

LE MOI ET SES CENTRES DE GRAVITÉ

Nina IVANCIU*

Le Petit Robert définit le *centre* par rapport aussi bien aux choses qu'aux personnes: à propos des choses, retenons les définitions suivantes: «point de convergence ou de rayonnement», «point où des forces sont concentrées et d'où elles rayonnent», «chose principale, fondamentale», «point principal». Quant aux personnes, «être le centre de quelque chose», c'est en être l'animateur; «se croire le centre du monde», c'est rapporter tout à soi-même.

Pour ce qui est des relations interpersonnelles, il est le propre du moi – au moins jusqu'à un certain stade de son évolution – d'avoir pour vocation tantôt de se voir lui-même comme un *moi centre*, tantôt de percevoir autrui comme *autrui centre*, que ce dernier soit en moi ou hors de moi.

L'impossible

«Tu as eu l'audace de tromper un être de telle façon que tu es devenu tout pour cet être, pour moi, et que j'aurais infiniment de plaisir à devenir ton esclave (...)» [7: 25], écrit Cordélia à Johannes, son séducteur, dès qu'elle se sent frustrée dans ses attentes d'un bien-être fastueux et, notamment, éternel, auprès de lui.

L'aveu de la jeune fille contient le rapport ambivalent à l'objet d'amour, choisi selon son idéal narcissique, qui gouverne sa vie. Vénéralisé pour des qualités hors du commun qu'elle attribue à Johannes, celui-ci devient le centre de ses préoccupations et de ses espoirs. Le séducteur, épris d'esthétique, réussit à rendre Cordélia réceptive au monde des rêves qu'elle renferme d'ailleurs en elle-même, et la maintenir «sur les sommets de la passion». [7: 23] Son influence est si forte que la jeune fille renonce non seulement aux convenances de son milieu mais aussi à l'exercice de sa raison qui l'aurait aidée à se poser des questions, pertinentes et salvatrices, sur ce qui se cache au-delà du discours amoureux, imprégné de rhétorique romantique. Envoûtée par le projet érotique de son «prince charmant», elle se laisse au gré de ses

propres fantasmes de fêtes *paradisiales*. Fixée au rêve du merveilleux, elle relie vite sa réalisation à cet autre de l'extérieur, investi avec «quelque chose de royal».

Sous l'emprise de l'idéal, incarné par Johannes, Cordélia tourne autour de cet être exceptionnel dont les paroles flatteuses délectent son amour-propre et créent une apparence de sécurité qui affaiblit la vigilance de la jeune fille et délivre son érotisme. Voici un extrait d'une des lettres du séducteur-prédateur, où il la met sur un magnifique piédestal: «C'est donc de toi que je parle actuellement, de toi que je parlerai éternellement, de toi le plus intéressant des sujets (...), je ne suis qu'un homme intéressant, tandis que toi, tu es le sujet le plus intéressant.» [7: 177]

Ses manœuvres s'avèrent efficaces, Johannes étant un connaisseur des rêves d'une jeune fille en général et de Cordélia en particulier. En ce sens, les lettres sont, comme il le dit, «un moyen hors de prix pour faire impression sur une jeune fille», celle-ci préférant «être toute seule avec son idéal, à certaines heures», aux heures «où l'idéal a le plus de force en elle.» [7: 201; c'est moi qui souligne]

Se fiant aux paroles du partenaire et se croyant ainsi son centre d'intérêt – elle l'est, mais provisoirement –, Cordélia ne prend plus ses distances pour voir qui, réellement, possède qui dans cette relation amoureuse. En fait, c'est elle qui, accaparée par sa propre imagination, gravite autour de lui, voire se transforme en sa marionnette. L'habile tireur de ficelles active de l'ombre les scénarios de la jeune fille d'un destin supérieur «à ce qui est commun au genre humain» [7: 223]; ce destin, elle le croit réalisable grâce à une vie *mimétiquement-ensemble* [4: 85], ce qui veut dire «une relation amoureuse sur le mode primitif de fusion (...)» [8: 190]

En dernière analyse, on pourrait soutenir que c'est le *rêve* qui fascine tous les deux. Il s'impose dans la vie de chacun de telle manière qu'ils ne pensent plus qu'à lui et *use* de l'autre en vue de son accomplissement.

* Professeur, Département des Langues Romanes et de Communication en Affaires, ASE Bucarest

Pour Cordélia, répétons-le, Johannes symbolise l'amoureux dont elle attend des monts et merveilles, le voyant capable de matérialiser ses fantaisies où se donnent la main l'érotisme, le besoin de protection et l'amour-propre. Aux yeux de Johannes, cette jeune fille est en mesure de correspondre à son *mythe* de bonheur, à la création duquel participent la pulsion érotique, modelée par une culture esthétique (sa référence à **Phèdre** de Platon est suggestive en ce sens), ainsi que les aspects narcissiques du moi, manifestés par l'orgueil, la volonté de puissance (d'où le côté prédateur de ses techniques de séduction) tout comme par le désir de rajeunissement de l'âme.

Cordélia sera donc un objet désirable tant qu'elle aidera Johannes à vivre un seul instant de «bien suprême»; pendant cet instant, il oublie «toutes les choses finies et temporelles» [7: 250] et jouit de la force rajeunissante de l'élue. Une fois consommé cet instant sublime, la «proie» est délaissée, ne présentant plus aucun intérêt.

Johannes a mis toute son énergie au service de son œuvre consistant en le développement de la féminité cachée de celle désignée temporairement à l'attention par son modèle d'amour. Tant qu'elle lui résiste, il ne gravite qu'autour d'elle, la vision esthétique qui le guide lui disant que la beauté de l'amour réside dans la résistance de la partenaire. Dès qu'elle cède, elle perd sa position privilégiée de centre de ses pensées et actions. «Tout est fini pourtant, avoue-t-il, je ne désire plus jamais la voir. Une jeune fille est faible quand elle a tout donné – elle a tout perdu (...)» [7:251]

Cordélia, en échange, ne peut se contenter d'un *seul* instant de «bien suprême». Poussée par son désir assoiffé d'éternité, et frustré par cette expérience, elle continue, au moins pour un temps, à tourner autour de Johannes, à lui donner donc une grande importance, même si cette importance porte dorénavant l'empreinte du négatif. Par ailleurs, tant que le désir d'impossible (symbiose avec l'être aimé, amour éternel, bonheur au-delà de l'humain) occupera la place centrale de son univers intime, en rejetant à la périphérie le possible et le réel, elle ne dépassera pas la posture de victime. Une victime, tout d'abord, de son désir d'infini – en posture de séducteur-prédateur du *dedans*. Subjuguée déjà de l'intérieur, elle tombera facilement dans le piège de la rhétorique de n'importe qui du dehors, qui en sera le reflet.

Centre et périphérie de la conscience

Sortir de la posture de victime de ses propres fantasmes, ce n'est pourtant pas chose impossible. L'héroïne du conte de Charles Perrault (1628-1703),

Barbe Bleue, parcourt un itinéraire affectif plein d'enseignements. Elle est la cadette de la famille, donc symbolise la naïveté et, à ce titre, elle est tout oreilles à son désir de vie paradisiaque. Comment pourrait-elle alors refuser le mariage avec Barbe Bleue, qui semble la personne la plus en mesure de satisfaire son envie d'une existence luxueuse ? Elle a, fugitivement, l'intuition du danger, exprimée dans la peur ressentie à cause non seulement de sa barbe bleue, qui le fait paraître laid et méchant, mais aussi de la disparition de toutes les femmes qu'il avait déjà épousées. Néanmoins, la très jeune fille se détourne de son intuition et se centre sur le confort qui l'attend en se mariant avec Barbe Bleue.

La raison est ainsi submergée par le désir d'une vie brillante, désir qui se fixe sur Barbe Bleue, un homme très riche, possédant «de belles maisons à la ville et à la campagne.» [9: 29] La perspective d'une existence merveilleuse la fait rejeter dans les zones les plus obscures de sa psyché les signaux qui l'auraient incitée à douter des marques d'amabilité de son séducteur et à se demander ce qui se cacherait au-delà de cette évidence. Dès que le processus d'idéalisation se met en marche, la jeune fille se fie sans réserves à cet homme, dont la barbe n'est plus «si bleue».

Ce n'est qu'après le mariage qu'elle se confrontera à l'aspect prédateur de Barbe Bleue. Alors, pour sauver sa vie, elle n'aura d'autre solution que de privilégier les facettes de sa personnalité repoussées à la périphérie de la conscience. Elle se laisse ainsi au gré de la curiosité, qui la fait questionner les dessous du visible. Elle «commence à comprendre que s'il y a quelque chose de secret (...), s'il y a quelque chose d'interdit, ce quelque chose doit être examiné.» [10: 49] Les paroles menaçantes de son mari, lui défendant d'ouvrir une certaine porte - « Si vous l'ouvrez, ma colère sera terrible » [9: 30] -, ne l'empêchent pas d'aller découvrir le secret que cette porte renferme. Cette porte interdite, symbole de la barrière que lui impose en premier lieu son propre surmoi, figuré à l'extérieur par Barbe Bleue (a), sera finalement franchie. Devant le massacre qu'elle y perçoit, la jeune femme ne peut plus se mentir à l'égard du caractère destructeur de son mari.

Le processus de *désidéalisation* de son « maître » est corrélatif à la désobéissance, suivie de la valorisation de ses aspects affaiblis par l'oppression de son surmoi sévère – centre de sa conscience. Parmi ces aspects figurent le sens d'observation (projeté à l'extérieur, sur sa sœur Anne) et la force (représentée par ses deux frères), qui lui sont nécessaires pour triompher de l'assassin

du dedans de ses désirs vitaux, illustré admirablement par Barbe Bleue.

Tant qu'elle a obéi aux injonctions de sa voix surmoïque, dont le porte-parole était son mari, la jeune femme a mené une vie fautive, éloignée des parties «inacceptables» de son for intérieur. Par «l'imprudence» qu'elle commet de s'aventurer dans la «chambre» de son être, frappée d'interdit ou portant l'étiquette «danger de mort», elle a le courage d'affronter la loi du «maître».

«Il y a, dans le cœur, des lieux qui n'existent pas encore; la souffrance doit être afin qu'ils soient», note l'écrivain Léon Bloy (1846-1917) [cité dans 1: 348]. Le face-à-face de l'héroïne avec les mouvements «périphériques» (sentiments, tentations, fantasmes, pensées...), incommodes, indésirables du point de vue du centre surmoïque - valorisant une image de perfection -, n'est pas facile à supporter. Mais, du moment où elle tolère «la périphérie», la jeune héroïne n'est plus si naïve, si vulnérable, si dépourvue d'armes défensives dans ses relations à autrui du dehors.

Le dialogue avec les «hors-la-loi» de sa psyché promet à l'héroïne une existence authentique, plus solide et plus confortable que celle menée sous l'influence du centre séducteur-assassin de l'intérieur: la facette surmoïque, excessivement narcissique et sévère, signalée par l'offre apparemment alléchante de Barbe Bleue. La mort de ce dernier correspond, sur la scène intime, au retrait de l'idéal tyrannique de sa position dominante. Parallèlement, la richesse matérielle dont jouit la jeune veuve serait le symbole de la richesse affective qu'elle possède dès qu'elle ose élever au rang de centre d'intérêt les aspects de son moi maltraités jusqu'alors.

À la différence de l'héroïne de Perrault, Cordélia de Kierkegaard ne se trouve pas dans la situation de lutter pour survivre physiquement. Par conséquent, elle n'a pas de raisons vraiment motivantes d'excaver au-delà de la conscience et dénicher ce qu'elle a étouffé en elle-même pour que le mirage de l'infini soit poursuivi avec une telle fidélité. Même si Johannes ne sera plus vu comme centre de son existence, le rêve d'amour absolu ne perd pas, semble-t-il, sa place privilégiée. On peut imaginer Cordélia en une perpétuelle quête d'objets qui répondent à son rêve magnifique. Elle nous évoque Emma Bovary, l'héroïne de Flaubert, qui rêve beaucoup et recherche ses objets d'amour selon les exigences de son imagination captivante.

L'imaginaire, soit-il individuel ou collectif, semble plus enclin à ranger au centre de ses préférences ce qui *doit être* et *ne sera jamais* - si

l'on pense que la *perfection*, chère à la rêverie, n'est pas un attribut définitoire de l'humain. Cela ne freine pas l'enthousiasme de glorifier la quête de l'absolu à travers toutes sortes de produits culturels, qui ressuscitent les mythes et fascinent par là l'enfant caché dans chaque adulte.

Le siècle des Lumières, par exemple, prétend tout fonder sur la raison et, en conséquence, se consacre, parmi d'autres, au discrédit de la métaphysique, se servant d'arguments empruntés aux sciences. Et pourtant, ce siècle n'est pas exempt de nostalgies absolutistes, concrétisées dans des œuvres où la gloire revient aux utopies (le roman de Tyssot de Patôt, **Les Voyages et Aventures de Jacques Massé**, 1710, maintes pages des **Lettres philosophiques**, 1734, où Voltaire glisse aisément de l'idéalisation à l'utopie, les parties utopiques du **Contrat social** de Rousseau, 1762) aussi bien qu'aux méditations ou rêveries *originelles*. Dans la **Lettre sur les aveugles**, Diderot se propose alors de refaire, par le biais de la fiction de cinq personnes, chacune ayant un seul sens, l'expérience première de la découverte de soi et du monde. Le système philosophique et la création romanesque de Rousseau tournent autour du rêve du commencement (des premiers jours du monde), corrélatif à la nostalgie de la transparence, perdue, de l'homme, autour de l'absolu passionnel, du paradis de l'enfance ou du rapport, surinvesti, entre le moi et l'univers de la nature.

Les modèles du moi

On ne peut penser le développement de l'individu sans la *relation*, donc en dehors de la présence de l'autre dont la perception, gouvernée par le principe du plaisir/déplaisir, conduit à sa déification, ou, par contre, à sa haine (à son mépris), quelle que soit la forme que cet autre revête: culture, société, un être humain (amoureux, époux...).

Envisagé positivement, l'autre participe à la formation ou à la consolidation de l'idéal personnel de perfection, idéal qui, nous l'avons remarqué, asservit le moi et devient le seul critère du choix d'objets dans le monde matériel. Dans cette logique, l'étranger et l'idéal narcissique forment un tout. L'autre est donc source d'inspiration de l'idéal d'un moi sous l'emprise du plaisir, sans égards pour le réel. Même si, au long de son existence, le moi oublie la/les source(s) concrète(s) de ses parties idéales, il ne peut oublier l'héritage qu'elle(s) lui laisse(nt): fantasmes, croyances, représentations... Mais l'autre est aussi l'aboutissement du modèle de vie (relationnelle) idéale, créé sur la scène affective

avec l'aide des éléments intériorisés. Conquérant l'espace central du moi par des promesses de plaisir éternel, ce modèle fait le sujet percevoir l'extérieur selon ses intérêts absolutistes.

Il s'ensuit que l'autre est doublement idéalisé: une fois lorsque le moi l'implique dans la création de modèles (d'identité, de désir, de vie...), et puis au moment du choix d'objets; en tant qu'objet choisi, il est prédestiné à répondre aux attentes imaginaires du moi. S'il peut les combler, il est le *grand* autre et le moi tourne comme un esclave autour de ce maître. C'est le cas de Cordélia ou de la jeune héroïne de Perrault, dont les partenaires s'accommodent pour un temps au «devoir-être» et au «devoir-agir» propres aux images que chacune aime à se faire d'eux. Et ces images dépendent, bien sûr, des références de bonheur cristallisées dans l'intimité de leur conscience, bien que le lecteur n'ait pas d'indices à l'égard de cet autre, source des repères invisibles du moi.

Dans d'autres situations, le lecteur possède quelques indications des sources de l'idéal du personnage. C'est le cas, par exemple, d'Emma Bovary, dont l'idéal livresque (romantique) d'amour séduit son désir narcissique de distinction et la divertit, la détourne de son moi réel, insatisfaisant, placé par conséquent à la périphérie de ses intérêts. Surinvesti, l'idéal commande ses modes de sentir, de désirer, de penser et d'agir. Emma devient une *copie* des héroïnes «dévotées» et se comporte dans la vie de tous les jours subjuguée par des représentations et espoirs appropriés à un univers de rêve. Dans sa relation avec Rodolphe, elle s'identifie avec une courtisane, tout en distribuant à son partenaire le rôle de prince charmant.

Au moment où l'interlocuteur ne se conforme plus au rôle de prince charmant, les réactions sont différentes. L'héroïne de Perrault fait des efforts de démythification pour sortir de la captivité de l'illusion. Elle prend conscience de la distance qui sépare l'idéal de la réalité et décide de mettre cette dernière au premier plan. Cordélia, en échange, malgré son expérience décevante, ne renonce pas, semble-t-il, à ses rêves d'absolu. Quant à Emma Bovary, on ne peut, visiblement, la dissocier des fantaisies romantiques, et sa mort, un peu comme la mort de Don Quichote, signifierait son impossibilité d'admettre le réel, le sien et celui d'autrui devant elle.

Le suprême autre et l'infime moi

La divinisation d'autrui hors de moi n'intervient pas seulement dans les relations

amoureuses. En outre, l'admiration excessive de l'étranger, œuvre des scénarios dominés de perfection - sous toutes ses formes (bonheur, beauté, succès, puissance, prestige...) -, s'accompagne du rabaissement de soi-même. Dès qu'il s'attribue une position inférieure, le moi se hâte de *servir* son dieu déguisé et, bien sûr, de lui *ressembler*, en se condamnant à une existence selon l'autre.

Le sujet rejette donc ses attributs identificatoires et vit les yeux rivés sur autrui, incarnation de ses aspirations *divines*. Cet autrui peut jouer, grâce à l'imaginaire du sujet, le rôle du prophète, et en cette qualité d'instance cognitive suprême, il lui dicte (tacitement) sa façon d'être [3: 18-19]. Le thérapeute lui-même, face à son patient, peut devenir omniscient et tout-puissant (il sait tout, il a la force de transformer l'impossible en possible, il protège, sauve, donne de la vie/ de l'identité au sujet ou, par contre, le sanctionne sévèrement, lui fait le plus grand mal...). Le suprême autre est également le chef hypnotiseur, tels Hitler et Mussolini [2: 373-392], ou Napoléon I, dont la gloire militaire l'a propulsé au rang d'un mythe inspirant maints écrivains du XIXe siècle (Chateaubriand, Stendhal, Hugo...), tout comme le colonisateur, associé tantôt à un dieu, tantôt à Satan.

Finalement, n'importe qui peut devenir «l'instance suprême» à condition qu'il déclenche, par la parole, le regard ou le geste, un besoin (un désir) narcissique. Subitement, le moi voit l'autre comme le plus fort, le plus avisé..., se plie à cette image, accepte sans hésitation ni murmure ses volontés (prophéties). La rébellion du sujet peut être elle aussi une forme de manifestation de sa fixation au «suprême autre», tant que le sujet ne s'en détache pas, qu'il en est encore hanté; l'autorité infinie dont il investit autrui reste intacte: «Il me semble (...) que je n'ai plus le choix qu'entre deux possibilités (...): me conformer à l'image qu'autrui se fait de moi, prendre le personnage qu'il a composé comme un destin et autrui comme un prophète, ou au contraire m'ingénier à y échapper (...), quitte à faire n'importe quoi: dans les deux cas, je cesse d'improviser mon existence, et le personnage qu'a composé autrui devient ma seule référence, que je m'y conforme ou que je tente de m'en évader.» [3: 18]

Obéissance et imitation

Dès que l'autre s'impose au moi comme centre d'intérêt, ce moi fait sienne l'idéologie du premier dont les standards sont son seul critère de

jugement, tout d'abord de lui-même. La réflexion de Sartre, dans *L'Être et le Néant* (1943), au sujet de la honte *devant quelqu'un* prouve l'autorité de l'autre aux yeux du moi, sa soumission réflexe à l'image peu louable que le regard d'autrui lui transmet, la conséquence immédiate étant ce sentiment de honte. «Je viens de faire un geste maladroit ou vulgaire: ce geste colle à moi, je ne le juge ni ne le blâme, je le vis simplement, je le réalise sur le mode du pour-soi», note le philosophe. Mais voici tout à coup que je lève la tête: quelqu'un était là et m'a vu. Je réalise tout à coup la vulgarité de mon geste et j'ai honte.(...) autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même: j'ai honte de moi *tel que j'apparais* à autrui. (...) la honte est, par nature, reconnaissance. Je reconnais que je suis comme autrui me voit.» [13 a: 265-66]

Dans cette analyse de la honte, Sartre montre que ce sentiment, effet de l'accomplissement d'un acte blâmable, n'est pas le produit de la conscience réflexive (de son point de vue, l'acte ou le geste du moi n'est pas fautif) mais le résultat du regard d'autrui, qui se mue en instance critique au jugement de laquelle le moi obéit. Cet autrui, déjà élevé au rang de seule référence, fait le moi être à ses propres yeux ce qu'il est pour lui. [3: 43] Mais, afin que l'autre du dehors ait la force de convaincre le moi qu'il est ce qu'il croit être, il devrait faire écho à une instance critique du *dedans* du moi que l'extérieur symbolise et active à la fois. Nous revenons ainsi à l'idée que le moi n'envisage pas l'extérieur comme une entité autonome. L'extérieur au contraire est peuplé de personnes et choses qui reflètent et stimulent les différentes «voix» du fond intime du sujet, où les croyances, les valeurs, les attitudes et les hiérarchies sont bien cristallisées. La force cognitive et morale d'autrui du dehors, devant lequel la conscience sartrienne réalise la vulgarité de son geste et a honte, serait une force *symbolique*, évoquant la force réelle, même si cachée, d'un standard toujours étranger, mais intériorisé, que la conscience reconnaît implicitement juste au moment où elle se *reconnaît* dans le regard de l'étranger.

L'imitation des valeurs, désirs, jugements... du grand autre nous est d'ailleurs familière dès la première enfance. Pour compter aux yeux des adultes de la famille, on endossait des rôles qui faisaient le bonheur de leur narcissisme, provisoirement du nôtre aussi. Pourtant, ces rôles de commande faisaient en même temps le malheur d'autres lieux de notre âme. Ils pesaient lourdement sur les émotions, envies ou pensées personnelles, soumises constamment à la pression du devoir

(sentir, penser, faire).

Obsédé par la tâche de plaire à *l'idéal centre des autres*, qu'il fait sien, le moi se réduit à un modèle d'obéissance et se falsifie. «M'étant exagérément identifié à mon rôle de bon garçon, de perfectionniste désireux de plaire à tout le monde, avoue John Bradshaw dans le récit de son histoire d'un traumatisme transformateur, j'essayais d'être plus qu'humain. L'énergie indisciplinée et instinctive de mon enfant naturel était enfermée dans une cave et s'efforçait de sortir.» [1: 349] Centré sur le rôle de garçon exemplaire, le narrateur-acteur ne tolère pas, à l'imitation de ce qu'il retient du discours familial, l'existence des lieux intimes turbulents lesquels, frustrés et déjà hostiles, trouvent à leur compte une sortie, dans des circonstances propices. Alors, le garçon, exagérément soumis à l'autorité de l'idéal de perfection morale, se transforme en un garçon insoumis, toujours de manière exagérée: «Au début de mon adolescence, ma fureur m'a conduit à découvrir plusieurs garçons sans père venant de foyers détruits. J'ai commencé à courir çà et là avec eux et à laisser mon côté dissipé – auquel je me suis bientôt démesurément identifié, cachant ma souffrance derrière une vie dissolue et orgiaque.» [1: 349]

Mécontent de cette solution de vie autodestructrice, John Bradshaw trouvera d'autres repères lesquels, cette fois-ci, stimulent sa créativité: «L'apprentissage le plus précieux de ma vie aura été ma découverte du fait que la créativité triomphe de la dégradation et apporte une réponse à la violence. (...) Cette énergie pour Nietzsche, Kafka, Kierkegaard et Dostoïevski venait de mon enfant doué. Je comprends maintenant pourquoi je me suis autant identifié à eux. Je les remercie. Ils sont mes pères (...). Ils m'ont aidé à me trouver.» [1: 353]

D'habitude, l'identification au modèle aliène le sujet, l'éloigne de ses virtualités à lui et l'encourage à développer un faux moi. **Les Mots** de Sartre (1964) donnent forme à un univers infantile où la prédominance des modèles à copier ne laisse trop de place à l'exercice de l'authenticité. Un autre personnage de Sartre, Oreste, de la pièce **Les Mouches** (1942), illustre le passage violent de l'adoration à la haine et à la persécution, en l'absence de la mise au profit de la raison *modératrice*. Oreste n'a, pour un temps, qu'une seule référence: l'idéal de liberté que son précepteur lui inculque à travers les modèles culturels à valeur de repères existentiels. Il fait sien un concept de liberté abstraite et se soumet à ce que les modèles décrètent comme licite dans l'espoir de trouver une

réponse aux questions identitaires qui le hantent. Mais ces théories, centre provisoire de son existence, ne font que le divertir et déclencher, comme dans le cas de Bradshaw, la fureur des aspects instinctifs rejetés à la périphérie de la conscience pour que l'idéal triomphe. Bientôt, logiquement, le modèle de vie très contraignant est haï, la poussée criminelle prend la commande et, en invoquant le droit à la liberté personnelle, ainsi que les valeurs morales (la justice, la délivrance du peuple de la tyrannie), se décharge de manière directe, à l'extérieur.

Imitation et rivalité

En toute imitation (du désir) il y a de la rivalité, et cette rivalité plus ou moins consciente indique elle aussi l'importance que le sujet désirant accorde à l'autre rival. À partir de cette relation, le moi ne sera pas attiré par n'importe quel objet satisfaisant son désir *général* (par exemple, la soif d'eau, et non pas la soif de *cette* eau) [3: 26]; l'objet qu'il désire doit être *singularisé* par le regard de l'autre. Une fois que ce dernier le rend insubstituable, on assiste à « une *contagion* de la singularité » [3: 27]: le sujet met sa « volonté en cette chose à l'exclusion de toute autre chose du même genre, parce que le désir et la volonté d'autrui » lui « l'ont désignée comme singulière. » [3: 28] Autrui « cristallise (...) l'unité en *unicité*, si bien que l'un parmi d'autres devient l'un à l'exclusion de tout autre. » [3: 28; souligné par moi]

Le vaniteux stendhalien illustre ce passage subtil du désir à la volonté de posséder un objet *parce qu'il est convoité par autrui*. C'est là un plaisir *médiat* [3: 30-31]: la volonté de vaincre son rival a plus de prix que l'objet-enjeu. Dans la petite ville de Verrières du **Rouge et le Noir**, le maire, M. de Rênal, qui était attentif « à copier les habitudes des gens de cour » [14: 80], passait pour la personne la plus aristocratique. Afin de conserver ce premier rang, il mûrit un projet inspiré par la tradition de sa famille. L'essentiel est que par la mise en œuvre de ce projet, il espère triompher de son rival, M. Valenod, le riche directeur du dépôt de mendicité. Il s'agit de prendre un précepteur pour ses enfants, et ce précepteur sera Julien Sorel, un « jeune prêtre, ou autant vaut, bon latiniste (...) » [14: 38]

La valeur de l'objet désiré sera mesurée non pas selon son efficacité pratique (l'éducation des enfants), mais en fonction de son utilité narcissique: cette possession, convoitée aussi par le rival, déclenchera l'envie de celui-ci; corrélativement, le

prestige du maire sera accru, son rang conservé: « Tous ces marchands de toile me portent envie, j'en ai la certitude; deux ou trois deviennent des richards, eh bien ! j'aime assez qu'ils voient passer les enfants de M. de Rênal, allant à la promenade sous la conduite de *leur précepteur*. Cela imposera. » [14: 39]

Ce plaisir médiat de M. de Rênal est pourtant mis dans l'ombre de temps à autre par la pensée que M. Valenod pourrait lui enlever la possession. Plus il craint l'enlèvement de cet objet, plus il augmente les coûts avec lui pour qu'il ne préfère pas l'offre du rival. Comme la rivalité est réciproque et le désir circule, M. Valenod arrive à ambitionner de posséder le même objet de sorte que, bientôt, « il ne fut plus question dans Verrières que de voir qui l'emporterait dans la lutte pour obtenir le savant jeune homme, de M. de Rênal, ou du directeur du dépôt. » [14: 188]

La bataille de suprématie de ces deux personnages augmente certes le prix (la valeur) du jeune précepteur, dont le « cœur orgueilleux » le pousse à ne pas choisir son maître seulement d'après un critère financier. Ses rêves héroïques, de gloire (son modèle caché étant Napoléon), mais aussi de distinction le font refuser M. Valenod. « Vous m'avez trop accoutumé à la vie élégante, la grossièreté de ces gens-là me tuerait, déclare-t-il à M. de Rênal. » [14: 207-208]

Plus tard, l'ambition de conquérir Paris, « centre de l'intrigue et de l'hypocrisie » [14: 293], détermine Julien Sorel à copier les goûts et désirs de ceux qui détiennent les premières places par les seuls privilèges de la naissance et de l'argent. Il transforme ces gens en son modèle de réussite, parfois aussi en un obstacle à vaincre. Dans ce contexte d'imitation et de rivalité, la fille du marquis de La Môle, Mlle Mathilde, attirera l'attention de ce « provincial orgueilleux » justement parce qu'elle passe pour si remarquable aux yeux de tant de ducs et comtes des salons parisiens. Étant singularisée par le regard des représentants de la haute société, Julien pense qu'elle vaut donc la peine qu'il l'étudie: « Je comprendrai quelle est la perfection pour ces gens-là. » [14: 351]

Les personnes de la haute société, idoles du jeune provincial vaniteux, ne sont pas elles non plus exemptes de tout esprit d'imitation. Bien au contraire, si l'on pense, par exemple, à Mlle de La Môle, dont l'attraction pour Julien n'a pas pour moteur son désir personnel, authentique. Elle choisit ses objets d'amour d'après ses repères qui remontent aux temps héroïques de la France.

« S'exposer au danger élève l'âme et la sauve de l'ennui où mes pauvres adorateurs semblent plongés, explique-t-elle à Julien. (...) Lequel d'entre eux a l'idée de faire quelque chose d'extraordinaire ? » [14: 379] Elle relie le nom d'amour au sentiment héroïque rencontré en la France des plus beaux temps, de Charles IX et de Henri III, et destine la relation avec Julien Sorel à la matérialisation de son rêve des grandes choses, des grandes actions d'antan (de ses ancêtres). Son rôle à elle n'est pas moins glorieux: « Chacune de mes journées ne ressemblera pas (...) à celle de la veille. Il y a déjà de la grandeur et de l'audace à oser aimer un homme placé si loin de moi par sa position sociale. » [14: 381]

Singularisé grâce aux modèles culturels de Mathilde, Julien devra jouer au héros pour posséder cette hautaine et capricieuse jeune fille et par là vaincre ses rivaux. Le plaisir que lui procure la conquête de Mathilde sera donc un plaisir médiat, car il est sûr de contrarier son modèle-rival: « je triomphe du marquis en ce sens qu'il sera très fâché d'avoir un successeur, et plus fâché encore que ce successeur soit moi (...). » [14: 414] Être reconnu par autrui comme vainqueur n'est pourtant pas pour Julien un but en soi. Il s'agit d'un moyen par lequel le jeune s'élève à ses propres yeux, puisque ce rival n'est pas n'importe qui. La passion de Mathilde n'a pas elle non plus pour source les profondeurs de son âme: ses « transports étaient un peu *voulus*. L'amour passionné était encore plutôt un modèle qu'on imitait qu'une réalité. Mlle de La Môle croyait remplir un devoir envers elle-même et envers son amant. » [14: 418]

La sincérité et le désir amoureux cèdent la place à l'hypocrisie et à la volonté, qui transforment cette relation en un champ de bataille entre deux consciences incitées par l'appétit de pouvoir et de reconnaissance. Pour Julien, conquérir Mathilde, c'est flatter son narcissisme et réaliser son ambition de faire fortune, c'est-à-dire de se faire un nom, d'acquérir du prestige. Tant qu'il est le centre d'intérêt de la « sublime » Mathilde, selon la caractérisation des admirateurs de celle-ci, il est ivre « du sentiment de sa puissance » [14: 398], le rang de sa maîtresse l'élevant « au-dessus de lui-même. » [14: 130] En échange, lorsque Mathilde ne le regarde plus, il se sent diminué, et se méprise: « (...) je suis au total un être bien plat, bien vulgaire, bien ennuyeux pour les autres, bien insupportable à moi-même. » [14: 436]

Le jeu du maître et de l'esclave

Le vaniteux stendhalien

Les grands écrivains ont toujours saisi une certaine correspondance entre la scène publique, des relations interhumaines, et la scène du for intérieur dont la dialectique du maître et de l'esclave, ou du modèle et de la copie, est fréquemment projetée sur l'extérieur. De cette manière, le moi et autrui hors du moi donnent forme aux tensions et complicités fantasmées entre les deux postures, de supériorité et d'infériorité, qu'ils jouent, d'habitude à tour de rôle, d'après des scénarios écrits d'avance.

Mathilde se laisse envahir par les valeurs de ses ancêtres, qui mêlent l'héroïsme et l'amour, nous l'avons remarqué, et se met ainsi en posture de servante dont le but existentiel est de les ressusciter à travers sa relation avec Julien. Lors de la matérialisation à grand jour de ses fantasmes, elle entrera tantôt dans la peau de ses idoles fantômes, et à ces moments-là Julien devra se contenter d'une position inférieure, tantôt dans la peau d'un personnage soumis à leurs ordres; si elle s'attribue un rôle humble, c'est à son interlocuteur de se manifester en tant que maître.

Julien acceptera implicitement cette distribution flexible des deux rôles, d'autant plus que le comportement dual, de maître et d'esclave, lui est familier: il est accaparé par des rêves de gloire, façonnés selon le mythe napoléonien.

Par conséquent, leur relation sera marquée par une perpétuelle lutte, où, à partir d'une imitation *symétrique*, la défaite de l'un signifie la victoire de l'autre et vice-versa. Dans leur jeu d'orgueils et de volonté de puissance, le mensonge, y compris le désintéret *étalé*, s'avère une condition nécessaire pour accéder au statut de maître et déclencher le désir de l'autre, alors que la confession des sentiments, c'est le propre de l'esclave et provoque le mépris de l'interlocuteur. Comme l'observe René Girard: « (...) le désir déclaré de l'esclave détruit celui du maître et assure son indifférence réelle. Cette indifférence, en retour, désespère l'esclave et redouble son désir. » [6 a: 114] Dans un instant de relâchement de la vigilance, Julien commet la faute d'être sincère, et cette faute le transforme immédiatement en vaincu aux yeux de Mathilde: « - Et vous ne m'aimez plus, moi qui vous adore ! (...) Son mot si franc, mais si stupide, vint tout changer (...). Mathilde, sûre d'être aimée, le méprisa

parfaitement. » [14: 430]

La victoire revient à celui qui dissimule le mieux le désir éprouvé tout en simulant ce qu'il n'éprouve pas. Julien ne pourra reconquérir Mathilde et redevenir maître de la situation que «par une hypocrisie réellement héroïque.» [6 a: 114]

Le snob proustien

Attiré par l'autre, surtout lointain, dans la mesure où il est associé aux standards de prestige aristocratique, le snob désire se fondre dans la substance de cet autre qu'il célèbre en se diminuant lui-même.

Depuis que les doctrines occidentales ont renfermé le principe «Dieu est mort, c'est à l'homme de prendre sa place» [6a: 62], le moi choisit d'habitude entre deux possibilités: l'auto-sacralisation, ou la sacralisation de quelqu'un d'autre. Le snob proustien, auquel répugne sa propre substance, adopte plutôt la deuxième variante, ce qui expliquerait son besoin de fusionner avec autrui dans l'espoir de changer d'identité. Le désir de changement d'identité est étroitement lié à l'esprit d'imitation: «Le désir selon l'*Autre* est toujours le désir d'être un *Autre*.» [6a: 89]

Choisissant l'autre pour centre de son existence, le moi se condamne à une position d'esclave, dont il attend certains bénéfices. Il espère échapper au destin de l'homme où est inscrit non seulement l'affrontement de l'angoisse à laquelle l'expose l'idée de liberté, mais aussi l'acceptation de la finitude. Les hommes «choisissent des dieux de rechange car ils ne peuvent pas renoncer à l'infini» [6a: 70], à l'éternel, quel que soit le domaine: amour, réussite sociale...

Cette idée, narcissique, d'infini participe à la configuration de l'idéal de *perfection* (nous y revenons!), qui a le dernier mot dans le choix d'objets auréolés d'un «prestige arbitraire», selon la formule de Girard. Les snobs proustiens sont souvent supérieurs à leurs dieux à face humaine, l'emportant «par la fortune, le charme et le talent.» [6a: 75] Pourtant, ils s'abaissent, commettent des platitudes, et tout cela afin qu'ils soient reçus dans l'entourage de leurs «dieux».

Dès que le moi confère à autrui une valeur démesurée, c'est vers lui que tous ses projets existentiels convergent, c'est de lui qu'il attend tout, c'est lui qui stimule son rôle d'imitateur, mais aussi son sentiment, secret, d'envie. Il lui obéit avec la même frénésie et insouciance qu'il obéit à ses fantasmes de perfection. L'imitateur proustien, comme tout imitateur, rêve beaucoup à l'impossible

(voir ci-dessus), ne soigne pas ses possibilités et, il va de soi, ne se soucie pas trop de la réalité matérielle.

Certes, le modèle *maître* du snob proustien est l'individu célèbre, incarné par la vieille noblesse dont le culte ne connaît pas de limites. L'imagination du snob attribue ainsi aux Guermantes un esprit et une vie supérieurs, voire un prestige mythique justifié par un passé remarquable relié à leur nom.

D'ailleurs, l'attraction des sphères aristocratiques, symbole de la séductrice éternité associée aux grands noms et aux grandes familles se fait voir dans maints chefs-d'œuvre de la littérature française: les tragédies raciniennes, *La Princesse de Clèves* de Madame de LaFayette, *Le Rouge et le Noir* ou *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, *La Comédie humaine* de Balzac, etc.

Cette séduction de l'éternité métamorphose un être humain ou un groupe, voire un objet - le clocher de Saint-Hilaire, par exemple, «qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration» [11 a: 64] -, en un centre sacré. Cela entraîne une interférence de l'espace réel et de l'espace rêvé qui plonge le moi en général, et le snob proustien en particulier, dans un état d'illusion: «Le nom de la duchesse de Guermantes ajoute à sa personne physique son duché qui se projetait autour d'elle et faisait régner la fraîcheur ombreuse et dorée des bois de Guermantes au milieu du salon'». [11b: 18]

Mais entre le désir d'approcher cet autre *merveilleux*, voire d'être (comme) lui, et la satisfaction du désir intervient un parcours forcément *déceptif*. Marcel, assoiffé de sacré, a un «trop grand désir», selon son expression, de la duchesse de Guermantes, donnant forme, dans ses songeries, à l'idée de perfection - valeur centrale de ce jeune. À l'Opéra, par exemple, Mme de Guermantes est vue comme appartenir à «l'assemblée des Dieux en train de contempler le spectacle des hommes.» [11 b: 66]

Dans les rêveries de Marcel, la causerie de cette femme, masquée, de la haute société, serait obligatoirement «profonde, mystérieuse» et «aurait une étrangeté de tapisserie médiévale, de vitrail gothique.» [11 b: 183] Toute la mythologie qu'il développe autour d'elle engendre un besoin très fort de la rencontrer et de se faire inviter dans son salon du faubourg Saint-Germain: «Dîner chez les Guermantes, c'était comme entreprendre un voyage longtemps désiré, faire passer un désir de ma tête devant mes yeux et lier connaissance avec

un songe. » [11 b: 313]

Mais, dès qu'on côtoie la personne divinisée, son auréole s'évapore, ou, dans les termes métaphoriques du narrateur: « (...) la fée dépérit si nous nous approchons de la personne réelle à laquelle correspond son nom, car, cette personne (...) ne contient rien de la fée; la fée peut renaître si nous nous éloignons de la personne. » [11 b: 30] La confrontation du songe avec le réel ne satisfait pas son désir de sacré. Elle est par contre source de déception.

Le constat de l'écart entre ce que Marcel imaginait être Mme de Guermantes, ainsi que son salon plein de gens du monde, et ce qu'il observait, depuis le moment où il y avait été accepté, n'a pourtant pas la force de guérir Marcel une fois pour toutes de la propension au snobisme, finalement de son goût du magique: « Je (...) continuais, à défaut de Mme de Guermantes qui ne parlait plus à mon imagination, à voir d'autres fées et leurs demeures (...). » [11 c: 606]

En fait, dans l'univers proustien, la propension au snobisme est générale. Les idoles elles-mêmes ont des idoles, de sorte qu'une distinction tranchante entre maître et esclave, respectivement modèle (original) et copie, s'avère illusoire. La vie selon un modèle, générique, de supériorité reste une fixation de tous les personnages, quelle que soit leur position sociale et leur degré d'intelligence.

L'apparence d'originalité est souvent trahie, dans les sphères aristocratiques aussi, par des indices révélateurs d'esclavage à autrui dont les goûts, opinions, jugements ou désirs sont, bien sûr, hors du commun, ce qui justifie sa fréquentation assidue. La duchesse de Guermantes, par exemple, « aimait à recevoir certains hommes d'élite » [11 b: 181], tel l'excellent écrivain G., la princesse de Parme montrait de l'amabilité à Marcel puisqu'elle « était persuadée d'avance que tout ce qu'elle voyait chez la duchesse de Guermantes, choses et gens, était d'une qualité supérieure à tout ce qu'elle avait chez elle » [11 b: 359], etc.

Les positions d'imitateur et d'imité arrivent à se relativiser à tel point qu'un même personnage cumule les deux rôles dans une « pièce » qui n'a plus d'original. Aux yeux de l'enfant Marcel, Swann apparaît comme un être extraordinaire, « profilant dans la foule sa forme surnaturelle » [11 a: 407], auquel il veut ressembler même physiquement. Sous l'influence de la séduisante imagination, Marcel rend Swann unique, ne sachant pas à cette époque-là que son idole avait lui aussi ses idoles, qui dictaient sa manière de penser ou de

sentir. Pour l'instant, Swann est métamorphosé en dieu et, à ce titre, tout ce qui a rapport à lui est source d'enchantement: « Il [Swann] m'a demandé de tes nouvelles, il m'a dit que tu jouais avec sa fille, ajouta ma mère, m'émouvant du prodige que j'existasse dans l'esprit de Swann (...). » [11 a: 407; c'est moi qui souligne]

Avec le temps, lorsque l'imagination cède le pas à l'observation (à la tolérance du réel), le héros-narrateur découvre que son modèle est à son tour un imitateur, tantôt de la culture esthétique, tantôt des valeurs de l'aristocratie. Ainsi, en amour, Swann choisit Odette non pas selon son désir, mais puisqu'elle lui évoque la Zéphora de Botticelli; l'œuvre florentine transforme Odette réelle, l'imprègne de noblesse et par là la rend précieuse, ce qui autoriserait le plaisir qu'il avait à la voir. D'autre part, la fréquentation du salon des Guermantes ne peut rester sans effets sur le mode de juger de Swann – l'aliénation amoureuse et l'aliénation mondaine allant de pair chez le snob proustien. Voilà l'un des souvenirs de Marcel, significatif de son long parcours déceptif (qui le mène à détrôner ses idoles dès qu'elles ne parlent plus à son imagination): « autrefois chez les Verdurin, quand Swann jugeait Brichtot et Elstir, l'un comme pédant, l'autre comme un mufle, malgré tout le savoir de l'un et tout le génie de l'autre, c'était l'infiltration de l'esprit Guermantes qui avait fait les classer ainsi. » [11 b: 377]

Évidemment, on ne se reconnaît pas dans la posture d'imitateur, la conscience orgueilleuse se refusant « à admettre ouvertement la fascination que les autres exercent sur elle. » [6b: 160] M. de Bréauté, auteur d'une étude sur les Mormons, « ne fréquentait que les milieux les plus aristocratiques, mais parmi eux seulement ceux qui avaient un certain renom d'intelligence. » [11 b: 410] Son « âme mondaine » [12: 18] l'aliénant de son être, le fait emprunter sans discernement le jugement de ses « dieux »; esclave de leur esprit, il considère Marcel célèbre, même s'il ne le connaît pas, la simple présence de celui-ci chez les Guermantes étant suffisante pour lui accorder ce qualificatif. Pourtant, ce snob voulait passer pour quelqu'un qui n'avait rien à voir avec l'imitation, qu'il haïssait: « Sa haine des snobs découlait de son snobisme, mais faisait croire aux naïfs, c'est-à-dire à tout le monde, qu'il en était exempt. » [11 b: 410]

Il est intéressant de noter encore que le snob proustien, pareil au vaniteux stendhalien, attache un prix excessif à autrui lointain. Par la distance (y compris l'indifférence, en tant que forme de manifestation de la distance), autrui gagne une

auréole de mystère, acquiert du prestige, de la distinction, obsède le moi dont le besoin de le rapprocher devient très pressant. « Les gens du monde, note le narrateur, ont tellement l'habitude qu'on les recherche que qui les fuit leur semble un phénix et accapare leur attention. » [11 b: 315] Marcel lui-même convoite « la belle position mondaine » et tient énormément à être invité chez les Guermantes, séduit par le passé « mythique » de cette famille de grands noms.

À l'œuvre, l'imagination, infiltrée par la pensée magique et l'aspiration à quelque chose de plus haut que soi (de l'ordre de l'héroïque ou du sacré), métamorphose autrui *inaccessible* en réalisateur de ce rêve orgueilleux. Pour ce qui est de la relation amoureuse, le snob proustien est lui aussi sensible à la dialectique du maître et de l'esclave. Tant qu'Odette est attirée par Swann et le lui déclare, elle se comporte en esclave et n'a pas trop de chances de devenir le centre d'intérêt de son « maître ». Mais, selon la réflexion du narrateur, les « êtres ne cessent pas de changer de place par rapport à nous. » [11 c: 817] Dès que l'intérêt d'Odette pour Swann faiblit, d'esclave elle se mue en maîtresse des pensées de ce dernier dont la rêverie ne cesse de l'anoblir; sa possession complète et pour toujours devient ainsi son objectif existentiel.

Marcel, copiant jusqu'à un certain point (moment) la destinée de Swann, son dieu à face humaine, vit à son tour le rôle d'esclave de ses passions amoureuses, qui tournent autour de l'idée, centrale, de perfection, et sont entretenues par l'intangibilité de l'objet réel. Les « femmes un peu difficiles, qu'on ne possède pas tout de suite, dont on ne sait même pas tout de suite qu'on pourra jamais les posséder, sont les seules intéressantes », avoue-t-il. [11 b: 303]

Une fois devenu tangible, l'objet d'amour perd son aspect merveilleux que lui avait conféré la songerie, et Marcel, déçu, le délaisse pour entreprendre une nouvelle conquête; chaque fois, il espère rencontrer dans le réel l'incarnation de l'objet de son imagination, et chaque fois il se rend compte qu'il s'était fait des illusions. Les « maîtresses que j'ai le plus aimées n'ont coïncidé jamais avec mon amour pour elles, reconnaît Marcel. Cet amour était vrai, puisque je subordonnais toutes choses à les voir, à les garder pour moi seul, puisque je sanglotais si, un soir, je les avais attendues. Mais elles avaient plutôt la propriété d'éveiller cet amour, de le porter à son paroxysme, qu'elles n'en étaient l'image. » [11 c: 896]

La valeur-perfection, centre de la vie mentale,

dicte et filtre le choix d'objets réels, ce qui conduit inévitablement à la déception. Marcel, voué à vivre ce cycle infernal désir-désenchantement, trouvera finalement dans la création littéraire un remède à ses souffrances.

De règle, le modèle, invisible, de perfection n'est pas abandonné. Seul l'objet désiré (selon ce modèle – centre existentiel) peut être changé dès que le moi se rend compte qu'il n'a pas la valeur attribuée; il reporte alors la valeur sur un autre objet. Le centre invisible (mental) reste *constant*, alors que le centre visible (matériel) du moi, reflet espéré de celui-là, est *variable*, chaque objet élu l'occupant provisoirement.

Déni de l'addiction à autrui (b)

Si autrui du dehors n'existait pas, le moi l'inventerait de toutes pièces tant il en a besoin pour sa survie narcissique. D'ailleurs, cet autrui est plus ou moins l'invention du moi, sa représentation étant le résultat plutôt de la projection que de l'observation de « l'autre en tant qu'*autre*, en tant que différent de soi ». [8: 190]

Mais le sujet n'est pas disposé à reconnaître son besoin identitaire de l'autre; en revanche, il affiche une indifférence qui laisse l'impression d'un être indépendant, satisfait de sa vie solitaire. C'est le cas de Meursault, cet « étranger » de Camus, dont le détachement par manque d'intérêt face au monde social n'est qu'apparent. L'étalage du désintérêt voile un besoin vital d'autrui (c). En fait, c'est lui qui souffre de l'indifférence de la société et ne se console pas avec la solitude au milieu de l'anonymat général. L'orgueil ne lui permettant pas d'admettre qu'il est addicté aux autres, il adopte la stratégie du boudeur et se représente la réalité de manière inversée.

Meursault se convainc « qu'il désire être seul et que c'est la société, jalouse de sa 'différence', qui vient le persécuter jusque dans son retranchement. » [4: 79] Pour que son image acquière une certaine consistance, elle doit être partagée par la société. Son geste de tirer sur l'Arabe prend de la valeur dans le contexte du besoin de ce boudeur de communiquer aux autres « sa rupture de communication ». [4: 79] Il leur confère par là un rang divin: « Dieu, c'est (...) les Autres (...). C'est des autres dont Meursault a besoin pour qu'ils sachent bien qu'il n'a pas besoin d'eux. » [4: 80]

Le projet individualiste de Meursault, comptant sur la face obscure de l'auto-sacralisation - « le sacré a deux faces, une face lumineuse et une face obscure: c'est le lot de Meursault de représenter

la seconde » [4: 80] - s'avère alors être un mensonge à lui-même, et il est dénoncé comme tel à la fin de l'histoire. Avant de mourir, Meursault abandonne le masque d'éternel solitaire et laisse voir sa dépendance narcissique des autres; à la dernière page du roman, pour se sentir moins seul, il souhaite que le jour de son exécution il y ait beaucoup de spectateurs et qu'ils l'accueillent avec des cris de haine. Ce souhait dévoile son désir d'être le centre d'attraction, même si le mobile de cette attraction se nourrit de haine.

Autrui, transfiguré ou défiguré, fonctionne comme une drogue satisfaisant illusoirement les diverses facettes du moi. Magiquement, par la pensée - que l'adulte d'aujourd'hui, comme le bébé d'autrefois, croit toute-puissante -, autrui devient tout ce dont le moi a besoin. Et l'un des manques habituels, le plus significatif peut-être, décelé chez les personnages déjà examinés, qui les pousse à utiliser les autres (à se relier aux autres) sur le mode *addictif*, vient de l'aversion pour ce qu'on est soi-même dès qu'on se compare à l'idéal de perfection.

L'analyse des héros flaubertiens conduit René Girard à l'idée qu'au-dessous « de l'amour de soi et gouvernant celui-ci il y a le mépris et la haine de soi. » [6 a: 69] Le bovarysme, continue la critique, a pour source « l'échec d'un projet d'auto-divinisation plus ou moins conscient ». [6a: 69] Comme ce projet ne lui réussit pas, Emma Bovary adopte alors la stratégie de la *fuite vers l'Autre*, selon la formule de R. Girard, que son désir d'infini métamorphose en modèle divin. Cette fuite ne la rend pas heureuse. Elle échoue dans sa double tentative: s'égaliser elle-même aux héroïnes des livres lus et, corrélativement, égaler ses partenaires aux amoureux des fictions romantiques.

Pour faire face aux exigences de son modèle surhumain - centre intérieur -, le moi est prêt à n'importe quoi. Néanmoins, il n'est pas prêt au seul sacrifice *efficace*, à savoir, renoncer à cette chasse du surhumain. Il se compose une image à la hauteur de l'idéal divin ou, nous l'avons dit, projette ce dernier à l'extérieur, en sacrifiant son autonomie. Il abdique ainsi sa « prérogative individuelle la plus fondamentale » [6 a: 61]: désirer selon *son* choix. Emma désire selon « le type d'amoureuse qu'elle avait tant envié ». Ses centres de gravité visibles (les objets d'amour) peuvent changer, mais son centre invisible persiste, même s'il est ressenti parfois comme impossible à réaliser: le rêve d'expérimenter « les ineffables sentiments d'amour », qu'elle enviait chez les héroïnes romanesques, à côté d'« un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un

cœur de poète sous une forme d'ange (...), pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas ? Oh ! quelle impossibilité ! » [5: 357]

Évidemment, l'autre doit accomplir certaines conditions pour que le fond intime du moi, souvent à l'insu de ce dernier, lui confère le statut d'objet indispensable, de centre, sacré ou maléfique, de son existence. La sacralisation est, par exemple, reliée à l'aptitude de cet autre d'activer des rêves narcissiques, nous l'avons suggéré pour le snob proustien. Dans ses rapports amoureux avec Emma Bovary, Rodolphe recourt à des discours romantiques, flattant l'amour-propre de sa partenaire: « - Oui, je pense à vous continuellement !... Votre souvenir me désespère ! (...) je ne sais quelle force encore m'a poussé vers vous ! Car on ne lutte pas contre le ciel, on ne résiste point au sourire des anges ! on se laisse entraîner par ce qui est beau, charmant, adorable ! » [5: 222], ou bien: « Vous êtes dans mon âme comme une madone sur un piédestal, à une place haute, solide et immaculée. Mais j'ai besoin de vous pour vivre ! (...) Soyez mon amie, ma sœur, mon ange ! » [5: 227]

Les fantasmes d'un amour parfait, infini, alimentés par des lectures, sont ainsi vite activés, et le conscient ne fait plus que les suivre avec beaucoup de confiance: « Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entra dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire (...). Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. » [5: 230] Le comportement du séducteur de Kierkegaard se plie lui aussi aux rêves d'amour de la jeune Cordélia qui attend, elle aussi, « quelque chose de merveilleux ». *La faim immense de sacré* [6a: 85] s'empare de beaucoup de héros romanesques. Les dieux à face humaine intéressent, nous l'avons montré, le vaniteux de Stendhal tout comme les snobs proustiens.

Mais la quête de l'autre n'a pas toujours pour moteur le désir qu'il rende matériel l'idée de perfection. Si le moi veut incarner lui-même la perfection, il choisit un objet qui lui évoque tout le contraire. Sa logique est facile à comprendre. Pour réussir à se voir parfait, il doit expulser à l'extérieur tous les aspects intimes qui le saliraient. Le sujet

cherche des complices, c'est-à-dire des partenaires disposés à jouer le rôle de contenants pour tout ce qu'il n'aime pas à contenir en lui-même. La dépendance devient réciproque, faire souffrir, respectivement souffrir étant source de plaisir.

Une illustration de cette stratégie, nécessaire à l'auto-sacralisation, nous est fournie par la psychanalyste Joyce McDougall, qui présente le cas d'une patiente dont les relations avec son mari ne sont qu'une «joute violente et déchirante dans laquelle elle s'engage compulsivement». [8: 58] Elle semble ne vouloir que prouver à la psychanalyste, ainsi qu'à elle-même, que son mari est, selon son expression, «une merde». Dans son scénario, «elle est vertueuse, estimable, non coupable et non honteuse – repères essentiels à son image narcissique (...).» [8: 58] Vu l'image qu'elle se fait d'elle-même, il lui serait difficile de se reconnaître en posture de déclencheur de la guérilla à la maison. Il lui serait aussi pénible d'accepter que son «mari-merde», qu'elle agresse sans répit, est «non seulement bénéfique mais nécessaire à son économie *narcissique*». [8: 59; c'est moi qui souligne] Sans lui, elle se sentirait insignifiante, perdue, vide. Pour retenir l'illusion d'incarner l'idéal de perfection, fondement de son existence et de l'estime (l'amour) attendu(e) des autres, son mari, objet de haine, devait devenir le dépôt de toute sa vie pulsionnelle dont elle s'était privée depuis son enfance; à cette époque-là, pour ne pas perdre l'amour de ses parents, qui lui adressaient des demandes grandioses, elle s'était érigée en enfant idéal; c'était sa poupée qui renfermait ses parties «méchantes», dangereuses, risquées. Comme la poupée de ces temps-là, l'objet actuel, le mari-merde, sert à lui confirmer qu'elle est au-dessus de tout reproche. Ce dernier est donc une personne précieuse, indispensable à son identité illusoire d'*être parfait*: «En un sens, elle ne pensait qu'à son mari. Plus il se noircissait, plus elle gagnait la certitude d'être blanche.» [8: 60]

La xénophilie

Le jugement excessivement positif sur les autres ne concerne pas seulement les rapports interpersonnels. Les membres d'une collectivité ethnique peuvent vouer à ceux d'une autre une

admiration démesurée, ce comportement étant nommé par Tzvetan Todorov un comportement de *xénophilie*.

La xénophilie «connaît deux variantes, selon que l'étranger en question appartient à une culture perçue globalement comme supérieure ou inférieure à la sienne.» [15: 9] Todorov exemplifie la première variante par les Bulgares lesquels, en vertu d'un complexe d'infériorité, font un magnifique piédestal aux étrangers, en particulier à ceux des pays d'Europe occidentale. Ce qui vient d'eux jouit automatiquement d'un préjugé favorable, quelle que soit la nationalité: «pour nous [les Bulgares], alors, tout Belge, Italien, Allemand, Français apparaissait comme auréolé d'un surcroît d'intelligence, de finesse, de distinction, et nous lui vouions une admiration que seules pouvaient altérer la jalousie et l'envie qui s'emparaient de nous autres garçons lorsqu'un de ces Belges de passage à Sofia faisait tourner la tête à la jeune fille de nos rêves; même le Belge une fois parti, elle risquait de continuer à nous regarder de haut.» [15: 8]

Ce phénomène d'adulation *aveugle* des valeurs occidentales est d'ailleurs attesté dans toutes les cultures où se maintient le sentiment d'infériorité par rapport à une autre culture. Il n'est pourtant pas rare que cette attitude d'«adoption aveugle des valeurs, des thèmes et même de la langue de la métropole» [15: 17] conduise, lorsque les attentes sont déçues, à l'alternative opposée: le rejet, toujours aveugle, de tout ce qui a rapport avec «la métropole».

La seconde variante de la xénophilie est celle du bon sauvage, «c'est-à-dire des cultures étrangères admirées précisément en raison de leur primitivisme, de leur arriération, de leur infériorité technologique.» [15: 9] La tradition française est familière avec le mythe du bon sauvage qui s'affirme notamment, nous l'avons signalé, à l'époque des Lumières, dans la littérature des voyages (voir les écrits du baron La Hontan, **Mémoires sur l'Amérique septentrionale, Nouveaux Voyages, Dialogues**). Cette attitude traditionnellement admirative de l'autre *lointain*, vivant plus près de la nature, «reste vivante de nos jours et on peut l'identifier clairement à travers tel discours écologiste ou tiers-mondiste.» [15: 9]

NOTES

- (a) Pour l'interprétation du monde matériel et de ses personnages comme des représentations de l'univers psychique de l'héroïne, voir [10: 40].
- (b) Le mot *addiction* et sa famille, *addictif*, *addicté*, contiennent « étymologiquement l'idée d'esclavage », selon la remarque de Joyce McDougall, qui ajoute: « Les sujets (...) sont *addictés* (...) comme à une drogue à leurs objets d'amour plus qu'ils ne sont en relation avec eux. » [8: 190]
- (c) Jean-Pierre Dupuy [4: 78-80] explique le mensonge de Meursault à partir de l'interprétation que René Girard [6 b: 137-175] donne aux actions du personnage par une étude comparative de **L'Étranger** et de **La Chute** (un autre texte camusien).

RÉFÉRENCES

1. **Bradshaw John**, *Retrouver l'enfant en soi. Partez à la découverte de votre enfant intérieur* (1990), traduction de l'américain, Le Jour éditeur, Québec, 1992
2. **Buffon Bernard**, *La parole persuasive. Théorie et pratique de l'argumentation rhétorique*, PUF Paris, 2002
3. **Delamarre Bernadette**, *Autrui*, Ellipses/ Édition marketing, S.A., Paris, 1996
4. **Dupuy Jean-Pierre**, « Mauvaise foi et self-deception », dans *Raison présente*, no. 117, « Sartre », Nouvelles Éditions Rationalistes, Paris, 1996
5. **Flaubert Gustave**, *Madame Bovary*, Flammarion, Paris, 1986
6. **Girard René** a. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961
b. *Critique dans un souterrain*, Grasset, Paris, 1976
7. **Kierkegaard Søren**, *Le Journal du séducteur* (1843), traduction française, Gallimard, Paris, 1943
8. **McDougall Joyce**, *Théâtres du Je*, Gallimard, Paris, 1982
9. **Perrault Charles**, *Barbe Bleue, Contes*, Hachette, Paris, 1993
10. **Pinkola Estés Clarissa**, *Women who Run with the Wolves. Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*, Ballantine Books, New York, (1992) 1995
11. **Proust Marcel** a. *Du côté de chez Swann*, Éditions Gallimard, Paris, 1987
b. *Le côté de Guermantes*, dans *Le côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe*, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1987
c. *Sodome et Gomorrhe*, dans *Ibidem*
12. **Raffoli Bernard**, « Préface », dans Marcel Proust, *Le côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe, op. cit.*
13. **Sartre Jean-Paul**, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1979
14. **Stendhal**, *Le Rouge et le Noir*, Éditions Baudelaire, Paris, 1965
15. **Todorov Tzvetan**, «Le croisement des cultures», *Communications*, Seuil, Paris, 43, 1986