuvres de la médiation perceptive, avatars fournissant un éventail très riche de divers sens, que peut transcrire la représentation romanesque de l'intériorité.

L'imagination utilisée dans l'intériorisation à caractère de médiation perceptive est une activité dynamique, bien qu'elle soit toujours le résultat d'une certaine émotivité ou sensation fugitive, même dans les cas le plus extrêmes où les sensations sont réduites à de brèves émotions sans

parvenir à être des sentiment. Etant le résultat de l'activité d'une conscience intentionnelle dans le sens phénoménologique du terme, elle utilise un large éventail de modalités de créativité imaginative avec les combinaisons les plus extrêmes, possibles pour elle, mais qui ne peuvent pas être déployées dans le premier cycle d'œuvres par la conscience aliénée par l'affect dans les contraintes de la réalité immédiate qui l'entoure.

Nous pouvons dire aussi que le propre du processus de construction de l'intériorité dans la médiation perceptive est que non seulement les percepts deviennent la base à partir de laquelle le personnage démarre la formation de ses schémas mentaux, mais aussi que les images, qui ont été accumulées dans l'acte perceptif, sont récrées par la conscience autoréflexive dans la formation d'une connaissance de soi et servent de « matériel » pour l'intériorisation. Dans l'activité imaginaire de la création de cette connaissance, la conscience attribue une forme « perceptive », visuelle ou autre, pour que le signifié qui a été engagé dans le processus puisse renaître sous une autre forme perceptive après de multiples transmutations réflexives.

Il s'agit d'un processus d'attribution de sens par l'acte de substitution perceptive, par un jeu de symbolismes ou un jeu de faire semblant. L'image utilisée dans l'acte d'intériorisation est le résultat des opérations perceptives multiples et celui-ci peut, comme dans le cas de la médiation affective prendre la forme d'images réelles et logiques (cf. les simulacres passionnels de Juan Pablo Castel), mais il peut aussi basculer vers des images irréelles, en reflétant les formes possibles d'une pensée abstraite que la conscience phénoménologique et intentionnelle peut développer. Le caractère d'irréalité de l'image utilisée dans le processus d'intériorisation est possible par des simulacres imaginaires qui sont très fréquents dans la médiation perceptive en fournissant une vision fantasmagorique d'un objet de désir de la conscience ou même d'elle même sous forme extérieure visible qui est à la fois la « chair » palpable par l'activité perceptive et la « signification » détectable par la réflexivité intelligible de la conscience. Il s'agit d'« hallucinations perceptives » que Robert Smadja appelle des « hallucinations corporelles » qui « ouvrent le corps sur le monde extérieur. »[985] On pourrait définir ce processus comme une certaine « incarnation » d'une signification réflexive dans une extériorité visible à caractère charnelle. Ceci étant possible en raison du caractère de désir de la conscience autoréflexive qui provoque non seulement un processus de dédoublement interne et externe du sujet par l'acte perceptif et réflexif d'imagination, mais surtout l'unification dans un seul acte imaginaire d'un

[985] Smadja, R., *Corps et Roman, op.cit.*, p. 192.

objet « charnel », le désir lui-même, et de la signification de son signifiant, ceci étant propre à la conscience phénoménologique intentionnelle et non empirique.

4. La conscience autoréflexive basculant vers la perception d'altérité

Les personnages s'intériorisant du second cycle sont dans un état de l'agir permanent conditionné par leur actes perceptivo-réflexifs, ne pouvant plus se retrancher dans la passivité de l'état de pâtir enfermant le personnage dans une affectivité très forte comme nous avons pu l'observer dans le premier cycle.

Le Désir de la conscience autoréflexive apparaît donc comme une intentionnalité dynamique, réflexive et qualitative dans un mouvement temporel bref et immédiat de la conscience vers un certain objet. Celui-ci impose une détermination des qualités « charnelles » et « substantielles » de la conscience, ou de celles de l'objet de ses désirs gravitant autour d'elle dans son altérité. Le personnage n'est plus affectée par un sentiment résultant du manque ou de la souffrance de la non réalisation du Désir de sa jouissance, car elle se retrouve dans une expérience qualitative dans laquelle son désir de jouissance et l'obtention de sa satisfaction sont contenus dans un seul mouvement qu'elle effectue et qu'elle vit. C'est pourquoi, la conscience autoréflexive ne se positionne plus dans l'attitude de désirer et d'assouvir ses volontés, dans un *méta-vouloir*, en voulant que le monde soit tel ou tel ou qu'elle-même soit telle ou telle, ce qui est le propre de la médiation affective d'intériorisation, mais elle se positionne dans une attitude intentionnelle ayant un certain sens qu'elle attribue à ses percepts dans un *méta-croire*, elle croit que le monde est tel ou tel ou elle croit qu'elle est telle ou telle. Ainsi elle déploie sur les données sensorielles qu'elle possède sa réflexivité d'ordre intellectif et non affectif, par la signification qu'elle y attribue.

La médiation perceptive qui s'opère ainsi est une activité donatrice de sens par l'activité de croire qu'elle acquiert dans une vision perceptive qui est plus ou moins objective et par la suite constitutive du processus d'intériorisation. Nous voyons d'une manière très claire comment la conscience s'intériorisant déploie une croyance sur les données sensorielles qui se présentent devant elle par une voix perceptive. C'est pourquoi nous pouvons dire que le désir fondateur de l'intériorité par la médiation affective est un désir qui se manifeste dans les activités spontanées du personnage fondées sur ses implications réflexives et intelligibles.

Ce qui veut dire que le Désir qualitatif et intentionnel comporte en lui certaines charges perceptives qui peuvent, mais ne sont pas obligées, de passer par un stade sensoriel affectif, mais qui, juste après le percept, passent directement au stade perceptivo-réflexif ou émotivo-réflexif en omettant la phase affective. On peut donc dire qu'il s'agit d'une médiation perceptive qui s'opère dans la conscience autoréflexive en vue de produire une intériorité, car il existe un rapport intentionnel entre le personnage et l'objet désiré. La conscience effectue un mouvement d'elle-même sur l'objet de ses désirs pour parvenir à la satisfaction de sa jouissance. Le mouvement est réflexif car la conscience est absorbée par la sémanticité de l'objet, le désir étant le désir de mouvement qui le rapproche de l'objet, dans une dynamique qui s'engage entre les deux. Son désir devient une intentionnalité de l'objet désiré lui attribuant une certaine charge qualitative dotée d'une émotivité de la conscience et par là engageant une réflexivité.

Nous observons donc une courbe évolutive dans la narration de l'intériorité dans notre second cycle par le biais de la médiation perceptive en passant de la neutralité émotionnelle et le trop plein des percepts le plus élevé chez Joseph K. et les personnages de Joyce, par une certaine affectation par les sensations chez Roquentin, et par un stade d'affectation émotive chez les personnages de Sarraute, jusqu'à la réflexivité quasi-pure de la conscience chez l'Innommable, les œuvres suivant Le Procès manifestant la progressive diminution des exhibition des percepts lors de la transcription de l'intériorité.

Nous voyons que ces cinq romans exposent les derniers souffles d'une certaine existence empirique qui se manifeste d'une manière de plus en plus fragmentaire et partielle, de plus en plus restreinte et limitée en tendant vers une existence phénoménologique pure affranchie de toutes les contraintes spatio-temporelles. Si l'on peut encore parler dans les cas de Roquentin, de Joseph K, des personnages d'*Ulysse* ou du *Planétarium*, d'une certaine existence empirique, quoique très limitée, nous constatons qu'avec l'Innommable nous arrivons à un dépassement total de l'existence empirique et à un fondement essentiellement phénoménologique de la personnalité. C'est pourquoi nous pouvons dire que dans le cas de la médiation perceptive d'intériorisation, la conscience autoréflexive existe de moins en moins comme une personnalité possédant des dimensions identitaires bien définies. Ceci parce qu'elle n'établit plus de rapport au monde en fonction de la jouissance de son être spécifiant les particularités de l'essence de sa vie par ses activités de désirer qui lui font acquérir un certain statut de « méta-vouloir » qui pose des limites précises à son vouloir en ressentant le monde tel qu'elle souhaite qu'il soit. Le personnage établit son rapport au monde essentiellement en fonction de ses activités de désirer mais qui sont

assouvies dans l'acte immédiat de la perception qui apporte la connaissance et le jugement qualitatif et intelligible de ce qu'il perçoit. En remplissant ainsi sa soif de satisfaction par la connaissance qu'il élabore et qu'il soumet à la réflexivité dans son processus d'intériorisation, il écarte le « méta-vouloir » et le fait plonger entièrement dans un statut de « méta-croire ». Ce méta-croire lui permet de percevoir objectivement le monde tel qu'il est et de se satisfaire des connaissances qu'on possède et non des volontés qu'on souhaite accomplir.

La conscience autoréflexive n'évolue plus dans une existence empirique de la vie quotidienne, ou si elle le fait, le fait de plus en plus sommairement dans une instantanéité de plus en plus immédiate. C'est pourquoi, du point de vue phénoménologique, elle plonge dans une expérience perceptive à l'origine de l'intériorisation intentionnelle de l'être. En vivant dans le désir constituant son existence, mais sans réel besoin d'assouvissement de ses désirs, la conscience autoréflexive perçoit sa vie de plus en plus dans une optique indépendante d'elle-même. Ce qui signifie que sa vie se présente comme une conséquence involontaire de ses actes et de ce qui lui arrive et elle fait ce constat à partir de ses percepts. Ceci augmente son méta-savoir qui la plonge dans un mouvement d'activité phénoménologique de la perception qui fonde son existence qui est à l'origine des percepts constituant son intériorité. C'est pourquoi l'existence du sujet, saisie comme une existence phénoménologique, ne peut pas être « aliénante » pour le sujet par la souffrance qu'elle procure comme dans le cas de la médiation affective de la conscience. Elle lui donne au contraire une liberté résultant de l'objectivité perceptive et qui n'est plus freinée par des sentiments et ressentiments subjectifs de soi. Elle a une existence qui est de moins en moins le résultat de sa vie empirique qui se présente comme une suite logique d'événements, d'actions, de rencontres qui encadrent les sentiments mis en scène en leur apportant des éléments constitutifs. Et son existence est de plus en plus le résultat d'une vie intentionnelle qui peut se définir comme une suite de percepts, d'événements, d'actions, de rencontres qui sont de moins en moins logiques et conformes à l'ordre naturel de la vie empirique.

Ainsi le Désir que le personnage conçoit dans cette existence phénoménologique, avec quelques traces d'existence empirique passée, devient un constituant non seulement pour son existence même, mais essentiellement pour la formation de ses percepts. Etant la source de la connaissance des valeurs subjectives de soi, à partir desquelles elle forme des schémas mentaux dans l'acte d'intériorisation, la conscience autoréflexive diminue de plus en plus les actions « extérieures » réelles entre soi et l'objet de ses désirs, en se focalisant essentiellement sur ses actions « intérieures » qui sont des actes réflexifs et intelligibles sur le contenu sensoriel de ses percepts

dans une activité intentionnelle de la cogitation immédiate de la pensée. La connaissance de soi ou de l'altérité que la conscience établit à partir de son perçu et qu'elle transpose dans ses aveux intérieurs dans le cadre de l'insatisfaction du désir de son existence peut atteindre les degrés les plus extrêmes allant de savoirs précis sur soi et sur le monde extérieur jusqu'à un savoir de plus en plus lacunaire de soi et de l'altérité qui l'entoure, qui la met de plus en plus hors du cadre classique de l'empiricité de l'existence humaine. Le roman moderne reflète ce principe en transcrivant une intentionnalité pure de l'existence qui aboutit à un dévoilement dénué de pensées intérieures sans aucun support concret de la vie extérieure. Nous voyons que dans le cas des œuvres de la médiation perceptive, la vérité subjective de soi ne parvient jamais à être dévoilée dans les aveux intérieurs qui sous-tendent les textes dans des formes de plus en plus extrêmes du flux de conscience et de plus en plus désordonnées et embrouillées.

Chez Kafka, la conscience subit tout au long de son existence un long procès de soi qu'elle s'afflige à elle-même. Elle est son propre juge et son propre condamné, son propre bourreau et sa propre victime. Le *Procès* formule ainsi une vérité propre au personnage, vérité de lui-même, la plus essentielle pour son existence, qui dit que la vérité subjective de soi ne parvient jamais à être réellement découverte dans l'intériorisation de soi, car à chaque fois qu'une porte s'ouvre il en apparaît une nouvelle, plus solide et plus infranchissable. Car son existence le condamne à vie à une éternelle identification. Ainsi toute identification une fois établie en impose automatiquement une autre car son existence continue et ne s'arrête pas là. L'intériorité suit pas à pas cette identification permanente. Le *Procès* est un récit de culpabilisation progressive de la conscience sujette à une accusation par laquelle elle ne se sent d'abord nullement concernée mais à laquelle elle s'identifie peu à peu. Le processus d'acceptation de la faute est inséparable de la détermination de l'extérieur imposée à la conscience. Elle stigmatise l'impossibilité d'accéder à une vérité subjective de soi toujours insaisissable, par l'ambivalence d'une écriture circulaire et répétitive : « *Le Procès* est tout entier sous le signe […] du processuel en tant que tel, au double sens de procès juridique et de procès d'engendrement. »[986] De ce fait en faisant relater l'histoire du procès de K, le texte est en même temps le procès de la conscience qui est sans achèvement possible, dans une reformulation permanente. Le roman lui-même reste inachevé comme en quête permanente de solution, le procès de la conscience étant en quête d'une transcendance invisible, inaccessible et indéfinie. Ainsi, *Le Procès* parvient à définir les règles qui régissent la vérité subjective de soi, même s'il n'arrive jamais à la verbaliser et que l'on se trouve tout au long du

[986] Neumann, G., *Pour un Kafka en Procès*, in Genesis, N° 5, 1994, p. 80.

texte dans un éternel essai de sa formulation par la conscience. Nous voyons une situation comparable dans *Ulysse*.

De même, dans le texte de Sarraute, la conscience prise dans une ambivalence permanente, décompose le sujet anonyme, l'ambiguïté fonctionnant comme un principe destructeur de toute certitude qu'il tente de manifester, et par là même, la conscience évolue dans un espace incertain, une vérité subjective de soi ne pouvant jamais être déterminée face à ce déséquilibre entre les éléments disparates qui le composent. L'être se forme dans un trajet vacillant de cristallisations et de désagrégations des tropismes. C'est la recherche d'une écriture nouvelle, d'une réalité démunie de toute « gangue d'idées préconçues et d'images toutes faites qui l'enveloppent ».[987] L'intériorisation consiste à transcrire la dissection minutieuse de ce parcours de l'être, de ce flux et de ce reflux intérieurs par lesquels, son identité se détruit et se définit simultanément. Mais dans ce cadre, la vérité subjective de la conscience ne peut jamais être verbalisée, les mouvements souterrains de la conscience se retranchant entièrement derrière le masque protecteur d'une masse substantielle de percepts. Ce masque formé de son extériorité protège l'être contre l'isolement de sa conscience en tentant de le rapprocher de la généralité de la convention sociale. Sartre le définit dans sa préface au *Planétarium* :

> Le dehors de ce terrain neutre, c'est ce dedans de nous-mêmes que nous voulons être pour les autres et que les autres nous encouragent à être pour nous-mêmes… c'est le règne du lieu commun ; le lieu de rencontre de la communauté. Chacun s'y retrouve, y retrouve des autres. Le lieu commun est à tout le monde et m'appartient, il appartient en moi à tout le monde, il est la présence de tout le monde en moi. C'est par essence la généralité.[988]

L'Innommable n'exprime, lui, plus aucune vérité subjective de soi, de même qu'il n'exprime aucune autre vérité sur son monde et sa réalité. L'intériorisation de l'Innommable n'est plus un discours sur son existence ou sur une quelconque vérité subjective de soi, elle se dessine comme l'interminable délire d'une voix qui cherche à retrouver la conscience dont elle a été amputé pour soliloquer dans un vide solitaire. Les questions qu'il pose reflètent cette quête incessante de son attachement à des repères perdus car il veut savoir qui il est, comment il est entré en rapport avec les autres objets, et ces objets existent-ils en dehors de lui ou sont-ils seulement les produits de son esprit ? Mais aucune réponse n'est donnée. Il lui est impossible de retrouver son identité dans le brouillard des pensées intérieures par lesquelles il existe et qui le font vivre. Car s'il

[987] Sarraute, N., *L'Ere du soupçon*, p. 167.
[988] Sarraute, N., *Le Planétarium*, p. 8-9.

existe encore c'est seulement par une pure réflexivité intentionnelle, mais qui est à l'extrême de son possible car elle n'a plus d'objet, plus de sujet, plus d'objectif.

L'Innommable renonce à tous les éléments fondateurs et ontologiques de l'acte intérieur pouvant mener à la révélation de la vérité subjective de soi, tels le temps, l'espace, la causalité, la substantialité affectivo-perceptive, qui étaient plus ou moins fortement représentés dans les autres œuvres. L'abandon graduel de ces éléments fait que la vérité subjective de soi est révélée d'une manière de plus en plus imprécise et incomplète. L'Innommable reste pourtant hanté par ces éléments extérieurs en se posant éternellement les questions alarmantes dans son célèbre incipit, *Où maintenant? Quand maintenant ? Qui maintenant ?* que pose le personnage dans son basculement vers l'intentionnalité pure de soi, questions qui accompagnent sa narration intérieure « Qui parle en ce moment ? et de qui ? et de quoi ? ». Sa réponse est sans équivoque : « A aucun moment je ne sais de quoi je parle, ni de qui, ni de quand, ni d'où, ni avec qui, ni pourquoi. »[989] L'oscillation de l'Innommable entre l'existence et la non existence permet de construire le récit en tant qu'une suite d'affabulations oniriques qui abandonnent toutes bases d'un aveu rationnel constituant une confession intérieure avec un contenu précis. Les figures oniriques comme des marionnettes surgissent de la dépendance de la conscience s'intériorisant, de ses actes perceptivo-réflexifs pour s'évanouir dans un non-dit insignifiant.

Dans les œuvres du second cycle, il ne peut y avoir de révélation intérieure du personnage. Sans aliénation d'ordre empirique de l'existence, la confession existentielle de la conscience ne peut se produire. Il s'agit de l'aliénation qui dans le cycle de la médiation affective se faisait par le biais du sentiment de souffrance, en fournissant effectivement le matériel pour des aveux intérieurs. Les œuvres de la médiation perceptive, démunies de cette souffrance, donnent des représentations mentales du *non dit* de la conscience, non dit qu'aucune parole ne réussit à contenir. L'aliénation de la conscience, qui peut pourtant persister par bribes dans le second cycle de la médiation perceptive, se manifeste par des phénomènes différents de ceux de la médiation affective. Nous le voyons dans l'anéantissement de tout support sensoriel à caractère « affectif » dans la narration : la diminution de la vivacité subjective de soi et le basculement dans l'objectivité, la modification des perceptions sensorielles menant vers un simple acte qualitatif, l'agrandissement de l'imagination allant jusqu'à l'affabulation fantasmagorique, le rétrécissement de la temporalité jusqu'au moment immédiat de la conscience et la dissolution totale de l'identité du Moi en raison du manque d'un quelconque repère.

Dans la construction de la vérité subjective de soi dans le processus d'intériorisation dans le cas des œuvres de notre second cycle, le personnage bascule dans la construction du « matériel » perceptivo-affectif vers l'utilisation très forte des percepts qui participent à la création de l'intériorité.

La conscience autoréflexive construit ses schémas mentaux directement à partir des percepts qui dominent ses pensées – sur des émotions qu'elle engendre par ses perceptions les plus diverses. Elle commence selon le principe théorique de la formation de l'intériorité par l'activité de perception mais par la suite elle omet *en apparence* les phases suivantes de la formation de l'intériorité, phases de formation des affects et des sentiments, en engageant directement la réflexivité sur ses percepts (émotions perceptives, schémas mentaux fondés sur des percepts, etc.). Mais soulignons le *en apparence* car la phase affective ne peut pas être omise dans la formation de l'intériorité, comme d'ailleurs la phase perceptive ne l'est pas dans le cas de la médiation affective. Les affects se trouvent diminués aux limites du possible dans la narration de l'intériorité, en n'étant « jamais dévoilés » et en étant en quelque sorte repoussés par la conscience par la domination perceptive qui introduit *le trop plein de percepts*. Ils sont seulement détectables par les divers états émotionnels du personnage.

Le processus d'intériorisation étant la transcription d'un certain état du sujet au moment de ses aveux intérieurs, le héros construit des schémas mentaux dans un *processus méta représentationnel* qui dans une approche immédiate de la réalité se présente devant elle dans une spontanéité instantanée. La conscience ne procède pas par des choix sélectifs des données sensorielles dans sa mémoire, mais elle transcrit seulement les données sensorielles qui s'offrent à elle dans un rapport direct engageant ses percepts.

C'est pourquoi, le processus d'intériorisation qui opère de cette manière, se fonde sur un Désir de jouissance de l'être qui ne mène pas vers son affect mais vers son percept. L'intériorisation est un acte qui se focalise essentiellement sur le déploiement de la conscience autoréflexive sur la *perception d'altérité* qui lui est fourni de l'extérieur et qui possède déjà en elle le *ressenti de soi*. Ceci signifie que la formation de l'intériorité passe dans les procédés de la transcription romanesque par un parcours direct du corps au discours en contenant déjà le passage du corps à l'esprit. Cette transcription se rapporte en grande partie aux images *figuratives* de soi et de son altérité, le monde intérieur étant transposé par la réflexivité de son *ressenti*, l'altérité

---

[989] *L'Innommable*, p. 7, 136, 86.

d'ordre intentionnel exposant l'essence même des percepts dans une structure intentionnelle qui selon la définition phénoménologique passe du corps à l'esprit et ensuite au discours. La construction des schémas mentaux est essentiellement perceptive et figurative, fondée sur l'altérité. Il s'agit du caractère intentionnel de l'expérience mentale qui est mis en évidence dans une telle expérience de l'intériorité

Le discours intérieur du personnage subit obligatoirement une modalisation d'un certain « sentir » du sujet. Il s'avère avoir dans ces conditions une très forte charge « perceptive ». Son intensité est pourtant propre à chaque œuvre en fonction de ses particularités perceptives. Le sentir du sujet est dans de telles conditions l'un des principaux outils d'effectuation du processus d'intériorisation déterminant les formes textuelles et discursives qui vont naître de la modalisation perceptive du sujet.

Dans le cas de cette médiation perceptive, le processus s'effectue essentiellement dans un système ayant une double dimension d'expérience sensorielle en s'investissant principalement dans le passage « du corps » directement « au discours ». Il abrège la dimension ternaire de la transcription de discours intérieur qui, s'effectue conformément au schéma théorique de la sémiotique greimasienne, dans une expérience sensorielle ternaire: du corps – à l'esprit – et au discours. En raison de l'envahissement des visions extérieures de soi que le texte subit en fonction de l'intensité des percepts qui le médiatisent, la structure profonde de la transcription de l'intériorité se réduit essentiellement au niveau de la « figuration » des percepts, en adossant sur elle « l'actualisation » des affects, ces derniers restant peu manifestes dans la transcription de l'intériorité.[990] C'est pourquoi nous concluons que la conscience autoréflexive dans les œuvres du second cycle de la médiation perceptive se trouve au départ au stade *de la figuration* de ces percepts en abrégeant le stade d'actualisation des affects. On pourrait même dire que la conscience effectue l'actualisation de ses données sensorielles qui dans ce cas ne sont que perceptives. Le niveau de figuration des percepts devient ainsi le niveau corps/esprit, à partir duquel le héros passe directement dans le discours sans jamais arriver réellement à l'actualisation des affects dans l'esprit.

Le niveau de « surface » où s'effectue la transcription de l'intériorité dans le roman, donc la réalisation du discours intérieur, utilise les informations cognitives accumulées aux deux niveaux précédents, celui de la figuration et celui de l'actualisation. Il le fait par le biais des

[990] Greimas, A-J., et Fontanille, J., op.cit., p. 18-19.

transformations narratives qui oeuvrent dans la création d'une structure discursive propre à chaque roman. La médiation perceptive crée ainsi une structure de surface où les rôles actantiels sont convertis en unités et en structures discursives et où les unités de surface sont narrées ou « figurisées ». L'omission, en quelque sorte, seulement *en apparence*, du niveau d'actualisation et le passage du niveau de figuration directement à la réalisation du discours intérieur peuvent diminuer la « tensivité » du discours. Celui-ci atteint dès le départ le point le plus bas, la vérité subjective de soi n'étant jamais dévoilée en raison du manque des affects qui facilite la transcription du contenu sémantique de l'intériorité. La médiation perceptive dans la transcription de l'intériorité bannit le rapport affectif au monde et à l'altérité au profit d'un rapport intentionnel émotif de courte durée fondé sur une charge perceptive. C'est pourquoi, contrairement à l'intériorisation par la médiation affective, il n'a y pas de précision sémantique de l'intériorité, la réflexivité étant focalisée sur des données perceptives.

L'intériorisation effectuée par la médiation perceptive ne se présente donc pas comme le résultat du dualisme entre l'état de choses et l'état d'âme du sujet, mais comme l'emboîtement de l'un dans l'autre. L'intériorité se trouve réduite *en apparence* à une seule action de *la perception d'altérité,* mais c'est juste une illusion car les deux existent bel et bien, cette dernière possédant déjà en elle *le ressenti de soi* car la fusion des deux a déjà eu lieu.

Conclusion

Remarques conclusives : bifurcations, vases communicants, voix croisées

> *Si seulement vous n'essayez pas d'exprimer l'inexprimable, alors rien n'est perdu. Mais l'inexprimable sera – inexprimablement – contenu dans l'exprimé*. Wittgenstein

Au terme de ce travail nous voudrions synthétiser les conclusions faites au fur et à mesure de son déroulement avant d'ouvrir quelques perspectives nouvelles.

1. Bifurcations

1.1. L'intériorité en tant que phénomène omniprésent dans la vie de l'homme

Nous avons vu que l'intériorité est un phénomène complexe qui est omniprésent dans la vie humaine. L'existence humaine en est constamment accompagnée car l'intériorité est à l'origine de l'identité de l'homme et il y a une dépendance réciproque entre l'intériorité et l'identité, cette dernière étant le catalyseur de la première, sans être pourtant le moteur principal de ses expressions.

Prenant son origine dans le besoin du Désir de jouissance de l'être, désir commun à tous les individus, l'intériorité, souvent confondue avec l'intime, se caractérise par des manifestations de son contenu sémantique profondément troublantes pour l'individu. Les confessions intérieures manifestent donc une certaine contradiction transcendant la vérité subjective de soi du sujet, ou tout au moins, elles le placent dans une position polémique sur soi ou le laissent simplement prostré face à soi-même et à son altérité. Ainsi il se trouve dans une attitude ambivalente provenant de l'angoisse profonde de *l'être-au-monde*, dans une temporalité irréductible, réunissant souvent en une seule instance le présent, le passé et le futur. En ce qui concerne ses particularités les plus manifestes, nous pouvons dire que le phénomène de l'intériorité est lié à celui de l'extériorité, aussi bien au niveau de sa conception dans l'espace mental en y impliquant des schémas mentaux « extérieurs », qu'au niveau de son expression verbale en y engageant des signes et des structures langagières. En effet, nous avons montré que l'intériorité est conçue dans un acte réflexif de la conscience de l'individu, acte réunissant le percept et l'affect en une *sensorialité perceptivo-affective* qui est à l'origine de la construction de l'aveu intérieur. L'homme perçoit une certaine extériorité pour construire un percept qui crée chez lui une émotion. A partir de cette dernière, il construit un sentiment et avec un tel stock de ressentis accumulés dans sa mémoire, il est capable de construire des images mentales qu'il soumet à la réflexivité de sa conscience en produisant ainsi le fait intérieur. C'est pourquoi, la perception,

l'affectivité et la réflexivité sont les notions clé de la formation de ce processus et conditionnent par la suite ses transformations.

Ainsi, l'intériorité est caractérisée par une oscillation permanente entre l'intérieur et l'extérieur, le corps et l'esprit, le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel, malgré la propension naturelle et spontanée de l'homme à l'envisager essentiellement dans les catégories de l'esprit, de l'invisible et de l'immatériel. Cette oscillation est le résultat du décalage existant entre l'intériorité définie par le savoir en fonction des connaissances de l'époque et l'intériorité ressentie spontanément et naturellement par l'homme en fonction de son expérience personnelle en dehors de toute approche réfléchie et rationnelle.

A la fin de cette étude se confirme la nécessité d'une méthode transdisciplinaire pour pouvoir cerner l'intériorité, méthode croisant différents regards sur ce phénomène. En effet, c'est seulement une approche transdisciplinaire qui peut être efficace pour analyser l'intériorité et donner sur elle un savoir structuré, car chaque discipline prise séparément fournit seulement une partie de la vérité sur ce phénomène. Une analyse comparative de l'intériorité doit donc s'inscrire dans un souci d'adéquation entre divers champs de recherche, en adoptant une position diachronique permettant de retracer ses métamorphoses non seulement au niveau de ses incarnations romanesques qui constituent une évolution « incarnée » du phénomène, mais aussi au niveau des connaissances rationnelles sur ce phénomène au fil du temps. Ce qui permet de saisir une évolution conceptuelle du phénomène au travers des « configurations de la connaissance sensible »[991] déterminant par la suite des configurations de l'*esthésie* liées à la représentation discursive de nos activité sensorielles *affectivo-perceptives,* représentations qui se sont transcrites dans la littérature dans le cadre spatio-temporel du monde de culture occidentale, notamment au travers des dix romans qui ont illustré cette étude.

Nous avons vu que la philosophie a étudié ce phénomène au fil des siècles et constitue l'une des plus importantes sources de sa connaissance. En examinant l'histoire philosophique de ce phénomène depuis l'Antiquité jusqu'aujourd'hui, nous avons déterminé ses principes fondateurs et ses principales caractéristiques. Mais c'est la littérature qui a fourni des avatars de l'intériorité, des incarnations permettant de voir comment ce concept s'est matérialisé au fil du temps dans ses expressions directes, en dehors de toute analyse scientifique. Et bien que cela n'ait pas été son

[991] M. Foucault, cité in Ouellet, P., *La perception discursive*, in *La discursivité*, op. cit., p. 46.

objectif, la littérature a ainsi permis de donner un corps vivant aux théorisations philosophiques et scientifiques concernant ce phénomène. La sémiotique a permis de voir les modalités de la transcription du fait intérieur dans le discours romanesque, tout en le positionnant sur le fond de l'histoire littéraire. Enfin les sciences cognitives ont complété ce savoir en nous permettant de comprendre ce phénomène du point de vue des dernières évolutions scientifiques.

Mais il faut aussi souligner qu'une telle vision transdisciplinaire du phénomène n'est pas sans danger. Analyser l'intériorité en articulant les actes sensoriels *perceptivo-affectifs* dans une approche conjointe historique, philosophique, littéraire, sémiotique et cognitive est très complexe car on risque de déséquilibrer le travail en privilégiant involontairement un aspect par rapport aux autres et de donner parfois ainsi l'impression que l'on s'éloigne de son objectif d'analyse à finalité littéraire. On court également le risque de se contenter d'approximations intuitives, pas suffisamment concrètes et peu vérifiables. Il reste pourtant à souligner que seul ce détour par les diverses branches des connaissances en sciences « dures » et sciences humaines, nous permet de saisir le phénomène de l'intériorité dans sa dimension *perceptivo-affective*, dimension incluant la corporéité ainsi que la dimension spirituelle de l'homme, en se fondant sur une méthodologie opératoire capable de prouver la dimension sensorielle du concept dans sa transcription romanesque.

1.2. L'intériorité en tant que phénomène incarné dans le roman

Notre étude a montré que l'intériorité, telle que définie par les divers champs d'analyse « humanistes » et scientifiques et incarnée dans les textes romanesques, ne se manifeste jamais d'une manière isolée et en tant que phénomène clairement identifiable que l'on pourrait ramener à un seul modèle. C'est un phénomène qui dépend entièrement des repères identitaires de l'individu, de sa réalité et de son altérité, et il se manifeste toujours au travers de ses éléments constitutifs, par le biais d'un conglomérat d'éléments fondateurs et d'éléments périphériques gravitant autour du même centre. En prenant en compte le fait que sa transcription dans le roman implique trois acteurs principaux, l'auteur, la conscience autoréflexive et le lecteur, l'intériorité reste un phénomène unique au niveau de sa conception dans l'espace mental d'un individu particulier, ainsi que de ses caractéristiques. C'est un phénomène inimitable et entièrement dépendant de sa matrice génératrice. Et ce, bien que nous ayons défini des « schémas théoriques

types » de sa construction dans le mental et de sa transcription dans l'œuvre romanesque. L'intériorité en tant que phénomène indissociable de la vie humaine ne se laisse donc enfermer parfaitement dans aucun des « scénario-types » que l'on construit pour essayer de capter ses évolutions. Nous avons seulement réussi à la présenter dans les limites imposées, limites spatio-temporelles du monde de culture occidentale, à déterminer l'évolution du savoir concernant ce phénomène au fil du temps et à tracer les directions générales de ses métamorphoses dans le roman ainsi que leurs raisons, métamorphoses que nous avons définies au travers de notre thèse comme un basculement progressif de l'expression extrême des affects vers celle des percepts.

Mais il faut ajouter que les métamorphoses de l'intériorité qu'on observe au niveau de sa transcription romanesque sont les résultats[992] des déséquilibres et des rééquilibrages formels et textuels que subit le roman moderne qui sont des « perturbateurs » de la transcription discursive et textuelle du fait intérieur. Il s'agit ici de métamorphoses que subit le *genre romanesque* notamment de transformations multiples des incarnations romanesques du phénomène vivant. Dans le roman moderne, ces évolutions concernent moins le contenu sémantique représenté que la forme contenant le discours romanesque qui est le fruit de l'auteur du roman, l'intériorité étant une méta-représentation de l'auteur. Quant aux « perturbateurs » formels et textuels de l'inscription du fait intérieur dans le discours romanesque ils constituent tout un système de facteurs sémantiques, syntaxiques et phrastiques, système qui en investissant des unités du discours détermine le sens véhiculé. C'est pourquoi il faut ajouter que l'analyse du phénomène de l'intériorité nécessite un travail de décryptage très minutieux, une attention très particulière aux détails mentionnés ci-dessus, et à tous les éléments perturbateurs de sa transcription dans le texte romanesque.

Notre analyse de l'intériorité dans le roman moderne confirme par ailleurs, que l'étude du vaste panorama du fait intérieur que présente le roman moderne s'avère impensable sans interrogation systématique de l'énonciation dans le discours romanesque en corrélation avec l'analyse de l'instance impliquée dans la mise en discours des fluctuations sensorielles *perceptivo-affectives*. D'où la conviction de la nécessité d'orienter cette analyse autour d'un acteur unificateur pour la transcription de l'intériorité dans le roman qui soit le principal porteur du sens et l'espace propre de l'intériorité transcrite dans le texte, tout en gardant pourtant d'autres

[992] En dehors des changements des trois conceptions : de la réalité, de l'identité et des liens unissant la réalité et l'identité, cf. Première partie.

instances déterminant son inscription (auteur et lecteur). Cet acteur unificateur c'est *la conscience autoréflexive* qui constitue le point de départ et le nœud de toute intériorisation en réunissant en elle toutes les conditions nécessaires ainsi que les principes inhérents à la transcription du phénomène de l'intériorité dans le texte, tels l'existence sémiotique de l'unité narrant, le style sémiotique du discours, le matériel sémantique d'intériorisation, la tensivité et les tonalités affectives de sa transcription par la narration, et la subjectivité essentielle de la conscience s'intériorisant.

Notre analyse organisée autour des quatre paramètres constitutifs du phénomène et de son inscription dans le texte romanesque, *du perçu*, *du ressenti*, *de l'exprimé* et *du reçu*, ainsi que notre interprétation *sensorielle* de l'intériorité, nous permettent de conclure que le percept ou l'affect apparaissent comme le « filtre » de l'intériorité, mais en même temps, comme le médiateur, qui remodèle et conditionne en profondeur sa forme et son contenu. Ce filtre est non seulement le composant actif de l'intériorité en tant que phénomène, mais aussi la figure centrale de l'acte de création romanesque de l'intériorité. Il peut être considéré comme le « spectre » de l'intériorité, « l'avatar de son éprouvé » qui se retrouve à tous les niveaux de son essence et de sa création, donc de sa réalisation et ensuite de son interprétation.

Les deux cycles que nous avons analysés reflètent le basculement de l'intériorité du *ressenti de soi* vers la *perception d'altérité* au niveau de *l'exprimé* de l'intériorité. C'est ainsi que nous définissons le caractère des métamorphoses de l'intériorité incarnée dans le roman, dans l'espace du chronotope défini par les deux cycles d'œuvres. Ce qui se traduit par une lente descente de la domination des affects – du *trop plein d'affects* dans la transcription de l'intériorité dans le premier cycle présentant *Notes d'un souterrain, Próchno, Le Tunnel, La Conscience de Zeno* et *L'avalée des avalés*, puis par la domination des percepts – et le *trop plein de percepts* dans le second cycle présentant *Le Procès, Ulysse, La Nausée, Le Planétarium* et *L'Innommable*. Et nous voyons au niveau de l'étude de ces romans que ce n'est pas un phénomène linéaire dans le chronotope spatio-temporel du monde de culture occidentale déterminé pour nos deux cycles d'œuvres. Chaque œuvre possède des particularités propres qui s'inscrivent dans les limites du cadre théorique de l'intériorité, mais sans pour autant manifester un agrandissement linéaire de la problématique dans le temps délimité. Les œuvres sélectionnées composent seulement des cycles manifestant une tendance générale de l'intériorité transcrite, affective ou perceptive, œuvres classées sans aucune chronologie temporelle, mais reflétant un mouvement général de leur époque dans l'intériorisation de la conscience. Les métamorphoses de l'intériorité sont donc

visibles dans une progression linéaire du chronotope spatio-temporel, seulement dans une vision temporelle très longue qui dépasse les limites temporelles des deux cycles.

Au terme de cette étude, il apparaît que l'intériorité peut être transcrite dans le roman soit par l'exacerbation des affects, soit par celle ces percepts, les deux étant les médiateurs de la transcription de l'intériorité menant vers un *excès sensoriel* plus ou moins intense, à caractère affectif ou perceptif. Chaque intériorisation est transcendée par l'intersubjectivité, qui impose au récit une « interaction dotée d'une histoire » fondée sur le passé et sur un « devenir »[993] qui la projette dans l'avenir. C'est pourquoi, l'acte d'intériorisation de la conscience, malgré les spécifications qu'il peut posséder en fonction du caractère de la médiation sensorielle, affective ou perceptive, s'avère être composé des charges sensorielles les plus diverses. Elles peuvent aller du simple percept figuratif jusqu'aux sentiments rentrant dans les catégorisations des « passions complexes »[994] composées de plusieurs sous catégorisations constituant sémantiquement l'intériorisation de l'être.

En possédant le même motif fondateur du Désir ontologique de l'être défini par le *méta-vouloir* ou le *méta-croire* de la conscience, selon les cas précis en fonction du caractère de la médiation d'intériorisation, la charge sensorielle qui compose l'intériorité est transcrite dans les séquences discursives de la narration en se décomposant en unités syntagmatiques autonomes qui attestent et composent sa configuration perceptive ou affective. Mais la différence entre les deux configurations sensorielles peut se résumer à un principe de différenciation que nous observons entre les deux types d'intériorisation. Il s'agit de l'équilibre du système de subjectivisation et d'objectivisation de la conscience qu'elle déploie sur elle-même au moment de l'intériorisation. Dans tout acte d'intériorisation la conscience est dans une attitude subjective face à soi-même, car dans une quête de la vérité subjective de soi, mais elle est aussi dans un acte d'objectivation de soi qui lui est imposé par son activité d'intériorisation qui est un acte réflexif. L'équilibre qui s'instaure entre les deux, entre la subjectivisation et l'objectivisation de soi, qui est le résultat de la médiation sensorielle au moment de l'acte réflexif, nous permet de définir ce principe de différenciation pour les deux types d'intériorisation.

Dans le cas de la médiation affective, la subjectivité de soi est plus manifeste dans l'acte d'intériorisation, car elle découle naturellement de la création du ressenti de la conscience. C'est pourquoi, par le sentiment plus ou moins douloureux que la conscience autoréflexive éprouve

---

[993] Greimas, A-J., et Fontanille, J., op. cit. p.189.
[994] Fabri, P., et Perron, P., *Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle*, op. cit. p. 9

suite à un événement provoqué par elle et dont elle se sent responsable, à juste titre ou non, ou simplement par une certaine « attitude » qu'elle adopte, volontairement ou en fonction des situations dans lesquelles elle se trouve, la conscience autoréflexive arrive à la transgression des valeurs subjectives qu'elle possède et qui guident son existence. L'intériorisation de cette transgression réelle ou imaginaire, ébranle son système de valeurs. La conscience arrive toujours à un certain « moment seuil » que nous avons déterminé par un certain état de l'empêtrement de la conscience malheureuse dans la contradiction suite à un certain danger qui menace l'équilibre de la tension affective. Ce moment seuil est effectivement un moment très particulier de l'intériorisation, le plus significatif de tout le processus, car il est le moment des distinctions, des retournements narratifs ou thématiques, psychologiques ou symboliques, correspondant à une certaine situation que vit le personnage qui implique un certain type d'attitude mentale favorisant l'intériorisation. La tension interne est déclenchée comme réponse à une situation de crise qui survient ou qui est déjà survenue dans sa vie, tension ayant pour but de rétablir l'équilibre troublé et l'harmonie habituelle de l'être.

Ce qui en résulte c'est la classification de l'intériorisation selon un certain *parcours virtuel* qui dans le cas des œuvres du premier cycle de la médiation affective peut se présenter comme un enchaînement des quatre étapes fondamentales de la formation de l'intériorité :

1ère étape : jugement qualitatif de soi (figuratif ou non figuratif, conceptuel) à partir de ses désirs et de son *méta-vouloir* formant son affect ;
2ème étape : transgression des valeurs de la conscience provoquant l'empêtrement dans une contradiction de la conscience souffrante ;
3ème étape : remords de cette transgression menant vers les cogitations intérieures et vers la révélation ou non de la vérité subjective de soi ;
4ème étape : souhait de réparation et de purgation de soi à partir de la révélation de la vérité subjective de soi, catharsis de la révélation intérieure.

Le second cycle de la médiation perceptive de l'intériorité ne suit pas cette schématisation de l'acte de la transcription de l'intériorité, car c'est l'objectivation de soi dans la vision perceptive qui domine l'espace intérieur de la conscience. Le percept qui dans un excès des figurations perceptives submerge la conscience ne peut pas la mener vers la transgression des valeurs subjectives qu'elle possède et qui guident son existence, car c'est le *méta-croire* qui est engagé dans le processus qualitatif de la sensorialité du personnage et non son *méta-vouloir*. Le système des valeurs de la conscience ne peut qu'être remis en doute plus ou moins fortement. La

conscience certes, arrive à un certain « moment seuil » que nous avons appelé l'empêtrement dans une ambiguïté, et c'est effectivement un moment de l'intériorisation important dans le processus de la médiation perceptive, la conscience restant perplexe devant les aléas de ses visions figuratives plus ou moins foisonnantes. Mais l'essentiel est que sa révélation intérieure reste *affectivement neutre*, qu'elle ne peut avoir selon les cas, que quelques colorations émotives plus ou moins manifestes. Elle n'ébranle pas le système général des valeurs de la conscience, elle l'interroge dans un doute et une hésitation de ses croyances, la vérité subjective de soi ne pouvant jamais être verbalisée.

Il en résulte là encore une classification de l'intériorisation selon un certain *parcours virtuel* mais qui dans le cas des œuvres du second cycle de la médiation perceptive diffère du parcours des œuvres du premier cycle et se présente comme un enchaînement de seulement cette fois trois étapes fondamentales de la formation de l'intériorité :

1ère étape : jugement qualitatif de soi, figuratif et conceptuel, à partir de ses croyances et de son *méta-savoir* formant son percept ;
2ème étape : empêtrement dans une ambiguïté des visions perceptives de la conscience *neutre affectivement* et remise en cause du système de valeur de la conscience ;
3ème étape : cogitations intérieures résultant de l'ambiguïté des percepts et formation de révélations intérieures éparses sans jamais contenir une *certaine vérité subjective de soi.*

Quoique, comme nous l'avons vu, cet ordre puisse varier d'une œuvre à l'autre, en fonction des contraintes textuelles et narratives du texte, nous pensons que ces deux *parcours virtuels* de la formation de l'intériorité, en fonction de la médiation affective ou perceptive, sont les deux principaux facteurs qui permettent de définir le concept de l'intériorité dans le roman. Ce que nous pouvons désormais faire après avoir effectué cette étude analysant les métamorphoses de l'intériorité dans son évolution historique.
Nous voyons ainsi que la différence fondamentale entre les deux médiations, affective et perceptive, c'est la révélation de *la vérité subjective de soi* qui est le but de toute intériorisation. Or, l'étude du perçu et du ressenti de la conscience autoréflexive a prouvé que l'intériorisation ne se limite à cet objectif et qu'elle peut être comprise dans les limites de l'acte d'intériorisation lui-même, sans nécessairement parvenir à cette révélation de la *vérité subjective de soi*. La vérité subjective de soi n'étant jamais formulée dans certains types d'intériorisation il est donc nécessaire de corriger cette définition de l'intériorité en se demandant ce qu'est la vérité subjective de soi et quel rôle elle joue effectivement dans l'intériorisation

Nous concluons ainsi que la complexité du phénomène de l'intériorité fait que sa définition change quand il s'agit de son incarnation dans le roman et plus seulement de sa définition en tant que phénomène mental. Il parait évident que le phénomène de l'intériorité transcrit dans le roman n'est pas exactement le même que celui-ci qui est seulement conçu dans le mental de l'homme. C'est le plus grand paradoxe de l'intériorité que nous observons au plan de sa conception, de sa verbalisation par la conscience et de sa transcription dans le texte romanesque. Aussi bien au niveau de sa verbalisation langagière par la conscience que de sa transcription dans le texte romanesque, l'intériorité perd son caractère d'indicible par lequel elle a été préalablement définie au niveau de sa conception par la conscience dans le mental. Ainsi la verbalisation linguistique de l'intériorité devient synonyme de sa fin immédiate, et l'écriture est un facteur renforçant cette perte de son essence profonde par la simple manifestation devant le lecteur potentiel de ce qui ne doit jamais sortir de la conscience humaine. Le paradoxe de l'intériorité peut être défini par le caractère éphémère même de sa principale caractéristique, de son caractère d'indicible et d'inexprimable perdu dans l'acte de sa manifestation en tant que phénomène concret. Au moment de sa verbalisation langagière devant soi-même dans son espace intérieur de soi et encore plus devant autrui, l'intériorité devient dicible donc exprimable, ce qui suppose qu'elle devient inadéquate à l'intériorité de la conscience construite dans le mental, car dans ce cas-là, elle n'est plus l'intériorité, mais l'intériorité verbalisée et exprimée qui contredit l'essence qu'exprime sa définition. Mais par ailleurs, l'intériorité pure n'existe pas. Celle qui est construite dans le mental est insaisissable et c'est seulement sa verbalisation langagière dans l'espace intérieur de soi, ou la verbalisation langagière à soi-même ou à autrui, qui font d'elle le phénomène d'intériorité proprement dit, un phénomène relevant du vivant de l'homme.

Cependant la transcription romanesque garantit que le contenu sémantique exprimé dans le texte comporte en lui une part d'une certaine intériorité, l'acte créateur devenant ainsi par excellence le garant de l'intériorité. Car, comme nous l'avons déjà expliqué, l'acte de création littéraire est un acte intentionnel qui dans le cadre de la transcription de l'intériorité prend une forme de *méta-représentation*, en faisant « transférer » dans le récit une part de la dimension cachée de son créateur, une part de l'intériorité relevant de sa mémoire affective que l'auteur transcrit volontairement ou non dans ses écrits, et sans laquelle l'acte créateur n'existe pas. Chaque acte créateur est un acte unique sans qu'aucune imitation ne puisse le reproduire. Le romancier laisse ainsi son *empreinte sensorielle* dans son texte, empreinte plus ou moins manifeste, car son bagage sensoriel est obligatoirement engagé dans tout acte créateur d'intériorité selon le principe *d'une représentation d'une représentation mentale*. L'intériorité est donc un phénomène

complexe, persistant dans le paradoxe existant entre sa définition, sa conception dans la conscience, sa verbalisation langagière et sa transcription romanesque.

2. Vases communicants : le basculement de l'intériorité de l'exhibition des affects à l'exhibition des percepts dans le roman, l'intériorité entre la perception d'altérité et le ressenti de soi

Nous pouvons également répondre à la question de savoir si on peut être d'accord avec les problématisations de l'intériorité qui ont été données par les critiques avant cette étude, dont nous avons parlé en présentant l'état de la question, et qui ont annoncé la *fin de l'intériorité dans le roman* ? Nous pensons que non. L'erreur de ces approches a été leur manière de théoriser l'intériorité. Elles l'ont analysée en tant qu'un certain *état du sujet* dans cette profondeur de la vie qui ne se met pas en scène, qui ne va ni au-dehors ni au grand jour, indicible, inexprimable, fondée essentiellement sur les sentiments et les affects de l'individu. L'intériorité évoquait pour elles ce qui du sujet reste irréductible au dévoilement extérieur, ce qui s'oppose à la surface, à l'extériorité, à la matérialité et au fait dicible. Toutes les études de l'intériorité ont été fondées sur de tels présupposés pour en définir le concept. C'est pourquoi, il a été très logique pour elles de conclure que, surtout au XX^{e} siècle, le concept évolue vers le contraire de ce qu'il est, ou vers ce qu'il n'est pas. Les métamorphoses de l'intériorité l'amèneraient vers le basculement en son contraire, en l'extériorité, ce qui contredit sa définition et le principe fondamental de sa conception. Ces études font donc ressortir ce basculement paradoxal de l'intériorité, pour prouver que le sujet, qui ne reste plus dans les zones obscures de son intériorité, remonte à la surface, l'intériorité perdant ainsi de sa profondeur et devenant l'extériorité.

Nous pensons que l'intériorité dans le roman moderne subit certes de violentes métamorphoses, mais qu'elle ne se travestit pas en extériorité. Il est faux d'écrire qu'elle est progressivement remplacée par l'extériorité, l'extériorité envahissant progressivement l'espace intérieur, et la remplaçant se métamorphose en elle. Si elle le fait c'est seulement en apparence en raison de l'amalgame fait concernant son vrai sens et sa structuration. L'intériorité découvre seulement son versant « extérieur » ignoré jusqu'alors, versant qui a toujours été là, sous couvert

de l'intériorité. Et si ce versant devient plus visible c'est grâce aux techniques d'écriture qui évoluent et sont capable de mieux en mieux d'incarner ce concept en littérature et de dévoiler son vrai sens. Avec la compréhension de cette notion apportée par le progrès des connaissances, nous assistons à une capacité grandissante de la littérature à exprimer de plus en plus précisément l'essence des phénomènes complexes qui la composent. Ces études ont raison lorsqu'elles prônent que le sujet subit des processus de transformation, de dissolution, de décomposition ou d'éclatement, et qu'au lieu d'exprimer ses profondeurs cachées, il se dévoile et apparaît dans une transparence, dans une forme nouvelle qui est son extériorité.

Mais nous considérons que ce ne sont pas des métamorphoses de l'intériorité en l'extériorité que le roman moderne nous décrit, mais qu'au contraire, compte-tenu de la progression du savoir sur l'intériorité, que l'intériorité commence à être exprimée de mieux en mieux et de plus en plus en fonction de ce qu'elle est véritablement, *une charge sensorielle provenant de l'extériorité* qui est toujours *en cours de transformations perceptivo-affectives*. Et si, la littérature se concentre plus sur les formes accentuant les transformations perceptives qui donnent l'illusion de la « fin de l'intériorité », c'est en raison de l'acte d'écriture qui les génère. La modernité littéraire accentue le caractère fragmenté et momentané de la description, ce qui fait que l'acte d'intériorisation s'éloigne de plus en plus de sa forme traditionnelle d'acte de confession de ses affects, en s'attardant longuement sur les percepts sur lesquels s'abat la réflexivité.

Ce qui nous permet de conclure que l'intériorisation, dans de telles conditions, se transforme en acte d'exhibitionnisme et/ou de voyeurisme, car en engageant la réflexivité sur les percepts elle abrège le processus d'intériorisation. Elle se viole elle-même en exhibant ce qui généralement n'est pas fait pour être exhibé, car dans le processus théorique, les percepts servent les affects qui sont intériorisés, sans se dévoiler directement dans l'intériorisation. Ainsi, il n'y a ni fin de l'intériorité, ni triomphe de l'extériorité. Ce sont des *à peu près* dans la compréhension de ces notions qui permettent ces constats erronés. Nous n'assistons pas à la fin de l'intériorité, car elle ne peut jamais se terminer, c'est un phénomène qui existait, qui existe et qui existera toujours de la même manière dans la vie de l'homme.[995] C'est seulement la littérature qui expose d'une manière différente ses éléments constitutifs donnant ainsi l'impression de métamorphoses la menant à sa fin. Nous constatons que le concept en tant que phénomène n'évolue pas, ne se

[995] Conformément à ce que nous voyons dans les médias, l'écriture et les arts, où se manifeste un intérêt grandissant pour l'exhibition de l'espace caché de l'homme.

métamorphose pas dans l'absolu, il accompagne aujourd'hui l'homme, dans ses besoins identitaires et sa quête du plaisir comme il l'a fait depuis toujours. C'est seulement l'intérêt pour ce phénomène qui augmente au fil du temps compte-tenu de l'approfondissement de sa compréhension et de la clarification de sa définition qui a évolué au cours des siècles. Ses multiples incarnations dans la littérature sont le résultat de l'évolution du savoir sur ce phénomène. Chaque roman en fournit un nouvel avatar, mais c'est en fonction de cette compréhension du concept à un moment donné et en fonctions des moyens dont dispose le romancier, ou des moyens qu'il se donne, pour l'incarner dans le roman. Les techniques d'écriture ont changé et structuré l'espace romanesque tout au long de l'histoire du roman, en y laissant plus ou moins de place pour l'intériorité.

Etudier les métamorphoses de l'intériorité dans le roman signifie donc voir comment évolue le savoir sur l'intériorité et comment évolue le roman. Et au lieu de parler des métamorphoses de l'intériorité en tant que concept, il faudrait plutôt parler des métamorphoses de sa compréhension, de sa définition, et de son incarnation dans le roman en fonction des techniques d'écriture. C'est en ceci que consistent ses métamorphoses. La crise de l'intériorité n'existe pas, bien qu'elle persiste dans la critique. En fait c'est *une illusion de crise,* car l'intériorité ni ne se restreint ni ne diminue. Au contraire, elle subit une expansion sans précédent dans des métamorphoses riches et fructueuses allant au plus profond de son sens perceptivo-affectif par lequel elle se définit. Nous concluons donc : *Fin de l'intériorité ?,* non, plutôt une métamorphose encore plus spectaculaire qui par une illusion de sa fin donne une *autre forme hybride* qui exprime de plus en plus sa vraie essence.

Nous devons ajouter aussi que cette métamorphose est renforcée par le caractère *paradoxal* du phénomène de l'intériorité visible lors de sa conception dans la conscience et de sa verbalisation à soi ou autrui, comme nous l'avons mentionné ci-dessus. Nous voyons que si on analyse la transcription de l'intériorité dans le texte littéraire dans sa dimension de *l'exprimé,* on a effectivement l'impression que l'intériorité se travestit progressivement en extériorité, car elle passe des affects – les sentiments par lesquels elle peut exprimer sa vérité subjective de soi - aux percepts. Mais si l'on regarde ce parcours au niveau du *reçu*, telle que l'intériorité est décryptée dans l'acte de lecture, on s'aperçoit que plus elle bascule vers les percepts – plus elle est dans l'inexprimable, l'indicible, dans de vraies pensées intérieures et dans le mental de l'homme. On peut donc conclure que plus le texte transcrit le *ressenti*, plus il devient le *perçu*. Au contraire, plus le texte transcrit le sentiment et la vérité subjective de soi, plus il reste dans ce qui est dicible

– dans des structures de la pensée extérieure qui transcrivent « l'exprimable » fondé sur l'extériorité. Inversement, plus il transcrit les percepts, plus il s'enfonce dans le mental insaisissable. Voilà le paradoxe de l'intériorité qu'on ne peut rencontrer que dans la littérature en renversant l'ordre logique des choses.

L'intériorité transcrite dans le roman est indicible, et garde son caractère de l'inexprimable. Ce qui confirme que le roman est capable de transcrire le phénomène de l'intériorité dans toutes ses particularités et que ce sont les œuvres à la médiation perceptives, comme *Le Procès, Ulysse, La Nausée, Le Planétarium* et *L'Innommable*, qui peuvent être considérées comme des exemples valables pour une « vraie » intériorité au détriment des œuvres à la médiation affective, comme *Notes d'un souterrain, Próchno, Le Tunnel, La Conscience de Zeno* et *L'avalée des avalés*. Mais nous concluons qu'aussi bien les œuvres de la médiation affective que celles de la médiation perceptive sont des avatars de l'intériorité dans le roman moderne, chacune d'elles manifestant d'une manière plus ou moins forte une certaine face de l'intériorité, confirmant ainsi notre thèse de l'oscillation de ce phénomène entre son caractère affectif et son caractère perceptif. L'intériorité se manifeste donc dans le roman soit en tant que fait intérieur soit en tant que fait extérieur, comme un caméléon changeant constamment de couleur mais restant cependant identique à lui-même. Considérée en tant qu'acte intentionnel de l'auteur et fruit de sa *méta-représentation,* l'intériorité dans le roman transcrit et véhicule deux types d'états intentionnels de la conscience autoréflexive. Le premier type est fondé à partir de son *méta-vouloir*, le personnage accentuant dans ses intériorisations les états mentaux créés à la base de ses désirs et de ses volontés, ce qui fait ressortir la médiation affective d'intériorisation. Le second type est fondé sur son *méta-savoir*, la conscience accentuant dans ses intériorisations les états mentaux créés à partir de ses croyances, ce qui fait ressortir la médiation perceptive d'intériorisation. Le caractère de la médiation, affective ou perceptive d'intériorisation, fait ressortir *la sensorialité* propre à chaque fait intérieur né de l'expérience de la scission du personnage avec son altérité.

C'est ainsi que la sensorialité dans un acte d'intériorisation se focalisant essentiellement sur le *ressenti* de soi transcrit des états affectifs de la conscience très particuliers, états d'individus à la dérive, en détresse, noyés dans la souffrance née de la contradiction profonde, états résultant de *l'excès des affects* que la conscience subit suite au manque empirique caractérisant son Désir de jouissance, désir fondé sur le lien entre le sujet désirant et l'objet de ses désirs, fondateur de l'intériorité comme une croyance déclenchée par des affects et le *méta-vouloir* de la conscience autoréflexive, comme nous le voyons chez des héros comme l'homme souterrain, l'homme

vermoulu, Juan Pablo Castel, Zeno Cosini et Bérénice Einberg. La transcription sémiotique de l'intériorité dans le texte, transcription analysée en s'inspirant de la méthode greimassiene de la transcription du fait passionnel dans le discours, se faisant dans ce cas en passant directement de « l'esprit » au « discours », permet d'exprimer dans les aveux intérieurs la vérité subjective de soi. L'intériorité ainsi exprimée étant centrée sur *les ressentis* de la conscience manifeste en premier lieu le fait intérieur en tant que fait dicible de la conscience.

Tandis que la sensorialité dans un acte d'intériorisation qui se focalise essentiellement sur la *perception d'altérité* transcrit des états perceptifs de la conscience très particuliers, états résultant de l'ambiguïté des identifications perceptives du personnage et de *l'excès des percepts* que la conscience subit suite à son Désir de la jouissance, désir intentionnel et qualitatif, fondateur de l'intériorité comme une croyance déclenchée par des percepts et le *méta-savoir* de la conscience. La transcription sémiotique de l'intériorité dans le texte, se fait dans ce cas en passant directement du « corps » au « discours », et ne permet en aucun cas d'exprimer dans les aveux intérieurs la vérité subjective de soi. L'intériorité exprimée ainsi est centrée sur *les perçus* de la conscience et manifeste en premier lieu le fait intérieur en tant que fait indicible. Ce que nous trouvons chez des héros comme Joseph K., Roquentin, l'Innommable et les personnages de Sarraute et de Joyce.

Mais toutes ces conclusions concernant la médiation affective et perceptive et en conséquence les oscillations du caractère de l'intériorité entre le dicible et l'indicible, amènent à s'interroger sur le problème de la définition de l'intériorité. Il est paradoxal de la définir, car elle est à la fois ce que la conscience autoréflexive appréhende et ce qui est indicible : nous avons le croisement des affects et des percepts. L'intériorité est les deux à la fois, ce qui est théoriquement possible dans le mental d'une conscience, mais ce qui n'est pas transposable par le roman.

L'intériorité n'est donc pas seulement une vérité subjective de soi que l'individu appréhende dans l'acte d'intériorisation, elle est aussi ce qui se trouve au plus profond de lui et ce qu'il n'arrive jamais à exprimer. L'acte d'intériorisation nie ainsi le contenu du phénomène en attestant que ce qui est intériorisé passe dans le domaine du dicible, dans la sphère de la verbalisation du fait intérieur par le biais de la conceptualisation réflexive de la conscience qui transforme l'intériorité en ce qu'elle n'est pas. En basculant de l'indicible au dicible, le concept perd son sens d'origine en devenant le contraire de ce qu'il est. Mais d'un autre côté, l'intériorité ne se laisse approcher que par ce mouvement de verbalisation réflexive qui définit les contours délimitant son apparition réelle et personnifiée. Sans cette verbalisation on ne peut pas réfléchir à

une intériorité concrète car elle n'existe pas. C'est le paradoxe le plus manifeste de l'intériorité : son moment de création est également un acte de contestation du principe la définissant en tant que phénomène.

Mais en observant l'évolution de ses métamorphoses attestant son basculement des affects vers les percepts, nous pensons aussi que l'intériorisation dans le roman moderne tend progressivement vers l'exhibition du visible et du matériel. Ce qui crée la confusion pour la critique en faisant prendre l'intériorité pour l'extériorité. Car effectivement ce qui y devient central, ce n'est plus la manière d'intériorisation de soi dans des espaces intérieurs, essentiellement et majoritairement par le biais des affects, mais c'est la méthode d'intériorisation qui met au premier plan les percepts et avec eux les exhibitions de l'objet ou d'Autrui. Ce qui en apparence favorise l'extériorité, mais en fait correspond à l'exacerbation d'une particularité ignorée de l'intériorité, voire contestée, jusqu'alors. Ceci est renforcé encore par le fait que le roman moderne change également le schéma traditionnel de l'écriture, car ce n'est plus le sujet, le narrateur ou l'auteur qui semble être le noyau central de la création romanesque, mais le lecteur qui participe de plus en plus activement au processus d'intériorisation.

3. Voies croisées : nouvelles perspectives pour l'étude comparatiste du phénomène littéraire de l'intériorité

Nous achevons ici notre réflexion sur le phénomène de l'intériorité mais il est évident que cette étude appelle de nombreux prolongements. Elle ouvre tout un réseau de perspectives pouvant approfondir cette problématique. Trois types d'analyse s'imposent pour nous en priorité.

Le premier type d'analyses auquel on peut penser serait fondé sur une modification importante de notre corpus théorique. En effet, il nous paraîtrait très intéressant et prometteur de réaliser un approfondissement plus structuré de l'axe scientifique de notre thèse en exploitant d'une manière plus importante les données cognitives et neuroscientifiques dans le domaine du mental, concernant le cerveau et la pensée, données apportant depuis quelques années à la problématique de l'intériorité des éléments de plus en plus intéressants. En approfondissant l'axe sensoriel de l'intériorité dans ses dimensions perceptives et affectives, on pourrait apporter de nouveaux éclairages sur ce phénomène. En prenant en compte les trois aspects les plus importants de l'axe sensoriel du mental de l'homme analysé par les sciences cognitives : émotion en tant que réponse à l'altérité menaçant l'intégralité du corps, émotion en tant qu'état disruptif de l'individu nécessitant son commandement, émotion en tant que fait social de l'homme;[996] le phénomène de l'intériorité pourrait être envisagé en tant que phénomène du vivant dont la transcription dans la création littéraire et artistique dépend de l'équilibre de différents processus survenant à différents niveaux de son mental, processus qui ont un impact sur son comportement et sur son bien-être psychique. En prenant en compte diverses causes et facteurs, génétiques, environnementaux, sociaux, psychologiques, générateurs des faits perceptifs et affectifs, ainsi que le rôle du réglage des états affectivo-perceptifs par l'homme face à la conformité à la règle sociale du socius spécifié et en fonction de la base neuronale du cerveau, tout en y incluant l'importance des valeurs sociales et de l'identité culturelle, cette étude pourrait permettre de comprendre encore mieux comment les œuvres littéraires ou les œuvres d'art articulent les phénomènes mentaux

[996] Cf. *National Centre of Competence in Research, Affective Sciences, University of Geneva*, en ligne : http://www.affective-sciences.org/en/introduction/research-program.html.

dont l'intériorité, comment se fait l'exploration de ce phénomène par le lecteur ou le public et quel rôle joue précisément l'intériorité du créateur au cours de la création de l'œuvre artistique.

Le deuxième type d'analyses consisterait à étudier l'incarnation et l'évolution romanesque de l'intériorité, ou de ce qui s'en rapprocherait, dans d'autres cultures que la culture occidentale en étudiant d'autres littératures, comme par exemple les littératures chinoise, japonaise, indienne, arabe et africaine. Ce type d'élargissement du corpus romanesque induirait automatiquement un développement du champ de l'intériorité au plan métaphysique et philosophique par exemple dans les cultures musulmanes, bouddhistes, taoïstes ou animistes, et ce en adaptant évidemment le cadre temporel à la période de la production romanesque de l'intériorité, ou de ce qui s'en rapprocherait, dans chaque culture. Et ensuite une comparaison avec les résultats de notre recherche concernant l'intériorité dans le roman occidental serait sans doute très intéressante et permettrait probablement d'encore mieux analyser les spécificités de l'intériorité dans le monde de culture occidentale.

Enfin le troisième type d'analyses consisterait en partant du corpus théorique que nous avons défini mais en changeant évidemment le corpus romanesque, à réaliser une étude comparative de l'intériorité romanesque dans le cadre spatial du monde globalisé d'après les années soixante du XX^{e} siècle, quand la notion de monde de culture occidentale perd une partie de sa pertinence. Ce serait une analyse transdisciplinaire élargie à l'anthropologie et aux sciences sociales, élargissements nécessaires pour fournir des outils appropriés pour étudier le phénomène dans une dimension transculturelle large, nécessitant une redéfinition de l'intériorité, de ses éléments constitutifs ainsi que de sa transcription par le texte romanesque en fonction des différents *socius* dépendant des diverses cultures se métissant dans la globalisation qui se produit dans le monde contemporain. Cette analyse aurait évidemment intérêt à s'appuyer sur la présente étude et sur les études envisagées ci-dessus. Mais il est sans doute encore trop tôt pour réaliser une telle étude de l'intériorité dans la littérature d'un monde dont la globalisation n'est qu'à ses débuts.

Par ailleurs, on peut dire que cette globalisation se réalise encore actuellement avec une « coloration intellectuelle » à base nettement de culture occidentale, ce qui est logique puisque

d'abord l'Europe seule, puis avec les nouveaux mondes, domine depuis plusieurs siècles le monde à de nombreux points de vue. Mais on peut se demander si une globalisation ayant une base moins occidentale et par exemple plus orientale, du fait d'une possible « explosion de puissance » en Asie au XXI^{e} siècle ne donnerait pas à long terme une autre coloration intellectuelle au métissage d'un monde globalisé avec toutes les conséquences que cela pourrait avoir sur l'intériorité et son expression dans le roman.

Bibliographie

Corpus romanesque :

Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Ed. de Minuit, 1998.

Berent, Wacław, *Próchno,* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.

Dostoïevski, Fédor, *Notes d'un souterrain*, Paris, Flammarion, 1992.

Ducharme, Réjean, *L'avalée des avalés,* Paris, Gallimard, 1966.

Kafka, Franz, *Le Procès*, Paris, Editions Pocket, 1983.

Joyce, James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2004.

Sabato, Ernesto, *Le Tunnel*, Paris, Le Seuil, 1995.

Sarraute, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 2003.

Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 2004.

Svevo, Italo, *La conscience de Zeno*, Paris, Librairie Générale Française, 2003.

Travaux sur l'œuvre de Samuel Beckett :

Artuk, S.L., *La conscience dans le néant à la lumière de la problématique de l'identité de Samuel Beckett, Etude sur L'Innommable*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1990.

Beckett, S., *Comédies et actes divers*, Paris, Ed. de Minuit, 1972.

Bernal, O., *Langage et fiction dans les romans de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969.

Cohn, D., *Back to Beckett*, New Jersey, Princeton University Press, 1973.

Deidre, B., *Samuel Beckett*, London, Picador, 1978.

De Jonckheere, P., et Chriqui, J., *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, POL, 1999.

Fitch, B.T., *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, La Revue des Lettres Modernes: Histoire des Idées et des Littératures, n° 37, Paris, 1977.

Faucré, M., *Samuel Beckett et son sujet*, Paris, Niset, 1970.

Fletcher, J., *Novels of Samuel Beckett*, London, Chatto and Windus, 1964.

Friedman, M.J., *Les Romans de Samuel Beckett et la tradition du grotesque*, Paris, La Revue des Lettres Modernes : Histoire des Idées et des Littératures, n° 94-99, Paris, 1964.

Hayman, R. *Samuel Beckett*, London, Heinemann, 1964.

Hoffman, F.J., *Samuel Beckett: the language of the self*, Urbana, Southern Illinois University Press, 1962.

Janvier, L., *Une parole exigeante*, Paris, Ed. de Minuit, 1964.

Juillet, Ch., *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, POL, 1999.

Kenner, H., *The Beckett Landscape*, in Spectrum, 2, Winter 1958.

Knowlson, J., *Beckett*, Arles, Solin, Actes Sud, 1999.

Kristeva, J., *Beckett*, in *Cahiers de L'Herne,* Paris, 1976.

Magazine Littéraire, *Samuel Beckett*, N° 231, juin 1986 et N° 372, juin 1999.

Mélèse, P., *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1969.

Mercier, V., Beckett/Beckett, New York, Oxford University Press, 1977; - *The mathematical limit*, in *The Nation*, vol. 188, n°7, Feb. 1959.

Metman, E., *Reflexions on Samuel Beckett's Plays*, in *The Journal of Analytical Psychology*, n°5, 1960.

Nadeau, M., *Occupés à mourir*, in *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971.

Pignaud, B., *Dire c'est inventer*, in *Quinzaine Littéraire*, n° 5-6, 1969.

Schurman, S., *The solipsistic novels of Samuel Beckett*, Köln, Paul Rugenstein, 1987.

Sherzer, D., *Structure de la trilogie de Beckett, Molly, Malone meurt et l'Innommable*, Austin, University of Texas Press, 1976.

Sypher, W., *Loss of the self in Modern Literature and Art*, New York, Random House, 1962.

Szanto, G.H., *Narrative consciousness*, Austin, University of Texas Press, 1972.

Travaux sur l'œuvre de Wacław Berent :

Brzozowski, S., *Współczesna powieść i krytyka literacka*, Warszawa, PIW, 1971.

Gałecki, T., *Wacław Berent – Próchno*, in *Ogniwo* n°31-33, 1903.

Głowiński, M., *Powieść Młodopolska, Studium z poetyki historycznej*, Wrocław, 1969.

Hultberg, P., *Styl wszesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii nauk, 1969.

Jankowiak, M., *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, in *Problemy literatury polskiej lat 1890-1918*, Wrocław, 1972.

Komornicka, M., *Powieść*, in *Chimera*, n°18, 1902.

Maciąg, W., *Idee epoki w twórczości Wacława Berenta*, in *Z problemów literatury polskiej* XX wieku, Warszawa, 1965.

Matuszewski, I. *Wacław Berent – Próchno*, in *O twórczości i twórcach. Studia I szkice literackie*, Warszawa, 1965.

Nałkowska, Z., *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa, 1957.

Nycz, R., *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*, in Ryszard Nycz, Język modernizmu, Monografie, FNP, Wrocław, 2002.

Paszek, J., *Styl powieści Wacława Berenta*, Katowice, Uniwersytet Sląski, 1976.

Podrąża-Kwiatkowska, M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa, PWN, 2000.

Podrąża-Kwiatkowska, M., i Kwiatkowski, J., Magnuszewski – Berent – Kaden. *Próba analizy nurtu stylistycznego, in Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków, 1961.

Potocki, A., *Polska literatura współczesna*, t. 2, *Kult jedostki*, 1890-1910, Warszawa, 1912.

Studia o Berencie, pod redakcją Jerzego Paszka, Katowice, Uniwersytet Sląski, 1984.

Walas, T., *Dekadentyzm wsród prądów epoki*, Warszawa, Pamiętnik Literacki, 1977.

Weiss, T., *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków, 1970.

Wyka, K., *Modernizm polski*, Kraków, 1968.

Zaczyński, M., *Niemoc serdeczna*. O *człowieku w Próchnie W. Berenta* in *Studia o Berencie*, pod redakcją Jerzego Paszka, Katowice, Uniwersytet Sląski, 1984.

Travaux sur l'œuvre de Fédor Dostoïevski :

Бачинин, А., *Достоевский : Метафизыка преступленя,* Издателство Санкт Петербургсково университета, 2001.

Catteau, J., *Du palais de cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'Utopie*, in *Cahiers de L'Herne* : Dostoïevski, Paris, L'Herne, 1973.

Диалакторская, О.Г., *Петербургская повест Достоевсково*, Studiorum slavicorum monumecta, С.Петербург, 1999.

Эльсберг, Я.Е., *Наследие Достоевского и пути человечества к социализму*. In *Достоевский – художник и мыслитель*. Сборник статей. Москва. Художественная литература. 1972.

Эткин, Е.Г., *Внутренный человек и внешная речь. Очерки психопоэтики русской литературу XVIII-XIX веков*. Язуки русской литературы. Москва. 1999.

Gorki, M., *Pensées intempestives*, publié en 1917 dans la revue « Novaja zizn », in *Histoire de la littérature russe. Le XX ème siècle. La révolution et les années vingt*, ouvrage dirigé par E. Etkind, G. Nivat, I.Serman et V.Strada, Centre National des Lettres, 1990.

Есин, А.Б., *Псухологизм русской классической литературу*. Издателство Флинта, Московский психолого социальный институт. Москва. 2003.

Кашина, Н., *Человек в творчестве Достоевского*, Москва, Художественная литература. 1986.

Криницын, А.Б., *Исповедь подпольново человека. К антропологии Ф.М. Достоевского*, Москва, МАРКС Пресс, 2001.

Линков, В.Я., *История русской лтературы X/X века. Издателство Московсково университета*. 2002.

Мочульский, К., *Достоевский. Жизнь и творчество// Гоголь. Соловьев. Достоевский*. Москва, 1995.

Осмоловскй, О.Н., *Ф.М. Достоевский и русский роман XIX века*. Орловский государственный университет. Орел, 2001.

Розанов, В., *О легенде Велкий инквизитор,* in *О великом инквизиторе, Достоевски и последующе.* Москва, 1992.

Raid, L., Wittgenstein et Dostoïevski. *L'exploration formelle de la subjectivité*, in Europe, revue littéraire mensuelle. Ludwig Wittgenstein, 82e année – N°906/Octobre 2004.

Черниская, Л.А., *Литература сквоэь призмы филозофии, Русская литература о кризисе духовности российсково общества,* Сборник статей. СбГУ, 2003.

Якушин, Н.И., *Ф.М. Достоевски в жизни и творчестве*. Москва, 2002.

Travaux sur l'œuvre de Réjean Ducharme :

Amrit, H., *Les stratégies paratextuelles dans l'oeuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

Archambault, M., *Une étude de L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme, Montréal, Boréal, 1997.

Bédard, J.T., *L'avalée des avalés, Les élucubrations d'une affamée*, Fantasia-Garnier, 17 novembre, 1966, in *Réjean Ducharme. Dossier de Presse 1966-1981*, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981.

Chamberland, R., *Des passions d'amour*. *Les Bons débarras et Les Bons Souvenirs*, Québec français, n°52, décembre 1983.

Chambers, R., *Commentary en Literary Texts*, in *Critical Inquiry*, Winter 1978.

Chouinard, M., *Réjean Ducharme : un langage violenté*, in *Liberté*, n°1, janv-fev. 1970.

Cloutier, C., *La poétique de Réjean Ducharme* in *Liberté*, n°5-6, sept-dec, 1970.

De Grandpré, C., *L'Avalée des avalés,* Paris, Bertrand-Lacoste, 1991.

Duguay, R., *L'avalée des avalés ou l'avaleuse des avaleurs*, Parti-pris, n° 4-5, Novembre 1966.

Gauvin, L., *La place du marché romanesque : le ducharmien*, in *Etudes Françaises*, vol. 28, n° 2-3, août, 1992.

Imbert, P., *Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme*, Journal of Canadian Fiction, Nos 25-26, 1979.

Izaute, F., *L'Avalée des avalés de Réjean Ducharme*, Montréal, Hurtubise, 1997.

Laurent, F., *L'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1988.

Leduc-Park, R., *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1982.

Lemieux, D., *Une culture de nostalgie*. L'enfance dans le roman québécois des origines jusqu'à la période contemporaine. Montréal, Boréal, Express, 1984.

Marcato-Falzoni, F., *Du mythe au roman : une trilogie ducharmienne : essai*, Montréal, VLB éditeur, 1992

Marmier, J., *Le sabbat des enfants dans le roman québécois contemporain*, Etudes canadiennes, N° 2, 1976.

Meadwell, K.W., *L'avalée des avalés, L'hiver forcé* et *Les Enfantômés de Réjean Ducharme, Une fiction mot à mot et sa littéralité*, Canadian Studies n°11, The Edewin Mellen Press, 1990.

Nardouth-Laforge, E., *Réjean Ducharme: une poétique du débris*, Université de Montréal, Centre de documentation des études québécoises, Montréal, Fides, 2001.

Seyfrid-Bommertz, B., *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Sainte-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1999.

Tachereau, I., *Le vrai Nez qui voque*, in *Etudes françaises*, vol.11, N° 3-4, octobre 1975.

Thisdale, M., *Présence du narrataire ou lecture de l'Avalée des avalés*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1987.

Vaillancourt, P.L., *Permanences et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien*, in *Les paysages de R. Ducharme*, sous la direction de P.L., Vaillancourt, Montréal, Fides, 1994.

Van Schendel, M., *Ducharme inquiétant* in *La littérature canadienne-française*. Conférences de J-A. Sève, 1-10, Montréal PUM, 1969.

Van Schendel, M., *L'amour dans la littérature canadienne-française*, in *Recherches sociologiques*, vol.5, n° 1-2, Janvier - Août 1964.

Verreault, R., *L'autre côté du monde, le passage à l'age adulte chez Michel Trembley, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Québec, Liber, Saint-Laurent, 1998.

Travaux sur l'œuvre de Franz Kafka :

Blanchot, M., *De Kafka à Kafka*, Folio, Essais, Paris, Gallimard, 1981.

Blanchot, M., *Espace littéraire*, Folio, Essais, Paris, Gallimard, 1955.

Canetti, E., *La Conscience des mots*, Paris, Albin Michel, 1984.

Ferenczi, R.M., *Kafka, subjectivité, Histoire et structures*, Paris, Ed. Klincksieck, 1975.

Kafka, F., *Journal*, trad. Marthe Robert, Le livre de Poche, Biblio, Paris, Grasset, 1954.

Kafka, F., *Lettre au Père*, trad. Marthe Robert, Folio, Paris, Gallimard, 1957.

Kafka, F., *Lettres à ses parents*, préf. Pietro Citati, 1922-1924, Paris, Gallimard, 1990.

Kafka, F., *Lettres à Miléna*, *L'imaginaire*, trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1988.

Neumann, G., *Pour un Kafka en Procès*, in Genesis, N° 5, 1994.

Robert, M., *Seul comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Levy, 1979.

Zima, P.V., *L'ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil,* Paris, Hartmann, 2002.

Travaux sur l'œuvre de James Joyce :

Benett, A., *Ulysses, Literary Essays*, London, TS Eliot, 1954.

Benstock, B., *Narratives Con /Texts in Ulysses*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.

Bickerton, D., *Modes of interior monologue. A formal definition*, in *Modern Literature Quarterly*, vol. 26, 1967.

Boone, J. A., *A new approach to Bloom as « Womanly man »*, in *James Joyce Quarterly*, vol. 20, n°1, 1993.

Dainton, B., *Stream of Consciousness*, London and New York, International Library of Philosophy, 2000.

Deikman, AJ., *Journal of consciousness Study*, n° 3, 1996.

Ferrer, D., *Ecriture de la folie, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 1987.

Gillespie, M.P., and Gillespie, P.F., *Recent criticism of James Joyce's Ulysses*. Analytical review, Camden House, 2000.

Hayman, D., *Ulysses: The Mechanics of Meaning*, University of Wisconsin Press, 1982.

Harvey, W.J., *Character and the novel*, London, Chatto and Windus, 1965.

Houston, J.P., *Joyce and Prose: An Exploration of the languages of Ulysses*, London and Toronto, Bucknell University Press, 1989.

Humphrey, R., *Stream of consciousness: technique or gender*, in *Philological Quarterly*, XXX, IV Oct. 1951.

Jacquet, *C., Genèse et métamorphoses du texte joycien*, textes rassemblés par Claude Jacquet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985.

Kain, R., *The position of Ulysses today*, in *James Joyce today*, Indiana U.P., 1966.

Kelly, D., *Narratives strategies in Joyce's Ulysses*, London, UMI, Recherch Press London, 1959.

Keshner, R. B., *Joyce, Bakhtine and popular literature: Chronicles of disorder*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1989.

Lawrence, K., *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton University Press, 1981.

Lewitt, M.P., *Joyce versus Joyce: Moderns and Post-moderns*, in *Modernist Survivors. The Contemporary Novel in England, United States, France, and Latin America*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

Lyman, S., *Revision and intension in Joyce's Penelope*, in *James Joyce Quarterly*, vol. 20, n°2, 1983.

Pizzaro, C., *Joyces's vision of the time in Ulysses. Juxtaposition of James Joyce's Ulysses and Paul Ricoeur's Time and Narrative*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2001.

Phul, RV., Major Tweedy and his Daughter, in *James Joyce Quarterly*, vol. 19, n°3, 1980.

Sandulescu, C.G., *The Joyce'an monologue, a study of character and monologue in Joyce's Ulysses against the Black ground of literary tradition*, A wake Newsletter Press, University of Essex, 1979.

Spencer, J., *A note on the steady monologue of the Interior's*, in *Review of English Literature*, April, 1965.

Thornton, W., *Voices and Values in Joyce's Ulysses*, University Press of Florida, 2000.

Topia, A., *« Sirènes », expressivité nomade*, in *Scribble*, 1, 1988.

Topia, A., *Contrepoints joyciens*, in *Poétique* n° 27, 1976.

Van Boheemen, C., *Joyce, Modernity and his meditation*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1989.

Travaux sur l'œuvre d'Ernesto Sabato :

Baptiste, Hélène, «Análisis estructural comparado de tres novelas: Sobre héroes y tumbas, *El túnel* y *El proceso*», *Los personajes de Sábato*, Buenos Aires, Emencé Editores, 1972.

Castillo-Durante, D., *Ernesto Sabato, La littérature et les abattoirs de la modernité*, Madrid, Iberoamericana, 1995.

Chiesi, Bernardo A., «*El sueño como prefiguración de la muerte en el pensamiento de Ernesto Sábato*», in *Sábato en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Maturo, 1985.

Coddou, M., *La estrutura y la problématica de El Tunnel de Ernesto Sabato*, in *Los Personajes de Sabato*, Ed. Helmy F Giacomen, Buenos Aires, Emencé Editores, 1972.

Foster, William D., *«Ernesto Sábato», The 20th Century Spanish American Novel*. A Bibliographical Guide. Metuchen, Scarecrow Press, 1975.

Giacoman, Hehny F., *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1972.

Kill, Timothy Lee., *Ernesto Sábato's Novel and Essays: Opposites in Conflict*, Madison, University of Wisconsin, 1980.

Mardoqueo, R.S., *Ernesto Sábato y su compromiso con el hombre*. Santa Fe, Cuadernos Arcien, 1982.

Maturo, G., *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985.

Maturo, G., *«El túnel» de Ernesto Sábato como acceso a la vida nueva*. Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1983.

Munn, Nancy Elaine Price., *Ernesto Sábato: Theory and Practice of the Novel (1945-1973)*, Brown University, 1975.

Neyra, J., *Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1973.

Petrea, Mariana D., *Ernesto Sábato: La nada y la metafísica de la esperanza*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1986.

Predmore, J.R., *Un estudio critico de los noveles de Ernesto Sabato*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981.

Sabato, *Investigacion del mal*, in *El escritor y sis fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1971.

Travaux sur l'œuvre de Nathalie Sarraute :

Dimic, I., *La crise psychologique dans le roman français du XX^{e} siècle*, Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade, Thèse de Doctorat, Belgrade, 1968.

Eliez-Ruegg, E., *La conscience d'autrui et la conscience des objets dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Francfort, Peter Lang, 1972.

Pierrot, J., *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990.

Pignaud, B., *Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, in *Preuves*, Décembre 1963.

Ruffy, S., *Sarraute romancière, Espaces intimes*, American University Studies, New York, Peter Lang, 1988.

Sarraute, N., entretien avec Jean-Louis de Rambures pour le Monde du 14 Janvier 1972.

Sarraute, N., entretien avec G. Serreau : « *Sur le Planétarium* » dans les *Lettres Nouvelles* du 29 avril 1959.

Sarraute, N., *Diagraphe*, n°32, Mars 1984.

Sarraute, N., *L'Ere du soupçon,* Paris, Gallimard, 1987.

Sarraute, N., *Marterau*, Paris, Gallimard, 1995.

Sarraute, N., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996.

Sarraute, N., *Tropismes*, Paris, Ed.de Minuit, 1957.

Travaux sur l'œuvre de Jean-Paul Sartre :

Bachat, C., *« Un monde pris à la gorge » : la problématique du récit dans la Nausée*, in *Roman*, vol. 20-25, n°5, juin 1988.

Bachelard, G., *Les matières de la mollesse. La valorisation de la boue*, in *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947.

De Beauvoir, S., *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960.

Boschetti, A., *Sartre et les Temps Modernes, Une entreprise intellectuelle*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

Butor, M., *Une technique sociale du roman*, in *Obliques*, n°24-25, Sartre et les arts, 1981.

Camus, A., *Alger républicain*, 20 oct. 1938, repris dans *Essais*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988.

Le Clezio, J.M.G., *Un homme exemplaire*, in *L'Arc*, n°30, 1966.

Contat, M., et Deguy, J., *Les carnets de la drôle de guerre de Jean-Paul Sartre. Effets d'écriture*, in Littérature n° 80, déc. 1990.

Deguy, J., *La Nausée de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1993.

Doubrovsky, S., *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

Idt, G., *La Nausée, Sartre- analyse critique*, Paris, Hatier 1971.

Lecarme, J., *Sartre et Céline : deux violents dans le siècle*, Magazine littéraire, n°282, nov. 1990.

Lecarme-Tabone, E., *Le rabaissement de l'objet du désir dans la Nausée*, in Roman, vol. 20-50, n°5, juin 1988.

Louette, J.F., *La Nausée, roman du silence*, in *Littérature* n°75, oct. 1989.

Pacaly, J., *Sartre au miroir : une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques*, Paris, Klincksieck, 1980.

Poulet, G., *Etudes sur le temps humain, 3, Le point de départ*, Paris, Plon, 1964, Presses Pocket, coll. Agora, 1990.

Robe-Grillet, A., *Nature, Humanisme, Tragédie*, repris dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.

Teroni, S., *Sartre et la séduction de la Mélancolie*, in *Lecture de Sartre*, sous la direction de Claude Burgelin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

Travaux sur l'œuvre de Italo Svevo :

Battaglia, S., *La coscienza della realtà nei romanzi di Svevo,* "Filologia e letteratura", III, (1964).

Biaggini, P., *Lo sguardo su di sé : Zeno el'umorismo della coscienza*, Pisa, Edizioni ETS, 2003.

Bon, A., *Come leggere La coscienza di Zeno di Italo Svevo*, Milano, MURSIA, 1977.

De Castris, L., *Italo Svevo,* Pisa, Nistri-Lischi, 1959.

Fusco, M., *Romans et autobiographie, recherches sur l'œuvre narrative d'Italo Svevo 1861-1928*, Service de reproduction des thèses, Université Lille 3, 1972.

Guidotti, A., *Zeno ei suoi doppi*, Pisa, Edizioni ETS, 1990.

Kezich, T., *Svevo e Zeno : vite parallele,* Milano, Il Formichiere, 1978.

Luti, G., *Italo Svevo*, Firenze, La nuova Italia, 1967.

Mariani, F., *Italo Svevo,* in *Le forme letterarie nella storia*, Torino, Sei, 1990.

Minghelli, G., *The Shadow of the Mammoth, Italo Svevo and the emergence of the modernisme,* University if the Toronto Press Incorporated, 2002.

Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.

Subrizi, G.L., *Svevo a fascination with melancholy*, Firenze, Il Candelaio Edizioni, 1984.

Svevo, I., *Ecrits intimes*, Paris, Gallimard, 1973.

Svevo, I., *Tra moderno et postmoderno, A cura di Mauro Buccieri e Elio Costa*, Ravenna, Longo Editore, 1995.

Corpus théorique et méthodologique

Champs littéraire et historique :

Albères, R.M. *Métamorphoses du roman*, Paris, Gallimard, 1966.

Allard, J., *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, Montréal, Editions Québec Amérique, 2000.

Apulée, *L'âne d'or ou Les Métamorphoses*, préface de Jean Louis Bory, Folio, Paris, Gallimard, 1975.

Auerbach, E., Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968.

d'Aurevilly, J-B, *Les diaboliques*, Paris, Gallimard, 1966.

Bachelard, G., *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943.

Bachelard, G., *Études*, Paris, Vrin, 2002.

Bakhtine, M.M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bakhtine, M.M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Bakhtine, M.M., *Poétique de Dostoïevski*, Paris, L'Age d'Homme, 1970.

Bakhtine, M.M., *Le Principe dialogique*, suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Le Seuil, 1981.

Бахтин, М.М., *Вопросы литературы и естетики*. *Исследования разных лет*, Москва, Хыдожествиенная литература, 1975.

Barthes, R., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

Barthes, R., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications* N° 8, Paris, Le Seuil, 1966.

Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977.

Barthes, R., *La mort de l'auteur*, in Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, Tome 2, Paris, Le Seuil, 1993.

Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris Le Seuil, 1973.

Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C., Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.

Bataille, G., *L'Erotisme*, 10/18, n°221, Paris, Ed. de Minuit, 1965.

Baudrillard, J., article *Modernité*, in *Encyclopédie Universalis*, édition électronique 2005.

Belleau, A., *Le romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980.

Belle-Isle, F., *La passion de la honte dans les Confessions de J.-J. Rousseau*, in *Protée*, vol. 21, no. 2, 1993.

Benett, A., *The Oddest Novel Ever Written*, in *Evening Standard*, London, Aug. 8, 1929.

Berman, M., *All that is sold melts into air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982.

Bernanos, G., *La France contre les robots*, Paris, Robert Laffont, 1947.

Bernhard, T., *Maîtres anciens*, trad. Gilberte Lambrichs, Folio n°2276.

Bersani, L., *Le réalisme et la peur du désir*, in *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982.

Besançon, A., *Histoire et expérience du moi*, Paris, Flammarion, 1971.

Bessière, J., *Apories contemporaines du narratif et fable féminine*, in *L'Autre du roman et de la fiction*, Etudes romanesques, Paris, Les Lettres Modernes, 1996.

Bessière, J., *Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d'être de la réflexivité littéraire*, in *Littérature, modernité, réflexivité*, Conférences du Séminaire de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, sous la dir. de J. Bessière et M. Schmeling, Paris, Honoré Champion, 2002.

Bezzola, Reto R., *Histoire des Littératures*, t.II, *Littératures occidentales*, Paris, Gallimard, 1968.

Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Blanchot, M., *Le livre à venir*, Paris, Idées, 1971.

Blanchot, M., *Le monologue intérieur*, in *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1987.

Bollnow, O.F., *Les tonalités affectives : essais d'anthropologie philosophique*, Neuchâtel : La Baconnière, 1953.

Bony, J., *Lire le Romantisme*, Paris, Dunod, 1992.

Bossi, L., *Histoire naturelle de l'âme*, Paris, PUF, 2003.

Bouchard, G., *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde, Essai d'histoire comparée*, Montréal, Editions du Boréal, 2001.

Bourdieu, P., *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992.

Breton, A., *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1929.

Bruckner, P., *La Tentation de l'innocence*, Livre de Poche n°13927.

Brugière, B., *Les figures du corps*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

Brunel, P., *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004.

Butor, M., *Critique et invention*, in *Répertoires III*, Paris, Ed. de Minuit, 1968.

Butor, M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964.

Cabanès, J-L., Modernité 12, *Surface et intériorité*, Textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

Cannone, B., *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001.

Chapelain, *La lecture des vieux romans*, Paris, éd. critique F.Guégou, 1971.

Chardin, P., *Le roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1993.

Chklovski, V., *La marche du cheval*, Paris, Ed. Champ Libre, 1973.

Chklovski, V., *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972.

Colloque de Cerisy, Cerisy-la-Salle du 2 au 12 août 1975, *Ponge inventeur et classique*, Paris Union Générale d'Edition, 1977.

Combe, D., *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

Compagnon, A., *L'Auteur*, in *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, coll. La couleur des idées, Paris, Le Seuil, 1998.

Daix, P., *Nouvelle critique et art moderne*, Paris, Le Seuil, 1968.

Dante, A., *Inferno*, VII, 103-129, in *La Divina Commedia, Opere*, Bologna, Zanichelli, 1966.

De Castex, C., *Le conte fantastique en France*, Paris, José Corti, 1951.

Cohn, D., *Transparence intérieure*, Paris, Le Seuil, 1981.

Didier, B. *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.

Ducard, D., *L'efficacité symbolique. L'affect du signe*, in *Texto!* mars 2003 [en ligne], disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Ducard_Efficacite.html

Dujardin, E., *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Roma, Bulzoni Editore, 1977.

Dujardin, E., *Les lauriers sont coupés*, Paris, 10/18, 1968.

Dumézil, G., *Du mythe au roman*, Paris, PUF, 1970.

Eagleton, T., *Critique et théorie littéraire*, Paris, PUF, 1994.

Есин, А.Б., *Псухологизм русской классической литературу*. Издателство Флинта, Московский психолого социальный институт. Москва. 2003.

Eco, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1962.

Eco, U., *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

Elbaz, R., *The Changing Nature of the Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, London, Croom Helm Ltd., 1988.

Elias, N., *La civilisation des mœurs,* Paris, Calman-Levy, 1973.

Эткин. Е.Г., *Внутренный человек и внешная речь. Очерки психопоэтики русской литературу XVIII-XIX веков*. Москва. Язуки русской литературы. 1999.

Eschyle, *Prométhée enchaîné*, trad. du grec par Louis Bardollet et Bernard Deforge, dans *Les Tragiques grecs*, vol I, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2001.

Etkind, E., *Histoire de la littérature russe. Le XX ème siècle. La révolution et les années vingt,* ouvrage dirigé par E. Etkind, G. Nivat, I.Serman et V.Strada, Centre National des Lettres, 1990.

Euripide, *Médée*, trad. du grec par Louis Méridier, révisé par François Jouan, dans *Les Tragiques grecs*, vol. II, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2001.

Ewald, F., *Pierre Hadot : histoire du souci*, propos recueillis par François Ewald, in *Magazine Littéraire*, N° 345, Juillet-Août 1996.

Fitch, Brian T., *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ, 2003.

Fontanier, P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

Fortin, A., *Passages de la modernité, Les intellectuelles québécois et leurs revues*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993.

Foucault, M., *Qu'est-ce qu'un auteur* ?, in *Bulletin de la société française de philosophie*, t. 63, n°3, 1969.

Foucault, M., *Dits et Ecrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994.

Frieden, K., *Genius and Monologue*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985.

Friedman, M., *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Heaven, Connecticut, Yale University Press, 1995.

Frye, N., *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.

Fuentes, C., *Diane ou la chasseresse solitaire*, trad. Céline Zins, Paris, Gallimard, 1996.

Galtung, J., *Cahiers de l'IUED,* n°11, Paris, PUF, 1980.

Gardes-Tamine, J., *La Stylistique*, Paris, Armand Collin, 2004.

Genette, G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

Genettes, G., *Les Silences de Flaubert*, in *Figures I*, Paris, Le Seuil, Points, 1966.

Genette, G., *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.

Gernet, J., *Chine et christianisme, la première confrontation*, Paris, Gallimard, 1991.

Girard, R., *Mensonge romanesque et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1983.

Goffmann, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Ed. de Minuit, vol. II., 1973.

Grossman, E., *Henri Michaux*, textes réunis et présentés par E. Grossman, A-E. Halpern et P. Vilar, Tours, Editions Léo Scheer, 2001.

Goyet, F. *La nouvelle 1870-1925, Description d'un genre à son apogée,* Paris, Presses Universitaires de France, « Ecritures », 1993.

Green, A., *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Critique. Paris: Éditions de Minuit, 1983.

Grice, P., *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, 1989.

Gusdorf, G., *Lignes de vie I, Les Ecritures du moi*. Paris, Odile Jacob, 1991.

Handke, P., La femme gauchère, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Éd. Folio n°1192.

Hayek, F., La route de la servitude, Paris, Librairie Médicis, 1945.

Henry, A., *Le Moi est rien*, in *Magazine Littéraire*, N°328, Janvier 1995.

Hesse, H., *Klein et Wagner*, Livre de Poche n° 4932.

Houdard, S., *Les auteurs mystiques et la pensée du dehors*, in *L'histoire de la fonction – auteur est-elle possible ?* Publication de l'université de Saint-Etienne, 2001, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000,

Hubier, S., *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Collin, 2003.

Ionesco, E., *Tueur sans gages*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1954.

Iser, W., *The Implied Reader, Patterns of Communication in Prose Fiction, from Bunyan to Beckett*. Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1974.

Jacobson, R., *La dominante*, in *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1977.

Janoff-Bulman, R., *Shattered assumptions: towards a new psychology of trauma*, New York, Free Press, 1992.

Jauss, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Jenny, L., *La fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002.

Jenny, L., *Méthodes et problèmes*, *La figuration de soi*, Editions Ambroise Barras, 2003-2004.

Jenny, L., *Méthodes et problèmes, Dialogisme et polyphonie*, Laurent Jenny, 2003, Dpt. de Français moderne – Université de Genève. En ligne : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp222100

Jouve, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

Kantor, V., *L'Européen russe en tant que phénomène culturel*, in Le Nouvel Observateur, hors série, décembre 2004-janvier 2005.

Kristeva, J., *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, présentation de M. Bakhtine dans la revue *Critique*, 1967.

Kristeva, J., *Une poétique ruinée*, présentation de M. Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, Paris, Le Seuil, 1970.

Kristeva, J., *Le texte du roman*, La Haye, Ed. Mouton, 1971.

Kristeva, J., *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.

Krysinski, W., *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, La Haye, Paris, New York, Ed. Mouton, 1981.

Krysinski, W., *The narration of Self* : *Yukio Mishima's Confessions of a Mask and Some Western Patterns of the Self-Revealing Narration*, Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association, Tokyo, 1991.

Krysinski, W., *Le paradigme inquiet : Pirandello et le champ de la modernité*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1989.

Kundera, M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

Kundera, M., *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

Kundera, M., *L'immortalité*, trad. Eva Bloch, Folio n°2447, Paris, Gallimard, 1990.

Kundera, M., *L'insoutenable légèreté de l'être*, trad. François Kérel, Folio n°2077.

Kundera, M., *La valse aux adieux*, trad. François Kérel, Folio n°1043.

Kunz Westerhoff, D., *Méthodes et problèmes, Le journal intime*, Editions Ambroise Barras, 2003-2004, En ligne : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/fsintegr.html#fssommar

Latouche, S., *L'occidentalisation du monde*, Paris, La Découverte, 1989.

Lavorel, G., *Francis Ponge, Qui suis-je ?* Lyon, La Manufacture, 1986.

Lemaître, H., *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Ancienne Librairie Furne, Bovin &C^{ie}, 194 ?.

Les Nouveaux Québécois, Colloque à l'Université Laval, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1964.

Lévi-Strauss, C., *Mythologiques, Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

Lipovetsky, G., *L'Ere du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

Lukacs, G., *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968.

Lyotard, J.F., *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

Lyotard, J.F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Paris, Galilée, «Débats», 1988.

Madelénat, D., *L'intimisme*, Paris, PUF 1989.

Marmontel, *Illusion,* in *Eléments de littérature, Œuvres complètes*, t. IV, Genève, Slatkine, 1968.

Meschonic, H., *Modernité, modernité,* Paris, Gallimard, 1998.

Michaux, H., *Connaissance par les gouffres*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004.

Michaux, H., *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966.

Michaux, H., *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963.

Modernism 1890-1930, a guide to European Literature, London, ed. by Malcolm Brandbury and James Macfarlane, Penguin Books, 1991.

De Montaigne, M., *Essais, I*, 19; *II* 12,17 et 20, Paris, Gallimard, 1990.

Morin, E., *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1990.

Morin, E., *Dialogue sur la connaissance*, Paris, Édition de l'Aube, 2002.

Morin, E., *Le paradigme perdu*, p.152, Points n°109.

Mortier, R., *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

Mura-Brunel, A., *L'intime – extime, in L'intime – extime*, textes par réunis par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, Edition Rodopi, Amsterdam, New York, 2002.

Nam-In, Lee., *La phénoménologie des tonalités affectives chez Edmund Husserl*, in *Alter*, 1999, n°7 Émotion et affectivité.

Narcisus, poème anonyme, éd. M.M. Pélan et N.C.V. Spence, trad. de l'ancien français par Marie-Noëlle Toury, Strasbourg, publication de l'Université de Strasbourg, 1964.

Nepveu, P., *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999.

Nycz, R., *Odkrywanie modernizmu*, Kraków, Uniwersitas, 1998.

Nycz, R., *Język modernizmu*, Wrocław, Monografie FNP, 2002.

Ortega y Gasset, J, *La déshumanisation de l'art*, trad. M-P. Gil, paru in revue *Conférence* n°5, automne 1997. En ligne :

http://www.revue-conference.com/modele.php?page=auteur&idobjet=1381

Pachet, P. *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990.

Panaccio, C., *Le discours intérieur : de Platon à Guillaume d'Ockham*, Paris, Le Seuil, 1999.

Pavel, T., *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

Petitdemange, G., *La notion du sujet*, in *Magazine Littéraire*, N°390, septembre 2000.

Pétrarque, *Mon secret*, trad. de F. Dupuigrenet-Desroussiles, Marseille, Rivages, 1991.

Peyre, H., in *Histoire des Littératures, t.II, Littératures occidentales*, Paris, Gallimard, 1968.

Philippe, G., *Le discours en soi*, Paris, Honoré Champion, 1997.

Piégay-Gros, N., *Le Roman*, Paris, Flammarion, 2005.

Ponge, F., « *Les Ecuries d'Augias* » *Proêmes* in *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965.

Ponge, F., *La Pratique de la littérature*, in *Le Grand Recueil* II Méthodes, Paris, Gallimard, 1961.

Ponge, F., *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965.

Poulet, G., *Etudes sur le temps humain, 3, Le point de départ*, Paris, Plon, 1964, rééd. Presses Pocket, coll. Agora, 1990.

Pradeau, C., in *Poétique*, n° 132, novembre 2002.

Prince, G., *Introduction à l'étude du narrataire, Poétique*, 14, 1973.

Quignard, P., *Vie secrète*, Paris, Gallimard NRF, 1998.

Rabaté, D., *Epiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi*, in *Modernité*, n°11, 1999.

Raimond, M., *Le Roman depuis la révolution*, Paris, Armand Collin, 1967.

Reik, T., *Le masochisme*. *L'opinion de Freud, les phénomènes, la dynamique, les origines, les sexes, les gains du moi, les formes sociales, les aspects culturels*. Payot, Bibliothèque scientifique, 1953.

Ricardou, J., *Le Nouveau Roman*, Paris, Le Seuil, 1973.

Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, Coll. Poétique, Paris, Le Seuil, 1978.

Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Coll. Tel Quel, Paris, Le Seuil, 1971.

Ricardou, J., *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Le Seuil, 1973.

Richard, J.P., *Onze études sur la poésie moderne*, in Fabrice Thumerel, *La critique littéraire*, Paris, Armand Collin, 1998.

Richard, J.P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, in Jérôme Roger, *La critique littéraire*, Paris, Dunod, 1997.

Ricœur, P., *Temps et récit, III*. *Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.

Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

Ricœur, P., *Mimésis et représentation*, article publié dans les Actes du *XVIII^e Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française*, Strasbourg, Université des Sciences Sociales de Strasbourg, 1982.

Ricoeur, P., *Le Conflit des interprétations*, Paris, Le Seuil, 1969.

Ricœur, P., *La symbolique du Mal*, Paris, Aubier, 1960.

Le Rider, J., *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Puf/Perspectives critiques, 1990.

Rilke, R.M., *Lettres à un jeune poète*, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, Grasset/Les Cahiers Rouges, 1937.

Robbe-Grillet, A., *Une voie pour le roman futur*, Paris, Gallimard, 1956.

Robert, M., *Romans des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

Roger, J., *La critique littéraire*, Paris, Dunod, 1997.

Rohde, E., *Psyché, le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, Paris, Payot, 1926.

Rousseau, J.J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes - Discours sur les sciences et les arts*, Paris, Flammarion, 1995.

Rousseau, J.J., *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1964.

Sabot, P., *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question,* Paris, Presses Universitaires de France, collection Philosophies, 2002.

Sarraute, N., *Roman et réalité,* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996.

Sartre, J.P., *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.

Schaeffer, J.M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.

Schaeffer, J.M., *Le romanesque*, http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm.

Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung, lettre 25 et 27*, in *Schiller, Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, trad. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa, 1972.

Sennet, R. Les *Tyrannies de l'intimité,* Paris, Le Seuil, 1979.

De Sermet, J., *Les aventures romanesques de Marcel Schwob*, in Modernité 12, *Surface et intériorité*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

Sollers, P., *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Le Seuil, 1958.

Smadja, R., *Corps et Roman, Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Mme de Staël, *Corinne,* t. 2, Londres, Peltier, 1807.

Sterne, L., *Vie et opinions de Tristram Shandy*, (1760-1767), Paris, Flammarion, 1982.

Taddié, J.Y., *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990.

Taylor, C., *Les Sources du moi, La formation de l'identité moderne*, Paris, Le Seuil, 1998.

Tertulian, N., *Georges Lukacs, Etapes de la pensée esthétique*, trad. Fernand Bloch, Paris, Le Sycomore 1980.

Thibaudet, A., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

Thibaudet, A., *Le roman de l'intellectuel*, Paris, Gallimard, 1938.

Van Thieghem, P., *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969.

Thumerel, F., *La critique littéraire*, Paris, Armand Collin, 1998.

Черниская. Л. А., *Литература сквоэь призмы филозофии, Русская литература о кризисе духовности россииского общества,* Сборник статей. СбГУ, 2003.

Touraine, A., *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

Todorov, T., *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.

Todorov, T., *La lecture comme construction*, in Poétique 24, 1975.

Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1970.

Todorov, T., *Poétique*, in *Qu'est ce que le structuralisme ?* Paris, Le Seuil, 1968.

Todorov, T., *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965.

De Unamuno, M., *Le sentiment tragique de la vie*, trad. Marcel Faure-Beaulieu, Idées/Gallimard n°68.

Valéry, P., *Mélange, in Oeuvre* t.1, Paris, La Pléiade, 1963.

Weissman, F.S.,*Du monologue intérieur à la sous conversation*, Paris, Nizet, 1978.

Wellek, R., *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, Vol. 6 *American Criticism*, New Hawen-Londres, Yale University Press, 1986.

Yourcenar, M., *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1971.

Champ sémiotique :

Bally, Ch., *Le Langage et la vie,* Genève, Droz, 1965.

Bertrand, D., *Le corps émouvant : l'absence. Propositions pour une sémiotique de l'émotion*, in *Versus*, no. 47/48.

Bertrand, D., *Vision, hallucination et figurativité*, in *Passion, action, cognition d'après Greimas, A. J., et Ouellet, P.*, (dir.), Québec, Limoges, Nuit blanche éditeur/PULIM, 1997.

Bertrand, D., *Référent interne et littérarité*, in *La Littéralité,* Louise Milot et Fernand Roy (dir.), Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1991.

Brault, J., *Tonalités lointaines*, in *Voix et images*, no. 42, 1989.

Caffi, C., *Aspects du calibrage des distances émotives entre rhétorique et psychologie*, in *Les Emotions dans les interactions*, Ch. Plantin, M. Doury, V. Traverso, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Courtés, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Fabri, P., et Perron, P., *Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle*, in *Protée*, v. 21, n° 2, Montréal, Canada, 1993.

Fontanille, J., *Le savoir partagé, Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris, Amsterdam, Philadelphia, Hadès-Benjamins, 1987.

Fontanille J., et Zilberberg, C., *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga, 1998.

Greimas A.J., et Fontanille, J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Le Seuil. 1991.

Greimas, A.J. et Courtés, J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

Greimas, A.J., *Des hommes et des dieux*, Paris, PUF, 1985.

Greimas, A. J., *Du Sens II*, Paris, Le Seuil, 1983.

Greimas, A.J., *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1981.

Henault, A., *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Henault, A., *L'Histoire de la sémiotique*, « Que sais-je », Paris, PUF, 1992.

Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.

Keane, T., *Les sources mythiques du binarisme. La quantité et ses modulations qualitatives*, in *La quantité et ses modulations qualitatives* sous la dir. de J. Fontanille, Limoges Poulim, 1992.

Kerbrat-Orecchioni, C., *Problèmes de l'ironie*, in *Linguistique et Sémiologie* n° 2, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.

Leslie, A., *Preteens and representation: The origins of "theory of mind*". Psychological Review 94, 1987.

Lupien, J., *Arts visuels et espaces sensoriels*, in *Protée, La perception. Expressions et interprétations*, vol. 23, n°1, 1995.

Marsciani, F., *Les parcours passionnels de l'indifférence*, in *Actes sémiotiques*, Documents, vol. VI, n°53, 1984.

Maury-Rouan, C. et Vion, R., *Raconter sa souffrance: gestion interactive de la tension narrative*, in *Le Récit oral*, Jacques Bres (éd.), Montpellier, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, 1994.

Ouellet, P., *Voir et savoir, La perception des univers du discours*, Candiac, Les Editions Balzac, coll. L'Univers des discours, 1992.

Ouellet, P., *Le don des formes*, Schématisme et actes perceptifs, in *Protée*, Schémas, vol. 21, n° 1, hiver 1993.

Ouellet, P., *Signification et sensation*, avec la contribution de Jacques Fontanille, « *Des états de choses aux états d'âme* (suite)», in *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 20, 1992.

Parett, H., *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Mardaga, 1986.

Parett, H., *Lettres sur les passions,* in Versus, N° 47/48, 1987.

Pena-Marin, C., *Raison, passion et identité : la relation amoureuse*, in Versus, 47/48.

Petitot, J., *Morphologie du sens*. Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

Pezize, I., *Attente, patience : esquisse d'analyse pathémique*, in *Versus*, no. 40. 1985.

Pozzato, M-P., *Le monde textuel*, Nouveaux Actes Sémiotiques, no. 18, 1991.

Pradines, M., *La fonction perceptive*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981.

Riffaterre, M., *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1983.

Saint-Martin, F., *La tragédie, l'extase et les autres émotions*, in *Approches sémiotiques sur Rothko*, Nouveaux Actes Sémiotiques, n° 34-35-36.

Searle, John, R., *The Rediscovery of the Mind*, Cambridge, Massachusets, The MIT Press, 1992.

Champs philosophique, psychologique et psychanalytique :

Arendt, H., *La vie de l'esprit,* vol. 1, *La pensée*, Paris, P. U. F., 1981.

Aristote, *De l'âme, II, I,* 412a5-413a5, Paris, Flammarion, 1993.

Aristote, *Problème* XXX, 1, 353a-355a, in *Problème*, trad. P. Louis, t. III, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

Auregan, P., *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Ellipses, 1998.

Bachelard, G., *Activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris, PUF, 1949.

Bachelard, G., *Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Le Nouvel Esprit scientifique, 1934.

Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, Folio/essais n°25.

Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1965.

Bailhache, G., *Le sujet chez Emmanuel Lévinas, fragilité et subjectivité*, Paris, PUF, 1994.

De Bauw, C., *L'envers du sujet, Lire autrement Emmanuel Lévinas*, Bruxelles, OUSIA, 1997.

Belloc, G., Nègre, G., et Brahimi-Chapuis, D., *L'Homme et le monde moderne,* Paris, Librairie Delagrave, 1986.

Bergson, H ., *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907.

Bergson, H ., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1970.

Bergson, H ., *Le Rire*, Paris, P.U.F, 1977.

Bergson, H ., *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Alcan, 1932.

Berkeley, G., *Œuvres, I*, éd. sous la direction de G.Brykman, *Notes philosophiques*, Carnet A, § 429, Paris, PUF, 1985.

Bernhard, T., *Béton*, trad. Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1985.

Brentano, F., *La Psychologie d'un point de vue empirique*, Paris, Aubier - Montaigne, 1944.

Bouveresse, J., *Le Mythe de l'intériorité, Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Ed. de Minuit, 1987.

Buber, M., *Une rencontre : la pensée de Martin Buber***,** Centre national des hautes études juives. in ouvrage collectif *Martin Buber. L'homme et le philosophe*. Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1968.

Buber, M., *Je et Tu*, in *La vie en dialogue*, Paris, Aubier- Montaigne, 1957.

Cascardi, A.J., *Subjectivité et modernité*, Paris, PUF, 1995.

Changeux, J.P., Ricœur, P., *Ce qui nous fait penser, La nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2000.

Chédin, J.L., *La condition subjective Le sujet entre la crise et le renouveau*, Librairie philosophique, Paris, Vrin, 1997.

Chevalier, J., *Histoire de la pensée*, tome *1, La pensée antique*, Paris, Flammarion, 1955.

Chevalier, J., *Histoire de la pensée*, tome 4, *La pensée moderne de Hegel à Bergson*, Paris, Flammarion, 1966

Chevrier, S., *Le management interculturel*, Paris, PUF, 2003.

Ciaramelli, F., *Transcendance et éthique, Essais sur Lévinas*, Bruxelles, OUSIA, 1989.

Cioran, E.M., *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1948.

Cioran, E.M., *De l'inconvénient d'être né*, in Oeuvres, coll. In Quarto, Paris, Gallimard, 1987.

Cioran, E.M., *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, Tell Quel, 1986.

Le corps et l'esprit, ouvrage collectif dirigé par Roland Quillot, Paris, Ellipses, 2000.

Collected Papers, 8 vol., Harvard Univ. Press, 1931-1958, trad. franç. par J. Chenu, *Textes anticartésiens*, Aubier, Paris, 1984.

Corazza, E., *Je est un autre*, in *Archives de philosophie*, vol. 58, n° 2, 1995.

Davy, M.M., *La connaissance de soi*, Paris, PUF, Le philosophe, 1966.

Davy, M.M., *Le désert intérieur*, Paris, Albin Michel, 1985.

Deleuze, G., *Logique de la sensation*, vol. I, Paris, La Différence, 1983.

Delon, M., *Souci, inquiétude, malaise*, in *Magazine littéraire*, n° 345, Juillet-Août, 1996.

Delruelle, E., *Métamorphoses du sujet*, Bruxelles, De Boeck, 2004.

Depraz, N., *La conscience, Approches croisées des classiques aux sciences cognitives*, Paris, Armand Collin, 2001.

Deprun, J., *L'union de l'âme et du corps chez Malebrache, Biran et Bergson,* notes prises au cours de Merleau-Ponty, Paris, Vrin, 1978.

Descartes, R., *Le Discours de la Méthode.*, Paris, Bordas, 1965.

Descartes, R., *Méditations métaphysiques, II,* Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Descartes, R., *Les Passions de l'âme*, art. 17-29, Paris, GF-Flammarion, 1996.

Dodds, E.R., *Les Grecs et l'irrationnel*, trad. M. Gibson, Paris, Aubier-Montaigne, 1965.

During, E., *L'âme,* Paris, Flammarion, 1997.

Ey, H., *La conscience,* Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

Feuerbach, L., *Principes de la Philosophie de l'avenir*, in *Manifestes Philosophiques*, Paris, Union Générale d'Editions, 1960.

Forthomme, B., *Une philosophie de la transcendance ; La métaphysique d'Emmanuel Lévinas,* Paris, La Pensée Universelle, 1979.

Foucault, M., *L'herméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, (1981-1982), Hautes Etudes, Paris, Gallimard, 2001.

Foucault, M., *L'usage des plaisirs,* Paris, Gallimard, 1984.

Freud, S., *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988.

Gadamer, H.G., *Vérité et méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Le Seuil, 1976.

Glock, H.J., *Dictionnaire Wittgenstein,* Paris, Gallimard, 2003.

Hall, E.T., *La dimension cachée*, Essais, Points, Paris, Le Seuil, 1971.

Haar, M., *La fracture de l'Histoire – Douze essais sur Heidegger*, Grenoble, J. Million. coll. Krisis, 1994.

Heidegger, M., *Les Problèmes fondamentaux de la phénoménologie,* trad. Jean-François Courtine, Paris, Gallimard, 1985.

Heidegger, M., *L'Etre et le temps*, Paris, Gallimard, 1992.

Hegel, G.W.F., *La phénoménologie de l'esprit*, trad. A. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1947.

Hegel, G.W.F., *La Philosophie de la nature*, Paris, Vrin, 2004.

Henry, M., *Généalogie de la psychanalyse*, Paris, P.U.F, 1985.

Henry, M., *Philosophie et phénoménologie du corps*, Paris, P.U.F., 1965, in *Incarnation. Philosophie de la chair*, Paris, Le Seuil, 2000.

Hume, D., *The Treatise of Humane Nature*, Ed. LA Selby-Bigge, 2 ed. Rev Ed. PH Niddich, Oxford, 1987.

Hume, D., *Traité de la nature humaine*, t. I, IV^{ème} partie, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

Husserl, E., *L'identité est absolument indéfinissable, in Recherches logiques*, t.II, 1ère partie, 2ème recherche, § 3, Paris, PUF, 1961.

Husserl, E., *Recherches logiques* 2, 1ère partie, Paris, PUF, 1961.

Husserl, E., *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 1976.

Husserl, E., *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénoménologie*, trad. de l'allemand par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, Paris, Vrin, 1969.

Les individualismes, dossier édité par Jacques Lemaire et Marthe Van de Meulebroeke, in La pensée et les hommes, 30^{e} année, Nouvelle série, 4, Editions Universitaires de Bruxelles, 1986.

Jacob, P., *Identité Personnelle et Apprentissage*, in Recherche, Edition Spéciale, *« La Mémoire et l'Oubli »*, Juillet – Août 2001, La Recherche 2001-2006.

Jacquard, J., *Paroles de science*, Textes présentés par Albert Jacquard, Paris, Albin Michel, 1995.

James, W., *La théorie de l'émotion*, Paris, Félix Alcan, 1903.

Kaes, R., *Crise, Rupture et Dépassement,* Paris, Bordas, « Inconscient et Culture » dirigée par René Kaës et Didier Anzieu, 1979.

Kambouchner, D., *L'identité,* in *Notions de philosophie*, Paris, Gallimard, 1995.

Kambouchner, D., *Notions de philosophie II*, sous la direction de Denis Kambouchner, Paris, Gallimard, article *La subjectivité*, 1995.

Kant, E., *La religion dans les limites de la simple raison*, I, 3, Paris, Vrin, 1995.

Kant, E., *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1968.

Kierkegaard vivant, Colloque organisé par l'Unesco à Paris du 21 au 23 avril 1964, texte de Jean-Paul Sartre. Paris, Gallimard.

Kierkegaard, S., *Œuvres complètes*, II, III, VI, VII, XI, XII, traductions de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris: Editîons de l'Orante, 1966-1986.

Kierkegaard, S., *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1949.

Korichi, M., *Les Passions*, Paris, Flammarion, 2000.

Lacan, J., *Ecrits*, Paris, Le Seuil, 1966.

Lanteri-Laura, G., *Phénoménologie de la subjectivité*, Paris, PUF, 1968.

Laplanche, J., et Pontalis, J-B., *Le vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

Larochelle, G., *Philosophie de l'idéologie, théorie de l'intersubjectivité*, Paris, PUF, 1995.

Laurent, A., *L'individu et ses ennemis*, PUF, Hachette, 1987.

Laurent, A., *L'édifiante histoire de l'individualisme*, in *Magazine Littéraire*, N° 264, avril, 1989.

Leibniz, G.W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, II, 20, Paris, Flammarion, 1990.

Levinas, E., *Altérité et transcendance,* Montpellier, Fata Morgana, 1995.

Levinas, E., *Autrement qu'être au-delà de l'essence,* La Haye: Martinus Nijhoff, 1974, 3ième éd. Martinus Nijhoff, 1986.

Levinas, E., *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin 1982, 2ième ed. revue et augmentée, 1986.

Levinas, E., *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961.

Lévy, B.H., Le Siècle de Sartre, Paris, Grasset, 2000.

Livingston, P., « *Intentionalism in Aestetics* », in New Literary History, vol. 29, 4, The Johns Hopkins University Press, 1998.

Locke, J., *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. Coste de 1775, Paris Vrin, 1983.

Luminet, O., *Psychologie des émotions, Confrontation et évitement*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, 2002.

Maine de Biran, M.F.P., *Journal*, 1815, éd. intégrale publiée par H. Gouhier, Neuchâtel, 1954.

Maine de Biran, *la vie intérieure* / textes choisis et présentés par Bruce Bégout, Paris, Editions Payot & Rivages, 1995.

Maine de Biran, M.F.P., *Nouveaux essais philosophiques*, Introduction, 2000.

Malègue, J., *Augustin ou le Maître est là*, Bruxelles, Club du Livre Catholique International, 1965. t. 2, 1933.

Marcel, G., *Journal*, 1914, in *Journal métaphysique* (1914-1923). Paris, Gallimard, 1927.

Marchais, P., *Glossaire de psychiatrie*, Paris, Masson, 1970.

Mackie, J.L., *Problems from Locke*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

Marrou, H-I., *De la connaissance historique*, Paris, Le Seuil, 1954.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF-Gallimard, 1945.

Merleau-Ponty, M., *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1942.

Merleau-Ponty, M., *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

Merleau-Ponty, M., *Le primat de la perception*, Grenoble, Cynara, 1989.

Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Misrahi, R., *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Armand Collin, 1996.

Misrahi, R., *Qu'est-ce que l'éthique ?*, Paris, Armand Colin, 1997.

Monod, J., *Le hasard et la nécessité*, Paris, Le Seuil, 1970.

Mounier, E., *Traité du caractère*, Paris, Le Seuil, 1961.

Munono Muyembe, B., *Le regard et le visage, De l'altérité chez Jean-Paul Sartre et Emmanuel Levinas*, Berne, Peter Lang, 1991.

De Muralt, A., *L'Idée de la phénoménologie. L'exemplarisme husserlien*, Paris, PUF, 1958.

Nietzsche, F., *Le Gai Savoir*, III, Paris, Gallimard, 2001.

Nietzsche, *La volonté de puissance*, Paris, PUF Philosophies, 2001.

Otto, R., *Le sacré*, Paris, Payot, 1949.

Palmer, R., Hermeneutics. *Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthley, Heidegger and Gadamer*. Evanston, Northwestern University Press, 1969.

Perry, J., *Personal Identity*, Berkley, University of California Press, 1975.

Platon, *Théétète*, trad. M. Narcy, Paris, Garnier – Flammarion, 1994.

Platon, *Œuvres complètes*, trad. L. Robin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950.

Platon, *Timée*, 69c-71^{e}, trad. L. Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1992.

Raid, L., *Wittgenstein et Dostoïevski. L'exploration formelle de la subjectivité*, in *Europe*, revue littéraire mensuelle. Ludwig Wittgenstein, 82^{e} année – N°906/Octobre 2004.

Ribot, T., *Essai sur les passions*, Paris, Félix Alcan, 1923.

Ricœur, P., *Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier, 1950.

Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

Ricœur, P., *Philosophie de la volonté*, I, Paris, Aubier, 1988.

Ricœur, P., *L'homme faillible*, Paris, Aubier, 1960.

Ricœur, P., *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969.

Ricœur, P., *La symbolique du Mal*, Paris, Aubier, 1960.

Russel, B., *Problèmes de philosophie*, Paris, Payot, 1989.

Ruyer, R., *Esquisse d´une Philosophie de la Structure*, Paris, Alcan, 1930.

Ryle, G., *The Concept of the Mind*, trad., S.Stern-Gillet, *La notion d'esprit*, Paris, Payot, 1978.

Saint Augustin, *De vera religione*, XXXIX, 72, in *Foi chrétienne*, trad. J. Pégon, Paris, Desclée Brouwer, 1982.

Saint Augustin, *Confessions*, III, trad. d'Arnauld d'Andilly (1649), établie par O. Barenne, éd. Ph. Sellier, Paris, Gallimard, Folio, 1993.

Sartre, J.P., *L'être et le néant,* Paris, Hatier, 1985.

Sartre, J.P., *Situations 1*, Paris, Gallimard, 1947.

Scheler, M., *Le formalisme en éthique et l'éthique matérielle des valeurs*, Paris, NRF-Gallimard, 1955.

Scheler, M., *Le sens de la souffrance*, Paris, Aubier, 1936.

Sévérac, P., *La perception*, Ellipses, 2004.

Simmel, G., *Études sur les formes de socialisation*, trad. L. Deroche, S. Muller, P.U.F., Paris, 1999.

Simmel, G., *Philosophie de la modernité*, éd. et trad. par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris 1989.

Schopenhauer, A., *De la volonté dans la nature*, Paris, PUF, 1969.

Schopenhauer, A., *Le Monde comme volonté et comme représentation,* Paris, PUF, 1996.

Schopenhauer, A., *Éthique, droit et politique*, Paris, Alcan, 1909.

Shoemaker, S., *Persons and their pasts,* American Philosophical Quarterly, n°7, vol. 4, 1970.

Shoemaker, S., *Identity, Cause and Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Skulason, P., *Le cercle du sujet dans la philosophie de Paul Ricœur,* Paris, Harmattan, 2001.

Spinoza, B., *Ethique, II,* Paris, Le Seuil, 1988.

Spinoza, B., *Ethique, IV,* propositions IV-VII, Paris, GF-Flammarion, 1965.

Spinoza, B., *Etique*, I, Déf. VII. Paris, Flammarion, 1998.

Stirner, M., *l'Unique et sa propriété,* Paris, L'âge d'Homme, 1988.

Straus, E., *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie,* Grenoble, Million, Krisis, 1989.

De Tocqueville, A., *De la démocratie en Amérique II,* deuxième partie, chapitre II: *De l'individualisme dans les pays démocratiques,* Paris, Gallimard, 1986.

Todorov, T., *Nous et les autres*, Paris, Le Seuil, 1989.

Triest, V., *Le personnalisme, paradigme d'une seconde modernité ?* Editions P.I.E.- Peter Lang, Bruxelles-Berne, 2000, rééd. 2001, (article publié dans les *Cahiers pour demain* n°52 - Bruxelles, décembre 1999).

Vernant, J.P., *L'Individu, la mort, l'amour*. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne, Gallimard, 1989.

Vezeanu, I., *Moi-même comme un autre. Identité personnelle et langage*, Centre de recherches, *Philosophie, Langages & Cognition*, Grenoble, Université Pierre Mendès France, in :http://web.upmfgrenoble.fr/SH/PersoPhilo/IonVezeanu/Identit%8E-Langage.pdf.

De Waelhens, A., *Pour Merleau-Ponty*, in L'ARC, *Cahiers méditerranéens*, N° 15, 1961.

Wahl, J., *Kierkegaard, L'Un devant l'Autre*, Hachette Littératures, 1998.

Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, 1953, trad. franç. P. Klossowski, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961.

Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993.

Wittgenstein, L., *Carnets 1914-1916*, Paris, Gallimard, 1971.

Wojciechowski, J.A., communication au colloque international *Rupture de la modernité. Les imaginaires du temps présent*, Département de sociologie, Université Paul Valéry, Montpellier, 15-17 décembre 1994.

Z psychologii sztuki Fryderyka Nietzschego w tłumaczeniu i z komentarzem Wacława Berenta, Chimera, 1902, t.VI, § 18, p. 386. TdA : *La psychologie de l'art de F. Nietzsche*, traduit de l'allemand en polonais et commenté par W. Berent, Chimera, 1902.

Champs des sciences cognitives et neurosciences :

Averill, J-R., *A constructivist view of emotion*, in R.Plutchick & H. Kellerman (Eds), *Emotion, theory, research, and experience: theories of emotions*, vol. 1, p.305-340, New Jork, Academic press, 1980.

Changeux, J.P., *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

Changeux, J.P., *Entretien,* in *Le Monde* du 31 octobre 1982.

Damasio, A.R., *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2003.

Damasio, A.R., *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 2001.

Damasio, A.R., *Le Sentiment même de soi, Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 2002.

Depraz, N., *La conscience, Approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, Paris, Armand Collin, 2001.

Dortier, J.F., *Questions sur la pensée*, in *Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives*. Editions Sciences Humaines, Paris, PUF, 2003.

Droit, R.P., *Jean-Didier Vincent, biologiste mais vivant*, Le Monde, 9 juillet 2004.

Von Eckardt, B., *Mental representation*, in *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, 1999.

Ekman, P., *An argument for basic emotions*, in *Cognition and Emotion*, n°6, 1992.

Elster, J., *Alchemies of the Mind : Rationality and Emotions*, Cambridge University Press, 1999.

Fodor, J., *The language of Thougth*, M.I.T. Press, 1975.

Gardner, H., *The Mind's New Science*, New York, Basic Books, 1985.

Gardner, H., *Histoire de la révolution cognitive. La nouvelle science de l'esprit*, Bibliothèque scientifique Payot, 1993.

Héritier, F., *Corps et affects*, Paris, Odile Jacob, Octobre 2004.

Howes, D., *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.

Izard, Caroll E., *The Psychology of emotions*, New York, Plenum Press, 1991.

Jeannerod, M., *Le cerveau intime*, Paris, Odile Jacob, 2005.

Kaplan, F., *Un problème confus. Un terme équivoque : la pensée*, in *Concepts*, mars 2002.

Leslie, A.M., *Pretense and representation: the origins of "theory of mind*", in *Psychological Review 94/4*, 1987.

Maturana, H. R., et Varela, F. J., *L'Arbre de la connaissance, Racines biologiques de compréhension humaine*, Paris, Editions Addison-Wesley France, 1994.

Miller, J., *States of Mind*, New York, Pantheon Books, 1983.

Perner, J., *Understanding the Representational Mind*, USA: Massachusetts Institute of Technology, 1991.

Salanskis, J.M., *Herméneutique et cognition*, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

Dictionnaires et Encyclopédies :

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopædia Universalis, Paris, Albin Michel, 2001.

Dictionnaire du Littéraire, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002.

Dictionnaire philosophique, Paris, Garnier, 1967.

Encyclopédie de la philosophie, Paris, La Pochothèque, Librairie Générale française, 2002.

Encyclopædia Universalis, éd. électronique 2005.

Le Petit Robert, édition 2002.

Trésor de la langue française, Paris, Editions du Centre national de la Recherche Scientifique, 1978.