

L'Université d'Art Théâtral
de Târgu-Mureș

L'Université "Babeș-Bolyai"
de Cluj-Napoca

Le résumé de la thèse de doctorat

Le Bovarysme. Les jeux de la fiction bovaryque en littérature et théâtre

Le Doctorant Cuibus Miriam Simona

Coordinateurs:

Prof. univ. dr. Ion Vartic
Faculté de Lettres
Université "Babeș-Bolyai" de Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. András Béres
Faculté de Théâtre
Université d'Art Théâtral de Târgu-Mureș

Le Bovarysme. Les jeux de la fiction bovaryque en littérature et théâtre

Table de matières:

Argument. Les Compagnons des chimères

Première partie. Daguerrotypage avec Emma à la fenêtre

Premier Chapitre. Gaultier, „impresario- métaphysique”

- 1.1 Duel pour une notion
- 1.2 Le Bovarysme – notion *fin-de-siècle*
 - 1.2.1 Biographie courte du terme *bovarysme*
 - 1.2.2 La Décadence. Beauté et névroses
 - 1.2.2 L’Ambiguïté bovaryque
- 1.3 Le Mythe de Léthé et *le monde comme théâtre*

Deuxième chapitre. L’Armoire de livres. *Modèle et mimesis*

- 2.1 La Personnalité réelle vs. la personnalité fictive
- 2.2 Les Démons de l’illusion et les empoisonneurs publics
 - 2.2.1 L’Élément de Flaubert
 - 2.2.2 Le Romantisme et *le mal du siècle*
 - 2.2.3 La Nouvelle divinité: le roman
 - 2.2.4 La Lecture mène au crime
- 2.3 Les Effigies du modèle et la constitution de la personnalité fictive
 - 2.3.1 La Connaissance anticipée de la réalité
 - 2.3.2 Emma « dévoratrice d’images »
 - 2.3.2.1 Les plats décorés
 - 2.3.2.2 La Lecture religieuse et les messes
 - 2.3.2.3 Les Lectures secrètes et les *keepsakes*
 - 2.3.2.4 Les Lectures historiques
 - 2.3.2.5 Bernardin de Saint-Pierre, Balzac, George Sand, E. Sue
 - 2.3.2.6 Les Journaux et la carte de Paris
 - 2.3.2.7 La Lecture sérieuse
 - 2.3.2.8 La Lecture bizarre
 - 2.3.2.9 Le Spectacle d’opéra et les lettres
 - 2.3.2.10 Le Livre d’*attitudes*
 - 2.3.3 La Pâleur des anges et des prostituées
 - 2.3.4 Dans les coulisses des musées avec Emma, Germaine et Amantine
- 2.4 Gaultier et Girard en miroir. Le Désir mimétique: le désir selon l’*Autre*
- 2.5 Les Jeux de la fiction bovaryque
- 2.6 La Fiction de l’unité du moi

Troisième chapitre. L'Armoire à glaces. „Le miroir de mots” et l'aveugle

- 3.1 Les miroirs mystérieux et leurs clés en verre
 - 3.1.1 Les Miroirs entre existant et inexistant
 - 3.1.2 Le Miroir et *L'autre*
 - 3.1.3 Le Miroir – enlaidissements et apparences
 - 3.1.4 Le Double comme miroir et les romantiques
 - 3.1.5 *Psyché*, un autre miroir
- 3.2 « Le Miroir de mots »
- 3.3 La Signification de l'aveugle dans le roman *Madame Bovary*

Quatrième chapitre. „Le Théâtre privé” et la rêverie bovaryque

- 4.1. Maladie et « théâtre privé »
- 4.2 La Rêverie ordinaire, créatrice et morbide
- 4.3 La Rêverie bovaryque

Cinquième chapitre. Daguerréotype avec Emma à la fenêtre. Apparition et apparence

- 5.1 L'Apparition encadrée. La Fonction des cadres
 - 5.1.1 La Symbolisation de la fenêtre
 - 5.1.2 Les Fenêtres d'Emma
 - 5.1.2.1 Les Volets –des couvertures
 - 5.1.2.2 La Fenêtre de l'*ombre*
 - 5.1.2.3 La Fenêtre et le jeu de l'amour
 - 5.1.2.4 La Fenêtre -miroir
 - 5.1.2.5 La Fenêtre et le jeu à regardeur regardé
 - 5.1.2.6 La Fenêtre des Comices agricoles
 - 5.1.2.7 La Fenêtre de miel
 - 5.1.2.8 La Petite fenêtre du grenier
 - 5.1.2.9 La Fenêtre de la mémoire
 - 5.1.2.10 La Petite fenêtre du fiacre
 - 5.1.2.11 La Fenêtre-guillotine
 - 5.1.2.12 Les Fenêtres aveugles
 - 5.1.3 Emma en miroir
 - 5.1.4 Emma à l'opéra
 - 5.1.5 Emma et le dernier cadre
- 5.2 Les Hermaphrodites sublimes

Sixième chapitre. Le Comédien dans la salle de billard

- 6.1 L'Hôtel-Dieu et Théâtre de Billard
- 6.2 „Des exercices” théâtraux
- 6.3 Au théâtre avec Madame Bovary
- 6.4 Flaubert et « le théâtre de l'écriture »

- 6.5 Flaubert et le paradoxe de Diderot
- 6.6 Flaubert – bouffon amer
- 6.7 *La Bovary* – le mythe de l’actrice et le mythe de la littérature
 - 6.7.1 Le Masque de l’impersonnalité
 - 6.7.2 Le Saint-satyre
 - 6.7.3 Les Clowns du bovarysme
 - 6.7.4 *La Bovary*

Deuxième Partie. La Théâtralité de l’ambiguïté

Septième chapitre. L’Histrionisme dionysiaque

- 7.1 *Dionysokolax et carrus navalia*
- 7.2 Le Séduisant Dionysos
- 7.3 La dilatation de l’être
- 7.4 Nietzsche, « le dernier disciple de Dionysos »
- 7.5 Dionysos, la divinité du théâtre

Huitième chapitre. La Théâtralité de l’ambiguïté

- 8.1 L’Effet de coulisses
- 8.2 La Théâtralité de l’ambiguïté
- 8.3 Des êtres de frontière

Neuvième chapitre. Métamorphoses, fictions et dédoublements

- 9.1 Le Comédien sous le signe de Protée
 - 9.1.1 Les Formes éphémères
 - 9.1.2 Le Protéisme
 - 9.1.3 *Protée–L’Art vs. physis*
 - 9.1.4 L’attraction du masque
- 9.2 Les Jeux de la fiction théâtrale
 - 9.2.1 Illusion et canon
 - 9.2.2 Le Modèle, l’idée, la forme
 - 9.2.2.1 Le Modèle
 - 9.2.2.2 L’Idée
 - 9.2.2.3 La Forme
 - 9.2.3 La Puissance de l’imagination
 - 9.2.3.1 L’Imagination de l’être bovaryque
 - 9.2.3.2 L’Imagination artiste
 - 9.2.4 La Conscience ludique et le dédoublement
- 9.3 *Post scriptum*. La Récupération du narcissisme

Conclusions. Les destructeurs de la limite

Bibliographie

1. L'Objet de la recherche. *Le Bovarysme. Les jeux de la fiction bovaryque dans la littérature et le théâtre* est un essai d'herméneutique du bovarysme de la perspective du comédien. La thèse représente une étude comparatiste qui met dans une relation spéculaire la figure de l'être bovaryque et celle du comédien, dont les métamorphoses sont découvertes dans leur juxtaposition et leur différence. Le point de départ de la recherche est la définition même du bovarysme telle qu'elle a été présentée par le philosophe français Jules de Gaultier (1858-1942), dans son œuvre de 1902, *Le Bovarysme*. Le bovarysme est *le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*. Le pouvoir, la capacité, la force métaphorique qu'on peut dénommée aussi aux termes nietzschéens comme une volonté de métamorphoser, est élevée dans la vision philosophique de Jules de Gaultier à la valeur d'un principe bovaryque, capable de structurer ontologiquement l'existence et le monde.

La fiction est une force à des conséquences ambivalentes, elle crée ou déforme des mondes intérieurs ou extérieurs. La relation avec «le système d'illusions» nous partage en créateurs, consommateurs ou prisonniers des univers fictionnels ou utopiques. L'être humain vit et se définit conformément à sa capacité d'inventer des rêves. Aussi l'être bovaryque que le comédien appartiennent par excellence à cette catégorie des inventeurs de rêves et d'illusions, catégorie qu'on peut dénommée *homo fingens*. Connus et définis comme porteur de masque, le comédien à la vocation et la volonté d'une métamorphose perpétuelle, *il se conçoit toujours autre qu'il n'est*, que l'étude comparatiste des deux identités «manœuvrées», l'être bovaryque et le comédien, apparaît d'une manière naturelle, légitimée et opportune. Dans leur proximité, il faut nous rappeler deux autres identités illustres «manœuvrées», la figure éclatante du fascinant *homo theatralis* baroque, aussi la figure étonnante, rebelle et extravagante du *dandy*. Au centre de notre analyse, on place le personnage paradigmatique du bovarysme-Emma Bovary. En l'an 2006, le personnage a été célébré à l'occasion de ceux 150 ans dès son apparition en feuilleton, dans *La Revue de Paris*, en automne l'année 1856. Dès lors, ce personnage a une vie double, parallèle, «une vie théorique» fabuleuse qui se renouvelle toujours. Le deuxième héros de notre recherche c'est le comédien, à qui on relève les origines, les capacités et les vertus métamorphiques et ludiques, la manière spécifique dans laquelle il se rapporte à l'altérité. La troisième figure de l'analyse est l'ambiguïté même résultée de la tension existante au binôme réalité-illusion, la zone d'interstice, frontière, limite, qui favorise les glissements, les égarements, les confusions ou les jeux des deux plans antinomiques.

2. L'Actualité et l'opportunité du thème réside en le spécifique de l'époque qu'on traverse et elles assurent à notre recherche un argument solide et un encouragement. On assiste à une ascension au présent sans précédent de la puissance de l'image. La priorité de l'image dans la contemporanéité justifie l'intérêt pour ce domaine, puisque le bovarysme a été conçu par Jules de Gaultier comme essai philosophique en ce qui concerne le pouvoir de l'imagination. Ultérieurement à la première parution, l'œuvre *Le Bovarysme* reçoit le sous-titre *d'Essai sur le pouvoir d'imaginer*. Préoccupé constamment de ce thème du pouvoir de l'imagination, le philosophe Gaultier publie en 1903 *La Fiction universelle*, qui apparaît avec le sous-titre *Deuxième essai sur le pouvoir d'imaginer*. L'image, alliée au principe du *mimesis* fasciné par un modèle, peut devenir à coup sûr le domaine du bovarysme.

L'omniprésence et l'omnipotence de l'image en actualité a mené à la dénomination de notre époque comme « civilisation de l'image ». La civilisation Gutenberg a mis dans les bras des hommes les livres et par cela, un moyen d'éducation et d'élévation spirituelle, mais aussi d'évasion, de rêve, de plongement en irréel. La civilisation de l'image a mis aux hommes entre les mains la télécommande et le *mouse* et par cela, l'accession rapide des renseignements et bien sûr des images. Si autrefois le bovarysme „était contagieux” par la lecture, de nos jours, la contamination a trouvé un moyen de se propager avec la plus grande efficacité : le bovarysme se diffuse rapidement par la technologie digitale. La civilisation Gutenberg a mis aux femmes entre les mains la mélodrame du roman-feuilleton, la civilisation de l'image a mis les femmes devant la télé et devant les mélodrames des nouvelles télévisées. En conformité avec l'appréciation de Roger Filder, de son étude *Mediamorphosis. Understanding New Media* (1997), on se trouve à présent aux frontières de cyber espace, endroit éthérique de rencontre et de communication humaine. La télévision et l'internet satisfont rapidement les besoins d'évasion du quotidien, ils répondent urgemment aux nécessités de l'*homo anxius*. Maintenant, le *rendez-vous* bovaryque peut avoir lieu aussi dans le cyber espace. Cet espace de rêve peut devenir aussi l'un du conflit d'entre *voir* et *connaître*, la connaissance peut être facilement compromise de l'invasion des images. C'est la thèse de Giovanni Sartori de l'œuvre *Homo videns. Televisione e Post-Pensiero* (1997), théorie qui démontre la substitution de l'*homo cogitans* par l'*homo videns*. La disparition d'Emma Bovary n'a pas déterminé la perte du bovarysme. Si le bovarysme „classique” appartenait à la civilisation Gutenberg, le bovarysme moderne appartient aussi à la civilisation de l'image. Comme phénomène éternellement humain, le bovarysme a dans la contemporanéité des ressources d'enrichissement et de prolifération. La modernité a apporte la culture *media* et son grand pouvoir de créer et de promouvoir en premier lieu par l'intermédiaire des images des typologies et des modèles. Selon les nouvelles technologies, le bovarysme peut les consommer *on line*. Il « video-vivere », le concept de Sartori, répond à *Erlebnishunger*, à une *soif de vivre affectivement*, répond à des insatisfactions psychoaffectives et peut entretenir une rêverie bovaryque. L'omniprésence de l'image, la priorité de l'image, l'assaut et même la tyrannie de l'image constituent un terrain favorable qui encourage le phénomène bovaryque en actualité.

3. Le caractère scientifique novateur de ma thèse consiste en l'unicité du thème abordé. Il y a des études sur le bovarysme, il y a une vaste exégèse flaubertienne, il y a des études éminentes sur Emma Bovary, il y a des poétiques ou recherches sur l'art du comédien, mais, à ce qu'on sait, les deux figures dont on parle – l'être bovaryque et le comédien – n'ont pas été mises jusque-là dans une relation spéculaire ou soumises à une étude comparatiste.

4. La fonction praxéologique de la thèse. On ne cache pas le fait que l'auteur de la thèse est une comédienne et que le démarche théorique est une conséquence d'une très longue activité artistique où il y a eu aussi un moment de la tentation de l'incarnation de la renommée Emma Bovary, situation dans laquelle les premières intuitions, dilemmes, questions sur la nature de l'être bovaryque ont apparu. Mais puisque l'étude a été l'une de longue durée, la comédienne constate qu'elle a perdu au parcours l'image nécessaire à l'incarnation de l'héroïne célèbre, ainsi qu'elle s'intéresse, avec ludicité éternelle et autoironie, aux „clowns” du bovarysme, Bouvard et Pécuchet, qui pourraient compléter la série des personnages joués en travesti. Dans son ensemble, la thèse a une valeur

théorique et applicative, elle peut constituer un objet d'intérêt pour ceux préoccupés de bovarysme ou de la poétique de l'histriion. La première partie de la thèse où est analysée en détail Emma Bovary, elle peut avoir une valeur applicative, elle peut être utile à n'importe quelle actrice, tentée de jouer ce personnage, de telle manière que les acteurs pourraient se résoudre des problèmes d'esthétique théâtrale en suivant la deuxième partie de la thèse, qui dévoile et éclaire par comparaison la figure de l'histriion, la poétique de ce *irritable genus* éternel, de celui perçu comme *l'homme problème*.

5. Le corpus de la thèse. Notre recherche a une implication pluridisciplinaire et vise d'une part le domaine philosophique, psychologique, philologique, d'autre part, celui de l'esthétique théâtrale et de la poétique du comédien. Le support méthodologique de la thèse consiste en une bibliographie extrêmement ample et s'appuie sur des œuvres renommées et de référence dans les domaines cités, mais aussi sur des études de date récente. Le bovarysme est un domaine d'une richesse inépuisable, qui ouvre de larges perspectives d'interprétation, qui permet des approches multiples par les grands thèmes, qu'il propose, parmi lesquels deux, comme l'imaginaire et l'identité, sont accablants. Apparu aux carrefours de l'imaginaire avec le problème d'identité et d'altérité, le bovarysme est en essence une vision qui analyse l'image sur soi de la personne. Les analystes de l'imaginaire abordent la recherche de ce corpus avec de «rondeurs symboliques» – image, imagination, imaginaire – des multiples domaines de la science: philosophie, psychologie, psychanalyse, anthropologie, esthétique, histoire de l'art, histoire, sociologie. Beaucoup d'œuvres utilisées comme support de l'argumentation appartiennent au domaine de la philosophie des images et de l'imaginaire (Gaston Bachelard, Roger Caillois, Jean-Paul Sartre, Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger, Jean Baudrillard, Régis Debray, Victor Ieronim Stoichiță, Sabine Melchior-Bonnet, Andrei Pleșu), mais aussi à la psychologie, psychiatrie ou psychanalyse (Eugène Minkowski, Sigmund Freud, C.G. Jung, Jacques Lacan, Françoise Dolto, André Green, Michel Foucault, Karl Leonhard, Julius Evola, Vasile Pavelcu, Nicolae Mărgineanu).

En plus du *Bovarysme* de Jules de Gaultier, œuvre fondamentale qui constitue le point de départ de notre recherche, le corpus principale, que j'ai travaillé, est le roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, lu dans le contexte des autres grandes œuvres de l'écrivain (*Salammbô*, *L'Éducation sentimentale*, *La Tentation de Saint Antoine*, *Par les champs et par les grèves*, *Trois contes*, *Bouvard et Pécuchet*, *Dictionnaire des idées reçues*), des œuvres de jeunesse (*Bibliomanie*, *Mémoires d'un fou* et *Novembre*), aussi que des «exercices» théâtraux de Flaubert (*Le Candidat* et *Le Château des cœurs*). Un premier lieu j'ai accordé à la poétique et à la poétique flaubertiennes brillamment exprimée en *Correspondance*. Les exaltations romantiques de notre héroïne nous ont menés aux lectures de madame Bovary (René de Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Balzac, George Sand, Eugène Sue, Walter Scott, le roman gotique anglais/le roman noir français). En ce qui concerne «la vie théorique» du célèbre personnage Emma Bovary, le corpus de la recherche contient des œuvres devenues classiques, telles celles de Jean-Paul Sartre, Albert Thibaudet, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Geneviève Bollème, Gérard Genette, auxquelles on ajoute les nouvelles œuvres, études et articles signés de Mario Vargas Llosa, Yvan Leclerc, Jacques Goetschel, Per Buvik.

Sur la filière nietzschéenne de l'histriionisme dionysiaque, j'ai cherché l'origine et l'apparition de l'acteur, en essayant de découvrir son héritage dionysiaque. En ce sens,

j'ai cherché des repères mythologiques, théoriques et philosophiques chez Erwin Rhode, Mircea Eliade, Guy Racht, E.R. Dodds, Jean-Pierre Vernant et particulièrement chez Nietzsche, dans son œuvre de jeunesse *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) et dans l'œuvre *Le Tragique (Tragicul)* de Gabriel Liiceanu. En ce qui concerne le laboratoire du comédien, j'ai mis l'accent de plus sur les poétiques qui expriment des visions antinaturalistes (Appia, Craig, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Barba), sans négliger pourtant les positions extrêmes (Stanislavski et Brecht), j'ai observé plus attentivement le *comédien désincarné* de Louis Jouvet et j'ai insisté sur la théorie de Jean Paul Sartre, la thèse de l'*ἀνάλογον (analogon)* et de l'*irréalisation* du comédien. Le corpus théâtral se perfectionne grâce aux pièces dans lesquelles le théâtre débat ses problèmes, des pièces qui mettent l'accent sur la figure même du comédien et sur les problèmes de son art paradoxal, parmi lesquelles on rappelle quelques-unes signées par William Shakespeare (*Hamlet, Prince of Denmark*, 1601), Corneille (*L'illusion comique*, 1636), Jean de Rotrou (*Le Véritable Saint Genest*, 1646) Luigi Pirandello (*I giganti della montagna*, 1936), Jean Hippolyte Giraudoux (*L'Impromptu de Paris*, 1937), Jean-Paul Sartre (*Kean*, 1954).

6. La structure de la thèse. La thèse est structurée en deux parties, en totalisant neuf chapitres et 340 pages. La thèse débute par un ample argument intitulé *Les Compagnons des chimères*, qui présente l'objet de la recherche, l'opportunité de choisir le thème, le corpus de la recherche, les idées fondamentales qui sont contenues dans la recherche. La première partie de la thèse intitulée *Daguerréotype avec Emma à la fenêtre* est dédiée à la figure paradigmatique du bovarysme, Emma Bovary, pendant que la deuxième partie, *La Théâtralité de l'ambiguïté*, est consacrée au comédien et à l'esthétique théâtrale. La thèse s'achève par les pages conclusives intitulées *Les Destructeurs de la limite*, où sont présentées d'une manière concise les idées résultées de l'étude comparatiste de deux figures soumises à l'analyse.

7. Le contenu de la thèse. L'argument, qui préface la thèse, relève la fiction et l'illusion comme territoire commun à ces deux figures étudiées. On met l'accent à la fois sur l'ambiguïté comme signe ou stigmaté de ces êtres voués à s'irréaliser, chacun d'une manière spécifique, par des personnages fictifs. En ce sens, la recherche étymologique des termes principaux avec lesquels on opère est absolument nécessaire. Une courte incursion étymologique quant aux termes d'image, fiction, représentation et théâtre, met en évidence l'équivocité et l'ambiguïté comme présence immanente des termes. À l'appui de Francis E. Peters (*Greek Philosophical Terms*, 1967) et de Jean-Jacques Wunenburger (*Philosophie des images*, 1997), on constate qu'une notion centrale pour l'image en grec ancien est *eikon*, d'où *icône* en français et *icoană* en roumain. Un autre terme pour l'image à de nouvelles racines est *eidolon*, dérivé de *eidos*, qui signifie *aspect, forme*, provenu du radical **weid* (« voir »). Le terme latin *imago*, d'où dérive le terme roumain pour l'image, est l'équivalent du mot grec *eidolon*. La notion de *eidolon* vise aussi les choses présentes que celles absentes, de telle manière que Jean-Jacques Wunenburger met l'accent sur la liaison du terme avec l'irréalité, son association au mensonge et l'approche du terme *phantasma* (vision, rêve ou fantôme). Les Grecs faisaient référence à la forme de l'âme (*psyché*), libérée par la mort, comme à un *eidolon*, le terme ayant étroitement lié à la catégorie psychologique du double, conformément aux opinions d'Erwin Rohde, Otto Rank, Jean-Pierre Vernant et Monique Borie. D'autre part, l'origine du terme *phantasma* a un radical qui signifie « faire

éclater », « rendre visible », est lié au verbe *phaino*, qui veut dire *briller, éclairer*, d'où *apparaître*. Le verbe *phaino* apparaît aussi aux termes *phantazo* et *phantazomai*, qui signifie aussi « apparaître » que « donner l'illusion », des termes qui expliquent aussi la notion de *représentation* en conformité avec le philosophe roumain Alexandru Dragomir (*Cinci plecări din prezent. Exerciții fenomenologice / Cinq départs de présent. Exercices phénoménologique*, 2005). Le terme roumain *fiction* dérive du latin « fictio,-onis » au sens *d'invention, création, formation ; chimère, simulation, la simulation de l'intention; supposition, hypothèse; fiction légale*; des sens multiples du verbe latin « fingo,-ere, finxi, fictum », on rappelle les sens de *créer* (en argile, cire, pierre, etc.), *modeler, sculpter; modifier, ajuster, orner; inventer, former, créer, faire; éduquer, former, instruire; s'imaginer, se représenter; imaginer, inventer, broder; simuler*. La notion de *fiction* couvre en conséquence aussi le sens de créer, modeler, former, des actions réalisées par l'intermédiaire de l'imagination et qui ont équivalent en réalité que le sens d'invention, création, activité de l'imagination qui vise l'irréalité. La notion de *théâtre* provient de *théatron* (le lieu où on voit, où on assiste aux représentations), dérivé du grec *théaomai* (je vois). De cette manière, au nom de ses auspices, le théâtre se réfère en premier lieu au sens de vue, à *eidolon*, à tous sens et les ambiguïtés du terme, de l'image, vision, rêve, au fantasme, fantôme, double.

L'atout des notions image et fiction est qu'elles se réfèrent aussi à ce qu'il existe, qu'à ce qu'il n'existe pas. À mêmes termes on vise aussi ce qu'il est de l'image immanente d'une réalité objective et à l'image de quelque chose qu'il n'y a pas que comme pure invention, imagination, création dans notre esprit. L'ambiguïté sémantique déclenche l'appréciation ou le manque d'appréciation des domaines visés de ces notions. Le domaine de l'imagination et des fictions appartient à une catégorie ambiguë, il augmente ou descend, il guérit ou tue, il est miracle ou malédiction. C'est un territoire où l'individu peut devenir fort ou au contraire son identité montre sa fragilité.

Dans notre recherche, les suivantes idées-force de l'aspiration vers un acte dramatique qui comporte *une volonté de se métamorphoser*: la soif primordiale d'apparence (Friedrich Nietzsche), l'impulsion ludique innée de l'homme, « l'impulse de jeu » (Friedrich Schiller), la vocation de dramatiser (Louis Jouvet), l'impuissance de posséder notre vie (Antonin Artaud), le désir de libération par changement (Alfred North Whitehead), l'enchantement de vivre sous un masque (Tudor Vianu), l'attitude du comédien (Georg Simmel).

Le premier chapitre. Gaultier, „impresario métaphysique”

Le premier chapitre de la thèse est consacré à la présentation de la philosophie du bovarysme. On présente l'histoire et le parcours de la notion du bovarysme, l'emprunt du terme dans les sciences psychologiques, la période de conception philosophique et les liens du bovarysme à l'époque de la fin de siècle XIX et début du siècle XX. L'accent se met sur la notion du bovarysme comme notion *fin de siècle*, sur la révélation de l'ambiguïté bovaryque et du Mythe de Léthé comme métaphysique du spectacle du monde dans la philosophie de Jules de Gaultier.

L'œuvre philosophique de Jules de Gaultier relève deux préoccupations majeures et constantes: Gustave Flaubert et Friedrich Nietzsche. Les illusions sur soi même et sur le monde d'Emme Bovary, l'héroïne du roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1821-1880), est source d'inspiration pour une philosophie originale de l'illusion de Gaultier, le bovarysme. De Friedrich Nietzsche (1844-1900), il reprend l'attitude

esthétique et la position de philosophe-artiste devant le spectacle de la vie et du monde. La première œuvre de Jules de Gaultier, qui montre l'apparition d'une nouvelle conception philosophique, est dédiée à Flaubert et est intitulée *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892). Le concept de bovarysme comme notion *fin de siècle* ne recommande pas seulement la localisation temporelle des deux œuvres, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892) et *Le Bovarysme* (1902), mais aussi la structure même intime de la notion, qui surprend d'une part une crise d'identité et la prédilection pour l'imaginaire, l'artificiel et l'illusion, et qui révèle d'autre part un attrait pour la fiction contemplative spécifique à la décadence de *fin de siècle* XIX. La décadence *fin de siècle* a manifesté des tendances de scepticisme, élitisme, l'exacerbation de l'esthétisme, le culte de la forme, la volupté de l'irrationnel, l'amoralisme. L'angoisse *fin de siècle* est compensée par le culte exacerbé du beau et l'existence n'est pas conçue qu'un phénomène esthétique. Les protagonistes de cette angoisse subissent des états d'épuisement nerveux, de spleen, d'hypersensibilité, de morbidesse, pendant que la sensualité fatiguée et ambiguë de la décadence se complait en luxure. Le prototype humain promu de décadence est *homo aestheticus* et la norme de conduite acceptée et encouragée est le dandysme. L'attitude esthétique exacerbée, la substitution de l'éthique par l'esthétique, le culte de la beauté et la soumission de l'utilitarisme, la foi en la rédemption de la vie par l'art et la beauté, est commune aussi à la décadence *fin de siècle*, qu'à la décadence postromantique *l'art pour l'art*. La décadence configure une esthétique de l'illusion, et l'une des philosophies qui répond à ces nécessités est le bovarysme.

Le terme de *bovarysme* a été précédé de celui de *bovaryste/bovarystes*. Au début de l'année 1857, Flaubert est déféré à la police correctionnelle et appelé en instance pour l'immoralité de son roman *Madame Bovary* (1857), accusé de l'immoralité. Ceux qui ont défendu le roman incriminé ont été connus sous le nom de bovarystes. Les premiers à-propos dans la critique littéraire sont consignés chez Gustave Merlet en *Réalisme et fantaisie* (1861) et chez Barbey d'Aurevilly, en 1865, en un sens dépréciatif. Auprès des critiques littéraires, les premiers qui ont été sensibles et se sont préoccupés de phénomène bovaryque en essayant de le définir et de l'encadrer, ont été les psychologues, les psychiatres, les psychanalystes. Dans son expression pathologique, le bovarysme a suscité un intérêt vivant dans la psychologie et la psychiatrie, où il a été accepté les bras ouverts parce qu'il avait apparu pour dénommer un trouble éternel de la personne. De cette manière, on peut expliquer son apparition plus fréquente dans les dictionnaires de spécialité des sciences psychologiques que dans celles de philosophie. Des individus inadaptés au réel seront toujours et qui, en refusant une existence quotidienne, se complairont dans des rêveries diurnes par lesquelles l'imaginaire compensatif satisferont les désirs de situations élevées, destin exceptionnel, idéalisation de soi. La névrose istérique, le délire imaginatif, la rêverie diurne, les tendances d'idéalisation, le narcissisme, le désir compensateur, la perturbation de la fonction du réel, l'idéal de moi, ce sont les délimitations entre lesquelles le bovarysme a été surpris et défini dans les sciences de la psychologie et de la psychiatrie. On trouve une compréhension plus large, plus profonde sur le phénomène bovaryque, qui dépasse les limites de la psychopathologie, dans la psychanalyse, dont l'introspection plus tolérante accepte notre balancement perpétuel entre l'idéal de moi et le moi réel, entre le rêve et le réel.

J'ai repéré le stade actuel de la recherche sur le bovarysme dans l'étude *Le principe bovaryque* (2006) du professeur norvégien de littérature comparée Per Buvik et dans l'étude *Les maladies de destin. La paresse, l'échec et le bovarysme (Maladiile de destin. Lenea, ratarea și bovarismul)* de l'œuvre *De la limite (Despre limită)*, 2004) du philosophe roumain Gabriel Liiceanu. Dans le système philosophique de Gabriel Liiceanu (la « peratologie »), où « la limite » représente l'identité même, l'être bovaryque est la personne qui se soustrait à l'accomplissement de sa propre limite, fasciné par une limite-fantasme, qui ne peut pas être touchée grâce à ses ressources faibles, fragiles, malades.

La philosophie de Jules de Gaultier se caractérise par l'irrationalisme, l'esthétisme, le fictionalisme, le subjectivisme, l'aristocratie. Influencée par la philosophie de Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818) et née sous le signe fort de Nietzsche, la philosophie du bovarysme porte l'empreinte de ceux-ci en concernant des concepts tels: l'instinct vital, l'instinct de connaissance, la volonté d'illusion, la conscience de l'apparence, la nécessité des fictions, l'illusion de l'identité, l'illusion du libre-arbitre, la philosophie en tant qu'art. La philosophie de Jules de Gaultier se naît près de l'intuitionnisme bergsonien (*Matière et mémoire*, 1896), du fictionalisme de Hans Vaihinger (*Die Philosophie des Als Ob*, 1911), de l'humorisme de Luigi Pirandello (*L'Umorismo*, 1908), du „quichottisme” de Miguel de Unamuno (*Vida de don Quijote y Sancho*, 1905 et *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1913), de la „ration vitale” de José Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*, 1914) et du „belpégorisme” de Julien Benda (*Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française*, 1918). Par son esthétisme, Jules de Gaultier semble provenir de l'hédonisme esthétique de Søren Kierkegaard (*Enten-Eller*, 1843). Dans le dessein représentant *L'arbre existentialiste*, esquissé du philosophe Emmanuel Mounier, Nietzsche est la branche qui se dirige de Kirkegaard à Sartre, en passant par Heidegger. Ce n'est pas par hasard que Jean-Paul Sartre et Jules de Gaultier ont eu une préférence commune – Flaubert. Sartre lui a dédié mille de pages dans *L'idiot de la famille*. Par les études *La révolte des dandys* de *L'Homme révolté* (1951) ou *La comédie* et *Le don juanisme* de *Le Mythe de Sisyphe* (1942), Albert Camus complète ce groupe de philosophes dont les visions se nourrissent de la même sève. Aux angoisses de l'homme esthétique kierkegaardien, aux « maladies mortelles » kierkegaardiennes, Jules de Gaultier leur répond par un « système d'illusions » dénommé bovarysme. *Le Bovarysme* de Gaultier s'inscrit dans les coordonnées du relativisme et du *perspectivisme* nietzschéen en ce qui concerne la valeur de l'illusion et de la fiction comme « mensonge vital ».

Le bovarysme se présente comme une philosophie dissociative, une philosophie de l'illusion et de la fiction contemplative. En tant que philosophie dissociative, le bovarysme est un héritier digne de la « métaphysique de la volonté » inaugurée par Schopenhauer et continuée par Nietzsche, on retrouve à ceux deux „personnages” principaux du bovarysme l'instinct vital et l'instinct de connaissance, les bases de la philosophie schopenhauerien, la volonté et la représentation, devenues chez Nietzsche, le principe dionysiaque et le principe apollinien. Jules de Gaultier conçoit le bovarysme comme le drame de l'instinct vital et de l'instinct de connaissance, des instincts trouvés toujours en concurrence, en rivalité ou en conflit, en se déguisant l'un de l'autre, des instincts engagés dans une lutte ayant la même fin: la relation d'antinomie. *Être et connaître* se trouvent toujours dans un état de dissociation, de divergence, leur harmonie apparemment durable est illusoire. Les conséquences de cet état de fait influencent l'unité

de la réalité, la perspective sur la réalité et sur le monde étant fragmentée, troublée toujours du conflit d'entre la vie et la connaissance. Pour Gaultier, le bovarysme est une maladie moderne de la civilisation. La civilisation a encouragé les besoins falsifiés, artificiels, imaginaires de l'homme au dépit des besoins naturels. L'énergie vitale, héréditaire, naturelle, est détournée en faveur de la nature artificielle, imaginate, fictive. La formule du « pouvoir de se concevoir autre qu'il n'est » devient chez Gaultier l'instrument par lequel il opère sur l'individu, les collectivités, les religions et les croyances, le monde entier. Conformément à l'opinion de son principal exégète, le philosophe Georges Palante, Gaultier décrit la maladie bovaryque dans le spectacle extraordinaire de l'humanité entière, de telle manière qu'il promeut le concept du stade psychologique à celui métaphysique.

À partir du postulat conformément auquel « il n'y a pas de connaissance que celle d'un objet par un sujet », Jules de Gaultier dit que tout être qui prend conscience de lui-même se conçoit par cet acte autre qu'il n'est. En se divisant entre sujet et objet, aussi l'être psychologique que l'être universel détruisent leur unité, ils ne peuvent pas avoir une connaissance intégrale sur eux-mêmes; leur partie qui est devenue sujet échappe à la connaissance et ainsi la connaissance n'est que partielle, incomplète, fausse, illusoire.

Dans *Le Bovarysme*, la théorie de Gaultier est surprenante comme un vrai coup de théâtre, parce que, en analysant la fiction bovaryque comme un symptôme d'une maladie, « dans le troisième acte de la pièce », le philosophe change la situation et fait de bovarysme une loi de l'évolution universelle et un moyen de production du réel. La conciliation des deux instincts présentés dans une rivalité et concurrence éternelle mènent en fin de compte à une unité, une combinaison d'une stabilité relative, mais suffisamment consistante comme durée pour créer le réel. La vitalité et l'utilité s'harmonisent en moments de réel contenues dans la fuite permanente du temps. À la fin de son argumentation, Jules de Gaultier attribue à la fiction bovaryque le rôle vitale dans le drame phénoménal. Gaultier donne deux interprétations au même phénomène, deux perspectives ou une perspective contraire à la première. De cette manière philosophique de Gaultier, on ressent encore une fois l'influence forte de Nietzsche, pour qui la philosophie est de *l'interprétation, de l'expérience, de la création, du perspectivisme*.

À notre avis, le bovarysme de Gaultier ressemble à *Ianus Bifrons*, qui a toujours deux visages contraires: Maladie – Vitalité, Artificiel – Naturel, Irréel – Réel, Décadence – Grandeur, Déformation – Formation, Involution – Evolution, Mort – Vie. D'où résulte l'ambiguïté du phénomène bovaryque. Gaultier considère cette contrariété comme une modalité normale de vie. Dans les deux situations, le moteur du mécanisme bovaryque fonctionne par des images, l'être humain se laisse envahi par des images. Le pouvoir de l'imagination est celui qui nourrit l'engrenage bovaryque, il tisse l'illusion. L'imagination peut être cette *maîtresse d'erreur et fausseté* pascalienne, et alors l'imagination signifie du pouvoir déformant, mais elle peut être aussi un pouvoir créateur.

Gaultier sort du conflit, de la rivalité, de l'antinomie des deux instincts mis en scène, l'instinct vital et l'instinct de la connaissance, de la même manière que ses illustres prédécesseurs, Shopenhauer et Nietzsche, il sort de la scène de l'éthique en ouvrant la porte de l'esthétique. Pour lui l'existence ce n'est pas un problème à résoudre, mais comme on l'a toujours dit, l'un à contempler. L'illusion, ce mensonge vital, est d'une part dépravée et elle trompe et d'autre part elle est « artiste » et son jeu crée la réalité même.

Le postromantisme et la décadence de fin de siècle XIX ont promu le principe de la beauté comme contraire au principe de l'utilité. C'est en fin de compte un problème d'attitude, de perspective et d'expérience personnelle par lesquelles les artistes et les philosophes ont répondu que l'Art était de la connaissance. Gaultier, pour qui la philosophie est une œuvre d'art, est une création qui soutient la science de la connaissance, est l'adepte de Nietzsche. Dans *La Gaya scienza* (§ 301), Nietzsche parle de la désillusion des contemplatifs, du fait que la désillusion accompagne le grand spectacle de la vie, mais, en même temps, *vis contemplativa* contient *vis creativa*, le contemplatif est lui-même „le vrai poète et créateur de la vie”.

Comme philosophie de la fiction contemplative, le noyau de la philosophie du bovarysme semble tissé autour du mythe de Léthé, de la même manière que son attitude spectaculaire, adoptée dans l'interprétation de l'univers, surtout dans les œuvres *Le Bovarysme*, *Les Raisons de l'idéalisme* ou dans *De Kant à Nietzsche*. Gaultier imagine une Léthé métaphysique, aux bords de laquelle, à ce que Georges Palante remarque, la pensée improvisatrice, après qu'elle a créé le décor du monde et la fiction de l'intrigue phénoménale, se promet « de ne se reconnaître jamais sous ces masques avec lesquels elle-même s'est représentée afin de garder sa joie d'imprévisible et de jeu ». À notre avis, le mythe de Léthé est une réplique du mythe nietzschéen de *l'éternel retour du pareil*, qui est considéré par l'exégète nietzschéen Eugen Fink comme la plus profonde partie de la pensée nietzschéenne, mais aussi la plus « obscure » parce qu'on lui manque la forme conceptuelle précise (*Nietzsches Philosophie*, 1960). Retrouvé dans plusieurs œuvres, le mythe nietzschéen est présent d'une manière mémorable dans une série de prophéties en *Also sprach Zarathustra*. Nietzsche considère que la doctrine de l'éternel retour a été déjà prêchée par Heraclit, comme il affirme en *Ecce homo*. En revenant sur le thème en *Der Wille zur Macht*, Nietzsche met en évidence l'impossibilité de la soustraction de l'éternel retour, dans la mesure où tout devient et revient toujours. Le monde est conçu par Nietzsche comme un jeu éternel des forces et des volontés de pouvoir. Dionysos est la divinité qui affirme la pluralité des choses. Le monde dionysiaque est le monde des masques, du jeu, de la soif d'apparence. Gaultier n'est pas non plus loin de ce monde, en tant que disciple de Nietzsche et par suite de Dionysos. Lui aussi, il est captivé du charme des métamorphoses dictées de la fiction bovaryque conformément à laquelle le monde se conçoit autre qu'il n'est, en constituant par les changements successifs le spectacle éternel de l'accomplissement. Ayant le signe positif, la fiction bovaryque est de la « force vitale » par excellence et ressemble à « la volonté de pouvoir » nietzschéen, elle est aussi une force terrible qui rend possible, par son jeu, le réel. Pour Gaultier, la réalité est le résultat d'un état passager d'équilibre entre deux forces à tendances contraires.

Gaultier considère le monde le texte d'un drame joué par des acteurs mouillés dans les eaux de Léthé. Les uns, la plupart, ne reconnaissent plus le scénario où ils jouent, ils ont oublié qu'ils avaient été témoins à la constitution de l'intrigue phénoménale. En sirotant l'eau de Léthé comme une drogue, ils peuvent jouer d'une manière innocente la tragi-comédie de la vie. L'oubli réveille l'intérêt pour le spectacle de l'existence, amène la joie du jeu, de l'imprévisible, accompagnée de toutes les aventures de l'inconscience. S'ils savaient qu'ils étaient seulement des acteurs d'un scénario dont ils ont été des artisans, les hommes se désintéresseraient au jeu du drame existentiel. Or, le bovarysme est une forme d'autonarcose. Les eaux de Léthé signifient la force de l'illusion qui agit d'une manière hallucinante sur tous, une force nécessaire à concrétiser les désirs, les

idéaux, le destin, la vie. Les eaux de Léthé rend possible le spectacle enthousiaste de la vie, sans elle, il ne serait pas possible de tisser l'intrigue de la fiction universelle. L'illusion est, en conséquence, l'appui de la vie, et si « le système d'illusions » disparaissait, le monde se dissoudrait et périrait en néant.

Le Mythe de Léthé, en tant que métaphysique du spectacle du monde, nous approche du thème poétique bien connu du *monde comme théâtre*. L'illusion, le rêve, l'apparence, la métamorphose sont des dérivés du thème *le monde comme théâtre* et, à la fois, ils sont « des personnages » principaux de la philosophie du bovarysme. On peut considérer que le bovarysme, au moins sous son aspect de métaphysique du spectacle, est un phénomène de la décadence *fin de siècle*, de la décadence vigoureuse de type nietzschéen. Dans le plan psychologique, il est un phénomène général humain atemporel.

Le deuxième chapitre. L'armoire de livres. Modèle et mimesis

Notre démarche dans ce chapitre vise la constitution de la personne fictive de l'être bovaryque, de son moi déguisé et le pouvoir de fascination du modèle. Le bovarysme y est considéré une métamorphose, en accentuant la vocation théâtrale du phénomène. La recherche est basée sur le démontage de la personnalité bovaryque en personnalité réel, modèle et métamorphoses, c'est-à-dire, personnalité fictive. Sous son aspect psychopathologique, le bovarysme suppose l'abandon des tendances et des énergies naturelles, héréditaires, en faveur d'autres tendances d'emprunt. L'angle qui se forme entre ces deux lignes à valeurs psychologiques est nommé par Gaultier *l'indice bovaryque*. Il mesure la déviation d'entre réel et imaginaire.

Le conflit réalité – imaginaire est le binôme d'où le roman entier *Madame Bovary* se nourrit. Un épisode clé de notre analyse est celui du bal de Vaubyessard, quand un serveur distrait brise deux glaces, moment où Emma voit dans le jardin des visages de paysans, qui regardaient au-dedans, et ainsi l'héroïne, « se revit » d'elle-même en enfance, « écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie ». L'incident la surprend juste au moment où elle mangeait « une glace à marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents ». Cette scène représente le début d'une série d'ailleurs de jeux entre réel-irréel, ayant pour cadre la fenêtre. Le réel et l'illusion reste face en face: *la fillette écrémant les terrines de lait* et *la dame qui mange la glace d'un coquille d'argent-doré*. Notre interprétation a attribué à l'image de la fillette le caractère d'*ombre* au sens jungien du terme. Emma se regarde *comme si* elle n'était pas elle-même, elle ne veut pas se reconnaître en cette fillette-là, en niant de cette façon son *ombre*. En réalité, celui qui regarde c'est le moi déguisé d'Emma. Le modèle matrice d'Emma est la Demoiselle de Vallière, présente dans l'épisode „des plats peints”, analysé de Victor Ieronim Stoichiță, conformément à qui Emma est une „grande dévoratrice d'images”. L'encre est l'élément de Flaubert, de « l'homme-plume », tel que l'auteur de *Madame Bovary* se définit tout seul en *Correspondance*. L'encre est considérée comme le vrai poison d'Emma, de l'encre apparaissent les chimères et les démons de la tentation bovaryque. C'est grâce à la lecture qu'on se produit l'intoxication et « la connaissance anticipée des réalités », cataloguée de Paul Bourget, dans *la théorie de la décadence*, pour « le mal de la Pensée ». En premier lieu, par la lecture, Emma se construit une réalité imaginaire fabuleuse, comme les visages, les effigies du modèle auquel elle s'identifie. À notre opinion, prennent contour les suivantes facettes du modèle de « la Dame »: *la maîtresse, la nonne, la sainte, l'amoureuse, la femme à la fenêtre, la parisienne, la lectrice, la*

voluptueuse, la persécutée. Pour Emma, ces facettes sont également des rôles que l'héroïne interprète avec un grand talent de comédienne. C'est à cause de cela que le moi d'Emma semble divisé, il n'a pas de continuité, il est un moi fragmenté, *morcelé*. « L'infinité de passions », « l'orchestre de sentiments », les métamorphoses par lesquelles Emma passe, à la recherche de l'effigie du modèle, sont un signe d'un « déséquilibre prolongé ». Entre la réalité et la réalité fictive des livres, entre la réalité et la représentation, il y a un divorce, une grave rupture, une discontinuité signalée, d'ailleurs, de Michel Foucault dans *Les mots et les choses* (1966), à l'intérieur de l'analyse des aventures de Don Quichotte, des aventures à partir desquelles le rapport bien établi de *similitude* du réel avec la réalité cesse. Emma ne retrouve pas en fait aucune ressemblance à la réalité fictive de romans, elle ne retrouve pas la promesse « des démons » de la lecture. Nourrie de ces images-là fabuleuses des plats peints, en représentant des épisodes galants de la vie des héroïnes illustres, Emma va goûter toute « l'amertume » d'une vie désolante. Et Emma voudra remplir le vide amer et ténébreux de la réalité par l'éclat de ses fictions. Le jeu des fictions efface la frontière entre vérité et simulation, entre réalité et imaginaire, en ouvrant les portes de l'ambiguïté et de l'équivoque.

Le chapitre représente aussi une analyse spéculaire du bovarysme et de la théorie du mimétisme du désir de René Girard, exprimée en *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), un livre événement de la critique française. La théorie du désir mimétique exprime chez Girard le désir d'être l'*Autre*, désir qui déforme le sens du réel et favorise le règne de l'irréel. La cause du désir d'être l'*Autre* est expliquée du critique français par le dégoût pour soi-même, le désir mimétique représente l'échec d'un plan d'autodivinisation et il est, en fin de compte, une « transcendance déviée ».

La théorie de la fiction de l'unité du moi, la relativité de l'unité du moi finit ce chapitre. On recherche l'aspect mystérieux, énigmatique, inconnu du soi et le caractère éphémère et instable du moi, tel qu'il est relevé par plusieurs auteurs: Friedrich Nietzsche, Jules de Gaultier, Walter Georg Groddeck, Sigmund Freud, Alfred Binet, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Pyotr Demianovitch Ouspensky, Georges Palante, Bertolt Brecht, H.-R. Patapievici. Le moi c'est une fiction conventionnelle, l'unité du moi est illusoire, la personnalité n'est pas une entité stable, définitive, mais une toujours changeante. Si la constitution de notre Soi a cet aspect de spectacle baroque, avec des moi inconstants, changeants, fluides, avec des alliances secrètes et des complots sanglants apparus dans la multitude des instincts, si elle se déroule comme un spectacle gouverné par un Protée capricieux, alors l'égarément et même la folie sont si possibles. Donc, l'égarément d'Emma dans le marais du Soi, parmi ces îles flottantes d'un moi illusoire, n'est qu'un « *felix culpa* », sa seule culpabilité étant cette rencontre-là ratée avec l'*ombre*, quand la ligne de son devenir se brise dramatiquement, en créant l'angle bien connu de *l'indice bovaryque*. En rétablissant la valeur positive du bovarysme, dans la troisième partie (*Le Bovarysme, loi de l'évolution*) de son œuvre *Le Bovarysme*, Jules de Gaultier nous encourage à construire notre personnalité prochaine comme un prolongement de la personnalité ancienne. La technique de ce passage consiste à associer le changement à l'identique, « nouer » la personnalité prochaine à celle passée en évitant la rupture, la faille ouverte de l'angle de *l'indice bovaryque*.

Le troisième chapitre. L'Armoire à glaces. « Le Miroir de mots » et l'aveugle

Le problème mis en discussion dans ce chapitre est le rapport spéculum – bovarysme. On a investigué particulièrement les relations existant – inexistant, identité – altérité, essence – apparence, authentique – inauthentique, des relations qui caractérisent le bovarysme.

En premier lieu, j'ai constaté que le miroir est un instrument idéal de la divinité, dans de nombreuses cosmogonies ses réflexions en contribuant à « l'autogestation de la divinité même ». Une métaphore profonde des cosmogonies plus proches ou plus lointaines, chargée d'une symbolisation ambivalente, le lieu des pouvoirs de la vue et de la connaissance, mais aussi de ses erreurs, le miroir montre dès le début son abysse, son paradoxe et ses ambiguïtés.

Impliqué dans l'apparition des mondes, le miroir participe aussi à « la naissance » de l'identité de l'individu, « en accouchant » la création du moi. Paul Schilder, Henri Wallon, René Zazzo, Jacques Jean Lhermitte, Jacques Lacan, Françoise Dolto sont seulement quelques-uns des psychologues, psychiatres et psychanalystes qui ont relevé dans leurs recherches la fonction de la réflexion spéculaire à la mise en évidence de la structure du je. Le terme de *stade du miroir* appartient à Henri Wallon, qui le décrivait comme partie intégrante du premier stade de développement de l'enfant, celui impulsif – émotionnel. *Le stade du miroir* devient un concept renommé par Lacan dans sa communication faite au XVIème congrès de psychanalyse à Zürich, le 17 Juillet 1949, dénommée *Le stade de miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. La conversion du moi spéculaire en moi social signifie pour Lacan l'accès de l'être humain dans le monde. Pour Françoise Dolto, « le miroir » représente une surface psychique, c'est-à-dire, la voix, le langage maternel mimique, le visage de la mère et surtout son regard. Une conclusion retenue est que, dans le cas d'une relation spéculaire, le sujet peut emprunter l'inauthentique spécifique à l'apparence scopique, le caractère de chimère spécifique à l'image spéculaire. C'est une leçon qui sera reprise dans des formes spécifiques, mais très laborieusement, d'une part, du maniérisme et du baroque, d'autre part, du dandysme et du bovarysme.

Le grand moment du miroir se situe dans la période du maniérisme et du baroque. La métaphore du miroir devient hallucinante dans le maniérisme, constate Gustav René Hocke en *Die Welt als Labyrinth* (1957), parce que « ce qui est reflété devient miroir ». La nouvelle fonction donnée au mécanisme optique par l'homme maniériste et baroque, naît un principe spéculaire, exprimé d'une part en déformations, en passant de la *figura serpentinata* aux aberrations anamorphotiques, mais d'autre part, il est exprimé en réflexions symétriques, multiples ou paradoxales. La specularité baroque a fréquemment utilisé les procédés *tableau en tableau* et *théâtre en théâtre*, procédés par lesquels l'œuvre a son propre miroir. Le même principe spéculaire, nouveau est l'origine de la perspective accélérée, ralentie, illusionniste, des perspectives « dénaturées » et « dépravées », telles qu'elles sont nommées de Jurgis Baltrušaitis, ou du procédé de la perspective illusionniste, *trompe-l'œil*, exploité de la scénographie théâtrale baroque. Le miroir de l'œil est celui qui perçoit la déformation obtenue par un calcul savant et rigoureux. Aucune autre époque n'a connu un appétit si grand pour étudier les effets magiques de la catoptrique, comme l'a fait le maniérisme et ensuite le baroque. Par cette magie spéculaire, on se révèle, dit Baltrušaitis, « des êtres fermés dans notre créature ». Par ces expérimentes savants, l'art de la catoptrique met en scène un *alter mundus*. Elle

ouvre les portes d'un monde par lequel la réalité est invitée de fantasmes. Elle te trompe, te séduit et t'entraîne dans un empire des fictions, dans un *alter mundus*, où la réalité et l'illusion arrivent à se confondre.

La relation avec *l'autre* de miroir, qui nous a montré, dans *le stade du miroir*, qui et comment nous sommes, est l'une qui nous accompagne toute la vie. C'est une relation tacite qu'on oublie ou on ignore souvent. D'ici cette bizarrerie inattendue avec le double spéculaire, qu'on prend pour *un étranger*. Les romantiques, les amateurs de sondage des zones abyssales et craintives de l'inconscient, vont se pencher de manière extensive sur cette question « vieille comme le monde », c'est-à-dire le thème du double spectral, dénommé *Doppelgänger* dans le folklore allemand. Dans leurs écrits, le double paraît comme un miroir d'un *moi* profond, problématique et hallucinant. C'est de cette manière qu'il est présent dans les écrits analysés chez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allen Poe, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Dostoïevski. Ensuite nous avons cherché l'origine de ce motif du double dans la croyance en l'immortalité de l'âme, telle qu'elle a été théorisée par Erwin Rohde et Otto Rank. L'image de l'âme niée, ignorée, vendue, tuée, perdue en quelque sorte, attire sur soi l'angoisse, la folie ou la mort.

Dans l'univers du miroir, le glissement de l'existant au non existants, de la plénitude dans le néant, de vérité en mensonge, de la similitude à la déformation, de l'identité à l'altérité, d'invisible au visible, il est toujours possible. Si *le stade du miroir* nous a formés, nous pouvons dire que *l'effet du miroir* nous a déformés. Les miroirs sont des « filles au néant » (Petru Creția) étant de cette façon de grands producteurs d'irréalité, grands maîtres de fictions, mais leur grand pouvoir perverti c'est qu'ils causent de la confusion entre réel et irréel. Le terrain de jeu entre réalité et irréalité, nommé de Victor Ieronim Stoichiță *l'effet Don Quichotte*, contient aussi dans le cas des miroirs des frontières de précarité, glissantes, confuses. Le miroir est un chasseur de l'invisible et un piège du visible. La specularité est un terrain incertain comme des sables mouvants où on peut être absorbé dans le tourbillon déclenché de nos propres profondeurs, tandis que, morganatique, grimpé sur le cadre du miroir, apparaît un *autre*, un *double*, un *étranger*, un *modèle*.

Les mots sont le miroir d'Emma Bovary. Des mots des livres elle a tissé les images qui ont captivée, qui lui ont créé le modèle où elle s'est reflétée, des images qu'elle a dévorées et qui ont été en fin de compte son vrai poison. L'œil est le premier organe coupable d'Emma, par l'intermédiaire de l'œil elle devient malade de bovarysme. L'œil est le premier attaqué, envahi et dévoré de fantasmes. L'œil est coupable parce qu'il ne met pas en relation *voir* et *savoir*, la vue ne sera pas de la connaissance, mais de l'illusion. Tombé malade de fantasme, l'œil détermine le premier la transformation d'*être* en *paraître* et de *sentir* en *mentir*, une maladie avec laquelle il contamine l'être entier. Des signes de l'œil « malade » sont le lorgnon qu'elle « portait comme un homme, suspendu entre deux boutons du corsage » comme Charles la voit dans la première visite chez Bertaux, ensuite le regard les yeux à moitié fermés, avec lesquels elle se regarde sans se reconnaître dans la figure de *la fillette écrémant les terrines de lait* et la voilette sous laquelle elle cache son regard hallucinant du chimère de l'amour, dans les aventures amoureuses de Rouen. Le lorgnon, le regard filtré, la voilette sont une sorte d'accessoires *trompe-l'œil*, par lesquelles Emma truque la réalité, en la jetant dans une *perspective dépravée* ou *secrète*. Conformément à l'opinion de Michel Picard en *La lecture comme*

jeu (1986), *l'effet littérature* est l'effet sous lequel Emma devient une grande gaspilleuse, parce qu'Emma Bovary « gaspille l'argent pour la littérature » en fin de compte.

En s'assommant *le rôle* de lectrice, Emma s'identifie aux héroïnes aimées et admirées, elle joue leur rôle. Le drame d'Emma est qu'elle quitte la lecture en jouant de suite *le rôle* auquel elle s'est identifiée, qui est permis que dans le jeu de la lecture. En oubliant de sortir du jeu de la lecture, de l'empathie acceptée du rôle de lectrice, Emma va jouer le rôle de l'héroïne en réalité, rôle auquel elle s'est identifiée et qu'elle veut jouer. En oubliant de fermer *le jeu de la lecture*, elle se promène au monde comme si elle se trouvait dans un livre géant, de la même manière que Don Quichotte. Plongée dans ce tissu qui est le texte, Emma se déchire elle-même, se mêle à la texture du *rôle*, devenant une sorte d'être hybride, mythologique, mi-réel, mi-irréel. Ce voile de la texture s'effiloche juste au moment de la mort. Aux yeux d'Emma, fermés pour toujours, la texture des mots se déchire et à la fois le voile des illusions. La poussière blanche est la cendre du *rôle*.

La fin du chapitre recherche la figure étrange et très controversée du mendiant aveugle du roman *Madame Bovary*. L'interprétation de la critique a fait de la figure de l'aveugle un symbole de la réalité, du diable, de Nemesis, du sort. On mentionne les appréciations critiques de Jean Starobinski, Max Aprile et l'étude excellente du professeur Mary Davidson-Evans, de son livre *Medical Examinations: Dissecting the Doctor in French Narrative Prose, 1857-1894*. D'une part, les yeux d'Emma *en errant aveugles et les orbites ensanglantées* de l'aveugle sont un signe possible d'une scène de la reconnaissance. On croit que le mendiant aveugle peut être aussi « l'autre » de miroir, mais d'un miroir des déformations. Comme scène de la reconnaissance, la rencontre d'Emma avec l'aveugle est la plus déformée réflexion d'Emma. Elle a *erré aveugle* tout sa vie. Sa manière particulière de « voir », le regard filtré, est l'équivalent de l'aveuglement. Elle a aimé *d'une manière aveugle*, en substituant le réel par l'irréel, en attribuant à ses bien-aimés des qualités qu'ils n'avaient pas. Les yeux brûlés d'Emma, enterrés dans la cendre des fantasmes, se superposent sur les orbites ensanglantées de l'aveugle. L'aveugle est un reflex monstrueux et déformé d'Emma, il est son anamorphose aberrante et effrayante, il est son double, son *petit frère* spectral. Le réel en excès se rencontre, se reconnaît et se confond finalement à l'irréel en excès. En réfutant son *ombre* et sans désirer de s'identifier à la figure de *la fillette écrémant les terrines de lait*, Emma est obligée d'affronter le visage monstrueux et enlaidissant de l'*ombre* sous le masque de l'anonyme mendiant aveugle. *L'ombre* réfutée est devenue *le double monstrueux*. La séquestration de l'aveugle dans un asile obtenue par Homais signifie la condamnation et l'exclusion de la vie publique d'Emma et de tous les rêveurs qui errent aveugles, les yeux hallucinants et éclairés des chimères cachés et qui sont dans monde qui adore les dieux pragmatiques du progrès et de la science, des parias qui doivent être isolés pour éviter toute contamination.

Le quatrième chapitre. « Le théâtre privé » et la rêverie bovaryque

À partir d'un cas célèbre dans la mythologie de la psychanalyse, ce chapitre est consacré au concept de « théâtre privé », aux incidences d'entre l'hystérie et le bovarysme, au diagnostic différentiel de la rêverie bovaryque, morbide et créatrice. Les prémisses de l'analyse peuvent être trouvées chez Jules de Gaultier, qui a nommé « le principe hystérique » cet encouragement-là conformément auquel on se conçoit d'autres qu'on n'est, et Sartre en *Notes sur « Madame Bovary »*, la dernière partie du troisième

volume de son ample étude de « psychanalyse existentielle » *L'Idiot de la famille*, tirait la conclusion « Le Bovarysme, c'est l'hystérie ». On considère que le bovarysme est plus approprié dans le phénomène que la psychiatrie nomme borderline, et la psychanalyse état-limite, comme on va montrer dans la sous-section *Des êtres de frontière*, du huitième chapitre de notre thèse, *La théâtralité de l'ambiguïté*.

Patiente des médecins Joseph Breuer et Sigmund Freud médecins, Bertha Pappenheim est connue sous le nom d'Anna O., étant le premier cas de l'histoire de la psychanalyse. Le cas présente aussi à côté de la grande palette de « symptômes magnifiques » spécifiques à l'hystérie une patiente particulière. Ayant une éducation exceptionnelle, intelligente et d'un caractère remarquable, la jeune fille Anna O. a eu l'intuition ingénieuse de dénommer ses rêveries, qui ont précédé la maladie, comme « théâtre privé ». La rêverie aux yeux ouverts, le « théâtre privé » d'Anna O., qui a précédé et favorisé la névrose traumatique, est l'expression d'une activité exacerbée de l'imaginaire, fréquente aux hystériques. C'est dans la zone de l'imaginaire compensatif que l'hystérie et le bovarysme se rencontrent. La personnalité hystérique est caractérisée par une tendance vers théâtralité, mise en scène, la mythomanie, la rêverie avec un partenaire idéalisé, la recherche d'un modèle parmi des personnalités célèbres, le manque de spontanéité, la nécessité d'attirer l'attention, l'attitude de séduction, de présence extravagante. Le comportement protéique aux hystériques se manifeste par des réactions excessives, par le passage brusque d'un état à un autre, le pantomime théâtral. On peut discuter aussi de la dimension homosexuelle du désir hystérique, manifestée aux femmes par une rivalité envers l'homme, sa substitution quand celui-ci est médiocre. La femme hystérique « dissimule l'homme » non castré, selon l'image du Père. On retrouve dans les rêveries bovaryques d'Emma, la présence du même type d'imaginaire exacerbé, qui, en suspendant la fonction du réel ou mêlant le réel à l'imaginaire, va de pair avec la maladie. En plus des études des docteurs Joseph Breuer et Sigmund Freud sur l'hystérie, nous nous sommes approprié repris les recherches de Michel Foucault présentées dans les conférences soutenues au Collège de France entre 1973-1974, où le philosophe met un accent particulier sur ce qu'il appelle les « grandes manœuvres de l'hystérie » de Salpêtrière. On a retenu les recherches psychiatriques d'Eugène Minkowski, présentées dans *La Schizophrénie. Psychopathologie des schizoïdes et des schizophrènes*, où sont analysées la rêverie normale, créatrice et morbide par rapport au « contact vital avec la réalité ». Un cas digne d'attention est la rêverie morbide de la jeune fille Marie B., diagnostiquée avec schizophrénie. Le cas est présenté aussi de Jean-Paul Sartre comme pathologie de l'imagination dans *L'Imaginaire*. Sa fiche médicale contient ses témoignages et ses descriptions sur des existences fictives, des vies extraordinaires, des destins aventureux et extravagants, où on reconnaît des désirs et des rêves qui l'approchent de la personne bovaryque Emma. Ce que revient d'une manière obsédante dans les confessions de Marie B. est son image d'artiste.

Anna O., Marie B. et Emma B. sont apparentées à la rêverie. Mais, à la différence d'elles, Emma passe du « théâtre privé » des rêveries, à une « scène » plus vaste. Le « théâtre privé » d'Emma s'ouvre vers l'extérieur, l'intérieur laisse libres les fantasmes vers le monde extérieur, qu'il inclut dans le spectacle. Sur cette immense scène elle évolue comme personnage, près de ceux qu'elle distribue dans certains rôles. La réalité « ne fera pas part » de sa représentation bovaryque, comme Emma voudrait jouer. La magnificence de la fiction sera compromise en contact avec la réalité.

Le comédien, comme le fou, est par excellence le rêveur réveillé. Du monde « des dormeurs réveillés » fait part aussi le fou que le génie, le poète, « le distrait » et le *flâneur*. Une variété de pseudo-somnambulisme rend les derniers fous, mais la différence et la limite est le délire. Cette fois, le rêve est un signe de la frontière fragile entre réel et irréel, entre normalité et folie. La frontière d'entre rêverie et délire est esquissée d'une manière obscure et énigmatique sur des sables mouvantes, et de ce point de vue, le bovarysme n'est que notre « folie » privée.

Le cinquième chapitre. Daguerrotypage avec Emma à la fenêtre. Apparition et apparence

Dans les pages de ce chapitre doivent être observées les fonctions du cadre, la symbolisation de la fenêtre, les encadrements d'Emma Bovary et l'aspect dandy féminin de l'héroïne. Le culte pour apparition et apparence appartient aussi au bovarysme qu'au dandysme. La fonction des cadres est d'encadrer, de séparer, de délimiter l'image de ce qui se trouve autour d'elle. La délimitation indique le fait que, dans l'image encadrée, il ya un monde en soi. Le cadre sépare le monde fictif de l'image du monde réel. Le cadre d'une fenêtre ou l'encadrement de la porte a la même fonction de découpage. La fenêtre est « un champ intermédiaire », « une diaphragme » qui peut s'ouvrir ou fermer, elle permet ou ne permet pas (par rideaux, volets, draperies) l'accès au monde de l'image. C'est une zone de contact des deux mondes, un espace de changement, réalisé par regard. Celui qui est contenu dans le cadre de la fenêtre regarde au dehors, celui qui regarde en dehors de la fenêtre, regarde au-dedans. En même temps, la figure de fenêtre, en tant qu'image encadrée, rompue de réel, devient fiction. En s'esquivant à la réalité, elle se propose celui qui regarde comme fiction. De cette manière, la réalité est suspendue, la figure de fenêtre s'irréalise. En se séparant du réel, elle entre dans un espace et temps fictif. Le cadre de la fenêtre est ainsi une frontière entre réel et irréel. Pour l'être bovaryque, l'image a une importance fondamentale. L'image du modèle est la première copiée: la gestique, les vêtements, l'attitude, la conduite, la voix, tout qui peut être imité. Le problème du mimesis est premièrement « d'être l'image de quelque chose », fait l'observation Wunenburger. Emma, en imitant le modèle, *La Dame* ou *La Dame qui mange la glace d'un coquille d'argent-doré*, comme on l'a déjà nommée, est en premier lieu l'image de ce modèle Elle va cultiver les apparences du modèle en cherchant instinctivement un « cadre » qui la sépare de réel. Pour Emma Bovary, c'est ce cadre qui représentera le cadre de la fenêtre. Les cadres de l'irréalisation d'Emma sont la fenêtre, le miroir, la loge de théâtre de Rouen. Ils jouent le même rôle d'irréalisation comme la scène pour comédien.

En *Forme et signification* (1963), Jean Rousset analyse dans le chapitre *Madame Bovary ou Le livre sur rien* « l'art des modulations des points de vue », des perspectives par l'intermédiaire desquelles on est raconté l'histoire d'Emma dans ce roman célèbre « sur rien ». Flaubert, grand technicien du découpage et de la mise en scène romanesques, utilise les ressources riches que la fenêtre offre en ce qui concerne la captation des points de vue. Rousset fait la liaison entre la fenêtre et les brèches qu'elle offre vers éloignements, vers rêveries, en utilisant une technique particulière du point de vue qu'il nomme *la vue plongeante*. Dans l'article *Madame Bovary outside the window*, F.C. St. Aubyn, en tenant compte de la symbolisation de la fenêtre telle qu'elle a été présentée de la critique traditionnelle, la fenêtre comme symbole de la frustration, signalée par Victor Bombart et celle de la perspective de Rousset, *la vue plongeante*, propose une nouvelle

analyse, Emma en dehors de fenêtre. Pour St. Aubyn, Emma se trouve toujours en dehors de fenêtre, des relations humaines, de l'amour, de ses désirs, de la rédemption.

Parmi les toiles des peintres représentant *la femme à la fenêtre*, celle de Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster* (1822, Berlin, Nationalgalerie), est la plus suggestive pour Emma. Dans la vision romantique du peintre, on voit le dos d'une jeune femme devant une haute fenêtre à deux niveaux de vitres. La conduite rigide, austère, rigoureuse de la silhouette féminine vue de derrière, légèrement penchée pour regarder par la fenêtre ouverte, trahit un état affectif presque clinique. Pour George Banu (*L'Homme de dos. Peinture, théâtre / Spatele omului – pictură și teatru*, 2008), cette jeune femme est sans doute le plus célèbre personnage immortalisé avec le dos, tourné pour regarder par fenêtre. La jeune femme tourne le dos à la chambre où elle se trouve, à sa réalité immédiate pour ouvrir son âme aux perspectives suggérées au-delà de fenêtre. À ses yeux, sur le ciel cendré, apparaissent les lignes fragiles des mâts de navires à peine soupçonnés. On suppose que devant sa fenêtre une rivière coule, comme Seine coule à Croisset, sous les fenêtres de Flaubert. Dans son imagination, cette femme anonyme est certainement partie déjà en longs voyages vers une Cythera, vers une île à l'est de Madagascar, quelque part où les désirs, les rêves, les fantaisies, les caprices peuvent s'accomplir. Si un voyageur passait sur l'autre rive des eaux et regardait un moment la femme de fenêtre, il verrait le visage d'Emma Bovary.

Les unes des meilleures pages écrites sur Emma Bovary appartiennent à Charles Baudelaire. Il s'est réjoui le premier de la beauté de ce personnage parce qu'il a retrouvé à Emma quelque chose qui le caractérisait: le dandysme. Le 18 octobre 1857, apparaît dans *L'Artiste*, la revue de Théophile Gautier, l'article de Baudelaire *M. Gustave Flaubert. Madame Bovary. La Tentation de Saint Antoine*. Dans la vision de Baudelaire, Emma passe pour un dandy féminin, un « androgyne bizarre » tentée de tous les « démons de l'hérésie et de l'illusion ». Emma sait de merveille transformer *être* en *paraître*. Aussi que l'être bovaryque, le dandy est une identité en crise. Aussi l'être bovaryque que le dandy crée une identité, leur existence est une mise en scène laborieuse.

Le sixième chapitre. Le comédien de la salle de billard

On révèle dans ces pages un aspect souvent oublié de la biographie de l'auteur de *Madame Bovary*, l'amour sans limites pour le théâtre de l'écrivain et le fait que, dans son enfance, il a joué, régi et écrit des pièces de théâtre. Le chapitre se réfère au bovarysme de Flaubert, à la vocation du comédien, à la nature protéique et histrionique de l'auteur. À la fin de chapitre, le personnage Emma Bovary est analysé comme mythe de l'actrice et de la littérature.

La salle de dissections de l'hôpital de Rouen et la scène de théâtre improvisé dans la salle de billard ont été les lieux habituels de jeu pour l'enfant Gustave Flaubert. *L'Hôtel-Dieu* et *Théâtre de Billard* seront emblématiques pour la nature duale du prochain écrivain, passionné des forts contrastes et de l'harmonie des choses disparates. Les aventures théâtrales du comédien Gustave au *Théâtre de Billard* ont été les années d'apprentissage de l'écrivain Flaubert. Il ressemble à Rousseau, Goethe, Madame de Staël, Stendhal, George Sand, Ibsen, des écrivains pour lesquels le théâtre a été la période de formation intellectuelle. La vocation du comédien de Flaubert est une vocation niée de sa famille, en conséquence elle devient une « vocation contrariée », conformément à l'opinion de Sartre de *L'Idiot de la famille*. La « vocation contrariée » se ressent dans les scènes des « improvisations » sonores (*l'épreuve du gueuloir*) de Flaubert, quand celui-ci

vérifiait le texte écrit en le disant à haute voix, en suivant les assonances. Dans l'ermitage de Croisset, avec la complicité de son élément naturel – l'encre, Flaubert commençait de longs et durs voyages littéraires. Il vivait d'une manière monacale et rêvait aux horizons lointains. Pendant la nuit, après la fin du travail, il écrivait à ses amis. En plus de la poésie de l'écrivain, exprimée admirablement en correspondance, les lettres dévoilent une nature protéique profonde et extravagante, mais aussi les vies alternatives imaginées. Dans ces métamorphoses imaginaires, dans cette parade extraordinaire de masques, dans ce spectacle sans fin, apparaissent fréquemment les portraits du saltimbanque, de l'empereur, du moine, du proxénète, du directeur de théâtre, de cocher, dans un paysage méridional ou oriental. Plus il s'isole, plus les existences masquées sont fabuleuses et projetées sur des décors exotiques, lointaines. Il les vit voluptueusement comme s'il retrouvait de vieux rêves oubliés. À coup sûr, ces projections montrent le moi illimité et histrionique de Flaubert. Dans le monde qui n'est qu'une bouffonnerie, il ne peut être qu'un saltimbanque.

Il existe dans l'exégèse flaubertienne actuelle la tentation de faire d'Emma Bovary un mythe. C'est Sartre celui qui a affirmé le premier « La Bovary est un mythe ». Pour Pierre-Marc de Biasi, Emma est, en premier lieu, une nouvelle image représentative pour *la femme mal marié*, qui exprime l'échec conjugal par l'opposition au mythe romantique du mariage de l'amour. La mort d'Emma, empoisonnée de romans, les crachats des chimères au « goût d'encre », représentent pour Yvan Leclerc le mythe même de la littérature. Pour Jacques Goetschel, Emma est le double féminin du « saltimbanque » Flaubert, suggérant « la femme si artiste » nietzschéenne et la limite instable de l'hystérique.

Par son talent de comédien, souligné aussi de Baudelaire, Flaubert laisse du côté son sexe et réussit à transposer en œuvre l'âme d'une femme. Mais celle-ci emprunte sa virilité, de même qu'il s'est contaminé avec « ses rêves de jeune fille ». C'est un double jeu de l'hermaphroditisme psychique de Flaubert. Dans cette transfusion, est mélangé, volontairement ou non, l'histrionisme de l'auteur qui coulera dans les veines d'Emma et se développera en un théâtre de soi, en fictions théâtrales et bovaryques. Les personnages flaubertiens possèdent une souplesse et une fragilité identitaire qui leur permet de se métamorphoser, le désir d'altérité est satisfait par métamorphose. *La soif d'impressions* ou *le désir insatiable* porte Emma par une succession de métamorphoses à travers les figures du modèle *la maîtresse, la nonne, la sainte, l'amoureuse, la femme à la fenêtre, la parisienne, la lectrice, la voluptueuse, la persécutée*, jusqu'à ce que son moi *morcelé* arrive à un dernier masque: la ménade adultérine, la prostituée bacchante, la paire du satyre Saint Antoine. En la rendant vivante, Flaubert lui confère une souplesse exceptionnelle d'où résulte sa capacité de se métamorphoser, de jouer des rôles variés et particulièrement un rôle sexuel changeant, en adhérant à la catégorie des « femmes mâles » admirées de l'auteur ou de la femme phallique freudienne. Flaubert attribue à Emma une caractéristique qui ne se trouve plus dans la contemporanéité: la courtisane et le saint. Emma présente aussi des caractéristiques de la femme comédien: le tempérament équivoque, la nature androgyne, l'imaginaire exacerbé, présent dans « le théâtre privé » des rêveries diurnes, la souplesse et la capacité de métamorphose. La nature androgyne doit être comprise au sens où les acteurs et les actrices, en renonçant à leur sexe, peuvent jouer brillamment des travestis. En tant que dandy féminin, Emma Bovary a le talent de porter comme il faut le costume comme un masque. On peut parler à coup sûr du talent

de comédien d'Emma bovaryque, en l'appelant selon la coutume italienne *La Bovary*, comme on dit des dives du théâtre *La Duse* ou *La Clairon*, et tel que les Allemands surnommaient Karoline Neuber, *Die Neuberin*, l'actrice fameuse et directrice du théâtre où Lessing avait joué en jeunesse. Par le talent de comédienne de son héroïne, Flaubert améliore « la vocation contrariée ». Notre conclusion est que cet « amour illimité » de Flaubert pour le théâtre, devenu de « la vocation contrariée », a créé le bovarysme. Née aux carrefours des œuvres de l'homme-plume (Flaubert) et des œuvres de l'homme-labyrinthe (Nietzsche), la philosophie du bovarysme de Jules de Gaultier est un vaste territoire de l'ambiguïté où les utopies identitaires de la vie de l'individu rencontrent, dans un *theatrum mundi*, celles de l'univers. Le bovarysme a été au début théâtre.

La deuxième partie. La théâtralité de l'ambiguïté

Dominée par la figure du comédien, la deuxième partie de la recherche appartient à l'esthétique théâtrale, l'accent étant mis sur la poétique et le laboratoire du comédien. On y analyse et compare l'être de l'acteur et l'être bovaryque sous le rapport identité – altérité, essence – apparence, authentique – inauthentique, réel – irréel. Les sujets soumis à la recherche sont l'ambiguïté de ces êtres, la nature protéique et leurs métamorphoses, la manière dans laquelle ils se lient au principe de *mimesis*, le pouvoir de l'imagination et le type spécifique de conscience caractéristique à chacun. De façon implicite, l'étude doctorale y propose aussi une introspection dans la propre poétique et poétique du comédien.

Le septième chapitre. L'Histronisme dionysiaque

Résultat d'une démarche d'anthropologie théâtrale, par le retour à la naissance de ce *hypocrités* thespien et de ce fabuleux *carrus navalia* du poète légendaire, ce chapitre suit la filière nietzschéenne de l'histronisme dionysiaque. Le retour aux origines de théâtre et aux mythes de Dionysos Zagreus, met en évidence l'ambiguïté comme héritage dionysiaque. Le masque, le déguisement, la métamorphose comme une répétée « fragmentation » sont des manifestations essentielles de la divinité tutélaire du théâtre – Dionysos – divinité vitale et funèbre en même temps. En considérant *La naissance de la tragédie* un essai poétique d'explication de l'apparition du comédien, Ernst Bertram insiste et souligne dans son œuvre *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* (1918) l'importance de la force dionysiaque de l'illusion, du frémissement et de l'effervescence dionysiaque comme principe transfigurateur, fondement de l'art dramatique, dans la vision nietzschéenne. Le concept central de ce chapitre est celui de « dilatation d'être ». De la manifestation de l'extase dionysiaque, l'état de « dilatation d'être » décrit par Erwin Rohde en *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1893), signifie la désintégration dans les couches profondes et primitives du soi et le saut vers la divinité, signifie une descente et une élévation, une dilatation verticale qui libèrent une « force vitale infinie ». Pour l'homme dionysiaque, trouvé en deux hypostases extrêmes de baccante et poète (au sens large d'artiste) est caractéristique la « dilatation d'être ». « L'évasion de soi » du poète, rappelée de Platon, et l'état de tension et de l'excitation extrême que Rohde appelle « dilatation d'être » présente aux bacchantes ou à d'autres danseurs extatiques dans les anciens rites, où certains mouvements du corps sont destinés à déclencher l'état d'extase, transe, possession, abandon de soi et identification en autre, nous rappelle de « l'acteur dilaté » d'Eugenio Barba. L'acteur dilaté de Barba a pour caractéristique la potentialisation des disponibilités de l'énergie, de la vitalité, de la présence, du bios, ce qui nous permet de le mettre en liaison avec la psychologie de l'état

dionysiaque, tel qu'il était compris par Nietzsche, comme « destruction de la limite ». Pour Nietzsche, le dernier disciple de la divinité né la deuxième fois, Dionysos représentait un « excès de pouvoir ».

L'orgie dionysiaque est de la nature pulsante, mais transfigurée, transformée, métamorphosée du grand maître des rites extatiques, Dionysos. L'évasion de soi (Platon), la volonté dilatée (Nietzsche), la dilatation d'être (Rohde), l'acteur dilaté (Barba), mènent à l'instauration de ce « noyau d'absence » (Paul Ricœur), si nécessaire à la technique de l'impersonnalité chez Flaubert, signifient la destruction de l'ego. L'atténuation, l'expulsion, l'annulation, l'évacuation du moi créent à la fois des possibilités infinies de transfiguration, dans un état d'attente active. Ensuite on annonce la présence de la divinité dans cette « absence ». La dilatation suprême de l'acteur arrive quand son être devient *entheos, plena deo*, quand il contient le *fantôme*, le personnage. C'est alors que la divinité est descendue!

Si la tragédie et le drame satyrique sont des créations dionysiaques, on peut dire que l'histrion est aussi la création de Dionysos, c'est de lui qu'il a appris la transfiguration, la fièvre et la frénésie de la métamorphose. Et si l'ambiguïté est l'une des caractéristiques particulières du comédien, elle est le signe par lequel Dionysos a conquis ses adorateurs. C'est un héritage archaïque des temps où, dans les cortèges de fêtes, les adorateurs de la divinité se travestissaient, en souillant leur visage avec de la lie. Après deux mille d'années, les visages des adorateurs seront souillés de farine, et « les visages de farine » – *les enfarinés* – joueront autour de Molière, en s'appelant des comédiens. Dionysos symbolise la vie dans son entier, avec ses lacérations et ses pertes, avec ses contradictions et ses luttes, avec son charme et ses illusions et surtout avec ses transformations. Né de la nécessité d'établir une relation individuelle avec la divinité, au-delà des limites et de l'ordre sociale bien définie, célébré dans des rites sauvages, extatiques et libérateurs. Dionysos est la divinité qui nous mène aux frontières du propre moi. On retrouve Dionysos, la divinité « folle et sautillante », on le garde, on le célèbre dans la mémoire d'une origine et d'une mythologie théâtrale. Rebel, étranger, hérétique, le comédien a renom de séduisant, il sape, comme son patron Dionysos, l'ordre bien établi, près de lui, les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être. L'héritage dionysiaque met son empreinte sur le destin de l'acteur, qui sera pour toujours lié aux passions de « la fragmentation », aux métamorphoses de l'Un en Multiple, à l'identification avec l'Autre, à l'acte répétitif de la création, en naissant et mourant à plusieurs fois.

Le huitième chapitre. La théâtralité de l'ambiguïté

On révèle dans ce chapitre l'être secret du comédien, son ambiguïté foncière et l'appartenance aux êtres de frontière.

L'être secret du comédien se dévoile dans les moments de coulisse, quand il se trouve « entre mondes ». Sa vérité dépend de l'ambiguïté de cet être qui se trouve sur un terrain étroit entre réel et irréel, qui semble être quelqu'un, mais il n'est pas encore. Le comédien préparé pour le spectacle, ayant les signes nécessaires au personnage, n'est pas celui qui va devenir, mais il n'est pas non plus celui qui a été. Acteur et personnage forme à présent une composante équivoque, bizarre, inattendue, étonnante, étrange. C'est un corps hétéroclite, rompu, composite, des mondes différents, des personnes différentes. C'est un corps schizoïde, une sorte de *corps morcelé* lacanien parce qu'il n'est pas unitaire comme apparence et comportement. Dans ces moments, le comédien ressemble à

l'être bovaryque, qui, dans sa tentative de *se concevoir autre qu'il n'est*, échoue et ne réussit à être qu'une formation éclectique, un hybride, un monstre chimérique tombé entre mondes.

Les coulisses sont par excellence des lieux de frontière, ressemblants aux limbes, colonisés d'êtres à peine distingués parmi les pénombres, sur lesquels flotte l'incertitude de l'identité ou même de leur réalité. Vêtu, maquillé, ayant les signes du personnage qu'il va jouer, le comédien a l'apparence du personnage, mais les gestes, les actions, les paroles lui appartiennent encore. C'est une combinaison bizarre parce qu'il y a la plupart de temps une inadéquation choquante des gestes, des actions, de la voix, des objets utilisés, à l'apparence créée de l'image plastique du costume et du maquillage. Le réel et l'irréel se mélangent et se confondent d'une manière bizarre, étrange, grotesque et comique parfois. On pourrait ainsi voir une galerie de personnages touchés de « folie », constituant un vrai « monde à l'envers ». Des répliques célèbres et bien connues sont fragmentées et se mêlent d'une façon choquante aux plus inadéquates, prosaïques et banales conversations.

Cet être ambigu n'appartient à un monde. Il n'existe nulle part, seulement dans les coulisses. Il n'est pas encore la fiction théâtrale qui sera dans quelques moments sur scène, il n'est pas *l'œuvre*, mais il n'est ni acteur. Il apparaît du mélange de la fiction au réel. Il n'a pas été projeté, prémédité, il apparaît purement et simplement. Il est le résultat d'un *effet de coulisse*. Cet être est né juste de l'annulation de la distance d'entre personnage et acteur, du mélange accepté seulement en coulisses d'entre personnage et acteur. Dans un moment, sur la scène, ces êtres fusionnés à présent se séparent, les essences se décantent, l'acteur se retire derrière le personnage, et ce qu'on va percevoir sera le personnage seul, cette fois une figure claire, limpide, éclatante.

Mais, jusque-là, les coulisses tolèrent la confusion et l'ambiguïté apparue de la complicité d'entre acteur et personnage. La bizarrerie de cette figure, imprégnée du jeu d'entre Moi et Autre, attire comme un aimant. Elle est perçue comme un trouble, une forme oscillante, indécise, mais surtout comme une promesse d'évasion du réel.

C'est pourquoi cet être est envié des « civiles » qui visitent les coulisses et les cabines des acteurs. La séduction provoquée de l'être du comédien vise le plus souvent le personnage que celui-ci peut incarner. Les racines de la séduction doivent être cherchées plus profondément. Ce qui séduit et attire est la potence énorme de métamorphose du comédien qui est aidé par la force terrible de l'imaginaire. Les spectateurs subjugués du jeu du comédien dans un personnage ou les civiles qui tournent autour des coulisses visent la *phantasia* et chassent « le rien ».

Dans le sous-chapitre *La Théâtralité de l'ambiguïté*, on part des opinions de Gilbert Durand en ce qui concerne les sociétés de l'apparence, présentées dans son œuvre *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art* (1989). On constate dès le début la relation paradoxale d'entre profondeur et surface. Plus la profondeur est percée de l'œil épistémique plus viscéralement, plus la surface a le regard voilé. Si la profondeur est attaquée de la rigueur scientifique, le trouble de la surface s'amplifie et montre sa queue de paon en jeux de reflexes croisés qui ne peuvent produire que de l'illusion, de la théâtralité, de l'équivoque, de l'ambiguïté. *Voir* ne veut devenir *savoir*, en échange *songe* disparaît en *mensonge* et de nouveau *être* devient *paraître*. Dans l'existentialisme, où l'acteur est un archétype humain, *être* est *paraître*. Pour arriver ici, il a été nécessaire de « transmutation » nietzschéenne de « toutes les valeurs », de la contre-offensive de sa

terrible philosophie, qui a inspiré et a créé des disciples, en déterminant finalement le changement du paradigme positiviste, au passage d'entre siècles dans un paradigme du vague, des frontières élastiques et relatives.

La relation spéculaire formatrice de moi, est un espace de la révélation aussi de l'identité que de la différence. Le moi est un produit d'une relation ambiguë entre Identité et Différence. De la relation spéculaire originaire, le moi garde et amplifie souvent l'inauthentique spécifique à l'apparence. La specularité et le spéculaire sont intimement liés à la constitution de l'univers et du moi. L'ambiguïté foncière du drame primordiale a été mise en évidence de Jules de Gaultier en même temps à l'apparition du premier geste métaphysique, par lequel l'être psychologique ou universel, pour se connaître, se partage entre sujet et objet, en se concevant même par ce geste *autre qu'il n'est*. L'un s'identifie en Multiple. Le premier pas est que l'Un s'identifie en l'Autre. L'identité s'inscrit en conséquence dans un jeu théâtral entre Moi et d'Autre. Cet espace spéculaire du jeu des fictions identitaires est spécifique à l'homme maniériste et baroque, au dandy, à l'être bovaryque et à l'acteur. Ceux-ci « mettent en scène » leur identité, de plus que d'autres, ils la « modifient », la truquent, la masquent. D'où résulte le culte pour sa propre image, mais aussi le souci pour l'image qui les entoure, le décor, l'ambient, les objets.

De la perspective psychiatrique et psychanalytique, tels êtres pourraient être les clients du phénomène borderline ou état-limite. Le phénomène se réfère aux situations placées entre les névroses et les psychoses classiques, elles se trouvent à la limite, à la frontière, autrement dit dans un *no man's land*, un territoire à de vagues frontières, parenté quelque fois au narcissisme ou à l'hystérie. « Vendeur de non être » comme le sophiste platonicien, créateur d'images, manipulateur d'images, lui-même image, l'analogon du personnage, sur le comédien ont effet les caractéristiques d'*eidolon*. Il est chargé d'apparence, d'ombre, de rêve, de simulacre. D'où résulte son inconsistance. D'une manière paradoxale, il est destiné à donner de la vie et donne de la vie, il se charge de mort.

Le neuvième chapitre. Métamorphoses, fictions et dédoublements

J'ai consigné et investigué dans ce chapitre l'éphémère des formes théâtrales, le protéisme de l'histrion, l'alchimie et le supplice de la métamorphose du comédien par laquelle *Protée-Art* vainc *Physis-Nature*. J'ai mis en évidence la nature différente de l'illusion bovaryque et celle histrionique, la corrélation de ces deux êtres au « modèle » et au principe du mimesis, aussi la technique et l'entraînement de l'histrion en vue du contact avec l'altérité. Le noyau du chapitre est de relever les deux points de rapprochement et d'éloignement maximale d'entre l'être bovaryque et le comédien, respectivement le pouvoir de l'imagination comme point maximale de rapprochement et la conscience fascinée, le manque de conscience critique de l'être bovaryque vs. la conscience ludique du comédien comme point maximale d'éloignement.

Relative, impondérable, éphémère, instable, mais forme vivante, c'est l'œuvre du comédien. Elle n'existe pas comme objet artistique qu'un moment, en disparaissant tout de suite ce qui était créé. Le moment de vie unique, irréversible, quand la forme théâtrale existe comme œuvre d'art, « ce temps vivant » de sa gloire et de son éclat est payé cher par le temps prolongé de sa non-existence.

Si de l'antiquité grecque le comédiens hérite la tutelle divine de Dionysos, le baroque le posera sous les auspices d'une autre divinité. En célébrant le moment, en s'y vouant sans conditions, en se dissolvant dans le long fil d'*apparences*, le comédien trahit

son apparence à une structure existentielle de type baroque, de telle manière que l'un des archétypes du baroque – Protée – devient la nouvelle divinité protectrice. De même que Protée, l'acteur a la vocation du déguisement, de la dissimulation, de la perpétuelle métamorphose. À l'intérieur du corps du comédien, terrain de métamorphose, la nature, fascinée d'idée, se remodèle, la nature transfigurée devient art. Le comédien « meurt » s'il ne se métamorphose pas, l'être bovaryque « meurt » parce qu'il se métamorphose.

En lisant *La Poétique* aristotélique de Paul Ricœur, telle qu'elle est présentée dans le premier volume de son œuvre *Temps et Récit*, j'ai retenu son interprétation quant au mimesis, qui doit être compris comme « une rupture qui ouvre l'espace de la fiction » et que l'artiste « invente un comme si ». Dans cette acception, le *mimesis* ne sera pour le comédien une simple imitation, un plagiat mécanique, un doublement de la réalité, mais une mise en intrigue par un plus d'invention et de création.

La représentation théâtrale n'est pas de copie, ne double pas le réel, mais elle est ainsi que Ricœur comprend par *mimèsis II (la mimèsis-crédation)*, la reconfiguration du réel, la transformation d'une suite d'actions dans un tout organisé et significatif. Par mimesis, le comédien réalise un destin fictif dans une réalité fictive – l'œuvre d'art. L'action mimétique de l'être bovaryque tient de plus à l'imitation, il aspire à doubler le modèle par la copie la plus fidèle. Son mimesis veut être considéré réalité.

En se réalisant selon le principe de mimesis, aussi la fiction bovaryque que la fiction théâtrale, c'est un jeu, mais pas une distraction. En ce qui concerne la première on *joue* la Vie, quant à la deuxième on *joue* l'Art. Gladiateurs ou martyres, nos agonistes jettent dans l'arène du jeu, l'un l'existence, l'autre la maîtrise. Pour l'être bovaryque, le masque de l'altérité est un vertige existentiel à des conséquences dangereuses, ridicules et fatales. Pour le comédien, c'est un jeu réalisé selon les règles et les normes d'art, le vertige de l'altérité est dompté des habiletés et des harmonies esthétiques. Un canon esthétique dirige et organise le style des différentes fictions et jeux histrioniques.

On reconnaît en le comédien et en l'être bovaryque la manifestation différente d'une *facultas ludendi*. Pour le comédien, cette capacité *de jouer* représente une grâce divine primordiale au manque de laquelle tout essai de s'approcher du statut d'histrion échoue. Pour lui, l'état ludique est essentiel, il constitue l'axe autour duquel gravitent les autres qualités nécessaires à la profession de comédien. Cette grâce divine avec laquelle le comédien et l'être bovaryque sont doués se manifeste, en premier lieu, comme souplesse psychophysique au détriment de la métamorphose. « La puissance » de la métamorphose s'appuie paradoxalement sur un noyau mou, facile à modifier. L'artiste connaît et respecte les termes, la manière et les règles du jeu, exprimés dans la locution conjonctionnelle « comme si », la marque des fictions dans la philosophie de Hans Vaihinger. L'être bovaryque agit *comme* s'il était un autre, mais il ne voit plus *comme si* une manière de jeu, il se perçoit d'une façon sincère un autre qui empiète sur les règles du jeu. Les premières règles ignorées sont celles liées à l'espace et au temps. La fiction théâtrale et bovaryque ont le caractère du drame, elles sont la manifestation d'une « action vive », action déroulée dans un tel moment et espace. Mais, pendant que l'irréel théâtral est délimité par un cadre temporel et spatial, le comédien en développant la fiction selon le protocole des conventions théâtrales, au-delà de son existence privée, « le jeu » et « la représentation » de l'être bovaryque deviennent l'existence même. L'être bovaryque compromet la fiction quand il la fait entrer dans la réalité de son existence.

L'essentiel de la poétique histrionique se trouve dans le sous-chapitre *Le Modèle, L'Idée, La Forme*. En analysant la relation qu'ils ont avec le modèle, j'ai constaté que le comédien ressemble à l'être bovaryque le plus pendant la période laborieuse d'élaborer le rôle, quand il est captivé de fantasme, quand il est fou, irraisonné, halluciné, contaminé, terrorisé à « prendre » dans la piège de son corps « l'être de papier », le fantôme, la chimère – le personnage. J'ai suivi la relation du comédien avec le modèle, le double, le rôle, telle qu'elle a été théorisée de Diderot, Hegel, Nietzsche, Simmel, Jouvét ou Sartre. J'ai retenu et assommé l'opinion philosophique de Georg Simmel, exprimée dans ses trois essais sur l'art d'acteur (*Zur Philosophie des Schauspielers*, 1908), conformément à laquelle « le comédien n'est pas la marionnette du rôle » et son jeu est un « art de la relation avec le rôle ». Quant à la relation avec le modèle, on peut dire que l'être bovaryque dans la même mesure que le comédien sont fascinés de modèle, mais, pendant que l'être bovaryque est la marionnette du modèle, dans le cas du comédien, comme observe Jouvét ou Barba, la relation a un double sens. Le comédien modèle la forme dont il est modelé.

On considère le comédien un artiste. Son œuvre d'art ne peut pas se réaliser sans les autres partenaires de création (auteur, régisseur, scénographe, partenaires de scène). L'art n'est pas une simple copie, mais il est création intellectuelle, qui a « la mission sublime » de concrétiser l'idée, comme affirme Erwin Panofsky. En conséquence, l'art est la présence de la forme intelligible (*eidos*) en forme sensible (*morphe*). L'esprit créateur, ressemblant à l'esprit divin, a le pouvoir de concevoir en lui-même l'idée. Dans ce sens, j'ai suivi la démarche d'Erwin Panofsky de son œuvre *L'Idée* (1924), où le critique théorisait le concept de beauté par rapport à la distinction platonicienne d'entre les artistes mimétiques et ceux euristiques, les derniers ayant le talent de réaliser dans leur œuvre l'idée. Notre recherche s'intéresse à deux grands moments représentatifs de l'histoire de la théorie de l'idée, la période de l'Antiquité et au maniérisme. L'idée devient *conchetto* dans le langage du maniérisme. Le concept paire créé par Federico Zuccaro en *L'Idée de' pittori, scultori et architetti* (1607) – *disegno interno* et *disegno esterno* – se base sur la conception d'Aristote conformément à laquelle ce qui est révélé dans l'œuvre, doit être préfiguré en l'esprit d'artiste. Pour Zuccaro, *disegno interno* (*le dessein interne*) ou « l'idée » représente une forme spirituelle construite d'intellect, pendant que ce *disegno esterno* (*le dessein externe*) naît du premier comme « exemple et forme de l'image idéale », comme « forme visible » de la forme invisible – l'idée –; il est un « effet mortel » d'une étincelle divine. *Disegno esterno* est un *conchetto* réalisé.

L'œuvre d'art est la forme réalisée de l'idée. L'idée a besoin de mise en forme, de *disegno esterno*. Pour désigner la mise en forme, Barba utilise la notion japonaise de *kata*, et Brook celle indienne de *sphota*. L'activité théâtrale est la recherche d'une forme juste. *Sphota*, *kata* ou *disegno esterno* pour l'acteur signifie la création d'une partition. La partition de l'acteur est un *dessein* qui trace une suite précise d'actions physiques et vocales, d'attitudes et de gestes, d'intonations et de rythmes, des compositions plastiques, visuelles et sonores. La partition est rigueur, exigence, discipline formelle gouvernée d'idée. Craig a cherché la rigueur de la forme en *Über-Marionette*, Meyerhold en biomécanique, Decroux en le mime corporal, Grotowski en l'acteur saint, etc. Si contradictoire qu'il semble, Stanislavski lui-même suivait la précision du dessein en *perejvanie*.

Les plus fortes typologies d'acteurs proposées des doctrines du XXème siècle sont: *l'acteur psychologique* (Stanislavski), *l'acteur biomécanique* (Meyerhold), *l'acteur synthétique* (Tairov), *l'acteur distancié* (Brecht), *l'acteur désincarné* (Jouvet), *l'acteur mime-corporal* (Decroux), *l'acteur irréalisé* (Sartre), *l'acteur saint* (Grotowski), *l'acteur dilaté* (Barba). À l'illustre galerie on peut joindre encore une typologie: *l'acteur concetto*. En subissant le supplice de la forme, le corps de l'acteur – nature fascinée, transfigurée d'idée – devient œuvre d'art. L'acteur fait de lui-même un *concetto*, idée sensible et réalisée. Le comédien est un *concetto* réalisé. J'adhère à la conception que l'acteur est idée animée et expressive.

Le point maxime de rapprochement du comédien de l'être bovaryque est le pouvoir de l'imagination, de même que le point extrême d'éloignement est constitué par le type de conscience de chacun. Si l'imagination manquait, on ne subirait pas de bovarysme. L'imagination est la première cause de la fiction bovaryque, elle l'a transforme dans une *idée force*. L'imagination de l'être bovaryque est accompagnée en permanence par le *manque de conscience critique*. En échange, sont présentes la *conscience fascinée* et l'empathie paroxystique. Chez l'être bovaryque, *faire preuve d'empathie* est synonyme à *être*.

L'art du comédien est étroitement lié à la croyance en imaginaire, en cette force invisible de la fiction, de l'invention, de la chimère, de l'imagination. Le grand pouvoir de l'acteur s'appuie sur ce « rien », invisible, irréel. On n'a qu'à rappeler le projet de Flaubert d'écrire « un livre sur rien », *Madame Bovary*. Pour ce « rien » nommé imagination, Emma Bovary meurt, et de ce « rien » et pour ce « rien » l'acteur « meurt »/ « subit » sur la scène, comme dit Hamlet dans son célèbre monologue qui finit le deuxième acte de la pièce shakespearienne. Ce « rien » nommé imaginaire est, en fait, la vraie *idée –force* de l'être bovaryque et du comédien. L'être bovaryque et le comédien montrent chacun à sa manière comme on peut mourir de « rien » et pour « rien ». Pour une chose superflue. Ni l'individu ni les sociétés ne sont saintes et sauvées sans un imaginaire adéquat. Les comédiens près des autres « vendeurs de non être » sont enrôlés et errent éternellement dans un *Ronde de Nuit* qui assure à la Cité de bons rêves. Une cohorte de *chimères* les suit soumises.

Dans le dernier sous-chapitre de la thèse, on propose l'analyse du type spécial de conscience de l'acteur. L'acteur vit d'une manière fictive l'émotion. Il la vit par un « lui qui dit je », comme dirait Sartre. En éprouvant d'une façon fictive les émotions du personnage, pendant qu'il a la certitude qu'il n'est pas ce qu'il paraît être, l'acteur met en évidence le dédoublement et un type particulier de conscience spécifique à son art, nommée de Sartre *la conscience ludique*. Pour remplir la distance perdue par le rapprochement d'entre créateur, matériel, instrument, œuvre d'art, l'acteur possède la conscience ludique, c'est par elle que l'acteur va récupérer la distance nécessaire d'entre sujet et objet. La conscience ludique suppose la technique du dédoublement et la responsabilisation de tous les paradoxes de l'art de comédien. Les métamorphosés du chœur dionysiaque, qui pouvaient dire chacun à son tour *je me vois moi-même comme un autre*, formaient déjà un chœur de dédoublés. *Le temps en temps* ou *le temps double* du théâtre correspond à une *psychologie double* de l'acteur. Dans le cas de l'acteur, le dédoublement est l'exercice permanent, est un *effet intérieur* qui appartient à sa technique. Sollicité de répondre à des besoins contraires, le comédien se trouve toujours dans la situation de la double liaison (double bind). Tout étant double en théâtre, le

comédien a développé cette situation en la transformant dans une disponibilité, habilité et vertu.

Un Post-scriptum intitulé *La Récupération du narcissisme* finit notre étude. Du mythe de Narcisse, le comédien devrait apprendre que l'accès vers la métamorphose se fait par une mort symbolique. Le comédien « donne » sa vie à un « étranger », il « meurt » pour que « l'autre » vive. La métamorphose n'est pas un acte dépourvu de violence, là où se réalise la rencontre entre le soi d'un et le soi étranger, les frontières sont souvent rompues, déchirées et ensanglantes. Le supplice de la métamorphose rappelle de l'origine rituelle du théâtre, où la douleur est preuve de foi et offrande pour la divinité dont l'indulgence est invoquée et attendue à descendre sur les suppliants. La force de l'acteur réside en ce *vidage-là* synonyme au suicide par lequel il nie sa « beauté », et, incarnant le fantasme, il fait apparaître la beauté de l'œuvre.

De la dernière part conclusive, dénommée *Les destructeurs de la limite*, je présente les conclusions finales obtenues à la suite du rapport spéculaire où j'ai analysé les deux figures, le bovaryque et le comédien.

I. L'incidence (avec des notes spécifiques):

1. L'être bovaryque et le comédien, chacun *se conçoit autre qu'il n'est*. Mais, pendant que l'être bovaryque ne réussit pas à égaler le modèle, le comédien égale et rend le modèle éclatant. En se concevant d'autres qu'ils sont, aucun d'entre eux « ne respectent la limite », tous les deux sont les destructeurs de la limite. Si l'être bovaryque se soustrait de l'accomplissement naturel de la propre limite, s'il est tenté, fasciné, séduit d'une limite intangible, s'il évade vers une limite illégitime qu'il rate, conformément à la définition, le comédien se définit comme celui qui est obligé d'accomplir tout le temps, d'une manière convaincante et troublante, la limite illégitime, étrangère. La limite du comédien est l'absence de la limite. Dès sa naissance, du chœur des métamorphosés dionysiaques, la destruction de la limite est sa profession. Le comédien définit sa limite par l'absence de la limite, son identité par l'altérité. Le comédien est une identité en mouvement. La réplique répétitive du comédien est: je ne suis Moi qu'en étant L'Autre. Ainsi, l'acteur se définit comme *homo fictus* et *homo viator*. Le comédien interprète un personnage voyageur ou il est un voyageur des personnages.
2. L'être bovaryque et le comédien appartiennent à la catégorie que j'ai dénommée *homo fingens* (l'homme qui imagine). Ce sont des êtres de la fiction, des tisseurs de fictions. La fiction bovaryque est une texture où l'homme en qui agit le pouvoir bovaryque se mêle tout seul, ainsi que, par hasard, la fiction devient son linceul; le comédien accroche et noue d'autres dans le tissu de ses fictions. L'être bovaryque et le comédien sont les hommes de l'illusion. L'être bovaryque se fait des illusions en ce qui concerne son identité, le comédien donne des illusions aux autres sur son identité.
3. L'être bovaryque et le comédien sont les rêveurs réveillés ou « les dormeurs réveillés ». La rêverie aux yeux ouverts, « le théâtre privé », est spécifique aux êtres bovaryques, la rêverie créatrice du comédien comme « petit roman de poche » (Barthes), n'est pas, à ce regard, très différente. La rêverie est « un rêve avec un rêveur » (Bachelard), donc la rêverie bovaryque et la rêverie créatrice ne

4. L'être bovaryque et le comédien incarnent un excès d'énergie mise au service de l'imaginaire, de la fiction, de la personne fictive, d'un destin fictif. Ce sont de grands gaspilleurs d'énergie. L'être bovaryque détourne l'énergie naturelle de son but légitime, il favorise le vecteur de l'imaginaire, il met toute son énergie à la disposition de la personne fictive. D'où résulte l'apparition de l'indice bovaryque.
5. L'être bovaryque et le comédien connaissent tous les deux la dilatation de l'être, un premier pas vers la métamorphose.
6. L'être bovaryque et le comédien, comme destructeurs de la limite, passent tous les deux par l'atténuation, l'annulation, l'épuisement du moi, « le noyau d'absence » s'installe en faveur d'un autre moi.
7. L'être bovaryque et le comédien sont protéiques, ils connaissent la métamorphose. Dans quelques situations on peut parler même du *bovarysme protéique*. Pour l'être bovaryque, la métamorphose est de l'illusion, pour le comédien, la métamorphose est de la connaissance.
8. L'empathie est présente aussi chez l'être bovaryque, que chez le comédien, en mentionnant que l'être bovaryque s'identifie pathologiquement au personnage tant que le comédien adopte une empathie critique.
9. La locution conjonctionnelle « comme si », le marque et la reine de la fiction chez Vaihinger, est présente à tous les deux. « Comme si » traduit le mimétisme de l'être bovaryque, mais l'être bovaryque ne traite pas « comme si » de moyen de jeu, l'être bovaryque empiète sur les règles de jeu. « Comme si » c'est l'art du comédien. L'artiste invente un « comme si » (Ricœur).
10. L'être bovaryque et le comédien sont des êtres de frontière. Tous les deux partagent la zone de l'interstice, de la frontière, le *no man's land*. Ils sont des composants éclectiques, incertains, équivoques, en oscillant entre rêve et réel. L'être bovaryque transforme la fiction en vie, le comédien, la vie en fiction, ainsi que, en arrivant des directions opposées, ils se rencontrent sur la ligne fragile où le réel et l'illusion fusionnent et se confondent. Tous les deux vivent sous la protection de *l'effet Don Quichotte*. La personnalité bovaryque appartient à la catégorie des personnalités *borderline* (ou *de l'état limite*), où souvent il a comme compagnons de nombreux artistes.
11. Le pouvoir de l'imagination est le maximum de rapprochement entre l'être bovaryque et comédien. Ce sont des êtres imaginatifs au plus haut niveau, ce sont des grands créateurs de *phantasmata*. Le bovarysme est né dans le temple nommé *Phantastikon*, du « livre sur rien » de Gustave Flaubert – *Madame Bovary*. Le *bovarysme* de Jules de Gaultier est *un essai philosophique sur la puissance de l'imagination*. Le comédien est lui-même « vision » et un « vendeur de non-être ». À la différence de l'être bovaryque, dont l'imagination est l'une développée au périmètre et après la structure du modèle, étant dictée et suggérée de modèle, le comédien possède une technique de l'imagination adaptable aux nécessités

12. L'être bovaryque est un comédien *malgré soi*. Il « joue » sa vie involontairement. Le comédien n'est pas bovaryque par sa profession, au contraire, la profession le sauve de bovarysme, étant une soupape et une libération des êtres cachés dans la profondeur de soi. Mais, puisque l'image sur soi c'est une chose d'une grand « finesse », sa contamination de bovarysme n'est pas exclue. Il y a des cas connus dans lesquels des acteurs et des actrices qui ont abandonné la scène et la liturgie païenne et ils se sont rendus à L'Église et à la liturgie sainte. Est-il possible d'être un bovarysme mystique? Une réitération de l'expérience de Saint Genest? Un retour au sacerdoce et les mystères des prêtres éleusines? On ne sait pas. Ils sont pourtant la preuve d'une certitude: l'illusion et la foi ne peuvent pas être séparées.

II. La différence

1. Le principe du mimesis fonctionne d'une manière différente chez l'être bovaryque et chez comédien. L'imitation pour l'être bovaryque est assimilée dans son existence, chez comédien, dans son art. Sous le rapport du mimesis, la différence entre l'être bovaryque et le comédien c'est la différence entre *être* et *représenter*.
2. La nature de la conscience spécifique chez l'être bovaryque et au comédien est différente. La personnalité bovaryque se caractérise par le manque de conscience critique, la conscience fascinée, captivée, subjuguée, asservie au modèle y prédomine. Le comédien développe une conscience ludique, paradoxale, il a la conscience de l'irréalité du personnage qu'il joue même dans la plus troublant état de transe. Le comédien est conscient du jeu des illusions, l'illusion est consciemment construite, jouée, assommée, manœuvrée. La conscience ludique lui permet l'adoption de l'illusion consciente.
3. Sous le rapport de la volonté, on peut dire que l'histriion crée la fiction provenant d'une volonté artistique, l'être bovaryque provenant d'une nécessité de vie. La volonté de l'être bovaryque c'est une contaminée. Le masque de l'être bovaryque est un enlaidissement. Contaminée de la maladie bovaryque, la volonté de l'être bovaryque se met à la disposition d'une forme étrangère. À ce sens, le bovarysme est un apollinisme défiguré.

III. L'interférence

1. Le comédien, possesseur de la conscience ludique, *ἀγωνιστής* (*agoniste*) de l'illusion consciente, ne correspond pas au stade psychologique, empirique, exotérique du bovarysme. Mais, il répond au stade métaphysique, abstrait, ésotérique. Sa volonté est d'incarner tout, d'être tout le temps un autre. Il figure les avatars de la reconnaissance de L'Un dans Le Multiple. Pour figurer tout à fait Le Multiple, il faudrait que l'histriion n'ait pas de visage, qu'il soit un grand anonyme. L'apollinisme ronde et entier reste chimérique, utopique, un rêve, une

8. Mots clé, concepts: *homo fingens, homo theatralis, homo aestheticus, homo viator, homo fictus, l'effet Don Quichotte, la décadence, mal du siècle, bovarysme, le principe bovaryque, l'indice bovaryque, maniérisme, baroque, concetto, dandysme, l'ombre jungienne, la mise en abyme, théâtre privé, rêverie, borderline, état-limite, « comme si », la dilatation de l'être, le double, la dédoublement, double bind, eidolon, analogon, la limite, apollinisme, la volonté de se métamorphoser, histrionisme dionysiaque, métamorphose, le protéisme, la vocation contrariée, la vocation de dramatiser, noyau d'absence, modèle, mimesis, sphota, kata, conscience fascinée, conscience ludique, narcissisme.*

Bibliographie¹

I. Bibliographie générale concernant le bovarysme

1. Bollème, Geneviève, *La Leçon de Flaubert. Essai*, Julliard (Dossiers des "Lettres Nouvelles", Collection dirigée par Maurice Nadeau), 1964.
2. Brombert, Victor, *The Novels of Flaubert: A Study of Themes and Techniques*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
3. Companion, Antoine, *Antimodernii. De la Josephe de Maistre la Roland Barthes*, traducere din limba franceză de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, prefață de Mircea Martin, București, Editura Art, 2008.
4. Dällambach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
5. Davidson-Evans, Mary, *Medical Examinations: Dissecting the Doctor in French Narrative Prose, 1857-1894*, Lincoln, NE, USA, University of Nebraska Press, 2000.
6. Debray Genette, Raymonde, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
7. Flaubert, Gustave, *Oevres complètes*, Illustrées de Gustave Flaubert, Édition du Centenaire, 12 volumes, Librairie Grandchamps/Fafouille (Charleroi, Belgium).
8. Flaubert, Gustave, (Ediție critică, vol. I-IV):
 vol. 1. *Doamna Bovary. Salammbô*, traduceri de Demostene Botez, Alexandru Hodoș, ediție critică, studiu introductiv, note, comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1979.
 vol. 2. *Educația sentimentală, Trei povestiri, Ispitirea Sfântului Anton*, traduceri de Lucia Demetrius, Anda Boldur, Mihai Murgu, ediție critică, note de istorie literară, comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1982.
 vol. 3 *Bouvard și Pécuchet. Dicționar primit de-a gata. Străbătând câmpii și țărături*, traduceri de Irina Mavrodin, ediție critică, note de istorie literară, comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.

¹ De la vaste bibliographie structurée en XV sections, totalisant 20 pages, on mentionne seulement les sections I, VIII, IX et XV.

- vol. 4 *Corespondență*, selecția și traducerea textelor de Liliana Alexandrescu-Pavlovici, ediție critică, note de istorie literară, comentarii, bibliografie selectivă de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1985.
9. Flaubert, Gustave, *Doamna Bovary*, traducere de D.T. Saraffof, ediție îngrijită și prefațată de Ioan Pânzaru, Iași, Editura Polirom, 2000.
 10. Flaubert, Gustave, *Doamna Bovary (Moravuri de provincie)*, traducere de Demostene Botez, prefață de Henri Zalis, București, Editura Minerva, ediția a II-a (BPT), 1970.
 11. Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Brodard & Taupin, collection Pocket Classiques dirigée par Claude Aziza, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, 1998.
 12. Fundoianu, Benjamin, *Imagini și cărți*, ediție îngrijită de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Minerva, 1980.
 13. Gaultier, Jules de, *Bovarismul*, în Jules de Gaultier, *Bovarismul. Filozofia bovarismului* de Georges Palante, traducerea de Ani Bobocea, Iași, Institutul European, 1993.
 14. Gaultier, Jules de, *Le Bovarysme*, suivi d'une étude de Per Buvik, *Le Principe bovaryque*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique. Collection dirigée par André Guyaux), 2006.
 15. Gaultier, Jules de, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*, suivie d'une série d'études réunies et coordonnée par Per Buvik, Éditions du Sandre, 2007.
 16. Girard, René, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, în românește de Alexandru Baci, prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers, 1972.
 17. Gourmont, Remy de, *Eseuri*, traducere și prefață de Alexaandru George, București, Editura Univers (Colecția Eseuri), 1975.
 18. Llosa, Mario Vargas, *Orgia perpetuă. Flaubert și Doamna Bovary*. Eseu, traducere: Luminița Voinea-Răuț, București, Editura Allfa, 2001.
 19. Nietzsche, Friedrich, *Aforisme*, selecție, traducere din limba germană de Amalia Pavel, ediția a III-a, București, Humanitas, 2007.
 20. Nietzsche, Friedrich, *Anticristul*, trad. George B. Rareș, Cluj, Editura ETA, 1991.
 21. Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, introducere, cronologie și traducere de Ștefan Aug. Doinaș. *Receptarea lui Nietzsche în cultura germană*, selecție și traducere de texte de Horia Stanca, ediția a treia, București, Editura Humanitas, 1997.
 22. Nietzsche, Friedrich, *Cazul Wagner*, traducere din limba germană și prefață de Alexandru Leahu, București, Editura Muzicală, 1983.
 23. Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău, Preludiu la o filozofie a viitorului*, traducere din limba germană de Francisc Grünberg, București, Editura Humanitas, 1991.
 24. Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, în românește de Mircea Ivănescu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.
 25. Nietzsche, Friedrich, *Nașterea filozofiei în epoca tragediei grecești*, traducere de Mircea Ivănescu, studiu introductiv de Vasile Muscă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.

26. Nietzsche, Friedrich, *Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații*, antologie, cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, București, Editura Meridiane, 1978.
27. Nietzsche, Friedrich *Opere complete*, vol. I-II, traducere de Simion Dănilă, Timișoara, Editura Hestia, 1998.
28. Nietzsche, Friedrich, *Știința voioasă, Genealogia moralei, Amurgul idolilor*, București, Editura Humanitas, 1994.
29. Nietzsche, Friedrich, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*. (Fragmente postume), traducere și studiu introductiv de Claudiu Baciuc, Oradea, Editura AION, 1999.
30. Pavel, Laura, *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, cuvânt înainte de Irina Petraș, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., (Colecția „Akademos”, inițiată de prof. univ. dr. Constantin Floricel, îngrijită de Irina Petraș), 1997.
31. Pavel, Laura, *Ficțiune și teatralitate*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2003.
32. Pițu, Anișoara, *Bovarismul celor doi Caragiale*, Iași, Editura Alfa, 2005.
33. Picard, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Les Éditions de Minuit, Collection «Critique», 1986.
34. Praz, Mario, *La chaire, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle. Le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Éditions Denoël, 1977.
35. Richard, Jean-Pierre, *Literatură și senzație*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1980.
36. Rousset, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, treizième tirage, José Corti, 1992.
37. Sartre, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, vol I-II, Éditions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, Collection fondée par Jean-Paul Sartre et Merleau-Ponty, dirigée par Jean-Paul Sartre et Pierre Verstraeten, 1971.
38. Sartre, Jean-Paul, *Notes sur «Madame Bovary»*, text établie et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, în *Annexe*, în Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, vol. III, Nouvelle édition revue et complétée, Éditions Gallimard, 1988.
39. Shopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I-III, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Proslogion și cronologie de Anton Adămuț, Iași, Editura Moldova, 1995.
40. Starobinski, Jean, *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere de Angela Martin, selecția textelor și prefață de Mircea Martin, București, Editura Meridiane, 1993.
41. Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Édition d'Art Albert Skira, 1970.
42. Starobinski, Jean, *Textul și interpretul*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1985.
43. Stoichiță, Victor Ieronim, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, traducere de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Corina Mircan, București, Editura Humanitas, 1995.

V. Psihologie, psihiatrie, psychanalyse

1. Dolto, Françoise, *Imaginea inconștientă a corpului*, în *Opere*, vol. 2, traducere din limba franceză de Mariana Petrișor, București, Editura Trei, 2005.
2. Dolto, Françoise, *L'enfant du miroir*, Paris, Payot, 2002.
3. Evola, Julius, *Metafizica sexului*, cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002.
4. Foucault, Michel, *Puterea psihiatrică. Cursuri ținute la Collège de France (1973-1974)*, ediție îngrijită de Jacques Lagrange sub îndrumarea lui François Ewald și Alessandro Fontana, traducere de Irina-Andreea Szekely și Iuliu-Silviu Szekely, rezumatul cursului tradus de Ciprian Mihali, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2006.
5. Freud, Sigmund, *Eseuri de analiză aplicată*, traducere din germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1994.
6. Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor*, în *Opere* vol. II, traducere, preambul la versiunea în limba română și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Științifică, 1993.
7. Freud, Sigmund, *Psihologia inconștientului*, în *Opere*, vol. III, ediție revăzută, traducerea din limba germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2004.
8. Freud, Sigmund, *Studii despre isterie*, *Opere*, vol. XII, traducere din limba germană Maria și Ion Nastasia, cuvânt înainte Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999.
9. Freud, Sigmund et Breuer, Joseph, *Études sur L'Histérie*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
10. Green, André, *Psihanaliza cazurilor-limită*, traducere din limba franceză de Aliza Ardeleanu, București, Editura Trei, 2006.
11. Jaccard, Roland, *Nebunia*, traducere de Olimpia Berca, Timișoara, Editura de Vest, 1994.
12. Jung, C.G., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, în *Opere complete*, vol. I, traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, (Biblioteca de psihanaliză, 53. Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu), 2003.
13. Jung, C.G., *În lumea arhetipurilor*, traducere din limba germană, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura „Jurnal Literar”, 1994.
14. Jung, C.G., *Tipuri psihologice*, traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Humanitas, 1997.
15. Lacan, Jacques, *Écrits*, I, II, Éditions du Seuil, 1966.
16. Leonhard, Karl, *Personalități accentuate în viață și literatură*, ediția a II-a revizuită și îmbogățită, traducere de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, prefața ediției I de Acad. Arthur Kreindler, prefața ediției a II-a de Prof. Dr. doc. Vasile Predescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.
17. Mărgineanu, Nicolae, *Psihologia și literatura*, Cluj, Editura Dacia, 1970.
18. Mărgineanu, Nicolae, *Psihologia persoanei*, ediție îngrijită de I. Radu și M. Miclea, București, Editura științifică, 1999.

19. Minkowski, Eugène, *Schizofrenia. Psihopatologia schizoizilor și schizofrenicilor*, traducere, avânprefață și note de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura IRI, 1999.
20. Ouspensky, P. D., *Psihologia evoluției posibile a omului*, traducere de Aurelia Ungureanu, București, Editura Prior Pages, 1994.
21. Pavelcu, Vasile, *Elogiul prostiei. Psihologie aplicată la viața cotidiană*, selecția textelor și prefață de Adrian Neculau, Iași, Editura Polirom, 1999.
22. Rank, Otto, *Dublul. Don Juan*, traducere de Georgeta-Mirela Vicol, prefață de Petru Ursachi, Iași, Institutul European, 1997.
23. Stekel, Wilhelm, *Psihologia eroticii feminine*, traducere din limba germană și cuvânt introductiv de Georgeta Mitrea, București Editura Trei (Biblioteca de psihanaliză, Colecție coordonată de vasile Dem. Zamfirescu), 1997.

VIII. Histoire, philosophie et théorie théâtrale

1. Abensour, Gérard, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Paris, Éditions Fayard, 1998.
2. Banu, George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus. Miniaturi teoretice, portrete, schițe*, traducere din franceză Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2008.
3. Banu, George, *Spatele omului – pictură și teatru –*, traducere din limba franceză de Ileana Littera, București, Editura Nemira, 2008.
4. Berlogea, Ileana, *Teatrul medieval european*, București, Editura Meridiane, 1970.
5. Berlogea, Ileana, *Pirandello*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
6. Borie, Monique, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, versiunea în limba română: Ileana Littera, Iași: Polirom, București: Unitext, 2007.
7. Castris, Leone de, *O istorie a lui Pirandello*, traducere de Ștefan Crudu, București, Editura Univers, 1976.
8. Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei*, în românește de Gabriela Tureacu, postfață de Dumitru Radulian, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
9. Diderot, Denis, *Paradox despre actor*, în *Opere alese*, vol. 2, în românește de Gellu Naum, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
10. Duvignaud, Jean, *L'Acteur*, Paris, Édition Écriture, 1993.
11. Morel, Jacques, *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII-e siècle*, préface de Alain Viala avec la collaboration de Christian Biet, Patrick Dandrey, Georges Forestier, postface de Geneviève Boisard, ouvrage préparé par Georges Forestier avec la collaboration de Christian Biet, Patrick Dandrey, Alain Viala, Paris, Klincksieck (Collection Bibliothèque de l'âge classique), 1991.
12. Morel, Jacques, *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Librairie Armand Colin, 1968.
13. Morel, Jacques, *La Tragédie*, Quatrième édition, Paris, Librairie Armand Colin, 1964.
14. Piatkowski, Adelina, *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*, Iași, Editura Polirom (Collegium. Litere), 1998.

15. Rachet, Guy, *Tragedia greacă*, traducere de Cristian Unteanu, București, Editura Univers, 1980.
16. Rusu, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, ediția a II-a, București, Editura Tineretului (Oameni de seamă), 1968.
17. Vartic, Ion, *Ibsen și „Teatrul invizibil”*. *Preludii la o teorie a dramei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995.
18. Vianu, Tudor, *Scrieri despre teatru*, ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea, București, Editura Eminescu, 1977.
19. Vodă-Căpușan, Maria, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
20. Voinescu, Alice, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, studiu introductiv, antologie și note de Dan Grigorescu, București, Editura Eminescu, 1983.
21. Sartre, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contant et Michel Rybalka, Folio, Essais, Éditions Gallimard, 1973 et 1992 pour cette nouvelle édition.
22. Simmel, Georg, *La Philosophie du comédien*, traduit de l'allemande par Sibylle Muller, précédé de Denis Guénoun, *Du paradoxe au problème*, Éditions Circe (Collection «Penser le Théâtre» dirigé par Jean-Pierre Sarrazac), 2001.

IX. Poétique théâtrale:

1. Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Éditions Galimard, 1964.
2. Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997.
3. Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unitext, 2000.
4. Apollinaire, Guillaume, *Prefață la Sâniul lui Tiresias*, traducere Tașcu Gheorghiu, în Guillaume Apollinaire, *Pagini alese*, ediție alcătuită și îngrijită de Virgil Teodorescu, cuvânt înainte de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1971.
5. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003.
6. Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, traducerea versurilor – în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers (colecția „Eseuri”), 1977.
7. Brook, Peter, *Le diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, mise en texte: Jean-Gabriel Carasso en collaboration avec Jean-Claude Lallias, ACTES SUD (Cahiers Théâtre/Éducation n° 4), 1991.
8. Brook, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, Editura Unitext, 1997.
9. Chekhov, Michael, *To the Actor. On the Technique of Acting*, drawings by Nicolai Remisoff, Harper & Row, Publishers, New York, Hagerstown, San Francisco, London.

10. Donellan, Declan, *Actorul și ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, versiune în limba română Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, asistenți documentare: Andrei-Luca Popescu și Filip Condeescu, București, Editura Unitext, 2006.
11. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998.
12. Jovet, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Éditeur Flammarion, 1994.
13. Lecocq, Jacques, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, ACTES SUD (Les Cahiers Théâtre / Éducation), 1997.
14. Măniuțiu, Mihai, *Act și mimare. Eseu despre arta actorului*, București, Editura Eminescu, (colecția „Masca”), 1989.
15. Măniuțiu, Mihai, *Despre mască și iluzie*, București, Editura Humanitas, 2007.
16. Măniuțiu, Mihai, *Redescoperirea actorului*, București, Editura Meridiane, 1985.
17. Sir Redgrave, Michael, *Căile și mijloacele de realizare actoricească*, traducere de Mircea Ivănescu, Editat de Teatrul „Constantin Nottara”.
18. Stanca, Radu, *Histrioneea în Aquarium. Eseuri programatice*, selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marta Petreu, Cluj-Napoca, Editura „Biblioteca Apostrof” (Colecția „Scrinul negru”), 2000.
19. Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*, în românește de Lucia Demetrius și Sonia Filip, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.
20. Strasberg, Lee, *A Dream of Passion. The development of the Method*, edited by Evangeline Morphos, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, 1987.
21. Vitez, Antoine, *Écrits sur le théâtre, I. L'École*, Édition établie et présentée par Nathalie Léger, préface de Bernard Dort, Paris, P.O.L, 1994.

XV. Des sites:

1. Banu, George. Borie, Monique, *De la „moartea copilului” la „uciderea copilului”/Teatru și sculptura*, traducere de Anca Măniuțiu, LiterNet.ro (Colecția Palimpsest), 2007.
2. Biasi, Pierre-Marc de, *Bovary, mythe féminin*, [en ligne], mis en ligne: 7 martie 2007, disponibil pe: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13587>
3. Borgna, Eugenio și Leoni, Federico, *La Finzione E Il Gesto*, în „*Quaderni Italiani Di Psichiatria*”, on line, N° 1, martie 2001, vezi: <http://www.psychiatryonline.it/ital/riviste/quaderni/leoniborgna.htm>
4. Goetschel, Jacques, *De Nietzsche à Flaubert: sous couvert d'impersonnalité*, în *Revue Flaubert*, n° 7, 2007, revue en ligne, vezi: <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/nietzsche.pdf>
5. Leclerc, Yvan, *Comment une petite femme devient mythique*, vezi: <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/mbmyth.htm>
6. Leclerc, Yvan, *Sacralisation et désacralisation du sex chez Flaubert*, comunicare la colocviul „Sex and Sacred”, la Universitatea Manchester, 25 martie 2002, vezi: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/leclerc_sacralisation.html