

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CONFUSION CHEZ ARRABAL :  
EXPLORATION DES LABYRINTHES DANS *FÊTES ET RITES DE LA CONFUSION*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

FRANCIS GAUVIN

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Bertrand Gervais, mon directeur de mémoire, qui a frayé, dans ses essais sur l'imaginaire, des chemins de pensée qui m'ont assurément servi de pistes éclairées afin d'éviter que je ne me perde dans le dédale. Je tiens d'ailleurs à souligner son ouverture, sans laquelle un tel travail n'aurait pas été possible.

Un grand merci va au frère Jean-Guy, de l'Abbaye cistercienne Notre-Dame de Nazareth à Rougemont. Sa générosité m'a permis de m'isoler du bruit, à plusieurs reprises, afin de rédiger ce mémoire. Le silence de son établissement était nécessaire afin de m'exposer à l'indicible.

J'en profite également pour remercier Stéphane Leclair, Jean-François Hamel, Rachel Bouvet, Luc Bonenfant et Sylvano Santini, qui ont tous laissé une empreinte indélébile dans mon cheminement.

Je remercie d'ailleurs mes proches, parents et amis – tout spécialement Francis Hébert, qui a lu mes chapitres au profit d'échanges enrichissants. Un dernier merci va au centre de recherche *Figura* et au programme *Initiatives en art* qui m'ont permis de partager certaines idées émises dans ce mémoire lors d'un colloque en Californie.

## TABLE DES MATIÈRES

<i>RÉSUMÉ</i> .....	<i>vi</i>
<i>INTRODUCTION</i> .....	<i>1</i>
<i>CHAPITRE 1</i> .....	<i>5</i>
<i>L'ART PANIQUE : ŒUVRE D'UN CHEVAL FOU!</i> .....	<i>5</i>
La conception du panique .....	<i>7</i>
L'insaisissabilité panique .....	<i>11</i>
Pan .....	<i>16</i>
Le mythe et le mystère .....	<i>18</i>
Le panique et le mystère.....	<i>21</i>
L'œuvre panique .....	<i>23</i>
Le hasard comme principe structurant .....	<i>25</i>
<i>CHAPITRE 2</i> .....	<i>28</i>
<i>LA DÉFIGURATION LABYRINTHIQUE</i> .....	<i>28</i>
La confusion du labyrinthe .....	<i>29</i>
Le sujet : proie du labyrinthe .....	<i>30</i>
Survol du labyrinthe.....	<i>32</i>
La structure de la confusion.....	<i>32</i>
Le récit cadre et le rond-point .....	<i>35</i>
Résumé de l'œuvre.....	<i>37</i>
Sur l'imaginaire et la figure .....	<i>38</i>
La renaissance et la géante.....	<i>39</i>
Le jeu et le rêve .....	<i>42</i>

Rêverie et musement.....	47
La con-fusion imaginaire.....	49
La ligne brisée .....	50
Conclusion .....	51
<i>CHAPITRE 3.....</i>	<i>53</i>
<i>DE L'AUTRE CÔTÉ DE L'IMAGINAIRE.....</i>	<i>53</i>
Le surgissement inconscient.....	54
Retour dans le labyrinthe.....	56
Brève présentation de l'approche jungienne.....	60
La pensée dirigée et le rêve .....	61
La projection inconsciente .....	63
Fêtes et rites de la projection .....	66
Le miroir brisé.....	67
La constellation inconsciente .....	69
Le Moi et la persona .....	72
Le processus d'individuation .....	75
La rencontre avec l'inconscient .....	77
Pan et la totalité consciente-inconsciente.....	79
<i>CONCLUSION.....</i>	<i>81</i>
Le cri panique.....	83
Le panique et la connaissance.....	84
La double nature de l'homme.....	85
L'altérité en soi.....	87
La complexité de l'imaginaire.....	88

Le complexe <i>Théséien</i> .....	89
Pan et l'exploration du labyrinthe.....	90
L'alchimie de la mémoire langagière .....	92
<i>BIBLIOGRAPHIE</i> .....	94

## RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour but d'observer le rapport labyrinthique qui se déploie entre le sujet et l'imaginaire dans le roman *Fêtes et rites de la confusion*, de Fernando Arrabal. Figure de proue du mouvement panique, Arrabal intègre le hasard au sein de sa démarche artistique afin d'exprimer la totalité de son être. Ce faisant, ses œuvres proposent un reflet de l'homme qui est tout à fait fascinant, parfois même terrifiant. Le roman à l'étude met en scène une confusion propre à l'imaginaire. Étrangement, cette confusion ne mine en rien le sens de l'œuvre; au contraire, elle lui donne chair. Et c'est parce qu'elle en organise le sens qu'elle est problématique. Pour comprendre comment la confusion peut servir de ligne directrice, nous éclaircirons d'abord les logiques illogiques de la philosophie esthétique du panique. Nous remarquerons que l'invocation du hasard ne sert pas qu'à des fins esthétiques, mais également à une connaissance de soi. À cet égard, le parcours labyrinthique sert de métaphore à l'exploration de son imaginaire. En convoquant la théorie du sujet d'Agamben, nous comprendrons que ce parcours, étant imaginaire, est toujours déjà dans le langage. Conséquemment, il ne recouvre pas la totalité de ce que le narrateur est en tant qu'homme, puisque lorsque ce dernier se constitue comme sujet, une part de son expérience tombe dans le silence. À l'aide de la psychologie des profondeurs de Jung, nous examinerons la relation que l'inconscient entretient avec l'imaginaire et, par la suite, nous comprendrons dans quelle mesure la représentation de soi est déterminée par elle. Nous montrerons alors comment le texte d'Arrabal suggère que son héros accède à une connaissance approfondie de lui-même suite à une expérience qui relève de l'indicible, ce qui lui permet de se reconnaître dans sa totalité.

MOTS CLÉS : ARRABAL, PANIQUE, CONFUSION, RITE, HASARD, IMAGINAIRE, LABYRINTHE.

## INTRODUCTION

Ne sachant où je vais  
les obstacles  
deviennent mon but<sup>1</sup>.

Alejandro Jodorowsky

Le monde repose sur le langage. En l'absence de ce dernier, tout est indifférencié. Dans *Introduction à la métaphysique*, Heidegger écrit : « Les mots et la langue ne sont pas de petits sachets dans lesquels les choses seraient simplement enveloppées pour le trafic des paroles et des écrits. C'est seulement dans le mot, dans la langue, que les choses deviennent et sont<sup>2</sup>. » Une telle remarque affirme la nécessité du langage afin que l'homme entre en relation avec le monde. Plus encore, nous savons que c'est par et à travers celui-là qu'il devient sujet.

Qu'advient-il, cependant, si le sujet et le monde ne recouvrent pas l'étendue de ce que l'homme expérimente? Est-ce possible que notre langage comporte des zones grises quant à ce que nous sommes? Il semble que oui, et c'est à ces questions qu'Agamben s'intéresse dans *Enfance et histoire*. En questionnant ce à quoi *je* réfère, il convient que « l'expérience, en tant que limite transcendantale du langage, exclut que le langage puisse en soi se présenter comme totalité et vérité<sup>3</sup> ».

*Que le langage ne puisse pas se présenter comme totalité et vérité*, cela signifie qu'il entretient une certaine confusion. À cet égard, que pouvons-nous penser de la confusion en elle-même? Est-ce que son expérience peut nous rapprocher de ce que nous sommes? Pourrions-nous la considérer comme une voie privilégiée vers une certaine origine de l'homme? Pour les artistes paniques cela ne fait pas de doute, et c'est la raison pour laquelle ils convoquent la confusion dans leur démarche artistique.

---

<sup>1</sup> Alejandro Jodorowsky, *Les Pierres du chemin*, Paris, Le Veilleur & Maelström, 2004, p. 117.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 26.

<sup>3</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, P.B. Payot, 2002, p. 94.

Pour ceux qui ne sont pas familiers avec *le* panique, et non la panique, il est difficile de résumer ce terme brièvement sans en travestir le sens. En quelques mots, nous pouvons dire qu'il est une pratique artistique qui a été mise de l'avant au début des années soixante, suite à la rencontre de Fernando Arrabal, d'Alejandro Jodorowsky et de Roland Topor. Disant cela, nous devons spécifier que ces artistes ne reconnaissent aucune responsabilité quant à la genèse du panique. Comme ce dernier évoque une confusion qui est toujours déjà au sein de l'homme, selon eux, le panique a toujours été.

Le titre du roman *Fêtes et rites de la confusion*<sup>4</sup>, écrit par Arrabal, indique l'attachement du panique envers la confusion. Que celle-ci serve de jeu, nous pouvons aisément le concevoir puisqu'elle permet, dans une démarche artistique, de créer de nouvelles formes inconnues et inusitées. Mais qu'elle serve également de rituel, voilà qui est énigmatique. Pourquoi faire appel à la confusion? Que peut-elle invoquer? C'est autour de ces questions que nous proposons d'analyser le récit panique de *Fêtes et rites de la confusion*.

À première vue, ce roman semble décousu puisqu'il met en scène un sujet qui s'égare à travers de nombreux labyrinthes. La narration est un dédale composé de trente-six sous-sections qui toutes apparaissent comme des textes indépendants les uns des autres. Cependant, une lecture attentive indique qu'une structure organise l'errance du narrateur. Plusieurs indices nous permettent de penser que les labyrinthes dans lesquels le sujet déambule sont des métaphores de son imaginaire. Un tel rapprochement n'est pas surprenant considérant que l'imaginaire est l'interface entre le sujet et le monde. Il est tout à fait concevable qu'un sujet s'égare au sein de son imaginaire; et c'est ce que le roman d'Arrabal met en récit.

Cela dit, l'errance du narrateur n'est pas qu'aléatoire : au lieu de le mener nulle part, elle le conduit, ultimement, à une expérience bouleversante. À la fin du récit, il subit ainsi une renaissance qui le plonge dans un état extatique. Loin d'être évident, ce dénouement dissimule un mystère auquel le texte ne donne pas accès. À défaut de comprendre le fin mot

---

<sup>4</sup> Fernando Arrabal, *Fêtes et rites de la confusion*, Paris, 10/18, 1967, 185 p. Dorénavant, les références à cette œuvre seront placées entre parenthèses dans le texte.

de cette histoire, nous pouvons néanmoins examiner ce que le narrateur rencontre dans le labyrinthe, afin d'ouvrir une piste qui nous aidera à comprendre l'expérience à laquelle il accède.

Avant d'aborder cette recherche, nous devons d'abord comprendre ce qu'est le panique, car l'expérience que nous venons d'énoncer lui correspond entièrement; nous pourrions même penser qu'elle en est l'actualisation. Les diverses définitions offertes par les artistes paniques entretiennent ainsi plusieurs correspondances avec les aventures du protagoniste d'Arrabal, et c'est sur la base de celles-là que nous entamerons notre lecture du roman *Fêtes et rites de la confusion*.

À travers l'analyse du recueil *Le panique*<sup>5</sup>, le premier chapitre de ce mémoire éclaircira les *logiques illogiques* qui traversent cette appellation et lui assurent, paradoxalement, sa cohérence. Bien que rempli de contradictions, le panique n'est pas pour autant dépourvu de sens. L'analyse que nous proposons ne s'attardera pas tant à sa généalogie – bien qu'un bref survol historique soit de mise –, qu'à la philosophie esthétique qu'il promeut. Plus encore, nous verrons en quoi l'origine de cette appellation révèle la part cultuelle qui fonde le panique. En évoquant le dieu Pan, ces artistes intègrent un mythe au sein de leur pratique artistique : celui de la totalité. À cet égard, la confusion leur sert de rite afin de s'exprimer totalement à travers leur art.

Dans le deuxième chapitre, notre recherche portera sur la confusion dans le roman d'Arrabal. Cette confusion prend diverses formes. Elle est générique, puisque nous pouvons douter qu'il s'agisse d'un roman tant les chapitres sont différents les uns des autres. En fait, nous pourrions considérer l'œuvre plutôt comme un recueil de nouvelles. La confusion est également narrative, vu la discontinuité de l'action; et finalement, elle est imaginaire, puisque les figures qui composent son récit ne cessent d'être défigurées. Bien entendu, tous ces aspects participent les uns des autres. C'est parce qu'il y a défiguration imaginaire que le récit est discontinu et, par extension, que l'œuvre entière semble être dépourvue d'unité. Pour observer la défiguration qui est à l'œuvre dans ce texte, nous nous référerons aux travaux de

---

<sup>5</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, Paris, 10/18, 1973, 188 p.

Bertrand Gervais. Nous mettrons cette notion en parallèle avec le travail du rêve (Freud) et le musement (Peirce), qui tous deux donnent à penser une défiguration imaginaire. Nous admettrons dès lors que ces labyrinthes dans lesquels le sujet erre sont des représentations de son imaginaire. À partir de ce constat, l'unité du roman ne fait plus de doute : c'est au sein d'un même imaginaire, celui du narrateur, que le récit se déroule.

Le troisième chapitre sera, à proprement parler, une exploration de ce labyrinthe. Il mettra en lumière la nécessité de la confusion quant à l'accomplissement de la quête du héros. Après tout, il faut souligner que c'est bel et bien au cœur du labyrinthe que survient l'heureux dénouement. Dès lors, nous questionnerons ce que le narrateur y trouve. À ce compte, le récit ne dévoile pas tout, puisqu'une ellipse de neuf mois, période qui correspond à la gestation, précède le moment où le protagoniste atteint l'extase. Est-ce que ce silence relève du hasard, ou sert-il à marquer l'indicibilité de cette expérience? Et s'il y a indicibilité, comment la mettre en mots? Cette piste nous conduira donc de l'autre côté de l'imaginaire, là où la conscience n'a pas accès. Pour s'y repérer, nous lirons *Fêtes et rites de la confusion* à partir de la psychologie des profondeurs de Jung. Sa conception de l'inconscient servira à schématiser le rapport entre les manifestations inconscientes et l'imaginaire. L'utilisation de sa théorie n'est certes pas arbitraire, puisque celle-ci entretient de nombreuses correspondances avec les textes paniques. Servant de moyen d'appropriation de soi, le *processus d'individuation* s'apparente au parcours du narrateur, en tant que cheminement permettant à l'homme de se découvrir en totalité.

*Se découvrir en totalité*, nous le verrons dès le prochain chapitre, c'est le fondement même du projet panique. En ce sens, il importera de savoir ce qu'est le panique pour observer, par la suite, en quoi le roman *Fêtes et rites de la confusion* en est l'actualisation. Et, fait surprenant, bien que l'art panique puisse sembler absurde aux néophytes, l'exploitation de la confusion ne sert pas à des fins irrationnelles, au contraire! L'artiste panique s'apparente plutôt à un scientifique, voire à un alchimiste, qui fait de son imaginaire le sujet de son expérimentation.

## CHAPITRE I

### L'ART PANIQUE : ŒUVRE D'UN CHEVAL FOU!

La nature, considérée du point de vue de l'art, n'est pas un modèle. Elle exagère, elle déforme, elle laisse des blancs. La nature, c'est le hasard<sup>1</sup>.

Friedrich Nietzsche

Comment définir l'art panique? Voilà qui est embêtant car la réponse à cette question se trouve à l'intérieur d'un acte de folie. Le panique n'est pas rationnel, et ce trait le rend pratiquement indéfinissable. Insaisissable par la raison, il ne peut être pensé qu'à partir de cette insaisissabilité. Il résiste à la rationalité et ne connaît qu'une seule logique, celle qui lui est propre.

Cette logique irrationnelle s'énonce à travers une série d'aphorismes à la fois contradictoires et absurdes, qui, à première vue, ne révèlent qu'un brouhaha de sens et de non-sens. Pourtant, à partir du moment où le panique est pensé à l'extérieur du discours rationnel, il prend la forme d'une philosophie esthétique. Du coup, si nous voulons saisir ce qu'est le panique, il faut se dissocier d'une pensée purement rationnelle, au profit d'une pensée confuse. Dès lors, l'essence du panique se laisse apercevoir.

Arrabal, Jodorowsky et Topor sont les figures les plus couramment associées à l'art panique. Chacun à sa façon, ces artistes ont su bouleverser le monde des arts. De la littérature au dessin, en passant par le théâtre, le cinéma et la bande dessinée, ces créateurs jouissent d'une renommée internationale. Leur carrière respective a suivi une trajectoire qui est tout sauf linéaire. Ils ont su se réinventer, se renouveler, et ce, à plusieurs reprises. Le parcours de Jodorowsky est exemplaire à cet effet. Il a d'abord été clown dans un cirque; il a monté plusieurs troupes de théâtre; il s'est établi à Paris pour faire du mime avec Marceau; il a fait

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 62.

plusieurs films; il a scénarisé plusieurs bandes dessinées<sup>2</sup>; écrit de la poésie, ainsi que des ouvrages importants sur le tarot; et, finalement, il a donné naissance à une méthode de guérison par le théâtre qu'il a nommée la *psychomagie*<sup>3</sup>.

Cette manière de se réinventer évoque le mythe du phénix, l'oiseau splendide qui, après s'être consumé, renaît de ses cendres. L'artiste panique possède cette même capacité à se redéfinir perpétuellement et à travers ces renaissances, ses modes de création sont altérés. Ces transformations le rapprochent également de la quête des alchimistes. « L'objet de l'alchimie, c'est, comme personne ne l'ignore, la transmutation des métaux<sup>4</sup>. » Les alchimistes cherchaient, par l'entremise de visions divinatoires et d'expérimentations, à transformer la matière de telle manière à pouvoir lui donner une nouvelle forme. Ils croyaient en l'existence d'une pierre philosophale qui, lorsqu'elle entre en contact avec les métaux, les transforme subitement en or. De toute évidence, l'artiste panique n'opère pas de transformations sur les métaux, mais il opère ces transformations sur lui-même, et ce, à travers son art. Jodorowsky explique cette idée à partir d'une comparaison avec l'origami :

D'un carré de papier-élément considéré comme humble, quotidien, peuvent surgir toutes les formes possibles : des lions, des éléphants, des fleurs, des hommes, des tables, etc. et aussi des structures abstraites. Le carré originel ou « ovule-carré » correspondrait à la personne. Les cocottes seraient les personnages. C'est-à-dire : un personnage est toujours une forme stéréotypée de la personne sans cesser d'être une personne. Il adviendrait que le lion de papier puisse dire : « Je suis un lion » sans comprendre qu'il est l'ovule-carré. Ce serait un cas de forme identifiée à sa forme. Ainsi les personnages s'identifient à leurs plis. L'homme panique tâche de parvenir à l'ovule-carré, il y parvient grâce à l'euphorie panique qui est comme un déploiement, comme une cocotte qui se déformerait en suivant ses plis<sup>5</sup>.

L'artiste panique travaille son art afin de découvrir sa pierre philosophale, puisqu'il croit qu'en retournant à l'*ovule-carré*, il sera libre de choisir sa propre forme. Ainsi, l'idée de transmutation est récupérée en tant que principe psychologique :

L'homme panique [...], sachant qu'il est né dans une grande cocotte en papier nommée civilisation, dans un monde dicté par des augustes, dans des familles de personnages, tente

---

<sup>2</sup> Il a notamment scénarisé la série *L'Incal*, dessinée par Moebius.

<sup>3</sup> Alejandro Jodorowsky, *Le Théâtre de la guérison*, Paris, Albin Michel, 2001, 253 p.

<sup>4</sup> Louis Figuier, *L'Alchimie et les alchimistes*, Paris, S.G.P.P. Denoël, 1970, p. 21.

<sup>5</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, pp. 60-61.

de se libérer de cette éducation conditionnée et cherche l'euphorie comme moyen de sortir de la prison où l'ont enfermé ses parents<sup>6</sup>.

Chemin faisant, il produit des œuvres terriblement humaines, frôlant par moment le primitivisme et l'instinct. Ce sont des œuvres foudroyantes, excessives, effrayantes, formidables et extraordinaires. Critique de théâtre, Alain Schifres écrit à propos d'une pièce d'Arrabal :

Ayant vu le *Cimetière des voitures* d'Arrabal, j'en demeure habité, choqué, fasciné, changé au point que tout ce qui n'est pas ce spectacle se trouve soudainement dévalué, oblitéré, décoloré. Un prodige. Avant Arrabal, après Arrabal, la deuxième partie de ma vie a commencé le soir où j'ai vu la pièce<sup>7</sup>.

En vérité, le panique fait appel à une expérience *extra-langagière*; il n'est pas une catégorie esthétique. Ce n'est donc pas un genre, ni un groupe ou un courant artistique. Et ce n'est pas l'analyse qui permet de rendre compte de ce trait. Le panique est au-delà de l'expérience esthétique. Il réfère à un état. État à partir duquel les artistes créent leur œuvre, et état dans lequel les spectateurs sont plongés par l'œuvre.

En tant qu'état, ou mode d'expression, le panique est des plus confus. Ses penseurs ont tout fait pour lui conférer la malléabilité du mercure, et, grâce à cette malléabilité, le panique leur assure la liberté nécessaire afin qu'ils se libèrent des plis de leur personnage. Pour mieux comprendre la logique derrière cette malléabilité, il faut partir à la recherche d'un sens au cœur de la folie créatrice du panique. Ce premier chapitre tentera donc de saisir l'insaisissable et, à partir de cette connaissance, il servira de phare pour éclaircir certains mystères inhérents au roman *Fêtes et rites de la confusion* d'Arrabal.

### **La conception du panique**

Le concept apparaît au début des années soixante, suivant la rencontre de trois jeunes artistes : « L'exilé espagnol Fernando Arrabal, fuyant la dictature du général Franco, le chilien, fils d'émigrants russes juifs Alejandro Jodorowsky et le fils de réfugiés juifs polonais,

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>7</sup> Cité de la *Gazette de Lausanne*, 27 janvier 1969, par Alain Schifres, in Alain Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969, 186 p.

Roland Topor<sup>8</sup>. » Dans un des rares essais sur le sujet, Aranzueque-Arrieta souligne que trois courants artistiques sont particulièrement influents pour le panique : le dadaïsme, le surréalisme, ainsi que le postisme.

Il n'est pas surprenant que cette liste débute avec le dadaïsme puisque, de toute évidence, ce courant est une référence incontournable pour tout artiste revendiquant la liberté, le goût pour le jeu, ainsi que le rejet de la raison. Arrabal, Jodorowsky et Topor sont évidemment séduits par ces qualités.

Dada dépasse les limites de chaque discipline. Tout son effort a consisté à semer la confusion dans les genres et à réduire les frontières dressées entre l'art, la littérature, voire les techniques, accumulant tableaux-manifestes, poèmes-manifestes, poèmes simultanés avec accompagnements de bruits, collages, photomontages, s'emparant de tous les matériaux considérés comme étrangers à l'art<sup>9</sup>.

L'idée de dépassement, fondamentale au dadaïsme, prend la forme d'un principe d'intégration pour le panique. Le panique emprunte tout ce qui est à sa portée, et il combine ces influences dans sa création, et ce, nonobstant les règles, conventions et tabous. Plus encore, ce principe ne se limite pas aux disciplines artistiques ou aux formes médiatiques traditionnelles, mais il s'étend à toutes les images possibles et impossibles. Autrement dit, sa soif est infinie. Tant qu'il y a des influences potentielles, le panique ne se prive pas de les intégrer à son œuvre, de sorte qu'il n'est pas surprenant d'y retrouver des bébés cloués sur des portes, des nains qui baisent avec des statues d'église, des personnages adoptant des comportements zoophiles et sadomasochistes, et bien davantage.

Cependant, il importe de constater que le dépassement, ou l'intégration, n'est pas une fin pour le panique. Il ne cherche pas à croiser absolument les disciplines, ni à choquer la moralité, loin de là. Le panique intègre tout ce qui est à sa portée dans le but de créer la plus grande confusion, afin que tout puisse s'exprimer à travers cette confusion. Le dépassement

---

<sup>8</sup> Frédéric Aranzueque-Arrieta, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 15.

<sup>9</sup> Cité de l'*Encyclopédie Universalis*, in Frédéric Aranzueque-Arrieta, *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*, p. 20.

et l'intégration ouvrent l'œuvre de telle manière que celle-ci s'expose à toutes les influences possibles et, en créant une telle béance dans l'œuvre, tout est susceptible de s'y exprimer.

Conséquemment, toute forme de division ou de limitation est expulsée, car elle viendrait clore l'ouverture qui assure la malléabilité de l'œuvre. En ce sens, le panique ne s'intéresse aucunement à la querelle opposant le dadaïsme au surréalisme, car les histoires de conformité ou de règles ne peuvent que l'ennuyer; elles agissent telles des œillères qui entravent la liberté créatrice.

Arrabal, Jodorowsky et Topor ont tout de même fréquenté le Café de la Promenade de Vénus<sup>10</sup>, et ce, malgré le dogmatisme de Breton. À ce compte, la rencontre de Topor avec le groupe surréaliste est digne de mention. L'anecdote veut qu'il n'ait fréquenté ce café qu'une seule fois. Témoin des propos moralisateurs de Breton, il lui aurait demandé où sont situées les toilettes, et il en aurait profité pour s'enfuir et ne plus jamais revenir. D'ailleurs, lorsqu'on demande à Arrabal si ses relations avec les surréalistes étaient très suivies, ce dernier répond :

Non, car pour être vraiment surréaliste, il fallait se rendre tous les soirs libres aux réunions, de 18 h à 19 h 30, et il était rare que Breton ne fût pas là avant les autres. Ne le faisant pas, j'étais considéré comme un sympathisant. J'ai fini par couper totalement les relations. J'avais très peur d'être rangé parmi un groupe, même d'élite. [...] Surtout m'animaient la crainte, le refus des écoles déjà existantes<sup>11</sup>.

Ces réactions illustrent la distance que prend le panique par rapport au surréalisme. Le panique n'a aucune intention de se conformer à quelque forme de dogmatisme que ce soit, ce qui abolirait aussitôt son essence. En prônant ainsi une certaine liberté dans la forme artistique, sans cependant l'appliquer aux activités du groupe, le surréalisme ne pouvait que décevoir les artistes paniques. Pour eux, l'art et la vie sont indissociables puisque l'un et l'autre s'influencent continuellement.

Il n'en demeure pas moins que le panique partage des traits communs avec le surréalisme, et Michel Larouche, dans un ouvrage sur Alejandro Jodorowsky, résume bien cette influence :

---

<sup>10</sup> Café où avaient lieu les rencontres du groupe surréaliste.

<sup>11</sup> Alain Schifres, *op. cit.*, p. 90.

Le panique se rattache de façon toute naturelle au courant surréaliste dont le but était de libérer l'homme de l'emprise de la raison, des contraintes utilitaires, d'ordre moral, social, esthétique des siècles passés en mettant en œuvre le jeu désintéressé de la pensée, les forces obscures de l'inconscient. Le surréalisme s'insérait au cœur d'une révolte dirigée contre le monde et l'existence. Révolte qui n'était rien d'autre qu'une exaltation de la liberté qui fait nier le monde apparent, le détruire, pour affirmer une autre vérité : celle d'un monde réel et intérieur<sup>12</sup>.

Plus d'une fois, la psychanalyse a montré avec insistance la contribution de l'inconscient dans le processus artistique, à un point tel qu'il est désormais impossible de penser une œuvre sans son influence. Et l'artiste panique, cherchant constamment à réduire ses propres contraintes, entretient un rapport privilégié avec l'inconscient. Assoiffé de liberté, il n'a d'autre choix que de laisser les manifestations inconscientes s'exprimer librement à travers son œuvre.

Ce fait explique sans doute la dimension primitive, ou instinctive, de l'art panique : la nature inconsciente de l'homme s'y manifeste totalement. Et si elle se manifeste, c'est grâce à la grande liberté que procure l'ouverture de l'œuvre. Autrement dit, le panique n'a pas pour projet d'exprimer une activité inconsciente, c'est plutôt celle-ci qui a pour projet de s'exprimer à travers la confusion panique.

Quant au postisme, ce mouvement d'avant-garde espagnol n'a influencé que Fernando Arrabal, mais il est si proche du panique qu'il mérite de figurer parmi les influences. En somme, le postisme se comprend comme une « exaltation de la folie, des forces instinctives, naturelles<sup>13</sup> ». Aranzueque-Arrieta ajoute :

Cela permet de bannir la morale et l'ordre établi (social et artistique), car le postisme puise son essence de la liberté créatrice qui surgit de l'inconscient. L'œuvre à venir devient un « cheval fou » de l'esprit qui ne cherche qu'à s'exprimer à travers les différents langages qui s'offrent à lui<sup>14</sup>.

En juxtaposant les manifestations inconscientes à l'image d'un cheval fou, la métaphore met en évidence le caractère bestial de l'inconscient, ainsi que l'absence de raison qui lui est

---

<sup>12</sup> Michel Larouche, *Alejandro Jodorowsky – Cinéaste panique*, Montréal, P.U.M., 1985, p. 20.

<sup>13</sup> Isabel Navas Ocaña, « Fernando Arrabal », in *Almunia*, no 6-7 (printemps 2003), p. 67.

<sup>14</sup> Frédéric Aranzueque-Arrieta, *op. cit.*, p. 28.

caractéristique. Cela dit, l'expression *cheval fou*, à la lumière de son contexte d'origine, soit le film d'Arrabal *J'irai comme un cheval fou*, permet de comprendre ce qui propulse le panique. En effet, le titre ne signifie pas : « j'irai là où l'inconscient me mènera », mais bien : « je vais me mouvoir à la manière de l'inconscient ». Ce qui importe au panique n'est pas d'exprimer les manifestations de l'inconscient, mais de laisser celles-ci envahir l'artiste afin de le rendre *paniqué*.

Ce bref survol des traits communs avec le dadaïsme, le surréalisme et le postisme permet de situer le panique dans la tradition artistique du XXe siècle, même si ce dernier refuse de se considérer comme un courant historique : il est un mode, un état à partir duquel il a toujours été et il sera toujours possible de créer des œuvres. Dans cette perspective, il serait possible d'inscrire le nom d'artistes tels que Sade, Artaud, Dali et Ionesco à la liste des artistes qui étaient paniques, avant même que le concept ne soit énoncé. Dès qu'un artiste crée à la manière d'un *cheval fou*, et ce, peu importe la période, son œuvre est panique.

C'est dans cette optique que le panique peut être conçu comme une *philosophie esthétique*. Il est un état à partir duquel l'artiste crée, et un mode d'expression qui revendique l'ouverture de l'œuvre. En ce sens, le panique est indéfinissable. Il ne peut être compris que par l'expérience qu'en fait chaque individu. Toute personne désirant comprendre le panique doit d'abord l'expérimenter.

### **L'insaisissabilité panique**

Une des raisons contribuant à l'impossibilité de penser le panique en tant que courant artistique est son caractère éphémère. En fait, Jodorowsky a dissous le panique suite à la publication de l'ouvrage du même nom<sup>15</sup>. Cet ouvrage, qui expose les idées à l'origine du panique, lui sert en quelque sorte de manifeste. Du coup, la dissolution du groupe est surprenante puisqu'elle survient au moment où son manifeste voit le jour. Ce qui revient à déclarer la non-existence d'une chose au moment où celle-ci s'annonce. Jodorowsky commente :

---

<sup>15</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*

Les déclarations qu'on y trouvait, je les avais faites oralement, pour m'amuser et soudain c'était devenu de l'académisme [...]. Nous voulions mettre le mot « panique » dans tout ce que nous faisons. En fait, il n'y avait pas vraiment un groupe. Et soudainement, voilà que ce jeu devient un fait culturel<sup>16</sup>.

Que ce jeu devienne un fait culturel est pour Jodorowsky une bonne raison d'annoncer la dissolution du panique, et cet acte est en parfaite cohérence avec la théorie panique puisqu'il exprime un refus d'appartenir à l'histoire. Mort dans l'œuf, le panique ne peut pas être historicisé. Et pourtant, il demeure. Il existe de manière anhistorique.

Lors d'une conférence donnée à Sydney en 1963, Fernando Arrabal déclare :

Je proclame dès maintenant que « panique » n'est ni un groupe ni un mouvement artistique ou littéraire; il serait plutôt un style de vie. Ou, plutôt, j'ignore ce que c'est. Je préférerais même appeler le panique un anti-mouvement qu'un mouvement. Tout le monde peut se dire « panique », se proclamer créateur du mouvement, écrire « la » théorie panique. Chacun peut affirmer qu'il fut le premier à avoir l'idée de Panique, à en inventer le nom, à créer une académie panique ou à se nommer président du mouvement<sup>17</sup>.

Tout est dit, et tout se dit au sujet du panique. Le panique est une catégorie vide. Il est une terre perpétuellement vierge et féconde. C'est un espace de liberté permettant à quiconque d'en faire ce que bon lui semble.

Et pour ajouter un peu de confusion à propos du panique, Arrabal affirme, dans un entretien avec Alain Schifres, que « c'est le seul mouvement littéraire qui n'a pour définition que celle-ci : l'ensemble de toutes les œuvres de ceux qui se disent paniques, additionnées les unes aux autres<sup>18</sup> ». Cette citation n'affirme absolument rien sur le panique; elle ne permet d'en tirer aucune connaissance. Toutefois, elle indique clairement qu'un mystère entoure le panique, et c'est là que sa magie commence à se dévoiler : il se laisse comprendre à partir de son incertitude, de sa contradiction interne et de son impossibilité d'être représenté.

À la lecture de l'ouvrage *Le panique*, l'impossibilité d'attribuer une forme au panique revient avec insistance : « À partir de tout ce qui précède, nous pourrions même succomber à

---

<sup>16</sup> Noël Simsolo, « Alejandro Jodorowsky », in *Cinéma 74*, no 184 (février 1974), p. 78.

<sup>17</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 39.

la tentation de jouer à définir le panique. ANTI-DÉFINITION : Le panique (nom masculin) est une 'manière d'être' régie par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie<sup>19</sup>. »

Et comment pouvons-nous comprendre que ces critères permettent de circonscrire le panique? Ils rendent ce terme si vaste qu'il est impossible de le délimiter! C'est un fait connu, l'efficacité d'une définition réside dans sa capacité à circonscrire les limites d'un terme, et elle n'y parvient qu'en inscrivant ce terme dans des relations de similitude et d'opposition avec d'autres termes. D'où l'auto-référentialité de la langue. Toutefois, en comparant le panique à la *confusion*, à l'*humour*, à la *terreur*, au *hasard* et à l'*euphorie*, cette définition déjoue l'efficacité de la langue, car elle associe tous ces termes dans un tohu-bohu, nonobstant les définitions qui s'y rattachent. L'humour s'oppose à la terreur, l'euphorie n'a rien à voir avec le hasard; cette définition élabore donc une confusion langagière plutôt que de permettre au terme *panique* d'être défini. Et à travers l'ingéniosité de cette *anti-définition*, un trait du panique s'énonce : la nécessité de désamorcer la linéarité du langage afin de penser en dehors de son conditionnement.

Dans l'essai *Panique et poulet rôti*, Jodorowsky évoque cette nécessité à partir d'une comparaison entre l'homme moderne, qu'il nomme *auguste*, et le poulet rôti :

[L]es idées ont besoin d'une consommation de chaleur (d'énergie vitale) accumulée dans l'être. L'homme panique, puisqu'il pense structurellement, qu'il soutient une logique par élimination des possibilités et qu'il est capable de vivre plusieurs idées contradictoires en même temps, répartit la chaleur selon la multiplicité de ses principes de sorte que chaque idée-action se trouve portée à une normalité supportable et bénéfique. En revanche, comme l'auguste n'est capable que de penser par définitions (ce qui pour Korzybski serait des propositions symétriques), qu'il ne peut vivre qu'une idée, il utilise toute sa chaleur vitale pour soutenir sa théorie bornée et ses pensées deviennent si chaudes qu'il finit par s'y rôti. L'auguste se « dore » de ses propres concepts; sa tête et ses entrailles brûlent, et l'anus percé par la broche de sa théorie, il va de par le monde, en rangs, semblable à un poulet rôti<sup>20</sup>.

Outre le ridicule qui émerge de la comparaison entre l'homme et le poulet rôti, ainsi que le caractère grossier de la chaire brûlée et de l'anus percé, cette citation illustre la raison pour laquelle le panique se joue du langage. Il ne veut pas se brûler dans des définitions!

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 56.

L'évocation de Korzybski met en évidence l'incertitude panique à l'égard de la langue. Créateur de la sémantique générale, Korzybski est reconnu pour avoir énoncé : « *Une carte n'est pas le territoire.* » Selon lui, les idiomes (français, anglais, etc.) agissent au même titre que des cartes géographiques dans leurs façons de représenter le monde, et puisqu'un territoire n'est jamais identique à sa représentation, il en déduit que les choses ne correspondent pas toujours à leurs représentations langagières. Il affirme dès lors que le langage guide la perception des choses, ce qui peut entraîner des conséquences néfastes, car il est fréquent que la perception d'une chose soit conditionnée avant même d'être expérimentée.

Korzybski remarque également que la structure de nos idiomes, datant de plusieurs siècles, est inadéquate pour rendre compte du réel tel qu'il se comprend aujourd'hui. Il constate que les langues occidentales sont construites de telle façon qu'elles élémentarisent les choses, et traduisent du coup une façon de concevoir le monde qui remonte à une pensée dépassée. Par exemple, la physique moderne a démontré que les concepts d'espace et de temps ne peuvent pas être pensés distinctement et qu'il faut, par conséquent, réfléchir en termes d'*espace-temps*. C'est un exemple parmi d'autres qui illustrent les problèmes que Korzybski perçoit dans la langue. Selon lui, la structure de nos langues devrait être revisitée à partir d'une nouvelle logique, afin de rendre compte de la relativité des choses :

Une des caractéristiques principales des différences d'orientation provient de ce que la forme du langage aristotélicien encourage l'évaluation 'par définition' (ou 'intension'), alors que l'orientation non-aristotélicienne ou physico-mathématique entraîne l'évaluation 'par extension', qui prend en compte les 'faits' réels de la situation particulière à laquelle nous sommes confrontés<sup>21</sup>.

Sans discuter la validité de sa pensée, il est intéressant de remarquer que Korzybski encourage, autant que faire se peut, de réfléchir aux choses en dehors des relations langagières, afin que les perceptions ne soient pas toujours déjà orientées. C'est ainsi que se comprend l'insistance avec laquelle le panique échappe à toute définition : il refuse toute

---

<sup>21</sup> Alfred Korzybski, *Une carte n'est pas le territoire*, Éditions de l'éclat, <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/korzybski/carte.html>>, consulté le 8 décembre 2010.

détermination langagière qui pourrait en diriger la lecture. Chacun doit en faire l'expérience s'il veut le saisir pleinement.

D'ailleurs, dans un esprit de jeu et de folie, Jodorowsky tente d'expliquer le panique à l'aide de la logique. Sachant que ce concept est insaisissable par les mots, il entame une liste de principes qui, devant se poursuivre à l'infini, permet de saisir ce qu'est le panique, et ce, seulement lorsque toutes ces propositions sont considérées simultanément :

A est A  
 A n'est pas A  
 A est plusieurs A  
 A n'est pas A mais a été A  
 A n'est pas A et n'était pas A  
 A n'est pas A mais il était et n'était pas A  
 A n'est pas A mais sera A  
 A devient A  
 A va cesser d'être A  
 A est son contraire  
 A n'est pas son contraire  
 A n'est pas égal à A  
 A n'est pas A ou son contraire  
 A est B  
 A est dans A  
 A est hors de A  
 A comprend A  
 A est la digestion de A  
 A est la moitié de A  
 A est AA, AAAA, AAAAAA, etc.  
 Si l'on affirme que A est l'un ou l'autre, A doit être ou l'un ou l'autre  
 Si l'on affirme que A est l'un ou l'autre, A doit être l'un et l'autre en même temps  
 Si l'on affirme que A est l'un ou l'autre, A ne doit être ni l'un ni l'autre<sup>22</sup>.

L'idée derrière le fait de combiner tous les principes imaginables dans la définition du panique est d'ouvrir ce concept à l'infini. Toutes les façons de penser et de représenter le panique sont possibles. Et quand Jodorowsky écrit : « L'intelligence panique est capable d'affirmer deux idées contradictoires en même temps, d'affirmer un nombre infini d'idées, de n'en affirmer aucune<sup>23</sup> », il n'y a aucune contradiction, seulement une ouverture. Le but du panique est d'être total, sans compromis. Et c'est ici, dans ce rapport à la totalité, que se

---

<sup>22</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, op. cit., p. 59.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 79.

dévoile l'origine étymologique du panique : son affiliation à Pan, le dieu grec qui représente le tout.

### **Pan**

« Pan! sur la tête, en pan! Pan, sur le bec! sur les yeux, pan! sur les dents, pan! sur l'oreille, pan! sur le menton, pan! Par-derrrière, et pan! Par-devant<sup>24</sup> ... »

En conjuguant ici l'humour à la violence, Topor met en évidence deux traits importants de la figure de Pan : il était un dieu festif et dérangeant. « Pan était bouffon dans son enfance, plus tard il épouvantait les hommes par ses brusques apparitions<sup>25</sup>. » Pan était une figure de hasard, de jeu, de fête et aussi de terreur. Dieu de la totalité, de l'amour, de la profusion et de la confusion, il embrassait les contradictions de la vie. Ainsi, lorsque les hommes le rencontraient, ils ne pouvaient jamais prédire la manière dont il allait se comporter.

Tout de lui portait à confusion, même sa physionomie. « On disait que [Pan] était si laid à sa naissance avec ses cornes, sa barbiche, sa queue et ses pattes de bouc, que sa mère s'enfuit de terreur en le voyant<sup>26</sup>. » Mélangeant l'homme à la bête, son corps comportait des caractéristiques animales, tout comme celui du Minotaure. D'ailleurs, le cinéaste Guillermo Del Toro rapproche ces deux figures avec le film *Le labyrinthe de Pan*.

Par ailleurs, Pan est le seul dieu grec qui soit mort. En lui, les deux extrémités de la vie (la naissance et la mort) se rejoignent. Toutes ces oppositions que Pan incorporait (l'humour et l'horreur, la fête et la terreur, l'homme et l'animalité, la naissance et la mort, etc.) ne doivent pas être comprises comme des contradictions, mais plutôt comme des modalités de l'homme. Pan incarnait les caractères primitifs, instinctifs de l'homme, et c'est à ce titre que le panique l'évoque.

---

<sup>24</sup> Frédéric Aranzueque-Arrieta, *op. cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique, op. cit.*, p. 52.

<sup>26</sup> Robert Graves, *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967, p.161.

Myriam Philibert remarque dans le *Dictionnaire des mythologies* que « la mort de Pan devient, avec le christianisme, le symbole de la fin du paganisme<sup>27</sup> ». Et si la mort de Pan est symbole de la fin de l'ère païenne, le panique célèbre alors sa résurrection. En évoquant Pan, le panique réactualise ce dieu, de sorte que nous pouvons penser qu'il y a un mythe à l'origine du panique, celui de Pan, dieu de la totalité.

« Panique, Pan nique, ça veut dire, Pan baise, ça c'est Panique. C'est-à-dire un acte avec la totalité<sup>28</sup>. » Pan est une idole qui fascine; il est mythique. Philippe Sellier écrit au sujet du mythe :

Intégrateur social, [le mythe] est le ciment du groupe, auquel il propose des normes de vie. [...] Longtemps retravaillé, [il] atteint une concision et une force qui, aux yeux de certains mythologues, le rend bien supérieur à ces agencements individuels qu'on appelle littérature<sup>29</sup>.

Lévi-Strauss ajoute :

Le mythe est un être verbal qui occupe, dans la sphère du langage, une position semblable à celle du cristal dans le monde de la matière physique. Par rapport à la langue, d'une part, et à la parole, de l'autre, sa position est en effet semblable à celle du cristal : objet intermédiaire entre un agrégat statistique de molécules et la structure moléculaire elle-même<sup>30</sup>.

Le mythe est un *objet intermédiaire entre langue et parole* qui ordonne par le fait même la parole. Cè faisant, le mythe est inatteignable par la parole. Il ne peut être que raconté. Voilà qui éclaire l'impossibilité d'expliquer le panique. Ce n'est pas une règle, ni un code qui est à l'origine du terme, mais un mythe. Et ce mythe, étant des plus confus, assure une grande liberté interprétative au panique. Topor confirme : « Avec Panique, nous essayons de mettre sur pied un programme suffisamment flou pour ne pas être acculé à le suivre, mais pas trop

---

<sup>27</sup> Myriam Philibert, *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Maxi-Poche, 2002 p. 221

<sup>28</sup> Fernando Arrabal, *Manifeste pour le troisième millénaire*, Paris, Punctum, 2006, p. 333

<sup>29</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, no 55 (octobre 1984), pp. 113-114.

<sup>30</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 254.

tarte, pour qu'il se maintienne harmonieusement tout en favorisant nos épanouissements respectifs<sup>31</sup>. »

Loin de lui vouer un culte prescrit, le panique évoque Pan d'une manière tout à fait spontanée et aléatoire, voire de manière panique : libre à chacun de l'interpréter comme il l'entend. La liberté interprétative qui accompagne ce mythe est totale : « Ce mot, c'est bien, il est libre, il laisse libre, on peut le charger de ce que l'on veut<sup>32</sup>. »

### **Le mythe et le mystère**

À la question *qu'est-ce que le panique?* Roland Topor répond : « Je ne suis qu'un exemple, non un mode d'emploi. Un exemple n'a pas à se justifier<sup>33</sup>. » Et afin d'ajouter à l'imprécision de son propos, il écrit : « Moi-même, je ne sais pas ce que sera le... PANIQUE demain, car pour brouiller un peu mieux les pistes, je ne suis pas logique avec moi-même, pas pur, anti-linéaire<sup>34</sup>. » L'anti-linéarité est fondamentale pour le panique car l'absence de direction permet à toute possibilité de s'affirmer. L'idée est de demeurer confus, de sorte que toute transformation spontanée puisse s'opérer. Le panique produit alors « des théories en constante transformation, toute sa théorie se fondant sur une métamorphose continue d' [elle-même] et des objets qui l'entourent<sup>35</sup> ».

Pour Jodorowsky, l'acte de parler donne une forme linéaire et dirigée à la pensée, ce qui empêche d'exprimer l'étendue et la complexité de ce que l'homme expérimente. D'où la nécessité de la confusion : elle exorcise l'artiste de toute linéarité. La confusion brise la structure causale du langage et tente ainsi d'exprimer une expérience qui se situe à la limite même du langage, et qui partage une frontière avec le sacré, le mythe et ce que Agamben appelle l'enfance de l'expérience.

---

<sup>31</sup> Philippe Krebs, *Dossier sur panique*, Éditions Hermaphrodite, <[http://sitehermaphrodite.free.fr/article.php?id\\_article=125](http://sitehermaphrodite.free.fr/article.php?id_article=125)>, consulté le 8 décembre 2010.

<sup>32</sup> Roland Topor, *L'Homme élégant*, édition établie par Christophe Hubert, Paris, Humoir, 2004, p. 337.

<sup>33</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

Dans *Enfance et histoire*, Agamben étudie la relation qu'il y a entre le jeu et le rite, et il constate que ces deux pratiques s'articulent autour du mythe, mais de manière opposée. Il constate que le jeu est une énonciation du rite, sans la présence du sacré, tandis que le rite reproduit la structure du mythe et conserve, par le fait même, l'opération sacrée. « En d'autres termes, si le rite est une machine à transformer la diachronie en synchronie, le jeu est au contraire une machine à transformer la synchronie en diachronie<sup>36</sup>. » Et c'est dans le mouvement entre ces deux tendances, qui sont inhérentes à l'homme, qu'apparaît l'histoire :

Loin de s'identifier au continuum diachronique, l'histoire n'est rien d'autre, dans cette perspective; que l'effet des relations entre signifiants diachroniques et signifiants synchroniques, continûment produit par le rite et le jeu; au sens mécanique du terme, attesté dans de nombreuses langues, elle n'est rien d'autre que le « jeu » entre diachronie et synchronie<sup>37</sup>.

Le rapport entre le mythe, le rite et le jeu permet d'élaborer, plus en profondeur, la signification de la confusion pour le panique. Si le panique cherche à rendre compte d'une expérience totale de l'homme, il ne peut pas se traduire uniquement à travers une diachronie (un simple jeu langagier); il a besoin d'un principe synchronique, voire d'un rite, pour lui permettre d'exprimer ce qu'il y a au-delà de l'énoncé linéaire : le mystère de l'expérience.

Agamben remarque d'ailleurs que « Poser rigoureusement le problème de l'expérience, c'est [...] fatalement rencontrer le problème du langage<sup>38</sup>. » Le langage est en effet intimement lié à l'expérience à cause de sa relation au sujet : la subjectivité est un fait langagier, et c'est à travers le langage que le sujet se constitue. Toutefois, explique Agamben, ce sujet n'est que sujet du langage, et non celui de l'expérience! Et ce, malgré le fait que la pensée moderne a commis l'erreur d'assimiler l'un à l'autre. Pour élucider le mystère du sujet de l'expérience, Agamben élabore alors le concept d'enfance.

Ainsi l'idée d'une enfance qui serait « substance psychique » apparaît-elle comme un mythe, au même titre que celui d'un sujet prélinguistique; enfance et langage semblent renvoyer circulairement l'un à l'autre, l'enfance étant l'origine du langage et le langage

---

<sup>36</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 135.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 81.

l'origine de l'enfance. Mais c'est peut-être dans ce cercle, précisément, qu'il nous faut chercher le lieu de l'expérience en tant qu'enfance de l'homme<sup>39</sup>.

Bien que complexe, cette définition est éclairante quant à la dynamique qu'il y a entre enfance et histoire par rapport au langage. L'un et l'autre adviennent lorsque le sujet se constitue dans le langage, puisque l'histoire est ce qui s'inscrit dans le langage, et l'enfance est ce qui en est expulsée. L'enfance est donc « au point où coïncident diachronie et synchronie. Elle est un état de la langue non attesté historiquement, une 'langue jamais parlée' mais qui n'en est pas moins réelle<sup>40</sup> ».

Et le panique, cherchant à exprimer autant que possible cette expérience, ou à remonter à cet *ovule-carré* qu'est l'enfance, se sert de la confusion, tel un rite, pour évacuer les contingences linéaires du langage. Il brise son caractère diachronique, de sorte que l'expérience, ou l'enfance, peut énoncer *sa* propre structure à travers le langage. D'où la signifiante du titre : *J'irai comme un cheval fou*. Le panique cherche volontairement à se situer dans l'intervalle entre diachronie et synchronie, afin que l'expérience puisse s'énoncer, autant que possible, à travers l'histoire. La confusion permet ainsi de libérer l'artiste de ses œillères : « CONFUSION : État par essence panique, qui comme le hasard, détermine le temps et l'espace. Seule une lecture confuse de la Confusion peut revigorer le cerveau sans œillères<sup>41</sup>. »

La perte des œillères représente le moment où la diachronie devient synchronie. Elle indique le passage qui mène d'une pensée dirigée à l'ouverture d'un monde de possibles, ce qui correspond au passage d'une expérience tissée par le langage, à une expérience qui tisse le langage. Et bien que la juxtaposition de ces propositions semble tautologique, elle ne l'est pas. Ces propositions sont diamétralement opposées sur le plan phénoménologique. Et lorsque Agamben écrit que « l'histoire n'est rien d'autre [...] que l'effet des relations entre signifiants diachroniques et signifiants synchroniques », il réitère la cohabitation de ces deux tendances au sein de l'homme.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>41</sup> Fernando Arrabal, *Manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*, p. 193.

Le panique cherche à rendre ce dynamisme dans une confusion totale. Antonio Bertoli écrit : « Avec le mouvement Panique, Fernando Arrabal mêle dans sa *res publica* le grand désordre créatif des épicuriens et des mystiques, le principe d'indétermination quantique ainsi que les vertus et les cataclysmes de la confusion<sup>42</sup>. » Il apparaît tel un chaudron en ébullition, chauffée par le feu confusionnel, dans lequel se transmutent les formes d'art, les théories scientifiques, les croyances religieuses, les fantasmes et les folies. Tout cela dans le but de créer une œuvre à la frontière du sacré, tout à la fois fascinante et grotesque; une œuvre à l'image de l'homme.

### **Le panique et le mystère**

« L'artiste panique est un alchimiste qui expérimente divers langages pour parvenir à la quintessence de l'expression artistique<sup>43</sup> », écrit Aranzueque-Arrieta. Cette remarque est intéressante puisqu'elle introduit une dimension particulière au panique : la présence du mystère. Cela dit, il ne faut pas entendre que le panique est une forme d'ésotérisme, loin de là! Pour le panique, le tout est plus grand que la somme de ses parties, et cela vaut également pour le langage : le sens ne peut pas se réduire à une succession de mots identifiés séparément. Il y a toujours une part qui échappe à la représentation ou à la définition extensive, et cette part est ce qu'il y a de mystérieux, d'où le parallèle à l'enfance : « S'il est vrai que l'expérience des mystères, dans sa formule originelle, n'était pas centrée sur le savoir mais sur l'*éprouver*, et si ce *páthema* était par essence soustrait au langage [...] alors cette expérience était fort proche d'une expérience de l'enfance<sup>44</sup>. »

*L'expérience de l'enfance*, dans son impossibilité d'être mise en mots, demeure à jamais silencieuse. Bien que ce mystère ne soit pas exprimable, le panique cherche tout de même à rendre compte de cette présence. Et lorsqu'Arrabal écrit : « Jodorowsky, Topor et moi (comme trois jazzmen) interprétons ensemble des partitions complètement différentes<sup>45</sup> », il

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>43</sup> Frédéric Aranzueque-Arrieta, *op. cit.*, p. 63.

<sup>44</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 118.

<sup>45</sup> Fernando Arrabal, *Manifeste pour le troisième millénaire*, *op. cit.*, p. 219.

confirme que la matière à partir de laquelle le panique œuvre, c'est l'expression artistique, et non une quelconque forme de spiritualité.

Le rapprochement que fait Arrabal avec la musique jazz est significatif. Dans son élaboration, la musique jazz n'a pas de partition, contrairement à la musique classique. Elle n'a qu'une structure plus ou moins définie, et c'est autour de cette structure que les musiciens improvisent. Cela crée inévitablement une œuvre ponctuelle qui ne peut jamais être reproduite de manière identique. À ce compte, il est peu surprenant d'apprendre que le jazz a longtemps été considéré comme une musique profane! À l'opposé de la musique classique, qui a toujours tenté de reproduire la vérité d'une œuvre, le jazz cherche plutôt à exprimer une autre forme de vérité, propre à l'artiste.

Le parallèle avec le jazz permet d'introduire l'*éphémère panique*, qui est la forme ultime de création panique. « Tout art panique débouche sur une seule manifestation : L'ÉPHÉMÈRE PANIQUE<sup>46</sup>. » Arrabal explique comment se met en œuvre cet *éphémère* : « On dispose au départ d'une sorte de scénario sur lequel on travaille comme sur une pièce, mais en permettant constamment à notre inconscient de s'exprimer ainsi qu'aux parties de notre 'âme' réprimées par la société<sup>47</sup>. »

À ce stade-ci de notre effort, il serait inutile d'analyser plus longuement les idées élaborées à propos du panique. Il faut pénétrer son expérience. Toute tentative de comprendre le panique serait incomplète sans aborder l'*éphémère* en tant que tel.

Si le mythe est un être verbal, similaire au cristal, qui se tient au-delà et en deçà de la parole, comme l'énonce Lévi-Strauss, alors la réalisation la plus parfaite du cristal panique se trouve dans l'*éphémère*. Par ailleurs, si « le monde antique interprète [l'] enfance des mystères comme un savoir dont il ne faut pas parler, comme un silence à garder<sup>48</sup> », alors le panique cultive ce savoir afin que sa création ultime, l'*éphémère*, embrasse les contours de son mystère :

---

<sup>46</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p.64.

<sup>47</sup> Alain Schifres, *op. cit.*, pp. 81-82.

<sup>48</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 118.

Malgré d'énormes différences entre nos tentatives, nous faisons du théâtre une fête, une cérémonie d'une ordonnance rigoureuse. La tragédie et le guignol, la poésie et la vulgarité, la comédie et le mélodrame, l'amour et l'érotisme, le happening et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime s'insèrent tout naturellement dans cette fête, cette cérémonie « panique »<sup>49</sup>.

### L'œuvre panique

Le 24 mai 1965, Arrabal et Jodorowsky montent un spectacle panique, dont le coût s'élève à 30 000 F; un projet de fou! Ce spectacle nécessite plus d'une quarantaine de répétitions, qui durent chacune une journée. Aucun des participants n'est acteur professionnel, tous y participent pour le plaisir. D'ailleurs, ceux qui y ont participé, tout comme ceux qui y ont assisté, en sont demeurés profondément marqués. En lisant des extraits transmis par Arrabal, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi cette soirée est mémorable :

Il y a quelques mois notre spectacle « panique » joué à Paris présentait au public la scène suivante : Alejandro Jodorowsky ouvre une boîte d'où s'échappent cinquante pigeons, puis il décapite une oie vivante qui se vide peu à peu de son sang en battant des ailes<sup>50</sup>.

Je me souviens du moment où une fille a fouetté Jodorowsky. C'était prévu. Son premier coup de fouet avait été très faible, les trois suivants ont laissé des traces terribles sur le dos de Jodorowsky. Elle était déchainée, elle ne pouvait plus s'arrêter. Alors est survenu un moment extraordinaire. Jodorowsky s'est levé comme un crucifié qui se libérait de son crucifiement. Il a pris les mamelons de la fille et les a tordus. Elle était maîtrisée. Rien de tout cela n'était préparé ni voulu. [...] L'aurions nous voulu, nous n'aurions pas pu. [...] Autre exemple, les filles devaient se dévêtir entièrement. Pourtant, le moment venu, rien à faire. Alors Jodorowsky a arraché brutalement le slip d'une fille, ce qui a créé un choc et toutes les autres filles se sont déshabillées avec un grand naturel<sup>51</sup>.

Le compte rendu de ces faits ne transmet pas toute la magie que pouvait susciter ce spectacle, et pourtant, elle parvient à troubler l'esprit. Elle trouble à un point tel qu'il est difficile de concevoir cet événement strictement comme un spectacle. Il y a du sacrifice, de la sexualité, de l'horreur, de l'humour; bref, tous les traits du dieu Pan se rencontrent dans l'éphémère pour en faire une œuvre grotesque, déstabilisante et fascinante.

---

<sup>49</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>51</sup> Alain Schifres, *op. cit.*, p. 83.

Il est d'ailleurs intéressant de plonger dans le regard d'un critique ayant assisté à cette cérémonie-spectacle :

Pendant près de cinq heures le public assista, au milieu d'une tension quasi hystérique, au développement d'une représentation que l'on qualifia après de « spectacle le plus transcendant du siècle ». Sur scène, on baignait un « couple amoureux » dans des litres et des litres d'huile et de vinaigre, on extirpait du « père » une à une, toutes ses viscères (sexe et testicules inclus), que quelqu'un faisait frire aussitôt et les offrait au public comme des steaks; la sadique fouetta réellement le masochiste jusqu'à transformer son dos en plaie béante; la scène et le théâtre furent remplis de poussins nouveau-nés, de couleuvres, de tortues, de petits oiseaux, de pigeons, de phoques, de viande de bœuf... Le taureau séduisit la princesse; pendant qu'il la séduisait il l'aspergeait de mousse, qui jaillissait « spermatiquement » d'une de ses cornes qui avait été frottée par la main de cette demoiselle. Un groupe de rock (celui de Vince Taylor) jouait très fort et, par moments il s'arrêtait pour jouer la plus mélancolique des mélodies : les chants d'un mariage juif. Un chien se suicida sur scène; six danseuses se baignèrent toutes nues sur scène; le rival d'un authentique poète rase les poils pubiens de la femme de ce dernier. [...] On n'a jamais entendu à Paris une aussi formidable ovation comme celle de ce soir<sup>52</sup>.

Le jeu et le rite se rencontrent dans cet événement *plus grand que nature*. Dans *l'éphémère panique*, la frontière entre présentation et représentation, acteur et personnage, réel et imaginaire est confuse. Les participants sont en transe, tels des primitifs qui participent à un rituel magique. Le jeu est marqué par le rite, et le rite, par le jeu. Et pourtant, il s'agit toujours de théâtre, puisqu'il y a un scénario.

C'est ainsi que le panique s'accomplit; en libérant l'artiste à travers son œuvre. Tandis que le langage apparaît comme une interface qui sépare l'homme du réel, comme le souligne Korzybski, *l'éphémère panique* tente de réduire, autant que possible, l'opacité de cette interface. Il y parvient en déstabilisant l'homme à un point tel qu'il répond et agit de manière spontanée, paniquée. Jodorowsky conclut : « l'éphémère panique a pour but de libérer l'homme de ses moules quotidiens afin qu'il puisse, par l'improvisation, développer la totalité de son être<sup>53</sup> ».

---

<sup>52</sup> Fernando Arrabal, *Teatro Pánico*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 27.

<sup>53</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p. 89.

### Le hasard comme principe structurant

En vue de se libérer des *moules quotidiens*, l'artiste panique doit passer par l'entremise de la confusion. Et pour créer cette confusion, il fait appel au hasard. Le hasard est l'ouverture qui permet à la confusion de s'établir au sein de l'œuvre. Sa présence provoque une fissure dans l'œuvre. Ce faisant, la confusion s'installe. Panique avant la lettre, August Strindberg illustre ce procédé par une allusion à l'art malais :

On raconte que les Malais font des trous dans les troncs des bambous végétant aux bois. Le vent arrive, et les sauvages couchés sur terre écoutent des symphonies exécutées par ces harpes éoliennes gigantesques. Chose remarquable : chacun entend sa propre mélodie et harmonie selon le hasard du coup de vent<sup>54</sup>.

Ces *trous dans les troncs de bambous* représentent justement la fissure provoquée par le hasard, dès lors *chacun entend sa propre mélodie* et, conséquemment, l'œuvre devient confuse.

Chose étonnante, Strindberg conclut l'essai *Le hasard dans la production artistique*, d'où est tirée cette citation, avec cette remarque : « L'art à venir : [...] Imiter la nature à peu près; et surtout, imiter la manière de créer de la nature<sup>55</sup>! » L'idée d'un tel art à venir apparaît contradictoire puisque l'imitation de la nature est une idée qui relève de l'art antique. Il semblerait donc qu'il prône un retour à une perspective archaïque. Cependant, Strindberg dit bien qu'il faille imiter *la manière de créer de la nature*. Ce qui nous ramène, de nouveau, à la phrase d'Arrabal : *J'irai comme un cheval fou*.

Et pour Arrabal la nature, ou du moins notre nature, c'est le hasard : « Me remémorant la formule célèbre 'le style c'est l'homme' j'en déduisis que 'le hasard c'est l'homme' et plus précisément que 'l'homme c'est le hasard'<sup>56</sup>. » Et c'est à partir de ce constat qu'il fait du hasard le moteur de la création panique. Pour en démontrer l'efficacité, il raconte cette anecdote :

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 45.

Pendant des années, j'ai pratiqué un jeu qui m'a conduit à des découvertes plus ou moins curieuses. Il s'agit de trouver des définitions ou des phrases « profondes ». Je choisis un mot ou un membre de phrase d'une page prise au hasard, dans un livre; puis j'ouvre ce même livre en un autre endroit et je recommence l'opération. Il ne s'agit pas d'un jeu automatique, puisque la seconde partie doit être choisie de telle sorte que l'ensemble forme une phrase cohérente du point de vue grammaticale (exclusivement). Très souvent, le résultat est un non-sens admirable et magistral. Et, cependant, un jour j'obtins, en suivant toujours ma méthode, la phrase suivante [...] : « L'avenir agit en coups de théâtre »<sup>57</sup>.

Cette phrase, *l'avenir agit en coups de théâtre*, prend rapidement de l'importance pour Arrabal. Elle le fascine, puisqu'il y entend une vérité fondamentale. *L'avenir agit en coups de théâtre*, cela signifie que le hasard nous guette constamment, puisqu'il est omniprésent. Le hasard est une permanence; il est synchronique.

Et si l'avenir est régi par le hasard, que pouvons-nous dire au sujet du passé? Le passé ne peut être que la mémoire du hasard, soit une tentative de transformer la synchronie en diachronie. Et c'est à travers ce mouvement que le présent et l'histoire se déploient. Arrabal écrit donc (en lettres majuscules pour signifier l'importance de son affirmation) : « LA VIE EST LA MÉMOIRE, ET L'HOMME EST LE HASARD »<sup>58</sup>. »

Étant donné que l'artiste panique se reconnaît comme un être composé de mémoire et de hasard, il tente de se maintenir précisément au cœur de la dynamique entre ces deux instances. Il enrichit sa mémoire avec toutes les influences qui sont à sa portée, et il convoque continuellement le hasard pour exprimer librement ces influences. Arrabal confie d'ailleurs que lorsqu'il écrit une pièce de théâtre, il ne connaît que rarement la direction qu'elle prendra :

Mes pièces se construisent d'elles-mêmes. Tout comme lorsque je construis un problème d'échecs : je dispose mes pièces et je ne sais pas ce que cela va devenir. Et je suis irrité, fasciné. Cela se met en branle, cela m'échappe. Et je suis éccœuré, fatigué. Et soudain, c'est la lumière. Tout se met en marche. C'est fini. Après je n'y change plus rien. C'est pourquoi j'ai écrit des pièces de toutes les longueurs. Car je ne sais pas, en commençant, combien de temps « ça » va durer<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>59</sup> Alain Schifres, *op. cit.*, p. 105.

En contribuant à la confusion, le hasard ouvre l'œuvre panique à toutes les possibilités qui peuvent la nourrir puisqu'il crée une fissure en elle qui donne directement sur l'imaginaire. Servant de réceptacle pour l'imaginaire de l'artiste, l'œuvre est ainsi sujette à des altérations possibles et impossibles et devient, par le fait même, un monde en constante puissance. Le panique se comprend dès lors autant comme une évocation qu'une célébration de la force *imaginante* de l'homme.

Pour ces raisons, la création panique demeurera toujours énigmatique. En aucun temps l'artiste n'a idée de ce qui adviendra de son œuvre. À l'image du labyrinthe, elle est une structure ouverte, où tous ceux qui la pénètrent ne savent pas où ils sont conduits. Et c'est précisément à l'intérieur de ce dédale que nous poursuivrons l'analyse dans le prochain chapitre.

## CHAPITRE 2

### LA DÉFIGURATION LABYRINTHIQUE

Les frontières de ma capacité de transfert  
sont les frontières de mon univers<sup>1</sup>.

Peter Sloterdijk

Est-ce possible d'affirmer qu'une œuvre est panique? Dans le premier chapitre, nous avons convenu qu'une grande ambiguïté entoure l'appellation *panique*. Le panique n'est pas un genre ou un courant artistique, pas même une appellation permettant de catégoriser une œuvre. Dès lors, comment un texte peut-il être considéré panique? et traduire l'état propre au panique?

L'œuvre d'Arrabal que nous nous proposons d'étudier, *Fêtes et rites de la confusion*, permet de répondre indirectement à ces questions par le truchement de la confusion qui l'habite. En effet, la confusion joue un si grand rôle dans cette œuvre qu'elle est indispensable à la quête du personnage principal. À première vue, il peut être étrange que la confusion prenne part à la quête d'un héros, considérant que sa présence trouble habituellement son récit.

Dans un récit confus, l'histoire apparaît décousue aux yeux du lecteur, aléatoire et sans structure. Mais l'est-elle pour autant? Ces traits sont-ils propres au récit, ou relèvent-ils d'une impression de lecture? Dans *Le gai savoir*, Nietzsche livre une réflexion qui ouvre ce questionnement : « Quand vous saurez qu'il n'est point de fins, vous saurez également qu'il n'est point de hasard : car c'est uniquement au regard d'un monde de fins que le mot 'hasard' a un sens<sup>2</sup>. » Disant cela, Nietzsche souligne que le hasard est tributaire d'un regard toujours

---

<sup>1</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles*, Paris, Hachette Littératures, 2002, p. 15.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1950, p. 154.

déjà orienté, à la recherche de *fins*, alors que celles-ci n'existent pas forcément. De la même manière, nous pouvons penser qu'un lecteur habitué à une lecture linéaire soit désorienté devant une œuvre qui déjoue ses attentes, et qu'il considère celle-ci décousue, aléatoire et sans structure.

Avancer de tels propos sur une œuvre ne nous est cependant d'aucune utilité; ils ne nous apprennent rien à son sujet. Il faut plutôt comprendre la manière dont la confusion s'articule au sein du récit, si nous voulons éclairer les *logiques illogiques* qui y sont à l'œuvre. Suite à cela, il se peut qu'un sens global émerge de la confusion, et c'est ce que nous tenterons de faire en analysant cette œuvre d'Arrabal.

Lire une œuvre confuse, c'est pénétrer un dédale de sens où signifiants et signifiés s'altèrent afin de soumettre le récit aux *logiques de l'imaginaire*<sup>3</sup>. Celui qui cherche un sens linéaire se dira : *cela est complètement absurde*. Pourtant, le panique est tout sauf absurde, et il y a là, sans doute, une vérité à l'égard des œuvres paniques : pour en faire pleinement l'expérience, il faut expérimenter sa confusion, être à son tour *paniqué*. Dès lors, les forces et mouvements qui composent l'œuvre deviennent perceptibles.

### **La confusion du labyrinthe**

Avant de sombrer dans la folie du récit à l'étude, il serait d'abord prudent de réfléchir à la symbolique du labyrinthe, puisque sa structure permettra d'articuler certains éléments qui guideront cette analyse :

Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens. Qu'entend-on en effet lorsqu'on a recours à l'image du labyrinthe et qu'est-ce que cette image permet de dire? La réponse n'a cessé de varier selon les époques, car, au-delà d'une représentation minimale comme construction tortueuse à destination égarante, le labyrinthe est totalement à imaginer et ses implications sont à découvrir<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Cette expression est empruntée à Bertrand Gervais.

<sup>4</sup> Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, p. 916.

Cette définition du *Dictionnaire des mythes littéraires* a l'avantage de préciser spécifiquement le lieu à partir duquel le labyrinthe doit être pensé. Celui-ci ne renvoie pas à une référence réelle. Il est un espace imaginaire, virtuel; une structure architecturale dont l'issue est inconnue. Lorsqu'on s'enfonce dans son obscurité, on n'en ressort pas. Il est impossible de s'y retrouver.

Le labyrinthe est paradoxal car il représente, tout à la fois, une perte et un agglomérat de sens. À travers ses corridors sinueux s'ouvrent « la multiplicité des chemins [et] la pluralité vertigineuse des possibles<sup>5</sup> » devant lesquelles le sujet ne sait plus quelle direction prendre. Selon la mythologie grecque, il n'y a que Thésée qui parvient à survivre à son piège, et ce, grâce au fil d'Ariane.

L'efficacité du fil d'Ariane relève du fait qu'il est codé tel un langage, sans quoi il ne pourrait servir d'indice pour mener Thésée hors du labyrinthe. Son déroulement à travers les corridors agit tel un discours, racontant sa propre traversée. Cette arme magique est littéralement un signe, grâce auquel Thésée vainc la fatalité du labyrinthe. Mais qu'en est-il de cette fatalité? Contre quoi cette trace mnésique s'oppose-t-elle dans le labyrinthe?

### **Le sujet : proie du labyrinthe**

Lorsqu'Arrabal écrit : « LA VIE EST LA MÉMOIRE, ET L'HOMME EST LE HASARD<sup>6</sup> », il nous permet de penser que c'est contre un hasard inhérent à l'homme que la mémoire agit. L'homme est un labyrinthe à l'intérieur duquel sa mémoire, grâce au langage, tâtonne pour se retrouver. Dès lors, une volonté de survie se déploie, d'où la phrase : *LA VIE EST LA MÉMOIRE*.

En cherchant ainsi à se reconnaître, la mémoire refuse de succomber à la fatalité de la confusion. Cependant, selon le mythe de Thésée, cette mémoire n'est qu'instrumentale. Elle est le fil d'Ariane entre les mains de Thésée. Thésée s'apparente donc à une volonté de

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 917.

<sup>6</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p. 49.

survivre face à la confusion et au hasard propre à l'homme. Il se pense, en ce sens, tel une représentation du sujet.

Agamben est clair à ce sujet : « C'est dans le langage et par le langage que l'homme se constitue comme sujet<sup>7</sup>. » Le langage, dans son énonciation diachronique, sert littéralement de fil d'Ariane pour le sujet qui le manipule. Plus encore, lorsque l'homme se constitue en tant que sujet, une part de lui-même est expulsée du langage, et cette part est forcément vouée à demeurer dans la confusion, d'où l'expression : *L'HOMME EST LE HASARD*.

Le Minotaure, constitué d'un corps d'homme et d'une tête animale, illustre par voie de monstration la dichotomie qui scinde l'homme alors qu'il se constitue en tant que sujet. Il y a ce qui accède au langage, la part humaine, et ce qui n'y accède pas, la part animale. Et cette part animale correspond à ce que Agamben considère l'enfance de l'expérience :

L'enfance dont il s'agit ici ne peut être simplement quelque chose qui précède chronologiquement le langage, et qui cesse d'exister à un moment donné pour accéder à la parole; il ne s'agit pas d'un paradis que nous quitterions définitivement un jour pour nous mettre à parler; elle coexiste originellement avec le langage, ou plutôt elle se constitue dans le mouvement même du langage qui l'expulse pour produire à chaque fois l'homme comme sujet<sup>8</sup>.

Ce qu'il y a d'intéressant dans la conception du sujet d'Agamben, c'est que parallèlement à l'énonciation subjective, il y a une enfance, une expérience, qui coexiste, sans jamais être mise en mots. Une sorte de présence absente. Celle-ci n'est pas antérieure, mais contemporaine au sujet. Et la fatalité veut que ce sujet ne puisse pas la reconnaître, de sorte qu'une part de l'homme demeure à jamais confuse : « Car l'existence même d'une telle enfance, c'est-à-dire de l'expérience en tant que limite transcendantale du langage, exclut que le langage puisse en soi se présenter comme une totalité et vérité<sup>9</sup>. » Le labyrinthe demeure, et l'homme ne peut y échapper.

---

<sup>7</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 84.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 94.

### Survol du labyrinthe

Dans le cadre de cette lecture, le déroulement du fil d'Ariane s'apparente au défrichage qu'opère le langage à travers la confusion. Par l'entremise de la mémoire et du langage, une volonté propre à l'homme se reconnaît dans le dédale et devient sujet. « La subjectivité n'est rien d'autre que l'aptitude du locuteur à se poser comme ego<sup>10</sup>. » Cependant, dans le mouvement par lequel le sujet est constitué, une part de l'expérience n'accède pas au langage. Celle-ci n'a d'autre choix que de se terrer au cœur de l'obscurité.

Le labyrinthe apparaît dès lors comme une expérience de l'altérité en soi. Autrement dit, le parcours labyrinthe représente la difficulté à laquelle est confronté le sujet alors qu'il tente d'explorer l'étendue dans laquelle il se trouve. Thésée, s'approchant de la « vérité métaphorique<sup>11</sup> » du Minotaure, pénètre un antre où il n'est plus totalement sujet de lui-même, et cette expérience ne peut qu'être indicible, puisqu'elle est la condition de possibilité du sujet : « L'origine d'un tel 'être' ne peut être historicisée parce qu'elle est elle-même historicisante; c'est elle qui fonde la possibilité de quelque chose comme une 'histoire'<sup>12</sup>. » Cette part inconnue est nécessaire, voire fondamentale, pour assurer la constitution du sujet.

Que se passe-t-il alors que Thésée rencontre le Minotaure? Voilà un secret qui doit demeurer silencieux. Nous ne pouvons rien dire à son sujet pour le moment. Cela dit, la réflexion portant sur l'interaction entre le sujet et le labyrinthe est certes nécessaire quant à cette lecture de *Fêtes et rites de la confusion*, puisque son récit met justement en scène un sujet s'aventurant dans une série de labyrinthes.

### La structure de la confusion

Cet extrait, pris dans le vingt-neuvième labyrinthe, annonce bien la confusion régnant dans l'œuvre d'Arrabal, une confusion qui se retrouve à même sa structure :

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>11</sup> Voir Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 411 p. – pour le concept de « vérité métaphorique ».

<sup>12</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 91.

Lorsque le jour se leva, les murs de ma chambre, de ma demeure, de ma ville, se suivaient les uns les autres, formant une grandiose spirale. Combien il m'en coûta, au début, de me convaincre que cette spirale parfaite qui s'enroulait et s'enfuyait vers un centre, c'étaient les pièces de ma maison, les murs, les couloirs, les rues, les places, disposés d'une manière différente de celle qui m'était familière. (p. 149)

L'œuvre est divisée en six chapitres, débutant tous par une section intitulée : « Le rond-point ». Le rond-point des chapitres un, deux, quatre et cinq introduisent chacun une série de neuf labyrinthes; le troisième précède une section intitulée : « Ma biographie », et le dernier conduit à la section : « Le voyage ». Il y a donc trente-six labyrinthes, tous nommés et numérotés, qui sont entrecoupés par six passages dans le rond-point, ainsi que par deux sections qui diffèrent du reste de l'œuvre.

Les trente-six labyrinthes, pris individuellement, sont tous de courtes nouvelles qui se lisent indépendamment les unes des autres. Par exemple, le premier labyrinthe, « Les tableaux blancs », raconte l'histoire d'un homme qui se rend vers un château en démolition, où se tient une femme nue, et croise, sur son chemin, une charrette bondée d'enfants qui se renverse. Arrivé au château, il rencontre la femme et celle-ci lui présente des toiles qu'elle possède. Elle les décrit passionnément, puis propose de lui présenter sa plus belle, qu'elle conserve dans une pièce à part. Elle ajoute que cette toile renferme assurément le secret de sa vie. Arrivé dans cette salle, il ne voit pas un, mais deux tableaux, l'un illustrant un château en démolition où se tient une femme nue, l'autre, une charrette bondée d'enfants qui se renverse.

Autre exemple : le vingt-sixième labyrinthe raconte, quant à lui, l'histoire d'un homme qui construit une cabane sur le bord de la plage, et croise un animal mythique nommé le *ganguino*. Dans cette cabane, les quatre murs sont couverts de miroirs et, soudainement, ceux-ci cessent de refléter l'image attendue et présentent plutôt des pièces luxueuses au style rococo. À l'occasion, le personnage perçoit le *ganguino* dans les pièces qui y sont représentées. Un jour, alors qu'il est appelé par cette créature mythique, il traverse la glace et se retrouve, à son tour, dans une des pièces luxueuses.

À première vue, ces labyrinthes sont de courtes nouvelles qui ne participent pas à un roman. Chaque labyrinthe ouvre un monde imaginaire qui se clôt aussitôt. Chacun a sa propre logique, sa nécessité interne. Pour reprendre l'exemple du premier labyrinthe, le protagoniste perçoit deux toiles à la fin du récit, sur lesquelles sont exposés des souvenirs de ce qu'il a vu

préalablement. Il y a un retour du déjà-vu qui boucle l'histoire; nul besoin d'en dire davantage. De la même manière, dans le deuxième exemple, l'histoire se termine tandis que le personnage traverse un miroir fabuleux, pour se retrouver dans un autre univers. L'action de traverser le miroir, et de quitter la réalité, est une fin en soi; encore une fois, nul besoin d'en dire davantage.

À travers les trente-six labyrinthes, de nouvelles images et de nouvelles logiques narratives ne cessent de se déployer. Cette superposition fragmentée crée inévitablement un effet décousu, puisque la narration ne cesse de recommencer : l'imaginaire est en constante rupture. Dans son étude intitulée *Ruptures, genres de la nouvelle et du fantastique*<sup>13</sup>, André Carpentier énonce un trait, propre à l'écriture de nouvelles, qui permet d'envisager ce qui est ici à l'œuvre : « le recueil subvertit le principe d'un tout promis et fermé au profit de la multiplicité et de l'interaction imprévisible de la diversité<sup>14</sup> ». Il y a dans ces mots – *au profit de la multiplicité et de l'interaction imprévisible de la diversité* – la condition même de la confusion, voire son expression en puissance, puisque lorsque la diversité rencontre la multiplicité, leur interaction est imprévisible : elle relève du hasard.

Le fait de commencer et de finir souvent s'oppose à l'idée de totalité. « Cela [concerne] plutôt une certaine opposition au principe de totalité. [...] Le nouvellier [...] est donc délibérément dans la fragmentation<sup>15</sup>. » Étrangement, une telle approche semble aller à l'encontre de l'idéal panique, qui prône la totalité. Toutefois, il ne faut pas confondre totalité et continuité. Le panique vise à être total, au sens d'une expérience pleine, tandis que la totalité, envisagée ici, se comprend davantage comme une continuité (par opposition à une fragmentation), telle qu'elle se retrouve, par exemple, dans la narration d'un roman réaliste. À cet égard, la fragmentation narrative n'empêche pas nécessairement la totalité panique de se déployer :

---

<sup>13</sup> André Carpentier. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, 2007, 159 p.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16.

La brièveté syncopée [...] est affiliée au morcellement du discours, et conséquemment au bafouillage. L'exercice de la raison discursive y paraît manquer du déploiement associable au double principe de cohérence et de progrès. [...] Chaque nouveau texte semble moins compléter qu'à la fois complexifier et abolir le précédent<sup>16</sup>.

En empêchant la raison de s'exercer, puisqu'elle abolit constamment l'univers précédent, la brièveté syncopée contribue à la confusion de l'œuvre et ne s'oppose pas à la visée totale du panique. En projetant continuellement le discours vers de nouveaux horizons imaginaires, elle peut même en être une condition favorable.

La totalité dépend plutôt de ce qui rattache tous les textes entre eux. « La nouvelle participe [...] toujours à et d'un ensemble qui la dépasse, et qui de surcroît peut varier<sup>17</sup>. » Et il y a bel et bien un élément qui rassemble tous les labyrinthes de *Fêtes et rites de la confusion*, et cet élément est l'imaginaire. Dès le premier récit, lorsque la femme dit au protagoniste que sur sa toile il découvrira le secret de sa vie, et qu'il n'y voit que la projection de ses souvenirs, nous devons admettre que tout ce qu'il entrevoit est le fruit de son imaginaire. De même que, dans le vingt-sixième labyrinthe, lorsqu'il traverse le miroir qui ne reflète plus l'image attendue, mais une image fantastique, nous pouvons y comprendre que l'imaginaire est une réflexion irréelle de la réalité, dans laquelle le sujet se projette en totalité.

### **Le récit cadre et le rond-point**

S'il n'y avait que les trente-six labyrinthes, sans les passages dans le rond-point, nous pourrions nous demander si c'est l'imaginaire du même narrateur qui se raconte dans tous les labyrinthes. Les péripéties sont si différentes les unes des autres qu'il apparaît improbable qu'elles soient contiguës. Cependant, les passages dans le rond-point servent d'indices qu'il y a bien continuité narrative, car ils introduisent les labyrinthes traversés par le protagoniste.

Au premier passage dans le rond-point, le narrateur se rend vers un piédestal, situé au centre de la place, et il découvre une enseigne indiquant les labyrinthes :

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 30.

En arrivant à l'arcade, je me heurtai à une grande porte en bois où l'inscription « labyrinthes » se répétait. Il devait y avoir longtemps qu'on n'empruntait plus ce passage, car la porte grinça lorsque je la poussai. [...] Tout fut plongé dans l'obscurité et c'est à peine si l'on percevait encore le joyeux brouhaha du rond-point. Bientôt, je devinai l'entrée des labyrinthes, c'est-à-dire celle du premier d'entre eux. Sur le mur, je vis : (p.12)

L'extrait se termine ainsi sur deux points, sorte d'ouverture introduisant le premier labyrinthe qui débute à la page suivante. Une fois à l'intérieur des labyrinthes, il n'y a plus aucun indice de continuité. Il n'y a pas même de trace d'entrée ni de sortie. Il faut attendre que le personnage termine le cycle des neuf labyrinthes et réapparaisse dans le rond-point afin que le récit cadre reprenne : « Lorsque j'eus terminé la visite du neuvième labyrinthe je me retrouvai au milieu du rond-point, qui me sembla plus étincelant, plus scintillant que jamais... » (p.49)

Cette indication nous permet de déduire qu'il s'agit du même personnage qui traverse tous ces labyrinthes. Cela dit, il faut remarquer le caractère confus de son parcours. Il serait facile d'envisager la même œuvre, en changeant l'ordre des labyrinthes, sans que cela n'affecte la lecture. D'ailleurs, certains des labyrinthes ont été publiés en tant que nouvelles, indépendamment du tout auquel ils participent.

Le récit cadre semble être fantôme, comme une coquille vide servant à regrouper diverses nouvelles. Cette hypothèse permet d'expliquer la discontinuité narrative, mais elle ne tient pas compte d'un détail de grande importance : la conclusion du texte. Au terme de ses aventures, le narrateur fait l'expérience d'une renaissance. Il est appelé à revivre tout ce qu'il a vécu, et à traverser, de nouveau, les trente-six labyrinthes. Et c'est précisément grâce à cette expérience qu'une transformation majeure s'opère en lui. De la sorte, les labyrinthes trouvent une motivation au sein du récit, puisque c'est à travers eux que le narrateur évolue. Bien que du point de vue narratif ils semblent aléatoires, ils ne le sont pas pour autant. L'exploration des labyrinthes est nécessaire pour le développement du protagoniste.

Cette confusion éclaircie, il faut reconnaître la grande liberté avec laquelle ce roman a été écrit. Certaines parties ont été rédigées de manière indépendante, mais leur intégration au sein de l'œuvre ne mine en rien son intégrité. Arrabal a ainsi conçu un récit assez confus pour que chaque partie semble interchangeable, et assez cohérent pour que la présence d'éléments variés ne nuise pas à son unité sémantique.

Mais qu'en est-il de cette unité sémantique? En quoi cette exploration labyrinthique est-elle nécessaire à la quête du sujet? Avant de répondre à ces questions, nous devons comprendre comment la confusion s'opère, et pour ce faire, nous nous attarderons aux ruptures qui ponctuent le récit. Mais avant, si nous voulons éviter de nous perdre, à notre tour, il faut d'abord identifier les principaux couloirs du labyrinthe.

### Résumé de l'œuvre

L'histoire de ce roman est à la fois des plus complexes et des plus simples. Elle débute alors que le personnage narrateur, *je*, est dans le rond-point, un endroit fort étrange où se trouve, au centre, un piédestal sur lequel est posée une statue de géante. C'est dans ce rond-point que le héros découvre les portes donnant accès aux labyrinthes. Ces derniers, tel que mentionné, sont des courtes histoires, sans queue ni tête, qui ressemblent à des rêveries éveillées. Ils sont peuplés d'étranges personnages sur lesquels peu de détails sont donnés. Parmi ces personnages, il y a notamment une femme sans nom, un vampire, un architecte, un alchimiste, un poète, un lion nommé Euripide, etc.

Mis à part les labyrinthes et le rond-point, il y a une section, au centre du roman, qui détone des autres. Après avoir traversé deux cycles de labyrinthes, le personnage se retrouve dans le rond-point et quand il le quitte, au lieu de découvrir l'entrée de nouveaux labyrinthes, il arrive cette fois à une arche où il est écrit : « Ma biographie ». Suivent alors quatre sections traitant de sa naissance, de son amour pour *elle* (un personnage féminin indéfini), de son apprentissage de l'art et de son anatomie. Il serait inutile d'expliquer pourquoi ces passages ne ressemblent aucunement à une biographie : c'est une description éclatée, totalement confuse, à mi-chemin entre le fantastique, le mythe, la poésie et l'absurde :

Je n'avais pas besoin de rêver, ni même de penser. Et ma chambre se remplissait d'eau de mer et les vagues allaient et venaient. Lorsque je fumais ma pipe, la fumée s'élevait, rouge, et mon mouchoir se maculait de sang. Et j'oubliais souvent que j'existais et il me fallait me répéter et m'épeler mon nom et mon adresse. Et quand je regardais mon visage dans la glace, toute la glace ne reflétait qu' « elle ». Et moi, j'étais elle et ses doigts étaient les miens. (p. 95)

À la sortie de sa biographie, le protagoniste traverse à nouveau deux cycles de labyrinthes, et il se retrouve, une dernière fois, au rond-point. Cette fois, l'endroit est désert. Il est seul avec la géante. Celle-ci l'appelle et l'invite vers elle. Il gravit son corps et se rend

jusqu'à son œil gauche, où se trouve une petite porte. Il franchit cette porte et s'installe dans son corps. Neuf mois plus tard, il sort de son cerveau, couronne sur la tête et sceptre en main, et entrevoit sa biographie à nouveau. Il traverse alors les labyrinthes déjà parcourus, pour enfin retourner en gestation dans la géante. Le récit se termine ainsi :

[...] quand je crus que mon voyage allait cesser, mon corps s'élança vers le futur, et je me mis à traverser l'avenir à une allure vertigineuse, et je suis en train de tomber dans l'avenir, glissant tel un éclair, à travers les siècles à venir, et je vis les siècles comme si c'étaient des heures, et les années comme des minutes, et je suis heureux, car je vois et je connais l'éternité, et ma mémoire s'enrichit, et j'aperçois l'oiseau qui, tous les cent ans, dérobe une goutte d'eau à la mer, et je vois les océans se dessécher grâce à lui, et je vois les pierres de montagnes, et tous les sables des plages, et je comprends la vie, et je suis chat, et Phénix, et cygne, et éléphant, et enfant, et vieillard, et je suis seul et accompagné, et j'aime et je suis aimé, et je découvre des rivages et des paradis, et je suis ici et là, et je possède le sceau des sceaux et, au fur et à mesure que je tombe dans l'avenir, je sens que l'extase me saisit pour ne plus jamais me quitter. (p. 184-185)

La conclusion de ce roman est certainement des plus mystérieuses. Nous y comprenons que le narrateur subit une transformation d'ordre spirituel. Il devient, en quelque sorte, omniscient, ce qui lui permet d'entrevoir l'éternité. Cette conclusion suggère que le véritable labyrinthe du roman d'Arrabal, au-delà de ceux parcourus par son narrateur, c'est l'énigme qu'elle pose. En effet, il n'est pas évident de comprendre en quoi les divers récits qui apparaissent tantôt fortuits et aléatoires ont un rôle à jouer dans cette finale tout à fait surprenante.

### **Sur l'imaginaire et la figure**

Étant donné que tous les courts chapitres sont des agglomérats de sens et de non-sens, il serait difficile de les étudier individuellement en espérant saisir le sens global de l'œuvre. L'analyse deviendrait rapidement labyrinthique. Il convient plutôt de penser l'œuvre à partir d'éléments clés qui servent la confusion générale de l'œuvre.

Nous avons déjà suggéré que ce roman est dominé par l'imaginaire. En fait, ce n'est pas tant l'imaginaire, qu'un imaginaire bien précis, celui du narrateur, qui détermine l'œuvre. Ce qui s'offre à lire, ce n'est pas une histoire dans laquelle le sujet se trouve, mais plutôt celle qu'il se construit lui-même. Cette remarque est précieuse puisqu'elle permet de situer le récit dans l'imaginaire du narrateur.

L'imaginaire, il faut s'entendre, est une *interface* tissée par le langage, servant de médiation entre le sujet et le monde. C'est ce par quoi le sujet peut approcher les choses et se les approprier. En se les appropriant, il en fait des représentations imaginaires, des figures. Gervais écrit : « [L'imaginaire] est une médiation dont le travail transparaît dans des figures<sup>18</sup>. » Et il précise que « la figure n'existe pas en soi, elle n'est jamais que le résultat d'un travail, d'une relation, voire d'une projection. C'est une forme dont on s'empare et que l'on manipule<sup>19</sup> ». La figure est donc de l'ordre de la représentation; c'est une image, un son, un souvenir, une présence absente qui s'introduit dans la mémoire et y laisse une trace signifiante.

Ce qui est troublant de la notion de figure, c'est qu'elle n'est pas statique : elle est dynamique. La figure est prédisposée à la déformation dès lors qu'elle est manipulée, et ce trait lui confère une grande souplesse. « Elle est objet de représentations et, par conséquent, d'expériences qui la transforment en la saisissant<sup>20</sup>. » Et à travers ses métamorphoses, un monde de possibilités s'ouvre devant le sujet, un monde que seules les frontières de son imaginaire peuvent limiter.

### **La renaissance et la géante**

Le récit de *Fêtes et rites de la confusion* s'ouvre sur la vision d'une géante et, rapidement, cette figure déploie son importance jusqu'à ce qu'elle permette au narrateur de renaître en elle. Cette relation complexe nécessite d'être analysée car à travers elle se joue l'essence du roman, et ce, non seulement au sens historique, mais également au sens *historicisant*. Autrement dit, nous verrons comment le mouvement par lequel le narrateur renaît à travers la géante traduit le mouvement par lequel son récit advient.

---

<sup>18</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 35.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 31.

<sup>20</sup> Bertrand Gervais, *La ligne brisée. Logiques de l'imaginaire tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 24.

La géante est emblématique d'une figure puisqu'elle est en constante défiguration. Le narrateur est incapable de l'observer sans qu'elle ne s'altère sous son regard. En tant que figure imaginaire, elle apparaît également comme une figure *de* l'imaginaire :

De l'endroit où je me trouvais, on aurait dit que la géante était en marbre et, pourtant, j'avais cru voir, quelques instants auparavant, qu'elle portait des chaussures de daim et que sa chevelure flottait dans la vent. La veille, pendant tout l'après-midi, j'étais convaincu qu'il ne s'agissait que d'une projection, d'une image. Lorsque je me déplaçais, les possibilités, les hypothèses se multipliaient et, lorsque je me concentrais, elles devenaient infinies. Mais, à ce moment-là, j'étais persuadé qu'elle était en marbre, comme le socle. (p.10)

Dans cette description, il est fascinant de remarquer comment la figure de la géante se transforme en l'espace de quelques mots. Elle est d'abord de marbre, ensuite elle adopte des traits humains (chevelure, chaussures), puis elle devient une projection, et finalement, elle semble être faite de marbre à nouveau. Et si elle change autant d'apparence, c'est précisément parce qu'elle est une figure imaginaire susceptible d'être manipulée : *Lorsque je me déplaçais, les possibilités, les hypothèses se multipliaient et, lorsque je me concentrais, elles devenaient infinies.*

Tout au long du récit, les défigurations de la géante se succèdent. Au début du deuxième chapitre, on peut lire : « Lorsque j'eus terminé la visite du neuvième labyrinthe je me retrouvai au milieu du rond-point, qui me sembla plus étincelant, plus scintillant que jamais; la géante me parut avoir grandi. » (p. 49) Puis, dans le troisième chapitre, des enfants jouent aux devinettes et alors qu'ils rient tous aux éclats : « On aurait dit que la géante partageait l'hilarité générale. Bien sûr, ce ne pouvait être qu'une illusion d'optique : je distinguais très bien le marbre de son visage. » (p. 92)

Et dans le quatrième chapitre survient la description la plus marquante de la géante, puisque celle-ci cesse – pendant un bref instant – d'être une géante pour devenir l'image même d'une figure en pleine défiguration :

Je jetai un coup d'œil à la géante. De nouvelles possibilités s'imposèrent à moi : malgré son hiératisme, sa dureté de roc, j'aurais juré qu'elle était de chair et d'os. À moins qu'il ne s'agit d'une projection, d'une image, d'un mirage. Il se pouvait qu'elle évoluât imperceptiblement sans qu'on pût jamais saisir l'instant de la métamorphose. (p.101)

La description de sa métamorphose est si proche de la destinée d'une figure, telle que l'entend Gervais, qu'il est tentant d'ajouter à sa description : voilà ce qu'est une figure : *une projection, une image, un mirage qui évolue imperceptiblement sans qu'on puisse jamais saisir l'instant de la métamorphose*. Cette citation appuie l'hypothèse que la géante n'est pas uniquement une figure imaginaire, mais qu'elle est une représentation *de* l'imaginaire. En d'autres termes, sa défiguration perpétuelle illustre métaphoriquement le mouvement selon lequel l'imaginaire évolue. Pour cette raison, il est nécessaire de se pencher sur le rôle qu'elle joue dans sa relation au sujet.

Dès le premier chapitre, la géante apparaît comme une complice du sujet. « Le premier jour, dès mon arrivée, succombant peut-être à la fatigue du voyage, à la tension nerveuse, je 'vis' la géante se lever et me faire signe d'approcher » (p.10); le sujet s'en approche et découvre la porte menant aux labyrinthes. Avant de pénétrer dans ces labyrinthes, il la regardé de nouveau : « je jetai un dernier regard à la géante; elle me souriait, avec un brin de malveillance, peut-être. » (p.12)

C'est la géante qui lui indique d'ailleurs l'endroit où se trouve sa biographie. « Mon regard se posa sur ses mains de marbre : un doigt semblait désigner une partie du rond-point. En effet, il était pointé sur un arc menaçant ruine sur lequel était écrit : 'Ma biographie'. » (p.92) Et c'est elle qui l'interpelle, au sixième chapitre, afin qu'il entre en elle pour éventuellement renaître. « En marchant, j'apercevais mon ombre sur le sol. J'entendis ou crus entendre sa voix. Se pouvait-il qu'elle m'appelât? Je levai la tête et demeurai stupéfait. La géante s'était assise sur son socle et me regardait; elle était habillée en reine et souriait. » (p. 181)

Plus qu'une simple complice, la géante semble diriger et destiner le sujet, lui indiquant continuellement le chemin à prendre. Cette relation est fort significative, puisqu'elle rappelle la fonction du fil d'Ariane. Il y a donc un mouvement complexe qui apparaît fondamental à la compréhension du récit, à savoir l'idée d'un imaginaire qui nourrit, en lui-même, son propre sujet. Et c'est de ce mouvement qu'il est question lorsque la géante fascine le narrateur au point où il va pénétrer en elle pour renaître. Ainsi, le sujet renaît à l'intérieur d'une de ses

propres figures, plus particulièrement à l'intérieur du cerveau de cette figure (le cerveau était le siège de l'imaginaire).

Le trente-quatrième labyrinthe, intitulé : « Feu de la Saint-Jean », articule un procédé similaire à celui qui vient d'être décrit. Dans ce labyrinthe, le narrateur observe des centaines d'yeux, certains plus gros que d'autres, qui l'observent en retour tandis qu'ils glissent le long d'un mur en face de lui. Par la fenêtre, il entend le crépitement d'un feu, et le bruit des gens qui s'amuse autour. Alors, un gros oiseau entre dans la pièce. L'oiseau et le sujet se regardent mutuellement pendant un certain temps et, tout à coup, l'oiseau s'envole vers le ciel et se rue dans le feu. Muni d'une pelle, un des jeunes gens récupère les cendres de l'oiseau, il les dépose sur une pierre et l'oiseau renaît de ses cendres. « Il se dressa plus beau que jamais. Je m'assis sur la chaise et je compris les mécanismes de ma mémoire, de mon Phénix. » (p.171)

*Comprendre les mécanismes de sa mémoire*, cela revient à comprendre les mécanismes de son imaginaire, au sens où la mémoire est précisément le support de l'imaginaire. En comparant la mémoire au Phénix, le narrateur remarque ainsi qu'il y a transformation au sein de la même substance. Autrement dit, il constate que les transformations imaginaires provoquent en lui une sorte de renaissance, à la manière du Phénix.

De la sorte, la rencontre entre le sujet et la géante n'apparaît plus comme un simple récit cadre, mais également comme le métarécit à l'origine de la confusion. À travers ce processus de défiguration et de renaissance, le mouvement qui façonne les divers labyrinthes est alors mis en récit et, ultimement, celui-ci provoque la constante rupture narrative au sein du roman *Fêtes et rites de la confusion*.

### **Le jeu et le rêve**

Bien que le procédé par lequel ces labyrinthes s'élaborent semble être mis en lumière, il reste à dévoiler certaines figures importantes à travers lesquelles ces transformations ont lieu. La figure de la géante en est la figure de proue, mais ce n'est pas uniquement par son entremise que la défiguration devient apparente. Le jeu, par exemple, sert également de vecteur de confusion et d'altération imaginaire.

Nous l'avons vu, en tant que lieux imaginaires, les labyrinthes ne sont soumis à aucune règle. Dès lors, la défiguration peut s'opérer à plusieurs niveaux, et pas même la langue n'échappe à la tyrannie de son jeu : « Daga doux teraimus tune anburmune tresse/Jecheux lomme repuis cospons ticretieux/Betont intés coyant mepetir lurieux/Adar si cemesdoir tame sal orgiesse. » (p.10) De tels sonnets sont des variations purement phonétiques de syllabes, agencées entre elles sans qu'aucun sens n'en ressorte. À travers ce jeu, déjà, il y a un signe que le langage est altéré, qu'il est victime de défiguration.

L'omniprésence du jeu est essentielle à ce récit, et sa forme la plus achevée se retrouve dans la narration. En fait, la narration elle-même peut se comprendre tel un jeu imaginaire, où formes et figures se métamorphosent comme dans un rêve : dans le douzième labyrinthe, « Cricket », le personnage fait l'étrange découverte qu'à chaque battement de mains qu'il entend, il voyage d'une *vie à un autre monde*. Dès lors qu'il réfléchit à cette possibilité, il entend un claquement, puis :

Je tournai sur moi frénétiquement, comme une toupie, et, lorsque je me « réveillai », je me trouvai au milieu d'une surface d'un bleu métallique. Je voulus marcher, mais j'exécutai une série de bonds délicieux. J'étais une boule rouge et, de tous côtés, des billes de couleur s'approchaient de moi. Et, bien vite, elles se heurtèrent à mes flancs et nous nous amusâmes comme des fous et j'entrevis d'agréables perspectives. (p.64)

Ce type de passage d'un monde à l'autre évoque le choc qu'il y a entre le passage de l'état de sommeil à l'état de veille. L'écart entre ces états psychiques est si flagrant que l'un apparaît confus par rapport à l'autre. Et c'est précisément une confusion similaire à celle-ci qui est omniprésente dans le roman. À ce compte, il ne serait pas surprenant d'apprendre que l'inspiration derrière certains de ces textes provienne d'un carnet de rêves.

Le rapprochement entre le rêve et les labyrinthes est attribuable au fait que les figures qui s'y trouvent s'altèrent et s'agglutinent entre elles. C'est un fait bien connu, le rêve opère un travail sémantique sur son contenu. Dès ses premiers travaux sur l'inconscient, Freud a bien observé ce phénomène, et ce, notamment à travers deux types de transformation : la condensation et le déplacement. Dans ces deux cas, il y a défiguration. La condensation s'opère alors que diverses significations sont condensées à travers une figure complexe, et le

déplacement, lorsqu'il y a un renversement de valeurs. Que ces transformations soient opérées inconsciemment ou non, cela n'a pas d'incidence pour le moment<sup>21</sup>. Il importe plutôt de remarquer la propension du rêve à défigurer son propre contenu, mouvement qui semble être le travail même de l'imaginaire.

Une des images dominantes représentant le rêve dans le roman d'Arrabal, c'est la plage. La plage, en tant que frontière entre monde terrestre et aquatique, illustre la frontière entre l'état de veille et le sommeil. Ainsi, au début du cinquième labyrinthe :

Les yeux fermés, les membres dispos, je restais couché à la surface des eaux. La mer était d'huile, rien ne bougeait, je savourais le calme plat. Lorsqu'elle m'avait appris à me tenir dans cette position, elle n'avait pas appelé cela, comme je l'avais souvent entendu dire, « faire le mort » ou « faire la planche », mais « dormir sur l'eau ».

- La mer symbolise le rêve et parfois le cauchemar, dit-elle (p. 29).

L'expression *dormir sur l'eau*, au lieu de *faire la planche*, est éclairante quant à la symbolique de l'eau. La position horizontale du dormeur est reproduite sur l'eau, de manière à ce que celle-ci se trouve associée au *rêve* et au *cauchemar*.

Dans le neuvième labyrinthe, ce n'est pas sans raison que ce soit sur la plage que se résout l'intrigue narrative. Le récit débute alors que le narrateur raconte qu'il ne rêve plus depuis que s'est présenté, chez lui, un étrange personnage muni d'un chapeau haut-de-forme qu'il avait rencontré par hasard à la plage. Lorsque ce dernier est venu chez lui, il lui a expliqué le fonctionnement de sa tête et lui a indiqué le lieu où se trouve l'organe responsable de ses rêves. Se remémorant ces faits, le narrateur se demande s'il n'y a pas de corrélation entre cette rencontre et son incapacité de rêver. Il remarque d'ailleurs qu'il a un petit trou dans son cuir chevelu. Il se rend aussitôt à la plage, pour rencontrer l'homme mystérieux : « L'homme dormait sur le sable. En me penchant sur lui je fus frappé par le calme de ses traits, l'expression de bonheur qui flottait sur son visage. Il devait être en train de vivre la plus passionnante des aventures... aux dépens de mes propres rêves! » (p. 48)

---

<sup>21</sup> Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

Il lui retire aussitôt son chapeau et découvre à l'intérieur un petit morceau de sa propre chair qu'il s'empresse de remettre à sa place. Il est dès lors suggéré que le narrateur parvient à rêver de nouveau.

Au delà de la folie de ce récit, le rapprochement du rêve à la plage est consolidé. Il se peut que ce soit par hasard que le narrateur rencontre cet étrange personnage, mais ce n'est certainement pas par hasard que celui-ci se trouve sur la plage, en train de rêver. La plage sert de symbole pour le rêve.

Dans une toute autre logique narrative, le vingt-deuxième labyrinthe, « Le déluge », ne se déroule pas sur le bord de l'eau, mais son récit intègre la logique du rêve par l'entremise d'une rêverie. Le narrateur est accoudé sur le bord de la fenêtre et admire, au loin, la plage. Il tente de fumer sa pipe sans toutefois parvenir à l'allumer. Dehors, il commence à bruiner. Soudain, le ciel se remplit d'objets qui descendent en cadence. Le personnage se rend dans la rue et il réalise qu'il pleut des petits cercueils.

L'ambiance de la ville prend dès lors des allures funèbres. Sept dragons, qui apparaissent d'abord comme des chiens, parquent devant lui et l'un d'entre eux indique l'emplacement où se trouve une petite clé. Le narrateur la ramasse avec un des cercueils, et il s'en retourne chez lui. Curieux, il tente d'ouvrir le cercueil avec la clé et, à l'intérieur, il découvre une femme. Il décide de l'embrasser malgré sa taille lilliputienne. Dès que ses lèvres la touchent, sa propre taille diminue jusqu'à ce qu'il soit de la même grandeur qu'elle. Au moment où il la rejoint, quelqu'un referme le couvercle du cercueil et il est prisonnier de la bière. Les dragons lui ont joué ce coup! Puis, il se dit :

Je supposai qu'il valait mieux prendre les choses avec résignation. Justement, ô bonne nouvelle! ma pipe était là, je voulus l'allumer, mais sans succès. J'aspirais : la pipe tirait bien. Que se passait-il? Étais-je devenu si distrait? J'avais oublié de la bourrer de tabac. Je l'allumai aisément et, en rejetant la première bouffée de fumée, je me vis, le nez collé aux carreaux de ma fenêtre, de nouveau en train de regarder la pluie tomber. (p.120)

Ce qui est intéressant de remarquer dans ce récit, c'est que les transformations imaginaires qui s'opèrent dans sa rêverie sont prises pour réelles. Il n'y a pas de scission entre l'état de veille et la rêverie, c'est un processus continu, et la moindre défiguration

imaginaire transforme sa perception des choses, comme si le rêve et l'état de veille n'étaient pas si différents l'un de l'autre.

À travers le processus de défiguration, il y a un *transfert sémantique* qui s'opère. Les images, sujettes d'être associées à d'autres figures, ne sont aucunement fidèles à ce qu'elles représentent, d'où l'aspect confus et labyrinthique du rêve. Comme le signale Nietzsche, dans *Humain, trop humain I* :

La fonction cérébrale qui a le plus à souffrir du sommeil est la mémoire : non qu'elle cesse complètement, – mais elle se trouve ramenée à un état d'imperfection qui rappelle ce qu'elle a pu être, en plein jour et en pleine veille, chez tous les individus des premiers temps de l'humanité. Arbitraire et confuse comme elle est, elle confond perpétuellement les choses en s'appuyant sur les analogies les plus fugaces; mais c'est avec le même arbitraire et la même confusion que les peuples ont créé leurs mythologies<sup>22</sup>...

Cette remarque de Nietzsche permet d'établir un rapprochement entre le travail du rêve et la manière dont l'imaginaire opère en état de veille. Il se pourrait qu'il y ait une activité similaire qui est mise à l'œuvre durant le jour et la nuit, et, ce qui en ressort, c'est le caractère créatif de l'imaginaire, d'où la création, notamment, des mythologies.

C'est de cette nature créatrice qu'il est question dans le quinzième labyrinthe, alors que le narrateur décrit le rêve tel un laboratoire de création :

Toutes les nuits, j'inventais en dormant. Mes inventions se firent peu à peu plus précises, plus utiles : je créai la pendule à écrire des poèmes, la substance à pétrifier l'espoir, le rythme qui éveille la volonté, la colombe qui rapporte les souvenirs évanouis, le téléphone pour appeler les morts. (p.76)

Plus qu'un moment de détente, la nuit devient productive; elle crée de nouvelles inventions, toutes plus farfelues les unes que les autres. La confusion propre aux rêves devient utile puisqu'elle produit de nouvelles idées, précisément en opérant un transfert sémantique. De la sorte, *une colombe peut rapporter des souvenirs évanouis, une pendule peut écrire des poèmes*, etc. Il n'y a pas de limite possible dans un environnement tel que l'imaginaire, puisque toutes les images qui le composent sont sujettes d'être associées aux autres images qui s'y trouvent.

---

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 38.

### Rêverie et musement

La citation de Nietzsche met en évidence que le rêve n'est pas l'unique théâtre de transformations figuratives. En effet, si l'état arbitraire et confus du rêve a déjà été celui de l'état de veille de l'homme, il est alors possible, encore aujourd'hui, de s'adonner à des rêveries éveillées. Et c'est effectivement le cas lorsqu'une personne libère son esprit de toute contrainte rationnelle en se laissant absorber par la confusion. Une telle prédisposition offre libre cours aux figures de l'imaginaire de se défiler et de se défigurer entre elles, créant ainsi un jeu fantasmatique.

Et lorsque ce jeu est totalement libre et dépourvu de règles, il correspond à ce que Peirce nomme, dans son article « Un argument négligé en faveur de l'existence de Dieu<sup>23</sup> », le musement. Soumises à la liberté de ce jeu, les figures de l'imaginaire n'ont d'autres choix que de se métamorphoser au gré du hasard, comme dans le vingtième labyrinthe, « La mouette et les mouettes ».

Alors que le narrateur est assis sur le bord de la plage et constate à quel point tout y est calme, il remarque soudainement que tous les nageurs le regardent insolemment. « Même les enfants me parurent arrogants. Et cette insistante contemplation finit par me plaire. » (p.110) Tout semble bien aller, jusqu'à ce qu'un petit homme, qui avait tenté de se lier d'amitié avec lui, interpelle les nageurs et leur lance une malédiction :

-Vous méritez que les oiseaux du ciel vous dévorent les yeux!

Les nageurs, impassibles, s'avancèrent peu à peu, en silence. Ils furent bientôt à quelques mètres de nous, puis une vague les fit s'échouer sur le sable.

Ce n'étaient pas des hommes : c'étaient une centaine de têtes montées sur des socles de liège. Elles continuaient à m'examiner, il s'agissait de têtes « vivantes ».

La mouette battit des ailes et poussa un grand cri, comme un gémissement. Aussitôt, une centaine de ses compagnes firent leur apparition sur la plage. Elles fondirent sur les têtes et en nettochèrent méticuleusement les orbites, tandis que s'élevait le rire strident du petit homme. (p.111)

---

<sup>23</sup> Charles S. Peirce, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », in *Lire Peirce aujourd'hui*, Gérard Deledalle, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990, 217 p.

Il est remarquable à quel point la défiguration est apparente dans cette histoire, et ce, jusque dans ses détails les plus graphiques. Les têtes sont vraisemblablement victimes de défiguration, passant de têtes de nageurs, à *têtes « vivantes »*, pour ensuite être littéralement défigurées.

Nous pouvons très bien sentir que la défiguration est à l'origine du récit. C'est elle, précisément, qui donne sens au récit, puisque son histoire dépend du travail créatif de l'imaginaire. À cet égard, le nom que Peirce donne au musement est révélateur puisqu'une muse, c'est une figure de l'inspiration. En créant le terme *muse-ment*, il saisit alors le mouvement permettant à l'inspiration d'avoir lieu. Le musement n'a rien d'un acte inspiré; il renvoie à la condition de possibilité de l'inspiration, soit la capacité de jouer avec les figures. Il est un acte *inspirant*, puisqu'il est générateur de créativité.

Le dixième labyrinthe, « La cité déserte », illustre le caractère créateur de l'imaginaire en le comparant à dieu. Dans ce récit, le narrateur sort de chez lui et constate que la ville est déserte. Il se promène dans les rues pour n'y trouver personne. Plus tard, il remarque que certains immeubles ont grandi. Les fenêtres carrées sont dorénavant rectangles, et les gratte-ciels sont plus sveltes. Il monte alors sur la terrasse du musée des sciences naturelles et note deux détails qui lui avaient échappé : « sur les terrasses brillaient d'énormes téléphones avec des fœtus à l'intérieur et, sur les trottoirs, gisaient une foule de bicyclettes enfermées dans des cages. » (p.55) Il entend alors une voix provenant de tous les points de l'univers :

– Comment trouves-tu ce que j'ai fait, papa?

– Encore! Remets tout en ordre, sinon tu vas voir de quel bois je me chauffe

[...] Une voix de stentor – toujours la même, qui paraissait venir de l'éternité – s'exclama :

– Drôle de fils que le mien! Toute la journée à faire des farces! Être dieu est difficile : qu'advient-il de lui le jour où je ne serai plus là? (p.56)

Derrière ce jeu se défile l'énonciation du travail créateur de l'imaginaire. L'enfant joue avec la ville dans laquelle se trouve le narrateur, de la même manière que le musement transforme la perception des choses. L'environnement dans lequel se trouve le sujet est soumis aux altérations imaginaires, qu'elles soient voulues ou non. Plus encore, on peut remarquer que le musement est représenté par un enfant qui joue, tandis que le père, en tant

que figure d'autorité, représente davantage les contraintes rationnelles, comme quoi c'est à l'abri de la raison, dans le sommeil ou dans l'œuvre d'art, que l'imaginaire peut exprimer librement sa tendance à la confusion.

### **La con-fusion imaginaire**

Au début de cette réflexion, l'imaginaire a été présenté tel un lieu où le langage fait écho au monde et, par le fait même, lui insuffle la vie par la représentation. D'une certaine manière, il correspond au fil d'Ariane, délimitant l'espace à l'intérieur duquel le sujet peut se perdre. Cela dit, par l'interaction du jeu, du rêve et du musement, ce fil est susceptible de se contorsionner; il est sujet à être défiguré.

Étant un lieu où tout prend et perd sens, il est alors possible de concevoir l'imaginaire comme un chaudron en ébullition dans lequel les diverses figures qui le remplissent se transmutent. Il est un lieu de *con-fusion*, soit un espace où toutes choses peuvent fusionner entre elles. Et en amalgamant diverses figures, de nouveaux alliages sont découverts; c'est ainsi que la création se produit. Fêter la confusion revient dès lors à célébrer l'aptitude créative de l'imaginaire.

C'est d'ailleurs la logique qu'il y a derrière le trente-troisième labyrinthe, « La légende », qui, pour une raison inconnue, est le seul labyrinthe qui ne soit pas écrit à la première personne du singulier. Il s'agit plutôt d'une légende racontée par le narrateur. C'est l'histoire de deux voisins, un alchimiste et un poète. L'alchimiste est un alcoolique qui passe son temps à essayer de transformer le métal en or, dans le but de devenir riche. Le poète, tant qu'à lui, vit modestement à s'occuper de sa femme, de son jardin ainsi que de ses poules. Un jour, alors qu'il est bien bourré, l'alchimiste découvre finalement la pierre philosophale et, dès qu'elle touche ses pinces d'acier, celles-ci se transforment en or. Excité, il court dans la maison pour annoncer la bonne nouvelle à sa femme. Ce faisant, il trébuche et perd sa pierre. Celle-ci se retrouve dans le jardin de son voisin et l'une de ses poules l'avale. À partir de ce jour, la poule pond quotidiennement un œuf en or. Surpris, le poète s'exclame qu'il a enfin trouvé un moyen de devenir riche! Remarquez que le moyen qu'il a trouvé pour devenir riche dévoile la morale de cette légende : « Et en effet le poète devint milliardaire grâce au livre

qu'il écrivit 'La Légende des œufs d'or' qui fut traduit et édité en livre de poche dans le monde entier, tandis que son génial voisin mourut pauvre et maudit. » (p. 167)

Ce qui fait la richesse du poète n'est pas l'or pondue par la poule, mais bien l'imaginaire qui en découle. Sa poule lui sert littéralement de muse en l'inspirant à écrire « La Légende des œufs d'or ». La pierre philosophale, en tant qu'élément permettant d'altérer les choses, s'apparente ici au travail de l'imaginaire, puisqu'étant l'inspiration du poète, elle en fait sa véritable richesse.

### **La ligne brisée**

Dans sa réflexion sur les *Logiques de l'imaginaire*, Gervais remarque que l'imaginaire se transforme à travers un mouvement de préfiguration, de figuration, et de défiguration, et à travers cette interaction, le théâtre de l'imaginaire a lieu. Mais lorsqu'il y a défiguration, il se peut qu'une part de la figure ne survive pas à cette transformation et tombe dès lors dans l'oubli. La mémoire ne peut donc pas être comprise linéairement, raison pour laquelle Gervais a recours à l'image de la ligne brisée. Si la mémoire est soumise aux logiques de l'imaginaire, soit à la défiguration, son tracé ne peut qu'être celui d'une ligne discontinue.

En vérité, si la mémoire est marquée par l'oubli, c'est parce qu'elle se reconstruit perpétuellement sur elle-même, sans jamais être identique. C'est d'ailleurs en ce sens que se comprend le rapprochement entre la mémoire et le Phénix. Pour cette raison, si nous comprenons l'imaginaire tel un labyrinthe, nous devrions penser un labyrinthe dont la structure n'est jamais identique : un *labyrinthe mouvant*.

Une telle figure se retrouve à travers les métamorphoses qui ont lieu dans le vingt-neuvième labyrinthe :

Lorsque le jour se leva, les murs de ma chambre, de ma demeure, de ma ville, se suivaient les uns les autres, formant une grandiose spirale. Combien il m'en coûta, au début, de me convaincre que cette spirale parfaite qui s'enroulait et s'enfuyait vers un centre, c'étaient les pièces de ma maison, les murs, les couloirs, les rues, les places, disposés d'une manière différente de celle qui m'était familière. [...]

Quelques jours après je constatai que la parfaite spirale dans laquelle je croyais vivre n'était pas si parfaite : elle décrivait d'innombrables zigzags et serpentait, formant des coudes, des coins et des recoins puants. (pp. 149-151)

Cette altération du labyrinthe est intéressante à plusieurs égards. D'une part, parce qu'elle met en récit l'idée d'un labyrinthe mouvant, soit d'un dédale qui, d'une fois à l'autre, n'est jamais identique, et d'autre part, parce qu'elle donne la clé permettant de comprendre la raison pour laquelle ce labyrinthe est mouvant.

Intuitivement, si une chose bouge, nous sommes enclin à penser que c'est parce qu'elle est vivante, et c'est précisément la raison pour laquelle ce labyrinthe-ci se meut. En effet, alors que le narrateur aperçoit du sang jaillir des murs, il constate que la ville se vide de son sang, puis il réalise que...

Avant de perdre totalement connaissance je sentis qu'on auscultait mon cœur. Quelqu'un dit :

- Vite, qu'on l'emmène tout de suite à l'hôpital, il faut lui faire une transfusion, il ne lui reste plus que quelques gouttes de sang. (p.151)

Cette finale inattendue est particulièrement éclairante, puisqu'il est désormais évident que le labyrinthe mouvant dans lequel le narrateur erre n'est nulle autre que son propre corps! En tant qu'homme, il est le labyrinthe à l'intérieur duquel sa mémoire, représentée par sa subjectivité, se meut afin de se retrouver. Ce qui nous ramène, en définitive, à la phrase d'Arrabal : *LA VIE EST LA MÉMOIRE, ET L'HOMME EST LE HASARD.*

### **Conclusion**

Tel que nous l'avons vu, l'imaginaire se conçoit tel un lieu confusionnel où mémoire, langage et hasard se percutent. Or, c'est dans cette rencontre que se joue la narration de *Fêtes et rites de la confusion*. La mémoire frappée de hasard altère le langage, et dans cette transformation, la narration prend vie.

Nous avons tenté de montrer, au cours de ce chapitre, que c'est par l'entremise du jeu, et plus particulièrement du musement, que le hasard s'intègre dans la narration, et que la confusion résulte de la défiguration qui en découle. Cela dit, le mouvement même de la défiguration demeure énigmatique. Pourquoi une telle figure est-elle défigurée plutôt qu'une autre? Que se passe-t-il dans cette ellipse de neuf mois où le narrateur séjourne dans la tête de la géante? Quels sont les résultats de cette gestation?

Si ce chapitre ne s'est intéressé qu'à la manière dont la confusion s'élabore, il n'en demeure pas moins intrigant de savoir qui en est à l'origine et tire ses ficelles. Un mystère se dissimule derrière la confusion imaginaire, et cette citation de Gervais en rend certainement l'évidence :

Ce qui s'ouvre, quand une figure apparaît, c'est un théâtre de sens, qui met en scène nos peurs et désirs, c'est aussi une forme qui leur sert de support et qui leur permet de se déployer, nous fascinant par la force de leurs jeux, nous intimidant aussi par le caractère pénétrant du regard qu'ils jettent sur nous. Nous avons tous à nos côtés un enfant effacé qui n'arrête pas de faire ses histoires. Il ne dit rien et, pourtant, il ne cesse de nous apostropher, tenant le discours de sa propre absence – mais de ces absences qui ne s'oublient pas<sup>24</sup>.

Qui est donc cet enfant effacé qui *nous* hante? Que représente-t-il? Serait-ce une figure de l'enfance de l'expérience? Ou alors le Minotaure qui mugit au fond du labyrinthe? Et cette présence absente, sans être pour autant oubliée, est-elle le signe d'une indicibilité? Tant de questions qui portent le regard vers l'inconnu, indiquant le lieu où notre réflexion entend poursuivre son chemin dans le prochain chapitre.

---

<sup>24</sup> Bertrand Gervais, *Figures, Lectures. Logiques de l'imaginaire Tome I, op. cit.*, p. 28.

## CHAPITRE 3

### DE L'AUTRE CÔTÉ DE L'IMAGINAIRE

Sois toi-même! Tu n'es pas tout ce que  
maintenant tu fais, penses et désires<sup>1</sup>.

Friedrich Nietzsche

Pour le panique et Arrabal, l'homme est le fruit du hasard. Cela signifie que tant psychologiquement que physiquement il porte une part d'imprévisibilité et de confusion. Au dernier chapitre, nous avons insisté sur ce point, notamment lorsque nous avons défini l'imaginaire en tant qu'espace de confusion, comparable à un labyrinthe mouvant où les perceptions s'altèrent continuellement.

Mais au-delà de cet imaginaire, il y a des forces en mouvement qui préfigurent les formes à travers lesquelles le sujet se déploie. Autrement dit, l'imaginaire n'est pas totalement autonome. La vie subjective repose sur une fondation inconnue, au-dessous du seuil de la conscience. Ces forces, grossièrement reconnues comme instincts ou pulsions, ne sont pas considérées consciemment par le sujet; il ne les perçoit pas directement. Cependant, c'est grâce à leur interaction que la conscience se constitue.

Inévitablement, ces forces inconnues ont un impact sur le déploiement de la conscience; elles la déterminent d'une certaine manière. Ainsi, lorsque Pascal écrit : « Hasard donne les pensées, et hasard les ôte; point d'art pour conserver ni pour acquérir. Pensée échappée, je la voudrais écrire; j'écris, au lieu, qu'elle m'est échappée<sup>2</sup> », il saisit justement que la conscience, appelée pensée, est sujette à quelque chose d'un plus grand ordre – ici nommé hasard – qui la détermine.

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles III et IV*, Paris, Gallimard, 1990, p. 18.

<sup>2</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 153.

Tout comme lui, nous pensons qu'à l'arrière-scène de la conscience, soit au sein des processus inconscients, il y ait un certain hasard. *Hasard donne les pensées, et hasard les ôte*, cela signifie que malgré l'état de conscience de la pensée, il y a une part d'imprévisibilité qui se glisse dans son contenu. Autrement dit, quelque chose d'inconnu affecte la pensée. Et cet inconnu n'est pas imprévisible du fait qu'il est inconnu, mais parce qu'il n'est pas dirigé; il n'a pas d'intention.

Au cours de l'éphémère panique du 24 mai 1965, à Paris, lorsque Jodorowsky se fait fouetter à plusieurs reprises et qu'il se relève en transe, il se dirige aussitôt vers celle qui lui inflige son supplice pour la torturer à son tour. Arrabal confie que ce retournement de situation n'était pas prévu. Certes, Jodorowsky a improvisé. Il n'a pas agi délibérément. Quelque chose a surgi en lui et l'a poussé à tordre les mamelons de la jeune femme. En agissant de la sorte, il est allé *comme un cheval fou*, et s'exprimant telle une bête, il a actualisé sa part de hasard.

### **Le surgissement inconscient**

L'imprévisibilité du surgissement de manifestations inconscientes peut certainement être angoissante. Celle-ci suppose que nous ne sommes pas totalement maître de nous-mêmes. Plus encore, ce surgissement surprend inévitablement la conscience, tout comme le cri terrifiant de Pan peut le faire :

Il me semble que c'est un malentendu fatal que de considérer la psyché humaine comme une simple affaire personnelle et de l'interpréter exclusivement d'un point de vue individuel. Une telle explication est uniquement applicable à l'individu dans ses occupations et ses relations journalières habituelles. Si cependant il se produit une légère perturbation, mettons sous la forme d'un événement imprévu et quelque peu extraordinaire : immédiatement surgissent des forces instinctives, forces qui semblent complètement inattendues, nouvelles et fort même étranges. Elles ne peuvent plus être expliquées par des thèmes personnels, car elles évoquent bien davantage ce qui se déroule chez les primitifs, comme une panique lors d'une éclipse de soleil ou lors de phénomènes analogues<sup>3</sup>.

Lorsque Jung écrit que la psyché humaine ne peut pas être considérée uniquement comme une *simple affaire personnelle*, à cause des forces instinctives qui la déterminent, il

---

<sup>3</sup> Carl Jung, *Psychologie et religion*, Paris, Buchet/Chastel, 1958, pp. 31-32.

entend que l'imaginaire est déterminé par des forces qui le dépassent. Plus encore, c'est bien la manifestation de ces forces, lors d'un événement imprévu – et non l'événement en lui-même –, qui trouble le repos et cause la panique. Comme quoi cette panique relève directement du surgissement imprévu.

La figure de Pan est d'ailleurs structurée de telle manière qu'elle peut être pensée comme une métaphore des surgissements de l'inconscient. Étant une divinité qui a vécu parmi les hommes, Pan représente le passage d'un ordre à l'autre, soit du divin à l'humain; ce qui rappelle l'avènement d'une manifestation inconsciente dans la conscience. Dans les deux cas, l'origine de la manifestation est inaccessible à l'homme, bien qu'elle s'adresse à ce dernier. Dans cet ordre d'idées, il est tout à fait normal que Pan s'adresse à l'homme par l'entremise d'un grand cri primal, et non par l'entremise de mots, parce qu'il est un surgissement de nature animale.

À l'instar de ce rapprochement, l'annonce de la mort de Pan est signifiante. Elle témoigne d'un refus de percevoir l'homme en tant qu'animal empreint de hasard, comme s'il était libéré de ses manifestations inconscientes. Pourtant, il n'en est rien. La bête rumine toujours dans l'obscurité. S'il y a bien une chose que la psychanalyse nous apprend, c'est que nous pouvons refouler nos manifestations inconscientes tant que nous le voulons, celles-ci seront toujours effectives.

Dès lors, nous pouvons penser qu'aucune création n'est à l'abri de l'influence inconsciente, et le panique n'y échappe pas, bien au contraire! En ravivant le mythe de Pan, ces artistes aspirent justement à une libre expression de ce qu'il y a de mouvant et d'inconnu en eux. Plus encore, ils n'en font pas que l'expression, mais une célébration! D'où le titre *Fêtes et rites de la confusion* qui énonce une célébration culturelle de l'inconscient, en tant que celui-ci entretient un rapport énigmatique avec l'imaginaire.

Lorsque Nietzsche écrit : « Celui qui voit au fond de soi comme dans un univers immense et porte en lui des voies lactées sait le désordre de leurs routes; elles mènent

jusqu'au chaos, au labyrinthe de l'existence<sup>4</sup> », il exprime sensiblement la même chose qu'Arrabal lorsqu'il écrit : « Tout ce qui est humain est confus par excellence<sup>5</sup>. » Si Arrabal dit que *tout ce qui est humain est confus*, Nietzsche va plus loin en comparant l'existence à un labyrinthe. Et c'est précisément afin de mettre en scène ce labyrinthe que l'artiste panique évoque le hasard. Ce faisant, il favorise l'expression des manifestations de son inconscient. Bernard Gille explique : « L'artiste panique doit accepter toute sa mémoire et son clair-obscur, ses zones inavouables, en explorer le secret pour mieux jeter, par ce qu'elle contient de futur, un pont vers le hasard. Ainsi échappe-t-il au destin, à la fatalité<sup>6</sup>. »

En écrivant que l'artiste panique passe par le *clair-obscur de sa mémoire, ses zones inavouables*, pour jeter un pont vers le hasard, Gille signifie qu'il entre en relation avec son propre inconscient, pour *en explorer le secret*. Et à travers cet élan introspectif se dévoile la nature confuse de l'homme, à la fois consciente *et* inconsciente.

C'est dans cette perspective que se poursuivra donc l'analyse du panique. Pour ce faire, nous explorerons l'interaction entre les manifestations inconscientes et l'imaginaire à partir de la psychologie analytique de Jung. Au cœur de sa pensée, Jung élabore le *processus d'individuation*, sorte de cheminement psychologique qui rappelle sur plusieurs points le projet panique. Nous reviendrons plus en détail sur ce processus, puisqu'il permettra de comprendre l'expérience spirituelle qui advient à la fin du récit d'Arrabal.

### **Retour dans le labyrinthe**

Au regard de la dynamique entre le conscient et l'inconscient, l'opposition entre Thésée et le Minotaure se pense différemment de ce qui a été avancé jusqu'à maintenant. Le Minotaure, par sa nature animale qui met en relief son caractère imprévisible, est à l'image des contenus inconscients, tandis que Thésée, étant celui qui pénètre dans l'obscurité, est du côté de la conscience. Il se pense telle une figure du Moi : « un complexe de représentations formant, pour moi-même, le centre du champ conscienciel, et me paraissant posséder un haut

---

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, *op. cit.*, p. 260.

<sup>5</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>6</sup> Bernard Gille, *Arrabal*, Paris, Seghers, 1970, p. 72.

degré de continuité et d'identité avec lui-même<sup>7</sup> ». Ce *haut degré de continuité et d'identité* s'oppose précisément à la confusion associée au Minotaure.

L'interaction entre le conscient et l'inconscient est certes problématique puisqu'elle renferme un élément inconnu qui lui est indispensable. La conscience n'étant qu'un fragment de la psyché, il est impossible de l'imaginer sans la participation de processus inconscients qui la précèdent. Autrement dit, elle est constituée par l'entremise de nombreux processus desquels elle n'a pas conscience, et ceux-ci forment ce que Jung appelle la psyché.

Structurellement parlant, la conscience de l'homme ne peut donc pas échapper à l'influence de l'inconscient. Si elle veut déjouer cette fatalité, la seule alternative qu'elle a, c'est d'explorer son propre labyrinthe, afin d'en prendre connaissance et cesser de s'y perdre. C'est d'ailleurs suite à un tel parcours qu'Arrabal confie à Alain Schifres : « il se peut qu'aujourd'hui je sois en train de réaliser la synthèse entre le conscient et l'inconscient<sup>8</sup> ». *Réaliser la synthèse entre le conscient et l'inconscient*, cela revient à résoudre l'énigme du labyrinthe, soit à mener à terme la rencontre entre Thésée et le Minotaure.

L'artiste panique n'erre donc pas seulement dans le labyrinthe pour y jouer, mais il le fait avec la volonté d'en saisir l'ampleur. Lorsqu'il crée de manière aléatoire, il expose son œuvre à l'influence de son inconscient et, du coup, celui-ci se dévoile. Ce faisant, il entre en relation avec la part inconnue qui le détermine en tant que personne, et la connaissance qui en résulte lui permet de savoir *ce qu'il est en tant que sujet de la confusion*. L'artiste peut ainsi contempler l'architecture de son labyrinthe. En d'autres termes, il découvre ce dont il est le sujet. C'est d'ailleurs en ce sens que Jodorowsky écrit : « L'art, comme toute manifestation panique, doit être une recherche de la personne<sup>9</sup>. »

L'homme panique tâche de parvenir à l'ovule-carré, il y parvient grâce à l'euphorie panique qui est comme un déploiement, comme une cocotte qui se déformerait en suivant ses plis. L'homme panique, cessant de s'identifier au personnage, atteint la personne et cesse d'être un auguste. [...] N'oublions pas que le Dieu Pan est multiple. N'oublions pas non plus que

---

<sup>7</sup> Carl Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1964, p. 47.

<sup>8</sup> Alain Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, op. cit., p. 169.

<sup>9</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, op. cit., p. 63.

l'ovule-carré n'est pas seulement un concept mathématique mais un morceau de papier très concret. C'est-à-dire que, tout en étant un carré idéal, il est fait d'une matière très particulière. Certains sont en papier de soie, d'autres d'argent, etc. Ils ont aussi une couleur. De même l'homme, lorsqu'il arrive à la personne, au Dieu Pan, ne perd pas sa matière, son corps, très particulier. Et cette matière doit entrer dans l'œuvre d'art<sup>10</sup>.

La comparaison entre l'homme et une pièce d'origami introduit la différence qu'il y a entre le personnage auquel l'homme s'identifie et la personne qu'il est véritablement. Le personnage auquel il s'identifie ne correspond qu'à une représentation imaginaire de sa conscience, tandis que sa personne est la totalité de sa psyché, au-delà de ses représentations imaginaires.

Lorsqu'on observe une pièce d'origami, on n'aperçoit pas les plis qui produisent et maintiennent sa figure. Tout compte fait, on y voit la forme représentée. Il en va de même avec la représentation imaginaire que l'homme se fait de lui-même. Il ne voit pas tous les processus inconscients qui plient sa personne pour en faire un personnage.

Selon Jodorowsky, c'est l'éducation qui accomplit cette transformation, et l'objectif du panique est précisément de désarticuler ce pliage :

C'est le chemin inverse des anciennes écoles théâtrales; au lieu d'aller de la personne au personnage – comme croyaient le faire ces écoles –, le panique essaie d'arriver du personnage qu'il est (par l'éducation anti-panique implantée par les « augustes ») à la personne qu'il renferme. Cet « autre » qui s'éveille dans l'euphorie panique n'est pas un fantoche fait de définitions et de mensonges, mais un être avec des limitations moindres. L'euphorie de l'« éphémère » conduit à la totalité, à la libération des forces supérieures, à l'état de grâce<sup>11</sup>.

Cet *éveil d'un « autre »*, décrit par Jodorowsky, illustre le passage du personnage à la personne, et permet de penser la synthèse entre conscient et inconscient. Par exemple, si le Moi conscient s'apparente à la figure représentée, les processus inconscients qui produisent et maintiennent sa représentation s'apparentent plutôt aux plis dissimulés. D'ailleurs, s'ils sont dissimulés, c'est bien parce qu'ils sont inconscients! Et lorsque l'homme panique se déploie, son déploiement donne à voir tout à la fois les plis qui produisent la figure, ainsi que

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 85.

l'élaboration, à l'inverse, de cette figure. Du coup, il y a synthèse entre conscient et inconscient.

Un tel processus conduit cependant à une confusion identitaire, de la même manière qu'en dépliant une pièce d'origami, on découvre une feuille de papier sur laquelle il n'y a plus qu'un amalgame inintelligible de lignes aléatoires. Ce que la feuille de papier donne à voir n'est plus reconnaissable. Cela dit, il ne faut pas nécessairement penser que ce déploiement provoque une absence de représentation. Loin de là! Ce n'est pas la représentation du personnage que le panique cherche véritablement à évacuer, mais plutôt l'identification à celle-ci.

L'artiste panique sait que toute forme d'identification agit en tant que limite d'expression de sa totalité. De cette façon, le passage du personnage à la personne est forcément fécond puisqu'il permet à l'artiste de se replier comme il veut, afin de produire de nouvelles figures. Et c'est précisément en ce sens que nous comprenons la conclusion du roman *Fêtes et rites de la confusion*, alors que le personnage narrateur vient à se métamorphoser en diverses figures. Autrement dit, il n'est plus limité par qui il est, puisqu'il libère toute la potentialité qu'il renferme :

Et je suis heureux, car je vois et je connais l'éternité, et ma mémoire s'enrichit, et j'aperçois l'oiseau qui, tous les cent ans, dérobe une goutte d'eau à la mer, et je vois les océans se dessécher grâce à lui, et je vois les pierres des montagnes, et tous les sables des plages, et je comprends la vie, et je suis chat, et Phénix, et cygne, et éléphant, et enfant, et vieillard, et je suis seul et accompagné, et j'aime et je suis aimé, et je découvre des rivages et des paradis, et je suis ici et là, et je possède le sceau des sceaux et, au fur et à mesure que je tombe dans l'avenir, je sens que l'extase me saisit pour ne plus jamais me quitter. (pp.184-185)

Tous ces sables des plages, ces pierres des montagnes, ces gouttes d'eau de la mer que le narrateur voit sont analogues aux plis de papier qui forment les figures, et plus particulièrement, aux processus inconscients qui le préforment. En apercevant tous ces éléments qui participent à quelque chose de plus grand qu'eux, non seulement *sa mémoire s'enrichit*, mais du coup, il comprend la logique de la représentativité et ne s'y limite plus. Il accède alors à un *être aux limitations moindres*, détaché de ses propres plis, ce qui permet à toutes formes de manifestations de s'exprimer, expliquant alors ses multiples métamorphoses : *chat, Phénix, cygne, éléphant*, etc.

Voilà sommairement comment se comprend la synthèse entre le conscient et l'inconscient que nous explorerons à travers ce chapitre. Bien entendu, ce passage ne dénote pas la complexité du cheminement pour y arriver; il en est l'achèvement. Pour comprendre comment s'élabore ce processus, ainsi que la manière dont il est mis en récit, nous devons retourner dans le récit. Mais avant cela, survolons d'abord la manière dont Jung conçoit la psyché.

### **Brève présentation de l'approche jungienne**

Pour Carl Jung, les manifestations de la psyché subjective, c'est-à-dire la conscience,

ne sont prévisibles que pour une très faible part, et il n'y a aucune démonstration théorique prouvant qu'un lien causal existe nécessairement entre elles. Nous devons au contraire compter avec un pourcentage élevé d'arbitraire et de « hasard » dans les actions et réactions complexes de la conscience. De même, il n'y a aucune raison empirique, et encore moins théorique, pour nous inciter à supposer qu'il n'en va pas de même pour les manifestations de l'inconscient. Ces dernières sont tout aussi diverses, imprévisibles et arbitraires que les manifestations de la conscience et on doit, par conséquent, les soumettre à autant de points de vue et d'approches différents que les premières<sup>12</sup>.

En guise d'introduction à la pensée de Jung, cette citation manifeste très bien l'ouverture dont fait preuve son approche théorique quant au hasard et sa relation à l'homme. À première vue, il est évident qu'une telle posture s'accorde avec la présente étude. Tout comme l'œuvre panique permet au hasard de s'exprimer au sein de sa création, l'analyse jungienne fait de même dans son travail. Plus encore, dans les deux cas il y a reconnaissance du rôle, et surtout de l'importance, du hasard dans tout ce qu'il y a d'humain. Ce hasard ne signifie pas nécessairement que l'homme est aléatoire; seulement que celui-ci est sujet à des manifestations imprévisibles desquelles il n'a pas conscience. La seule chose qu'il puisse faire, c'est découvrir leurs tendances :

Au moyen de l'analyse des rêves et de fantaisies, nous essayons de saisir les tendances de l'inconscient. Et, lorsque je dis « tendances de l'inconscient », j'ai l'air de personnifier cet inconscient comme s'il s'agissait d'un être à volonté consciente. Mais, du point de vue scientifique, l'inconscient n'est d'abord rien d'autre qu'une qualité de certains phénomènes psychiques. Il n'est pas non plus possible d'établir des catégories de phénomènes psychiques qui auraient régulièrement et dans toutes circonstances la propriété d'être

---

<sup>12</sup> Carl Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, 1970, pp. 61-62.

inconscients. Tout peut, le cas échéant, être ou devenir inconscient. Tout ce qui tombe dans l'oubli, ou dont l'attention se détourne jusqu'à le faire oublier devient inconscient<sup>13</sup>.

*Saisir les tendances de l'inconscient*, cela revient précisément à reconnaître les passages sinueux desquels il est inconsciemment sujet, ce qui lui permet, par la même occasion, de ne plus s'y perdre.

### **La pensée dirigée et le rêve**

Au cours du dernier chapitre, une citation de Nietzsche avait permis de faire un rapprochement entre le rêve et la pensée primitive, comme quoi la libre association du rêve s'apparente à la manière dont l'homme d'autrefois interagissait avec son milieu. Jung reprend cette réflexion dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, en distinguant deux modes de pensée propres à la psyché de l'homme :

Nous avons vu que la pensée archaïque caractérise l'enfant et le primitif. Mais nous savons aussi que cette même forme de pensée prend chez nous, hommes modernes, beaucoup de place et qu'elle apparaît dès que cesse la pensée dirigée. Un relâchement de l'intérêt, une légère lassitude suffisent pour détruire l'exakte adaptation psychologique au monde réel qui s'exprime par la pensée dirigée et pour la remplacer par l'imagination. Nous nous écartons du thème pour poursuivre nos propres idées; qu'augmente en nous le relâchement de l'attention, et voilà que nous perdons conscience du présent et que l'imagination nous domine<sup>14</sup>.

À partir de cet écart constaté entre la pensée archaïque, qu'il nomme également pensée du rêve, et la pensée dirigée, il conclut :

Nous avons donc à notre disposition deux formes de pensée : la pensée dirigée et le rêve ou fantasmes. La première travaille en vue de la communication au moyen des éléments du langage; elle est pénible et épuisante. L'autre, au contraire, travaille sans effort, spontanément pourrait-on dire, au moyen d'une matière qu'elle trouve toute prête, guidée par des motifs inconscients<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Carl Jung, *Psychologie et éducation*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 78.

<sup>14</sup> Carl Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Georg, 1993, p. 77.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 67.

Et cette *matière toute prête*, précise Jung, c'est « le passé avec ses milliers d'images-souvenirs<sup>16</sup> », qui, bien évidemment, fait allusion à la mémoire, et plus particulièrement à l'imaginaire.

L'existence d'une pensée qui n'est pas dirigée rappelle le besoin panique de se délier de toute forme de linéarité. Quand Topor écrit : « pour brouiller un peu mieux les pistes, je ne suis pas logique avec moi-même, pas pur, anti-linéaire<sup>17</sup> », il exprime une volonté d'évacuer la pensée dirigée, ou de la désamorcer, au profit d'une pensée imaginative, qui laisse surgir à la conscience les manifestations imprévisibles – et parfois incompréhensibles – de l'inconscient.

Par ailleurs, lorsque Jung écrit au sujet de la pensée dirigée qu' « on pourrait aussi l'appeler la pensée en mots<sup>18</sup> », il introduit un rapport au langage qui n'est pas dépourvu d'intérêt, puisqu'étant articulée dans le langage, cette pensée possède un sens. Et ce sens a une double signification. D'abord c'est une pensée sensée, puisqu'elle est signifiante, mais c'est également un sens directeur, car étant dirigée, cette pensée offre une direction à l'homme afin de l'empêcher d'errer au gré du hasard.

La présence et l'absence de direction, propre à l'un et l'autre de ces modes de pensée, sont également des thèmes qui se retrouvent dans le labyrinthe. La pensée primitive évoque, par ses associations imprévisibles et confuses, la figure même du labyrinthe, tandis que la pensée dirigée représente, quant à elle, le déploiement linéaire du fil d'Ariane. Situé à la rencontre de ces pensées, le parcours de Thésée met en scène l'épreuve à laquelle l'homme est confronté, puisqu'il est partagé entre une volonté dirigée, et une nature qui ne l'est pas.

Cela dit, l'outil qui est à sa disposition est en lui-même problématique. Le fil d'Ariane, étant constitué par des représentations imaginaires, est susceptible de produire une illusion trouble et déformante de l'état des choses. N'oublions pas la phrase de Korzysbki : « La carte

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>17</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>18</sup> Carl Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *op. cit.*, p. 64.

n'est pas le territoire<sup>19</sup> » : la manière dont l'homme se représente les choses ne correspond jamais totalement à ce qui est représenté. Pris à l'intérieur de ce labyrinthe psychique, construit à la fois par des manifestations inconscientes et des représentations imaginaires, l'homme est forcément en proie à la confusion.

À cet égard, si nous comparons la conscience à un cavalier sur un cheval (fou), il faudrait admettre que celui-ci n'est pas totalement en état de connaissance de sa monture, ni de la direction qu'il prend, étant donné que les indications dont il se sert ne sont pas tout à fait justes. Il tâtonne dans l'obscurité, ne sachant pas trop vers où sa monture se déplace. Le seul moyen qu'il a de résoudre cette énigme, c'est d'aller à sa rencontre, en explorant son inconscient.

### **La projection inconsciente**

Lorsque Jung écrit que « c'est à travers la pensée imaginative que s'établit la liaison entre la pensée dirigée et les 'couches' les plus lointaines de l'esprit humain, depuis longtemps enfouies au-dessous du seuil de la conscience<sup>20</sup> », il exprime précisément que cette pensée sert de trajectoire pour découvrir les tendances de l'inconscient. De fait, si les manifestations inconscientes s'expriment à travers elle, celle-ci peut également servir de conduit pour remonter à l'inconscient. Autrement dit, l'observation des contenus propre à cette pensée permet l'introspection nécessaire pour dévoiler ce qui est dissimulé derrière la conscience.

Il faut comprendre que la pensée imaginative (ou du rêve) est constamment soumise aux projections inconscientes; en elle s'exposent librement toutes manifestations de l'inconscient. Si celui-ci s'exprime à travers cette pensée par l'entremise de la projection, la prise en connaissance de ses projections permet réciproquement de faire le chemin inverse, puisque ses manifestations sont symptomatiques des tendances de l'inconscient.

---

<sup>19</sup> Alfred Korzybski, *op. cit.*

<sup>20</sup> Carl Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *op. cit.*, p. 83.

Le travail de projection, selon Jung, est instinctif. Il n'est pas appris ou motivé; c'est une disposition naturelle de l'homme. En revanche, celui-ci doit dépenser une certaine somme d'énergie s'il veut se dégager de son influence. Et c'est dans un tel effort que Jung explique le développement de la connaissance :

Dans un état de projection plus ou moins complète il n'y a guère de place pour le conscient. C'est par le retrait des projections que la connaissance consciente s'est lentement développée. [...] Chose curieuse, la science débuta par la découverte des lois astronomiques, donc par le retrait de la projection en quelque sorte la plus lointaine. Ce fut là une première étape hors de l'animisme qui imprégnait l'univers. Un pas suivit l'autre : déjà dans l'Antiquité on retira les dieux des montagnes et des rivières, des arbres et des animaux<sup>21</sup>.

Le passage d'une pensée imaginative, ou primitive, à une pensée dirigée se fait donc par un retranchement des projections inconscientes. Cela dit, Jung avertit bien qu'il ne faut pas dévaluer la pensée primitive en la considérant pathologique :

Les fondements inconscients des rêves et des fantaisies ne sont des réminiscences infantiles qu'en apparence. Il s'agit en réalité *de formes de pensées primitives, voire archaïques, reposant sur des instincts*, qui, cela est naturel, n'apparaissent avec plus de clarté que plus tard. Mais elles ne sont, elles-mêmes, nullement infantiles et absolument pas pathologiques<sup>22</sup>.

Cette pensée est plutôt considérée comme le fond à partir duquel la conscience s'édifie. Elle est *primitive* par anachronisme, puisqu'elle n'est pas historiquement révolue, mais phénoménologiquement première. Elle a quelque chose d'un état originel duquel l'homme n'échappe jamais. Elle est toujours en gestation, tel un volcan susceptible de s'activer à tout moment.

L'homme ne peut donc pas se libérer entièrement de ses projections. Celles-ci le façonnent constamment et se déploient à travers divers jugements, idées préconçues ou alors elles sont tout simplement refoulées dans l'inconscient. « Toutes les lacunes, les trous de la connaissance réelle sont encore et toujours remplis de projections<sup>23</sup> », explique Jung. Il est intéressant de remarquer que lorsque l'homme est sous l'influence de projections, il devient

---

<sup>21</sup> Carl Jung, *Psychologie et religion*, op. cit., p. 164-165.

<sup>22</sup> Carl Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 82.

<sup>23</sup> Carl Jung, *Psychologie et religion*, op. cit., p. 165.

aussitôt possédé de l'extérieur par son monde intérieur. En se projetant inconsciemment dans son environnement, il n'a plus directement accès à son milieu. Son expérience dépend plutôt de la nature de ses projections.

Quant au retranchement de la projection, au profit de la pensée dirigée, il est possible d'y voir un rapprochement avec ce que Didier Raymond écrit au sujet du philosophe : « La mission fondamentale de la philosophie, telle que la comprend et la pratique Schopenhauer est d'imposer la désillusion : le philosophe schopenhauerien est avant tout un désillusionniste<sup>24</sup>. » Tenter d'évacuer l'illusion, cela revient à vouloir désamorcer la projection, sortir du labyrinthe perceptif qui éloigne l'homme des choses.

Selon Jung, le développement de la connaissance s'est donc effectué grâce à un retranchement des projections inconscientes. Cela signifie que la pensée dirigée, en refoulant la pensée imaginative au profit de la raison, a permis à l'homme de cultiver ses connaissances, et cette culture a une valeur inestimable; toute la civilisation, telle que nous la connaissons, en est le fruit.

Cela dit, le panique ne se revendique pas de la raison, au contraire! Comme nous l'avons vu au premier chapitre, le panique cherche à contrecarrer le travail rationnel, en commençant par neutraliser le langage. L'anti-définition qu'Arrabal donne du panique en est un bel exemple : « Le panique (nom masculin) est une 'manière d'être' régie par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie<sup>25</sup>. » Le détournement de la raison devient alors un moyen des plus efficaces pour renouer avec la pensée du rêve et, du coup, permettre aux manifestations de l'inconscient d'être projetées librement dans la conscience.

Si l'homme rationnel a fait de grands efforts pour se libérer de l'influence de l'inconscient, le panique doit faire le chemin inverse en désamorçant ces efforts qui contraignent l'expression de la folie. Cela dit, l'artiste panique ne fait pas ce processus inverse afin de redevenir une bête! Il le fait en étant conscient d'être un animal hybride, doté

---

<sup>24</sup> Arthur Schopenhauer, *Essai sur le libre arbitre*, Paris, Rivages, 1992, p. 9.

<sup>25</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p. 52.

d'une conscience et d'un inconscient, dans le but de se découvrir pleinement à travers ces deux pôles.

Ainsi, lorsque Nietzsche écrit : « Même l'être le plus raisonnable a de temps en temps besoin de retrouver la nature, c'est-à-dire *le fond illogique de sa relation avec toutes choses*<sup>26</sup> », on peut entendre que *le fond illogique de sa relation avec toutes choses*, c'est sa part irrationnelle projetée en ces choses, et malgré le fait que nous soyons des êtres qui se veulent rationnels, nous avons besoin de retrouver ce *fond*, puisqu'il est un indice précieux pour comprendre la manière dont nous nous comportons.

### **Fêtes et rites de la projection**

Considérant ce qui vient d'être énoncé, ce n'est pas par hasard que le roman d'Arrabal soit peuplé de projections. Disant cela, nous n'entendons pas que ce roman est rempli de projections personnelles de l'auteur; une telle observation serait impertinente! Ce qui attire notre intérêt, c'est le mouvement même de la projection : la manière dont il est mis en récit. Ce mouvement se retrouve notamment à travers plusieurs jeux de reflet et de miroir qui abondent dans l'œuvre.

Par exemple, dès le premier labyrinthe le narrateur est averti qu'il sera confronté à un tableau vierge qui, sous son regard, sera peu à peu habité par ses souvenirs :

Avant de tirer les rideaux de la fenêtre, elle me dit que j'allais examiner un tableau qui, à première vue, semblait une surface vierge. Il me fallait le regarder attentivement et, sur son conseil, « en m'aidant de ma mémoire » (elle répéta plusieurs fois cette expression), pour que mon imagination me permît petit à petit d'en distinguer la couleur. Alors, la toile perdrait sa blancheur, se nuancerait de gris et, peu à peu, y surgiraient les couleurs et les lignes de la scène. (pp.15-16)

Le discours que tient la femme est vraisemblablement le mode d'emploi que doit suivre le protagoniste afin d'exprimer, librement, ses projections. Lorsqu'elle dit qu'*il faut regarder le tableau attentivement, en s'aidant de sa mémoire pour que son imagination lui permette petit à petit d'en distinguer la couleur de la scène*, et que par la suite le narrateur aperçoit, sur

---

<sup>26</sup> Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain I*, op. cit., p. 55.

ce tableau, les détails d'une scène qu'il a rencontrée préalablement, il ne fait aucun doute qu'il y a projection d'un souvenir.

Cela dit, il importe peu de chercher une raison pour laquelle c'est cette scène plutôt qu'une autre qui est projetée sur la toile. À la limite, le choix du contenu peut être aléatoire sans avoir une incidence quelconque pour nous, puisque nous ne menons pas une cure psychanalytique avec le narrateur. Ce qui nous intéresse, c'est le mouvement par lequel ce contenu se retrouve là. Et seulement à partir de cette connaissance nous pouvons comprendre l'énigme que pose cette femme lorsqu'elle énonce que ce tableau renferme *le secret de « sa vie »* (p.15), puisque ce secret se comprend alors comme le mouvement même de la projection.

### **Le miroir brisé**

Le vingt-troisième labyrinthe, « Les miroirs », est particulièrement problématique à l'égard de la projection, puisqu'il élabore une double projection dans laquelle le protagoniste est incapable de saisir la réalité. Son récit débute alors qu'une femme, assise face à lui, porte des lunettes fumées aux verres miroitants. Le narrateur voit son reflet dans ses verres et, pris d'angoisse, il s'en détourne aussitôt :

Le lendemain, dès qu'elle entra, je remarquai qu'elle portait de nouveau ses lunettes de soleil-miroirs. Je n'épiai plus son visage. Nous nous assîmes sur la terrasse suivant nos habitudes rituelles. Lorsque mon regard parcourut son corps, je ne sais pourquoi, je pressentis que quelque chose d'inquiétant allait survenir : en effet, ses ongles, qu'elle ne laquait jamais, étaient, ce jour-là, brillants de vernis. Mon visage se répéta dix fois dans les dix petits miroirs de ses ongles. [...] Le lendemain, comme j'aurais dû le prévoir, elle apparut avec les ongles des pieds luisants et laqués qui réfléchirent encore dix fois ma silhouette. À mesure que les jours s'écoulaient, son corps se constellait de miroirs. Enfin, tout son corps ne fit qu'un seul miroir destiné à multiplier indéfiniment mon reflet en le déformant, tel un kaléidoscope. Au moment même où ce phénomène se produisait, le miroir dans la salle à manger, au contraire, cessa de renvoyer mon image. Je procédai à de nombreuses expériences : je tentai de le surprendre, d'apparaître par hasard. Inutilement. Ce miroir reflétait l'image d'un individu armé d'un fusil de chasse, avec une peseta de papier dans une poche, une alouette et un rossignol dans sa gibecière. Comble d'ironie, l'homme imitait tous mes gestes. (pp.121-122)

Évidemment, le protagoniste se trouve dans une situation tout à fait inquiétante. D'un côté, il y a un miroir là où il ne devrait pas y en avoir, et là où il y a un miroir, celui-ci ne renvoie pas une image de lui. Cette double distorsion met en scène le caractère troublant de la

projection : cette dernière ne permet que difficilement d'apercevoir les choses sans être dupé par un reflet imaginaire. Il devient complexe de départager ce qui, dans les perceptions, est attribuable à la chose en soi et ce qui provient de soi. Ainsi, lorsqu'il regarde la femme, l'homme ne voit qu'une projection de lui-même, et lorsqu'il se regarde dans le miroir, il ne voit pas celui qu'il croit être.

Ayant discuté de ce phénomène avec la femme, celle-ci « enleva son escarpin droit et frappa la glace qui se brisa. Mon chasseur s'enfuit en courant et se perdit au loin. Je me retournai vers elle, son corps avait cessé de miroiter ». (p.124) Le coup d'escarpin devient alors une métaphore du travail de désillusion, soit un effort par la pensée dirigée de déconstruire une représentation empreinte de projections. Suite à ce fracas, le personnage perçoit effectivement les choses davantage comme elles se présentent; le chasseur s'enfuit du miroir, et la femme qui l'accompagne cesse de refléter son image.

La présence d'un retranchement de projection peut paraître, à première vue, paradoxal dans un texte panique. Cependant, le dévoilement de ces projections permet justement au protagoniste de ne plus s'y identifier aveuglément. Dès lors, il n'est plus limité par elles. Il ne faut pas oublier que pour accomplir la synthèse entre le conscient et l'inconscient, le panique ne doit pas oblitérer l'un des deux versants de la psyché. Il nécessite plutôt l'intégration des contenus inconscients dans la conscience. Et ce n'est seulement qu'à travers ce mouvement de descente vers l'inconscient et de remontée à la conscience que toutes les facettes de la psyché peuvent s'exprimer.

C'est d'ailleurs à la lumière de ce mouvement circulaire que nous pouvons comprendre la transformation que subit le héros à l'issue de ses aventures. Considérant que chaque labyrinthe apparaît telle une plongée en son imaginaire afin de dévoiler certains plis inconscients, la traversée en boucle de ses labyrinthes ne peut conduire qu'à une connaissance accrue de qui il est, en tant que sujet de la confusion. Plongeons alors, à notre tour, dans la structure dynamique du labyrinthe : l'inconscient.

### La constellation inconsciente

Afin de mieux saisir la confusion qui règne au sein de la psyché, Jung écrit dans son ouvrage *Les Racines de la conscience* qu' « il faut bien nous habituer à la pensée que le conscient n'est pas un 'ici' et l'inconscient un 'là'. La psyché représente bien plutôt une totalité consciente-inconsciente<sup>27</sup>. » Ce qui implique que la « conscience est relative, parce que ses contenus sont à la fois conscients et inconscients, c'est-à-dire conscients sous un certain angle et inconscients sous l'autre<sup>28</sup>. » Cette remarque est fascinante puisqu'elle empêche de penser la conscience, ainsi que l'imaginaire, de manière totalement consciente, étant donné que ces instances sont régies par un amalgame de processus à la fois conscients et inconscients.

La conception jungienne de l'inconscient a d'ailleurs la particularité d'être divisée en inconscient personnel et collectif. Cette division est fondamentale puisqu'elle structure la manière dont la psyché s'élabore. À propos de l'inconscient personnel, il n'y a peu à dire puisqu'il est similaire à ce que Freud entend par inconscient. Il « renferme toutes les acquisitions de la vie personnelle : ce que nous oublions, ce que nous refoulons, perceptions, pensées et sentiments subliminaux<sup>29</sup>. » « Les contenus de l'inconscient personnel sont surtout ce que l'on appelle les complexes à tonalité affective, qui constituent l'intimité personnelle de la vie psychique<sup>30</sup>. » Nul besoin d'insister là-dessus.

L'inconscient collectif, quant à lui, est davantage problématique car il est généralement considéré comme une sorte de bagage d'images primordiales, partagées par tous les individus. Or, il n'en est rien. Ce préjugé relève d'un malentendu qui est fréquemment rencontré. L'adjectif *collectif* est probablement la cause de cette incompréhension. Cependant, il faut bien comprendre le sens que Jung lui attribue : « 'Collectif' parce que ce n'est pas une acquisition personnelle et qu'il s'agit du fonctionnement de la structure cérébrale héritée qui, dans ses contours généraux, est la même chez tous les êtres

---

<sup>27</sup> Carl Jung, *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 599.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Carl Jung, *Types psychologiques*, Genève, Librairie de l'université Georg et Cie., 1968, p. 448.

<sup>30</sup> Carl Jung, *Les Racines de la conscience*, *op. cit.*, p. 24.

humains<sup>31</sup>. » En employant ce terme, Jung fait référence à un inconscient d'ordre impersonnel, qui n'est pas propre à une subjectivité; raison pour laquelle il le nomme parfois *objectif*. Il dit ainsi de celui-ci :

Il est certaines conditions collectives existant dans l'inconscient qui agissent comme régulateurs et stimulants de l'imagination créatrice et provoquent des formulations correspondantes, en faisant servir à leur but les matériaux conscients existants. Elles se comportent exactement comme les moteurs des rêves<sup>32</sup>.

L'inconscient collectif n'a rien d'une série d'images collectives que chacun possède; il se comprend plutôt comme un ensemble de conditions collectives qui sont à l'origine de ces images. Jung va même jusqu'à comparer ces conditions aux articulations de notre corps, puisqu'elles déterminent les mouvements de notre psyché. Ces articulations, ce sont ce qu'il nomme des « archétypes », soit des :

dispositions, des formes, précisément des idées au sens platonicien, inconscientes certes, mais néanmoins actives, c'est-à-dire vivantes, [qui] sont présentes dans chaque psyché, dont elles préforment et influencent instinctivement les pensées, les sentiments et les actions. [...] Les archétypes ne sont pas déterminés quant à leur contenu; ils ne le sont que formellement, et encore uniquement d'une manière très conditionnelle. [...] Sa forme est, ainsi que je l'ai expliqué ailleurs, assez comparable au système axial d'un cristal qui préforme en quelque sorte la formation cristalline dans l'eau-mère sans posséder lui-même d'existence matérielle. Cette dernière n'apparaît qu'à la manière dont s'opère la congglomération des ions et ensuite de la molécule. L'archétype est en lui-même un élément vide, formel, qui n'est rien d'autre qu'une *facultas praeformandi*, une possibilité donnée a priori de la forme de représentation. Ce qui est transmis par hérédité, ce ne sont pas les représentations, mais les formes, qui, à cet égard, correspondent rigoureusement aux instincts, également déterminés de façon formelle<sup>33</sup>.

Cette citation est explicite quant au rapport qu'entretient l'archétype avec l'imaginaire : il est une *possibilité donnée a priori de la forme de représentation*. Il n'a donc rien à voir avec le contenu de l'image, mais il détermine essentiellement la forme qu'elle occupe, sa structure. En ce sens, la comparaison avec le système axial du cristal est fort éclairante, d'autant plus qu'elle rappelle la comparaison avec le cristal que fait Claude Lévi-Strauss à propos du mythe :

---

<sup>31</sup> Carl Jung, *Psychologie et éducation*, op. cit., p. 92.

<sup>32</sup> Carl Jung, *Les Racines de la conscience*, op. cit., p. 605.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

Le mythe est un être verbal qui occupe, dans la sphère du langage, une position semblable à celle du cristal dans le monde de la matière physique. Par rapport à la langue, d'une part, et à la parole, de l'autre, sa position est en effet semblable à celle du cristal : objet intermédiaire entre un agrégat statistique de molécules et la structure moléculaire elle-même<sup>34</sup>.

Bien qu'il s'agisse de contextes différents pour penser la comparaison au cristal, l'un étudiant le langage et l'autre la psyché, il faut noter, chez les deux penseurs, l'omniprésence d'une structure à l'arrière-scène de la représentation. En d'autres termes, le récit mythique, tout comme l'image mentale, est une représentation préformée par quelque chose d'inaccessible.

Par ailleurs, Lévi-Strauss ne questionne pas vraiment l'origine de cet être verbal qu'est le mythe. Mais si ce dernier se trouve à l'intermédiaire entre la langue et la parole, c'est qu'il est tributaire d'une manifestation psychique. De fait, pour qu'il y ait parole, il faut nécessairement la prise en charge d'une langue par une psyché : celle de l'individu qui l'énonce. Du coup, la parole est forcément empreinte de manifestations psychiques et, selon Jung, c'est parce qu'il y a archétypes qu'il y a mythes. Jung explique : « Grâce à l'étude approfondie des produits de l'inconscient on obtient aussi de nettes indications sur les structures archétypiques qui coïncident avec les motifs mythiques<sup>35</sup>. » Les archétypes façonnent certaines images qui se retrouvent tant dans les rêves que dans les mythes.

Ce qu'il importe de retenir des notions d'archétype et d'inconscient collectif, c'est qu'il y a des forces dynamiques inconscientes autonomes, desquelles nous ne pouvons déduire aucune cohérence, qui déterminent la psyché : « il s'agit d'entités vivantes, de forces dynamiques qui exercent une grande attraction, une fascination sur le conscient<sup>36</sup>. » Pour cette raison, on ne peut pas considérer la psyché « comme un système rigide et immuable, mais [on doit plutôt la considérer] comme une suite d'événements mobiles et fluctuants sous

---

<sup>34</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, op. cit., p. 254.

<sup>35</sup> Carl Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 645.

<sup>36</sup> Carl Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, op. cit., p. 60.

l'influence alternative d'instincts différents qui provoquent en elle des changements kaléidoscopiques<sup>37</sup> ».

Ce dynamisme des processus inconscients est certainement à l'origine de l'impression du *labyrinthe mouvant*, tel que décrit dans le dernier chapitre à propos du vingt-neuvième labyrinthe, où le héros d'Arrabal se perd en son propre corps. Le dédale dans lequel il se trouve est en vérité nulle autre chose que lui-même ! Et cette possibilité de se perdre en soi-même met en scène l'étrangéité de l'inconscient. La preuve étant que si le narrateur se connaissait tel qu'il est, il aurait reconnu ses moindres recoins. Mais ce n'est pas le cas, puisque la représentation qu'il se fait de lui-même ne correspond pas à ce qu'il est totalement.

### **Le Moi et la persona**

Dans le rapport d'étrangéité entre le conscient et l'inconscient se retrouve la comparaison entre l'homme et la pièce d'origami. Jodorowsky dit d'ailleurs au sujet du personnage qu'il n'a aucune idée de ce qu'il est réellement : « Il adviendrait que le lion de papier puisse dire : 'Je suis un lion' sans comprendre qu'il est l'ovule-carré<sup>38</sup>. » Il en va de même avec le Moi tant qu'il s'identifie au personnage qu'il représente.

Pour illustrer ce propos, la conscience se compare à la partie qui n'est pas submergée d'un iceberg. Forcément cette partie n'est pas indépendante du restant de l'iceberg, bien qu'elle seule soit apparente. Cela dit, si cette pointe ne s'identifiait qu'à ce qui est visible, elle se trouverait dans un rapport d'étrangéité avec tout ce qui est caché sous l'eau, et c'est dans un tel rapport que se développe la *persona*, qui est :

une espèce de masque que l'individu revêt ou dans lequel il se glisse ou qui, même à son insu, le saisit et s'empare de lui, et qui est calculé, agencé, fabriqué de telle sorte parce qu'il vise d'une part à créer une certaine impression sur les autres, et d'autre part à cacher, dissimuler, camoufler, la nature vraie de l'individu<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Carl Jung, *Psychologie et éducation*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>38</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>39</sup> Carl Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, *op. cit.*, p. 153.

La *persona*, tel que l'entend Jung, est tout à fait similaire au personnage dont traite Jodorowsky. D'ailleurs, le rapport à la théâtralité est inscrit à même ce terme « puisque, originairement, la *persona* désignait le *masque* que portait le comédien, et indiquait le rôle dans lequel il apparaissait<sup>40</sup> ». Elle représente le masque à travers lequel le Moi se présente aux autres, et à partir duquel il s'auto-représente.

Le vingt et unième labyrinthe, nommé « Le visage », met en évidence cette dynamique. Ce labyrinthe débute brusquement alors que le narrateur raconte comment il perd son visage. Ce jour-là, il s'en rend compte quand il sort dehors et remarque que les carreaux du balcon ne renvoient plus son image, chose qui le déstabilise fort certainement : « La perte de ma figure me causa une sensation difficile à définir, proche de la fascination : qu'allait-il se passer? Quel visage allais-je prendre? » (p.114)

Dès lors, il se livre à diverses expérimentations en adoptant différents visages, sans toutefois en trouver un qui lui plaise vraiment. Il regrette son visage passé. Soudain, il entend à la radio que des empreintes humaines ont été trouvées au fond de la mer. Persuadé qu'il s'agit de son visage, le protagoniste s'y rend à bord d'une nacelle nommée : « la mémoire ». Il plonge sous l'eau et découvre une grotte dans laquelle il y a tous ses anciens visages alignés « et, au milieu d'eux, se dressait un grand miroir avec cette inscription : MOI. » (p.115)

Il ne fait aucun doute que les différents visages que porte le narrateur sont des figures de sa *persona*. Par exemple, lorsqu'il dit : « Je parvins à créer un visage incandescent que l'on pouvait facilement cacher avec un loup. Je crois qu'il conférait à ma silhouette un air de virilité légèrement désuet qui m'enchantait » (p. 114), on peut y voir le rapport social qu'entretient la *persona*, puisqu'en même temps que celle-ci dissimule certaines parties de lui-même, elle projette une image envers les autres. Dans ce cas-ci, elle projette *un air de virilité légèrement désuet*.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 83.

Il est d'ailleurs révélateur que le protagoniste retrouve ses visages dans une grotte sous-marine, considérant que l'eau, par son obscurité et sa profondeur, évoque l'inconscient. Le narrateur doit donc se rendre à la plage pour y accéder; la plage étant un lieu qui, tel que nous l'avons convenu dans le dernier chapitre, sert de métaphore pour le rêve. De cette manière, nous comprenons que le sujet effectue une descente en son inconscient.

Et que trouve-t-il au cours de cette introspection? Il aperçoit tous ses visages à côté d'un grand miroir portant l'inscription : MOI. La présence du Moi, entre ses visages, n'est certainement pas anodine. Le Moi, étant le centre de la conscience, se trouve au centre de ses représentations. Plus encore, la figure du miroir rappelle la dynamique de la projection, comme quoi ces représentations qu'il a de lui-même relèvent de projections inconscientes. Et Jung est très clair à ce sujet : « *Ce n'est pas moi qui me crée moi-même : j'advieus plutôt à moi-même*<sup>41</sup>. » Ce qui signifie que le Moi, bien qu'il soit sujet de la conscience, est construit de manière inconsciente, par l'entremise de projections.

Il d'autant plus significatif que le narrateur rencontre son Moi dans une grotte sous-marine, puisqu'il prend alors connaissance des racines inconscientes de sa conscience. Et cela éclaire la raison pour laquelle la nacelle qu'il emprunte pour se rendre à cette grotte s'appelle : « la mémoire ». Celle-ci lui sert de fil d'Ariane afin de l'aider à se retrouver. Plus encore, *la mémoire* fait écho au mouvement circulaire que nous avons décrit préalablement, soit d'une descente vers l'inconscient accompagnée d'une remontée à la surface, puisqu'elle symbolise une tentative d'intégrer à la conscience ses contenus inconscients. En ce sens, aussitôt que le narrateur aperçoit ses visages, il s'empresse de retourner à la surface : « Je sortis de la caverne et vérifiai que les empreintes, au fond de la mer, étaient mes propres empreintes. » (p. 115)

Quelque chose d'inattendu survient alors. Le narrateur entend une voix féminine qui provient des profondeurs et il retourne « dans la grotte sous-marine, enfin persuadé [qu'il se trouve] dans [son] élément. » (p. 115) Voilà qui est inusité : au cœur de la crise identitaire énoncée par le récit, le héros est *enfin* persuadé qu'il se trouve dans son élément tandis qu'il

---

<sup>41</sup> Carl Jung, *Les Racines de la conscience*, op. cit., p. 310.

n'a plus de visage (ou qu'il en a une panoplie) et qu'il repose dans les profondeurs aquatiques.

Cette attitude suppose que le narrateur cesse de s'identifier à la représentation qu'il peut avoir de lui-même. Il ne veut plus jouer de rôle, ni cacher sa vraie nature. Étant confronté aux profondeurs de son inconscient, il réalise que ce dont il est le sujet est beaucoup plus complexe que la représentation imaginaire qu'il se fait de lui-même. À ce sujet, Jung écrit :

Le Moi n'étant que le centre du champ conscienciel ne se confond pas avec la totalité de la psyché; ce n'est qu'un complexe parmi beaucoup d'autres. Il y a donc lieu de distinguer entre le Moi et le Soi, le Moi n'étant que le sujet de ma conscience, alors que le Soi est le sujet de la totalité de la psyché, y compris l'inconscient<sup>42</sup>.

De la sorte, toutes les descentes vers l'inconscient qui ponctuent le récit permettent au héros de se rapprocher du Soi, de sa totalité psychique à la fois consciente et inconsciente; d'où l'impression d'enfin se trouver dans *son* élément. Pour cette raison, le parcours qu'il accomplit s'apparente au processus d'individuation, ce que Jung considère comme « le fil d'Ariane de [sa] méthode de traitement<sup>43</sup> ».

### **Le processus d'individuation**

Dans ce chapitre, nous avons relevé deux couples d'opposition qui se rencontrent à l'intérieur du labyrinthe. D'abord, il y a le Minotaure qui s'oppose à Thésée dans un rapport de luminosité et de conscience. Vivant au fond du labyrinthe, le Minotaure représente l'obscurité, tandis que Thésée, provenant du monde extérieur, est du côté de la clarté. Psychologiquement, cela se traduit par un rapport entre conscience et inconscient. L'obscurité est ce qui n'accède pas à la conscience, tandis que la clarté est ce qui est éclairé par celle-ci.

Parallèlement à cette dichotomie, il y a une autre opposition qui s'articule dans ce mythe, ayant plutôt à voir avec le cheminement. En effet, la structure du labyrinthe, par ses corridors sinueux, donne à penser un parcours imprévisible et discontinu, tandis que le fil

---

<sup>42</sup> Carl Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, op. cit., p. 47.

<sup>43</sup> Carl Jung, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, Georg, 1993, p. 190.

d'Ariane, se déroulant de manière continue, suppose plutôt un déploiement linéaire et dirigé. Ces manières de se mouvoir mettent ainsi en évidence les deux modes de pensées que Jung observe chez l'homme.

Au regard de ces dichotomies, la quête de Thésée le contraint inévitablement à devoir survivre aux corridors sinueux du labyrinthe. Pour ce faire, il doit apprendre à connaître la structure du labyrinthe afin de s'y retrouver. Et c'est seulement dans ce rapport de reconnaissance, rendu possible grâce au fil d'Ariane, que Thésée parvient à déjouer la fatalité du labyrinthe.

Le processus d'individuation vise une démarche similaire, en amenant l'homme à reconnaître sa spécificité en tant que complexe à la fois conscient et inconscient. D'ailleurs, Jung n'hésite pas à comparer ce processus à un mouvement circulaire, puisque c'est en *tournant autour de soi* qu'on en arrive à entrevoir le Soi. Dans une analyse qu'il fait du Tao, il écrit :

Psychologiquement cette circulation consisterait à « tourner en cercle autour de soi », ce qui manifestement fait entrer en jeu tous les aspects de la personnalité : « les pôles du lumineux et de l'obscur sont mis en mouvement circulaire », c'est-à-dire qu'il se produit une alternance de jour et de nuit<sup>44</sup>.

Et dans ce mouvement circulaire se reconnaît une figure populaire du labyrinthe : la spirale concentrique.

Un tel cheminement psychologique est ainsi représenté par la traversée des labyrinthes. Le mouvement du protagoniste circulant entre la périphérie et le centre des labyrinthes dénote la recherche du Soi. Cela dit, le Soi ne correspond pas plus au centre, ni à l'extrémité du labyrinthe. Thésée, le Minotaure ou le fil d'Ariane n'en sont pas plus des figures; le Soi est l'interaction entre tous ces éléments. Et pour entrevoir sa totalité, la conscience doit inévitablement parcourir l'entièreté du dédale, afin de découvrir ses secrets les mieux gardés, ceux-là mêmes qui se cachent au cœur du labyrinthe.

---

<sup>44</sup> Carl Jung, *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 43.

### La rencontre avec l'inconscient

Bien que le roman d'Arrabal se déroule dans un labyrinthe, il a la particularité de ne pas faire mention de Minotaure. Au lieu de cela, le narrateur rencontre une géante au centre du dédale. Celle-ci est en quelque sorte le Minotaure de ce récit : sa bête mythique. Mais pourquoi une géante? Que représente-t-elle?

Dans l'étude du rêve, toute représentation féminine ayant des qualités surhumaines est susceptible de représenter la mère. La mère est un complexe dominant, ce qui va de soi considérant le rôle qu'elle joue dans le développement de chaque individu. Elle est généralement nourricière, source de protection ainsi qu'objet de désir. Cela dit, il y a souvent un surplus de sens qui vient s'ajouter au culte maternel.

En effet, selon les travaux de Jung : « La 'mère', première incarnation de l'archétype-anima, personnifie l'inconscient tout entier<sup>45</sup>. » La géante serait plutôt une représentation symbolique des forces inconnues qui se projettent chez le protagoniste. Et la relation qu'elle entretient avec lui appuie cette déduction. En aucun temps le narrateur n'est capable d'avoir une vision claire de la géante, comme s'il ne la connaissait que par l'entremise de projections. C'est toujours de manière fuyante que le narrateur parvient à la percevoir, puisqu'à l'image du dynamisme inconscient, elle est mouvante.

Remarquez d'ailleurs que tous les labyrinthes commencent et aboutissent à elle. Il est ainsi symbolique que ce soit autour d'elle que le narrateur erre incessamment, comme s'il voulait aller à sa rencontre :

L'assimilation de la tendance du sexe opposé [...] consiste à intégrer l'inconscient, c'est-à-dire à faire la synthèse du « conscient » et de l' « inconscient ». J'ai appelé ce processus : processus d'individuation. [...] « Rentrer dans la mère » signifie alors : établir une relation entre le moi et l'inconscient<sup>46</sup>.

Cette *assimilation de la tendance du sexe opposé*, dont traite Jung, correspond identiquement à la finale du roman d'Arrabal, alors que le protagoniste pénètre dans la

---

<sup>45</sup> Carl Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 546.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 500-501.

géante. Ce faisant, il entre en relation avec son inconscient. Dès lors, il y a une ellipse de neuf mois, à l'instar du silence tandis que Thésée rencontre le Minotaure. Pourquoi ce silence? Impossible de le savoir. Nous ne pouvons que supposer l'indicibilité de cette rencontre.

Quoiqu'il en soit, si le narrateur mène à terme cette quête, c'est parce que le labyrinthe n'a plus de secret pour lui. Lorsqu'il renaît de son incubation, il entrevoit à nouveau sa genèse et s'exclame : « j'observais ma vie comme si c'était celle d'un étranger. » (p. 183) Cette citation met en scène un changement de regard qui s'est opéré, qui se comprend comme le passage du Moi au Soi. En passant d'une représentation pronomiale à la première personne à une représentation à la troisième personne, le point focal à partir duquel le narrateur perçoit les choses change forcément. Dorénavant, il n'est plus limité par ses projections, puisqu'il prend conscience de ce qu'il y a à l'arrière-scène de sa conscience. Par le fait même, cela lui permet de libérer toutes les possibilités qu'il renferme :

Quand je crus que mon voyage allait cesser, mon corps s'élança vers le futur, et je me mis à traverser l'avenir à une allure vertigineuse, et je suis en train de tomber dans l'avenir, glissant tel un éclair, à travers les siècles à venir, et je vis les siècles comme si c'étaient des heures, et les années comme des minutes, et je suis heureux, car je vois et je connais l'éternité, et ma mémoire s'enrichit, et j'aperçois l'oiseau qui, tous les cent ans, dérobe une goutte d'eau à la mer, et je vois les océans se dessécher grâce à lui, et je vois les pierres des montagnes, et tous les sables des plages, et je comprends la vie, et je suis chat, et Phénix, et cygne, et éléphant, et enfant, et vieillard, et je suis seul et accompagné, et j'aime et je suis aimé, et je découvre des rivages et des paradis, et je suis ici et là, et je possède le sceau des sceaux et, au fur et à mesure que je tombe dans l'avenir, je sens que l'extase me saisit pour ne plus jamais me quitter. (pp. 184-185)

La rencontre avec l'inconscient, ou le fait de retrouver ce que Jung appelle « le commencement dans lequel tout est un<sup>47</sup> », peut provoquer une impression de transcendance, voire d'omniscience, puisque la personne entrevoit soudainement sa matrice originelle, de la même manière qu'une figure d'origami qui se déplie et réalise qu'elle est, en vérité, un ovule-carré. Son expérience intérieure libère dès lors sa représentativité des projections inconscientes, puisque la connaissance qui découle de cette rencontre permet de les évacuer. Le narrateur n'est donc plus simplement *je*, mais également *chat*, *Phénix*, *cygne*, *éléphant*, *enfant et vieillard*. Il devient ainsi Pan, un être total.

---

<sup>47</sup> Carl Jung, *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, op. cit., p. 41.

### **Pan et la totalité consciente-inconsciente**

Pan est une image archétypale du Soi. Non seulement parce qu'il est un Dieu, mais surtout parce qu'il est Dieu de la totalité. Le Soi étant l'archétype de la totalité, Pan ne peut qu'en être un symbole, une représentation. Il y a dès lors un rapprochement indéniable entre le processus d'individuation et la démarche panique. La dernière phrase de *Fêtes et rites de la confusion* est explicite à cet effet. Lorsque le narrateur dit : « je sens que l'extase me saisit pour ne plus jamais me quitter » (p.185), il indique une expérience spirituelle similaire à l'état de grâce dont fait mention Jodorowsky lorsque lui-même écrit : « L'euphorie de l' 'éphémère' conduit à la totalité, à la libération des forces supérieures, à l'état de grâce<sup>48</sup> », et si un tel état est atteint, c'est à cause d'une expérience de la totalité.

À travers la confusion de ses œuvres, l'artiste panique se dévoile de telle manière qu'il peut acquérir une connaissance approfondie de lui-même. Bien que ce cheminement puisse sembler être une psychothérapie, il ne l'est pas! C'est un processus créatif. N'oublions pas qu'il crée des œuvres à travers lesquelles il est paniqué, et s'il se dévoile autant, ce n'est pas tant parce qu'il désire le faire, mais parce que son inconscient se projette librement. Ce faisant, l'artiste panique parvient à prendre le pouls de ses tendances inconscientes. Sa démarche artistique devient alors une pratique divinatoire, dans la mesure où elle le découvre à lui-même. Bien plus qu'une remise en question, elle est une exposition de ce qu'il est.

Et si le panique parvient à cela, c'est précisément parce que l'ouverture provoquée par le hasard au sein de sa démarche artistique permet aux manifestations inconscientes de se projeter librement. Autrement dit, la pensée dirigée de l'artiste laisse place à sa pensée imaginative, de telle manière que sa conscience s'ouvre à l'influence des processus desquels il n'a pas connaissance. Au lieu de lutter l'un contre l'autre, les deux modes de pensée cohabitent, et à travers ce processus, le sujet peut se reconnaître en tant qu'il est constitué par des projections inconscientes afin d'éviter, par la suite, de s'identifier à celles-ci.

---

<sup>48</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, *op. cit.*, p. 85.

En somme, lorsque Bernard Gille écrit que l'artiste panique déjoue le destin, la fatalité, nous pouvons comprendre que cet artiste déjoue *sa* propre fatalité, dans la mesure où il ne cherche pas à comprendre le labyrinthe dans lequel il est pris, ni à le modifier : il y erre dans le but de l'habiter pleinement, et, ainsi seulement peut-il en devenir maître.

## CONCLUSION

L'infini sort du hasard,  
que vous avez nié<sup>1</sup>.

Stéphane Mallarmé

Le désir d'atteindre la totalité, que ce soit par l'entremise de Pan, ou par la recherche du Soi, renvoie à une volonté qui s'apparente à ce que Nietzsche entend par *dionysien* :

L'acquiescement à la vie, jusque dans ses problèmes les plus éloignés et les plus ardu ; le vouloir-vivre sacrifiant allégrement ses types les plus accomplis à sa propre inépuisable fécondité – c'est tout *cela* que j'ai appelé dionysien, c'est *là* que j'ai pressenti une voie d'accès à la psychologie du poète *tragique*. Ce n'est pas pour se libérer de la terreur et de la pitié, ce n'est pas pour se purifier d'une émotion dangereuse en la faisant se décharger violemment [...], mais pour, au-delà de la terreur et de la pitié, *être soi-même* la volupté éternelle du devenir – cette volupté qui inclut généralement la volupté d'anéantir<sup>2</sup>...

Un parallèle se dresse également entre le *tragique* et la manière dont nous comprenons le panique. Arrabal n'invoque pas la terreur et la pitié pour s'en décharger, mais pour s'exprimer totalement. Ce faisant, il parvient à *être [lui-même] la volupté du devenir*; à s'accomplir, momentanément, de manière totale, et ce, à travers son art. Nous pourrions ainsi considérer le panique comme une incarnation esthétique de la *culture tragique*, telle que Nietzsche la comprend :

Par un prodige de courage et de sagesse, Kant et Schopenhauer ont remporté la plus difficile des victoires ; ils ont triomphé de l'optimisme caché au cœur de la logique sur laquelle est fondée notre culture. Alors que cet optimisme, appuyé sur les « vérités éternelles » qu'il croyait incontestables, a cru que toutes les énigmes de l'univers pouvaient être connues et complètement élucidées et a considéré l'espace, le temps et la causalité comme des lois absolues, universellement valables, Kant a révélé que ces lois ne servaient qu'à hausser l'apparence, l'œuvre de Maïa, au rang d'unique et de suprême réalité, à la situer au lieu et place de l'essence intime et vraie des choses et à en rendre impossible la connaissance véritable, c'est-à-dire, comme l'a dit Schopenhauer, à rendre plus profondément le dormeur. Cette découverte inaugure une culture que j'oserai appeler tragique et dont le trait saillant est qu'elle remplace la science par une sagesse qui, sans se laisser abuser par les diversions séduisantes des sciences, fixe un regard impassible sur la structure de l'univers et

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 26.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p.101.

cherche à y saisir la douleur éternelle où elle reconnaît avec une tendre sympathie sa propre douleur. Représentons-nous une génération montante douée de cette intrépidité du regard, de cet élan héroïque vers les tâches prodigieuses, imaginons la démarche hardie de ces tueurs de dragons, la fière audace avec laquelle ils tourment le dos à toutes les doctrines de faiblesse qui caractérisent cet optimisme périmé, afin de « vivre résolument » d'une vie totale et pleine<sup>3</sup>.

À travers cette *génération montante douée d'un regard intrépide*, dont Nietzsche fait l'appel, nous pouvons reconnaître la trempe des artistes paniques, notamment parce qu'ils n'éprouvent pas plus de considération que le philosophe envers les « *vérités éternelles* ». Rappelons-nous l'énumération infinie de principes qui, lorsque considérés simultanément, permettent de penser le panique : une telle remarque n'est pas lancée au hasard. Elle est le fruit d'une réflexion similaire à ce que Nietzsche avance. Le panique reconnaît que les choses sont plus complexes qu'elles n'en ont l'air, et que la *vie, totale et pleine*, se déroule notamment à l'ombre des mots.

Pour accéder à cette zone grise, il faut cependant que le *dormeur* s'éveille de sa stupeur, qu'il sorte du monde de l'apparence. Ultimement, c'est un tel éveil que le cri terrifiant de Pan provoque. L'amalgame d'horreur, de terreur, d'humour et d'euphorie qu'évoquent les œuvres paniques sert à bouleverser toute personne qui y est confrontée. C'est ainsi que nous pouvons comprendre, par exemple, l'*auto-encornement* du toréro Diego Bardon, en 1972, dans un musée de Paris. L'horreur qui accompagne cet éphémère panique (d'autant plus que Bardon a maculé les visages de Roland Topor, Olivier O. Olivier et Fernando Arrabal de son propre sang), ne véhicule aucune protestation contre le mauvais traitement envers les animaux, ni la sacralisation de quoi que ce soit, loin de là : il est une expérience bouleversante qui a pour but de provoquer une discontinuité au sein de la conscience. Cette discontinuité est possible dans la mesure où toute personne qui y assiste – et qui est affectée par la scène – est possédée par un effroi qui la dépasse; et c'est dans ce dépassement, lorsqu'il n'y a plus de mots pour représenter ce que nous expérimentons, que nous devenons sensibles à notre *propre douleur*.

---

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949, p. 123.

## Le cri panique

Quand Arrabal écrit qu' « à l'art considéré comme un catalogue, un inventaire, s'oppose une autre conception : l'art comme cri ou jaillissement de lumière qu'illumine non seulement la réalité (et sa surface) mais aussi la partie cachée de son inconscient<sup>4</sup> », il annonce une expérience difficilement traduisible par le langage. *Ce cri ou jaillissement de lumière* ne se laisse pas comprendre aisément. En fait, il ne s'explique tout simplement pas, parce que le cri, dans sa nature, est irrationnel.

En provoquant ce cri, le panique articule une volonté d'exprimer, ou du moins de mettre en évidence, la *partie cachée de l'inconscient*. Et l'un des moyens privilégiés pour y parvenir, c'est en faisant appel à la confusion. La confusion sert de rite pour provoquer une discontinuité dans la conscience, car celle-ci devient désorientée. Du coup, il y a fracture dans son déploiement, et les remous imprévisibles de l'inconscient peuvent s'exprimer librement.

L'interaction entre énonciation et confusion est un exemple de la relation qu'Agamben perçoit entre le rite et le jeu : « le rite est une machine à transformer la diachronie en synchronie, [et] le jeu est au contraire une machine à transformer la synchronie en diachronie<sup>5</sup> ». Le récit, en tant que jeu narratif, est diachronique, tandis que la confusion du sujet, étant ce qui l'organise, est synchronique. La confusion déconstruit la narration, tandis que celle-ci, dans son énonciation, ordonne la confusion. Pour cette raison, le récit apparaît tel une ligne brisée.

Cela dit, si le panique est un cri, la mise en récit de celui-ci est vouée au silence. L'artiste ne peut qu'employer des figures de style afin que son lecteur, suite à l'analyse, puisse comprendre son jaillissement de lumière. À ce compte, l'extase vécue par le héros de *Fêtes et rites de la confusion*, ou l'état de grâce dont fait mention Jodorowsky, sont pratiquement indescriptibles. Chose certaine, le narrateur ressent une extase; c'est bien ce que

---

<sup>4</sup> Alain Schifres, *op. cit.*, p. 65.

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 135.

le texte dit. Mais la raison pour laquelle il expérimente un tel état demeure mystérieuse. Pourquoi surgit-elle suite à une ellipse? Que s'est-il produit durant cette période?

### **Le panique et la connaissance**

En s'exprimant de manière libre et spontanée, l'artiste assiste au déploiement de son imaginaire. C'est en référence à cette expérience que nous avons compris, dans ce travail, l'exploration du labyrinthe. Parcourir le dédale, cela revient à investiguer les multiples formes et possibilités qu'offre son imaginaire. Ainsi, dès le premier chapitre, nous avons souligné l'importance du hasard dans la démarche artistique du panique, notamment lorsque nous expliquions que, par divers procédés, l'artiste cherche à devenir *paniqué*, dans le but de s'exprimer tel un cheval fou.

Néanmoins, le panique ne se comprend pas comme une errance. Il n'est pas qu'un jeu ludique. Lorsque Jodorowsky décrit le passage du personnage à la personne, par un détachement de toute identification imaginaire (du moi), cela implique un effort mental qui est tout sauf aléatoire. Une telle démarche correspond à une plongée vers l'inconscient, accompagnée d'un retour à la conscience. Dans la mesure où ce cheminement est méthodique, il n'est pas confus.

Pour passer du personnage à la personne, l'artiste doit d'abord reconnaître la forme à laquelle il s'identifie, ce qui ne va pas de soi. Cette identification est si habituelle, vu qu'elle constitue son quotidien, que ses subtilités deviennent inapparentes. Il lui faut alors comprendre que cette forme n'en est qu'une parmi tant d'autres auxquelles il aurait pu s'identifier, et que les raisons pour lesquelles il s'identifie à celle-ci sont, à tout le moins, confuses. À partir du moment où il prend conscience de cela, il peut commencer à se déplier.

La brève analyse que nous avons faite du trente-quatrième labyrinthe montre que le texte d'Arrabal met en récit une telle démarche. Quand le narrateur, suite à diverses expériences de son imaginaire, s'exclame : « je compris les mécanismes de ma mémoire, de mon Phénix » (p.171), il énonce une compréhension de la manière dont son imaginaire s'altère et, réciproquement, des répercussions que cette altération peut avoir sur lui-même. De la sorte, il comprend qu'il est, à l'image du Phénix, continuellement susceptible d'être altéré.

Ce qui est particulier de la « méthode » panique, c'est qu'elle débouche sur une connaissance de soi, et ce, par l'intermédiaire d'une expérience irrationnelle. Il est vrai qu'elle provoque un acte de folie en amenant l'artiste à s'exprimer tel un cheval fou, cependant, elle ne se réduit pas qu'à cet acte. En ce sens, que pouvons-nous dire de la connaissance à laquelle aboutit le panique? Nous serions portés à penser qu'il s'agit d'une quête identitaire, toutefois, elle ne se laisse pas comprendre si facilement puisque l'artiste n'est pas conduit à découvrir *qui* il est, mais plutôt ce à partir de quoi il se constitue en tant que sujet.

### **La double nature de l'homme**

Revenons à *l'art considéré comme cri ou jaillissement de lumière*. Un tel rapprochement semble contradictoire car le cri n'a rien, a priori, en commun avec le jaillissement de lumière. Considérant que la lumière est une métaphore pour la vérité, le cri ne peut que s'y opposer. Il est un acte brutal, voire primitif, et même si l'on criait une vérité, la signification du cri ne réside pas tant dans les mots proférés que dans l'émotion véhiculée par l'énonciation elle-même : l'horreur, la terreur, l'euphorie...

Cela dit, le panique cherche justement à exprimer la *vérité* de ces états, au sens où l'émotion exprimée par le cri d'un homme est indubitable. Ainsi seulement son cri se comprend tel un jaillissement de lumière.

L'attribution d'une signification à ce cri introduit la possibilité qu'il y ait deux formes de langage chez l'homme. Dans *Enfance et histoire*, Agamben explique d'ailleurs que :

chez l'homme s'est produite une séparation entre la disposition au langage (l'aptitude à communiquer) et le procès d'actualisation de cette virtualité. En d'autres termes, le langage humain se trouve originellement scindé en deux sphères, endosomatique et exosomatique, entre lesquelles se produit (ou peut se produire) un phénomène de résonance d'où résulte l'actualisation<sup>6</sup>.

Lorsqu'Agamben distingue ces deux sphères de langage, il ne cherche pas à les opposer, mais à montrer comment elles sont en constante interaction : « Ce qui caractérise le langage

---

<sup>6</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 112.

humain, ce n'est pas l'appartenance à l'une ou l'autre sphère ; c'est sa position entre elles deux, c'est son articulation simultanée sur leur différence et sur leur résonance<sup>7</sup>. » La parole, telle que nous la pratiquons quotidiennement, est le résultat entre divers processus, tant d'origine intérieure qu'extérieure.

Par conséquent, le langage prend racine dans des phénomènes psychiques, ceux-là mêmes que Jung a questionnés tout au long de ses recherches. Il n'est donc pas surprenant de retrouver le conflit entre une intériorité et une extériorité dans sa compréhension du Soi :

Le Soi pourrait être caractérisé comme une sorte de compensation du conflit qui met aux prises le monde extérieur et le monde intérieur. Cette formule offre des attraits dans la mesure où le Soi a, grâce à elle, le caractère de quelque chose qui est un résultat, un but atteint, quelque chose qui n'a pu que se rassembler progressivement et dont on ne peut faire l'expérience qu'au prix de bien des peines et de biens des efforts<sup>8</sup>.

Quand Jung parle d'un *conflit qui met aux prises le monde extérieur et le monde intérieur*, il ne sous-entend pas un rapport entre l'inconscient et le conscient, loin de là. La correspondance n'est pas aussi simple que cela, à cause de la distinction qu'il pose entre un inconscient collectif et un inconscient personnel. Le monde intérieur auquel il fait référence a plutôt à voir avec l'inconscient collectif, qu'il définit ainsi :

C'est l'organisation biologique de notre fonctionnement psychique, de la même manière que nos fonctions biologiques, physiologiques suivent un modèle. Le comportement d'un insecte ou d'un oiseau suit un modèle et c'est la même chose pour nous. L'homme a un modèle, une forme qui le fait spécifiquement un homme et aucun homme ne naît sans cela<sup>9</sup>.

Ce modèle dont traite Jung correspond à ce qu'Agamben nomme l'endosomatique, soit à ce qui est à même le corps. Et le parallèle n'est pas fortuit puisque le langage n'est pas indépendant de la psyché, et vice et versa. Bien que ces deux termes réfèrent à des phénomènes distincts, ils sont fondamentalement indissociables; chacun participe de l'autre.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>8</sup> Carl Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>9</sup> Richard Evans, *Entretiens avec Carl Gustav Jung*, Paris, P.B. Payot, 2002, p. 49.

### L'altérité en soi

Quand Agamben écrit : « Se trouvant partagé entre un héritage exosomatique et un héritage endosomatique, le langage humain doit nécessairement comporter une structure qui permette le passage de l'un à l'autre<sup>10</sup> », il suggère qu'il y a une interface médiane où ces deux héritages se rencontrent. À la lumière de ce travail, nous sommes portés à croire que cette *structure* correspond à l'imaginaire. En tant qu'il est à la fois structuré par les processus inconscients et par les idées reçues, il permet la rencontre entre le monde intérieur et extérieur.

L'imaginaire est toutefois difficilement concevable. C'est une appellation qui rassemble les figures et images qui composent la vie psychique d'un individu, et celles-ci demeurent en elles-mêmes énigmatiques. Cela dit, nous pouvons observer la complexité des associations qui les relient et, dans cette mesure, l'imaginaire s'apparente à un espace, vu son organisation.

Plus encore, les forces inconscientes semblent provoquer un effet « gravitationnel » parmi certaines figures de l'imaginaire. C'est ce que Jung explique à propos des archétypes. Ceux-ci chargent des figures d'une certaine énergie et, en retour, elles prennent de l'importance pour le sujet qui les expérimente, que ce soit de manière consciente ou non. La puissance de tels phénomènes est notamment reconnaissable par la fascination. Lorsque nous sommes fascinés par une chose – la totalité, par exemple – et que nous devenons absorbés par celle-ci, toujours pour une raison qui nous échappe, et qu'à cette fascination s'ajoutent des émotions, des souvenirs, des images, il y a là l'indice de processus inconscients. Et lorsque nous tentons de nous représenter ces processus inconscients, nous sommes portés à considérer une double altérité qui nous habite. Cette altérité ne se comprend pas uniquement au sens où elle nous est étrangère, mais également au sens où elle est d'un ordre différent, puisqu'inconsciente.

---

<sup>10</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 113.

Cela dit, le panique, ainsi que les ouvrages de Jung, montrent que nous ne pouvons pas concevoir une telle séparation entre « nous » et cette « présence autre ». La psyché ne se divise pas si facilement : « il faut bien nous habituer à la pensée que le conscient n'est pas un 'ici' et l'inconscient un 'là'. La psyché représente bien plutôt une totalité consciente-inconsciente<sup>11</sup> », comme quoi la division n'est qu'illusoire.

Dans cette mesure, le processus d'individuation est un travail introspectif voulant conduire le sujet à dissiper l'image de cette division, afin qu'il se reconnaisse dans sa totalité. Quand le panique encourage le passage du personnage à la personne, c'est dans une volonté de réunir la « dualité » au sein de l'homme, ou plutôt, d'échapper à cette dualité. Cette réunion n'est donc pas une réconciliation, mais bien la reconnaissance que chacun participe de l'autre.

### **La complexité de l'imaginaire**

Comme nous l'avons cité au dernier chapitre, la psyché se conçoit telle une suite « d'événements mobiles et fluctuants sous l'influence alternative d'instincts différents qui provoquent en elle des changements kaléidoscopiques<sup>12</sup> ». Et si nous poursuivions la réflexion de Jung en demandant où se fait sentir cette *influence alternative d'instincts*, nous serions en mesure de penser que c'est au niveau de l'imaginaire qu'elle se fait sentir. Dans cette optique, la mouvance de l'imaginaire est tributaire d'un certain dynamisme inconscient, chose que le panique n'ignore pas.

Quand Jodorowsky écrit : « L'homme 'n'est pas'; il 'est en train d'être'<sup>13</sup> », nous comprenons que, selon lui, l'homme n'est pas fini. « *Être en train d'être* », cela signifie que l'homme se situe dans un mouvement originaire qui le met constamment au monde, sorte d'éternel retour, sans toutefois lui assurer quelque stabilité, d'où le fait qu'il « *n'est pas* ». Conséquemment, il est perpétuellement pris dans un processus créatif, celui de sa propre création, et, ultimement, c'est ce mouvement que le panique exploite :

---

<sup>11</sup> Carl Jung, *Les Racines de la conscience*, op. cit., p. 599.

<sup>12</sup> Carl Jung, *Psychologie et éducation*, op. cit., p. 37.

<sup>13</sup> Fernando Arrabal, *Le Panique*, op. cit., p. 78.

Le théâtre panique s'impose à nous par la démesure de son univers baroque qui illumine un monde délirant, plein d'eau claire et de médiums, un monde où les costumes, les décors et la musique et ses instruments jaillissent d'un même ventre; comme les combinaisons d'un unique kaléidoscope sauvage. L'action saute d'une planète à l'autre, d'un cri à un murmure et les spectateurs, prisonniers d'un enclos pour tentations de saint Antoine, se métamorphosent en mages, victimes et prestidigitateurs, vêtus de désespoirs et de félicité<sup>14</sup>.

Étant structuré et constamment reconfiguré par les formes du discours et par l'influence des forces inconscientes, l'imaginaire ne peut faire autrement que de rendre une image déformée du monde, à la manière d'un kaléidoscope. Le nom original de cette invention est d'ailleurs révélateur puisque le *transfigurateur* évoque le mouvement de défiguration propre à l'imaginaire. Il semble ainsi que ce soit précisément ce à quoi Arrabal se réfère lorsqu'il parle d'un *kaléidoscope sauvage*, et c'est précisément au cœur de celui-ci que surgit la subjectivité de l'homme.

### **Le complexe Théséien**

L'analogie au mythe de Thésée a permis d'articuler diverses notions employées tout au long de ce mémoire. La figure du Minotaure, par exemple, illustre la dualité que nous entrevoyons dans l'homme lorsque nous distinguons sa nature de sa culture. Or, nous l'avons vu, cette dualité n'en est pas réellement une puisque ces deux sphères ne sont pas distinctes : elles participent l'une de l'autre, et c'est précisément dans cet amalgame qu'est formé le sujet.

La conception du sujet est donc problématique puisqu'elle n'est pas uniquement langagière. Elle a des racines endosomatiques qui n'accèdent pas au langage. Une part de l'homme tombe alors dans l'oubli, et cette part pose problème dans la mesure où elle n'est pas moins effective pour autant. Au contraire, elle demeure déterminante pour la vie subjective.

Dans cette perspective, la quête de Thésée, alors qu'il veut confronter le Minotaure, devient une métaphore de la volonté du sujet de rencontrer son origine; une origine qui n'est pas historique, mais constituante. Et ce qui le sépare de celle-ci, le labyrinthe, c'est son

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

imaginaire. À l'instar de ce dernier, le labyrinthe est une interface médiane entre un monde intérieur, son centre, et un monde extérieur, son ouverture. Nous sommes donc portés à croire que Thésée et le Minotaure sont toujours déjà prisonniers du labyrinthe et, plus encore, qu'ils sont reliés (Thésée, le Minotaure et le labyrinthe) par le langage, soit le fil d'Ariane. Le complexe de *Thésée* – s'il est possible d'employer une telle formulation – met ainsi en évidence le rapport problématique qu'il y a entre la nature de l'homme, son langage, l'imaginaire qui en découle, ainsi que la vie subjective qu'il déploie. Autrement dit, il illustre la complexité du rapport que l'homme entretient avec le monde.

Et si Thésée croit pouvoir assassiner le Minotaure, il se trompe; tout comme se fourvoie celui qui croit se départir de ses manifestations inconscientes. Celui-là n'a qu'à assister à un éphémère panique, par exemple, pour constater à quel point la réaction affective qui le saisit n'est pas de son contrôle. Une part de son destin est scellée à même sa nature, et il doit reconnaître celle-ci s'il ne veut pas succomber à sa fatalité.

L'homme doit reconnaître qu'une forme de hasard le constitue. Étant toujours inconnues et imprévisibles, les forces inconscientes ne sont pas, contrairement au discours, orientées. Et même si celui-là est orienté, il n'est pas forcément moins confus! De telle manière que le sujet doit reconnaître la grande confusion qui l'environne et l'habite.

### **Pan et l'exploration du labyrinthe**

Le *cri* que le panique introduit dans sa démarche artistique est un moyen d'intégrer l'homme, dans sa totalité, au sein de l'œuvre. Il est, en quelque sorte, une tentative de donner voix à ce qui demeure, à jamais, silencieux. Un tel projet ne peut pas s'accomplir; à l'image de l'homme, il est in-fini dans la mesure où il n'a pas de forme achevée. Mais pour accéder à sa forme in-achevée (son ovule-carré), l'homme panique doit d'abord se départir des identifications qu'il entretient envers lui-même (son personnage – le moi). Alors seulement peut-il se déplier.

Au regard de cette analyse, l'ovule-carré auquel l'artiste tente de retourner est au carrefour des éléments du complexe *Théséien* : la nature, le langage, l'imaginaire et le sujet. Il représente, en quelque sorte, la totalité de l'homme. Et pour une raison qui dépasse nos

compétences, lorsque l'homme accède à cette totalité, il éprouve un état de grâce, sorte d'expérience spirituelle. C'est d'une telle expérience qu'il est question quand le narrateur du roman *Fêtes et rites de la confusion* ressent une extase qui ne le quitte plus.

Cette expérience ne serait pas aussi hasardeuse que le roman semble l'être. Il est vrai que le cheminement parcouru par le narrateur est aléatoire – et il doit l'être –, mais son aboutissement ne l'est pour autant. Bien étrange est ce chemin qui, malgré sa confusion, mène à un endroit précis! Et c'est à l'image d'un tel parcours que Jung définit le processus d'individuation, en le décrivant comme le fil d'Ariane de sa méthode.

La déambulation du narrateur à travers les trente-six labyrinthes s'apparente donc à une rêverie, sans pour autant être une simple errance. En laissant son imaginaire construire et modifier librement la structure de ses récits, le narrateur parcourt, en retour, son étendue. Et à l'intérieur de celle-ci, il y a une frontière qu'il rencontre continuellement : la géante.

Étant le Minotaure de son labyrinthe, la géante représente la part indicible qui le constitue. Cela explique d'ailleurs pourquoi le narrateur est incapable d'en avoir une image précise : elle ne se laisse pas saisir. Il ne peut qu'aller à sa rencontre, l'expérimenter, et c'est ce qu'il fait lorsqu'il pénètre en elle pour une période de neuf mois. À cette gestation correspond alors une ellipse narrative, puisque rien ne se dit sur ce qui se déroule de l'autre côté de l'imaginaire. Il y a forcément discontinuité : le fil narratif se brise.

Se découvrir dans sa totalité, nous l'avons vu, ne réfère pas à la simple exploration de l'imaginaire. Il faut que l'horizontalité de ce parcours soit accompagnée d'une recherche verticale. Celle-ci peut se comprendre tels une descente vers l'inconscient et une remontée à la conscience, ou une sortie et un retour dans le langage. Et c'est précisément grâce à cette verticalité, qui nous apparaît comme une discontinuité, que l'artiste panique parvient à passer du personnage à la personne.

À cet effet, lorsque le narrateur sort de la géante (moment qui correspond au retour du sujet dans son récit), il expérimente davantage qu'une simple renaissance : son accouchement symbolise la reconnaissance des influences intérieures et extérieures qui le mettent au monde

en tant que sujet. Il se reconnaît ainsi dans sa totalité et devient, par le fait même, une figure de Pan, un homme *panique*.

### **L'alchimie de la mémoire langagière**

Comment parvient-on à sortir du langage? Est-ce même possible? L'analyse ne nous le dit pas. Cependant, nous pouvons penser que se trouve, ici, la part mystique du panique. Les nombreuses allusions qu'il y a entre le panique et l'alchimie semblent d'ailleurs pointer dans cette direction. L'homme doit se découvrir dans sa totalité, et ce, pas seulement à travers le langage tel qu'il le pratique quotidiennement.

Au cours de ce mémoire, nous aurions pu davantage élaborer le rapprochement entre le panique et l'alchimie, considérant que l'image de l'alchimiste revient à quelques occurrences dans les œuvres d'Arrabal et de Jodorowsky. D'ailleurs, la connaissance de soi qui découle du projet panique n'est pas si éloignée de la reconnaissance du « True Will » de Aleister Crowley, éminent alchimiste du siècle dernier. Cependant, notre intention n'était pas d'orienter notre recherche vers ces considérations. Ce qui nous intéressait, de prime abord, c'était de comprendre comment le projet panique peut être mis en récit, bien qu'il fasse appel à une certaine indicibilité.

Nous n'avons pas davantage porté attention au rapport intime que le roman, tout comme le panique, entretient à l'égard de la mémoire. Nous nous sommes contenté de comprendre celle-ci comme le support de l'imaginaire. Néanmoins, la nature de la mémoire est des plus fascinantes étant donné qu'elle est à la fois symbolique et physiologique. Autrement dit, la mémoire ne se comprend pas totalement à partir des images dont nous nous souvenons, pas plus qu'elle ne se réduit aux neurones qui « entreposent » l'information. Elle est, tout à la fois, un tissu imaginaire et organique. Vue sa polymorphie, la mémoire s'apparente en quelque sorte à *la* substance tant convoitée par les alchimistes, soit ce à travers quoi tout peut devenir un.

Quoi qu'il en soit, son effectivité débouche sur une manifestation : l'imaginaire. Dans ce travail, nous avons préféré nous concentrer sur ce dernier, en étudiant la manière dont le panique exploite le rapport labyrinthique qu'il entretient avec le sujet. La complexité de ce

rapport nous a conduit à devoir considérer l'imaginaire en tant qu'interface entre des influences endosomatiques et exosomatiques.

Dans une plus large mesure, cette double relation nous amène à reconsidérer le langage. Sachant que ce dernier est corrélatif à des phénomènes qui sont *extra-langagiers*, il semble qu'une analyse strictement linguistique du discours soit incomplète pour tenir compte de la part oubliée du langage, c'est-à-dire de son rapport à l'indicible. Que l'on considère ce silence comme un inconscient du signe, ou comme une forme d'incomplétude, au regard de ce mémoire nous sommes en droit de penser que le langage est *in-fini*.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Arrabal, Fernando. *Fêtes et rites de la confusion*, Paris: 10/18, 1967, 185 p.

———. *Le Panique*. Paris: 10/18, 1973, 188 p.

### Panique

Aranzueque-Arrieta, Frédéric. *Panique : Arrabal, Jodorowsky, Topor*. Coll. « Espaces littéraires ». Paris: L'Harmattan, 2008, 284 p.

Arrabal, Fernando. *Teatro Pánico*. Madrid: Cátedra, 1986, 232 p.

———. *Manifeste pour le troisième millénaire*. Coll. « Pour d'autres raisons ». Paris: Punctum, 2006, 241 p.

Gille, Bernard. *Arrabal*. Coll. « Théâtre de tous les temps ». Paris: Seghers, 1970, 191 p.

Jodorowsky, Alejandro. *Le Théâtre de la guérison*. Coll. « Espaces libres ». Paris: Albin Michel, 2001, 253 p.

———. *Les Pierres du chemin*. Paris: Le Veilleur & Maelström, 2004, 139 p.

Krebs, Philippe. *Dossier sur panique*. Éditions Hermaphrodite, <[http://sitehermaphrodite.free.fr/article.php3?id\\_article=125](http://sitehermaphrodite.free.fr/article.php3?id_article=125)>, consulté le 8 décembre 2010.

Larouche, Michel. *Alejandro Jodorowsky – Cinéaste panique*. Montréal: P.U.M., 1985, 229 p.

Navas Ocaña, Isabel. « Fernando Arrabal ». *Almunia*, no 6-7 (printemps 2003), p. 65-70.

Schifres, Alain. *Entretiens avec Arrabal*. Paris: Pierre Belfond, 1969, 186 p.

Simsolo, Noël. « Alexandre Jodorowsky ». *Cinéma 74*, no 184 (février 1974), p. 78-86.

Topor, Roland. *L'Homme élégant*. Édition établie par Christophe Hubert, Paris: Humoir, 2004, 488 p.

### **Sur la littérature, le mythe et la langue**

Brunel, Pierre (sous la dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Coll. « Beaux livres ». Paris: Rocher, 1504 p.

Carpentier, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*. Coll. « Erres essais ». Montréal: Le Quartanier, 2007, 159 p.

Gervais, Bertrand. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire tome I*. Coll. « Erres essais ». Montréal: Le Quartanier, 2007, 243 p.

———. *La ligne brisée. Logiques de l'imaginaire tome II*. Coll. « Erres essais ». Montréal: Le Quartanier, 2008, 207 p.

Graves, Robert. *Les Mythes grecs*. Paris: Fayard, 1967, 1185 p.

Korzybski, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire*. Éditions de l'éclat, <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/korzybski/carte.html>>, consulté le 8 décembre 2010.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958, 452 p.

Peirce, Charles S. « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu ». in *Lire Peirce aujourd'hui*. Gérard Deledalle, Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1990, 217 p.

Philibert, Myriam. *Dictionnaire des mythologies*. Paris: Maxi-Poche, 2002, 282 p.

Sellier, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ». *Littérature*, no 55 (octobre 1984), p. 113-126.

## Psychanalyse

Cazenave, Michel. *Jung. L'Expérience intérieure*. Paris: Du Rocher, 1997, 279 p.

Evans, Richard. *Entretiens avec Carl Gustav Jung*. Paris: P.B. Payot, 2002, 203 p.

Freud, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*. Coll. « Bibliothèque du XXe siècle ». Paris: PUF, 1989, 696 p.

Jung, Carl. *Psychologie et religion*. Paris: Buchet/Chastel, 1958, 218 p.

———. *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1964, 287 p.

———. *Types psychologiques*. Genève: Librairie de l'université Georg et Cie., 1968, 506 p.

———. *Psychologie et alchimie*. Paris: Buchet/Chastel, 1970, 702 p.

———. *Les Racines de la conscience*. Paris: Buchet/Chastel, 1971, 706 p.

———. *Psychologie et éducation*. Paris: Buchet/Chastel, 1977, 266 p.

———. *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*. Coll. « Spiritualités vivantes ». Paris: Albin Michel, 1984, 148 p.

———. *Psychologie de l'inconscient*. Paris: Georg, 1993, 218 p.

———. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Paris: Georg, 1993, 770 p.

Melanson, Steve. *Jung et la mystique*. Vannes: Sully, 2009, 183 p.

## Philosophie

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Paris: P.B. Payot, 2002, 245 p.

- . *L'Ouvert de l'homme et de l'animal*. Coll. « Petite bibliothèque ». Paris: Rivages, 2006, 146 p.
- Heidegger, Martin. *Introduction à la métaphysique*. Coll. « Tel ». Paris: Gallimard, 1967, 226 p.
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Coll. « Idées ». Paris: Gallimard, 1949, 312 p.
- . *Le Gai savoir*. Coll. « Idées ». Paris: Gallimard, 1950, 379 p.
- . *Humain, trop humain I*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1968, 383 p.
- . *Crépuscule des idoles*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1974, 151 p.
- . *Considérations inactuelles III et IV*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1990, 204 p.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris: Garnier-Flammarion, 1976, 376 p.
- Ricœur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975, 411 p.
- Schopenhauer, Arthur. *Essai sur le libre arbitre*. Coll. « Petite bibliothèque ». Paris: Rivages, 1992, 166 p.
- Sloterdijk, Peter. *Bulles*. Coll. « Pluriel philosophie ». Paris: Fayard, 2002, 686 p.

### **Autres références.**

- Figuié, Louis. *L'Alchimie et les alchimistes*. Coll. « Bibliotheca Hermetica ». Paris: SGPP Denoël, 1970, 406 p.
- Mallarmé, Stéphane. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Coll. « Poésie ». Paris: Gallimard, 2003, 522 p.