Revue Chameaux
Université Laval

chameaux@lit.ulaval.ca
www.revuechameaux.flsh.ulaval.ca

ISSN 1920-2040

Direction du numéro
Camille Beaudet
Marilyne Brick

Comité de révision
Camille Beaudet
Ambroise Bernier
Marilyne Brick
Myriam Coté
Frédérique Dupuis

Illustration du numéro
Léanne Lefebvre

Infographie de la couverture
Jérome Simon

Merci à nos partenaires :
Le Département de littérature, théâtre et cinéma de la Faculté des lettres et des sciences humaines (Université Laval); l'Association des étudiant·es aux cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL); le Fonds d'investissement étudiant (FIÉ).

La revue *Chameaux* a été fondée en 2008 par six étudiants alors au baccalauréat et à la maîtrise en études littéraires souhaitant offrir un espace de publication à dominante critique à leurs collègues étudiant·es. En effet, *Chameaux* vise à permettre aux jeunes chercheur·es des deuxième et troisième cycles de profiter d'une expérience de publication avec comité de lecture. La revue se veut également un lieu de discussion et de réflexion sur la littérature et les disciplines gravitant alentour : histoire, sociologie, philosophie, arts de la scène et de l'écran, etc.

Auparavant au format papier, la revue est passée entièrement au numérique en 2014, avant de revenir à l'imprimé pour le numéro que vous tenez entre vos mains !

La folie

n° 16 (printemps 2025)

Chameaux

Revue étudiante de réflexion littéraire

Table des matières

Présentation du numéro 1

Être silencieux, être fou : la folie sociale dans trois romans du XIXe siècle 5

L'émoi des règles : études du motif de la folie dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal 35

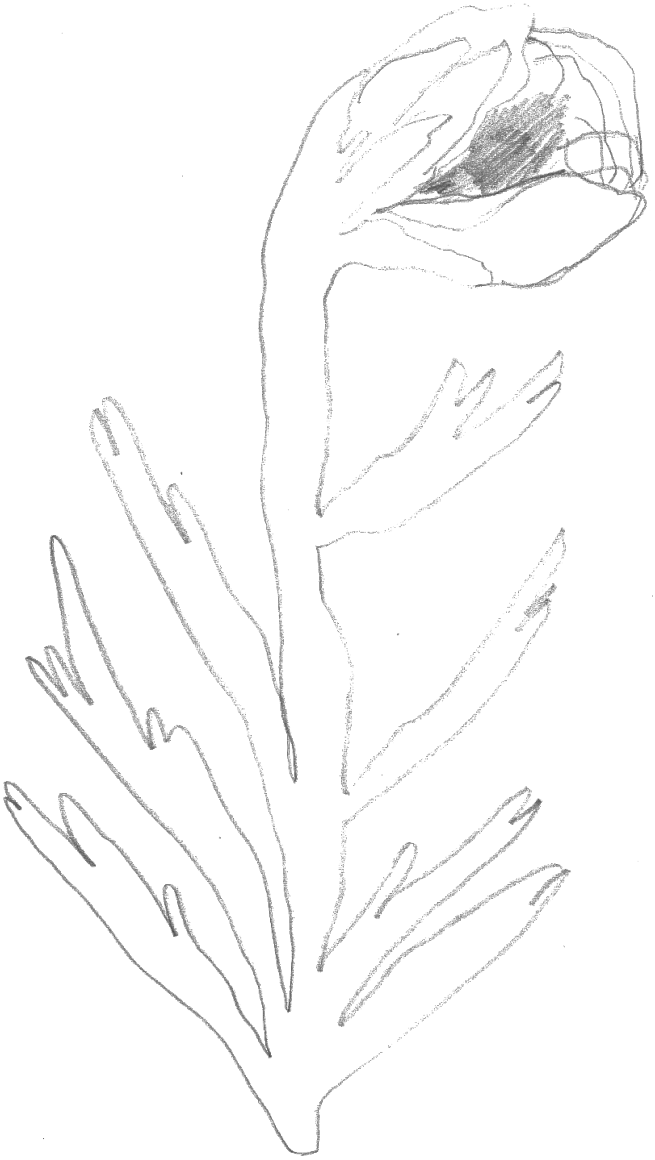
« On n'y arrive pas seul, il faut le psychiatre et un ange » : une autopathographie de la folie dans *Puisque voici l'aurore* (2020) d'Annie Cohen 69

« Folle de douleur », le sujet de l'autobiographie dans tous ses états 95

La folie dans le surréalisme d'André Breton 117

L'expérience pathologique dans *L'Innommable* de Samuel Beckett 151

Biographies 173



Présentation du numéro

Camille BEAUDET et Marilyne BRICK

C'est par répugnance envers une contrainte trop stricte que nous avons choisi, pour ce seizième numéro, le simple thème de « folie ». Si ce court et sobre mot désigne des phénomènes oscillant entre la banalité universelle – nous sommes, sans doute, un peu tous fous et folles – et la marginalité pathologique, il mérite encore que l'on s'y attarde, ne serait-ce que parce que sa définition et son traitement dans l'économie sociale continuent d'évoluer. Rappelons-nous aussi que réfléchir à la folie, c'est toujours, semble-t-il, interroger tacitement la normalité.

Au-delà des manifestations de la folie, c'est sur sa peinture, au sens large, que nous avons voulu nous pencher. Comment écrire, raconter, rendre compte de sa construction, de son expérience, de ses conséquences ? Quelle place la littérature accorde-t-elle au discours du fou ou de la folle ? L'art lui-même a-t-il le pouvoir de provoquer cet état, ou au contraire de le guérir ? Autant de questions investies par les auteur·ices sensibles et appliqué·es de ce numéro.

D'abord, l'article de Timothée Tramblay (Université McGill) explore le phénomène de la « folie sociale », ou fausse folie, tel que l'ont subi certains personnages de Balzac (L'Interdiction ; Le Colonel Chabert) et de Zola (La Conquête de Plassans), et plus précisément la mise en récit de la construction de la folie, soit la manière dont un

individu a priori sain et lucide est condamné, par le travail d'un entourage malveillant, à être catégorisé comme fou.

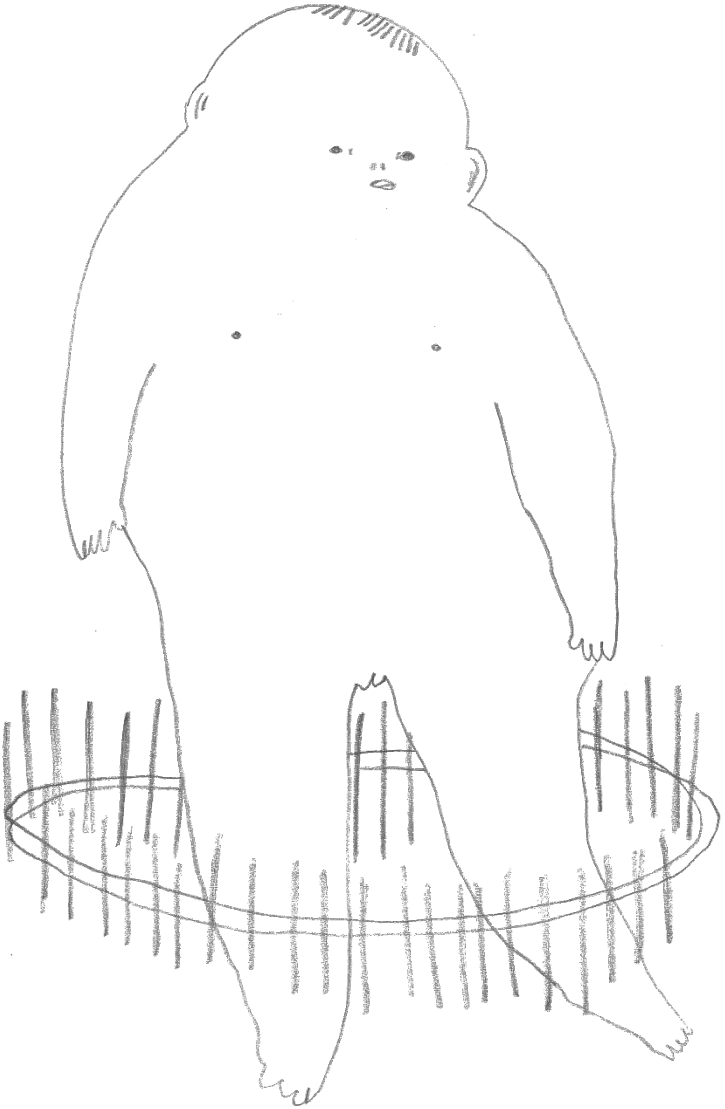
Si elle est effectivement visible, et parfois façonnée de l'extérieur, la folie gagne à être étudiée de l'intérieur, comme une expérience intime et personnelle. Trois de nos contributrices ont ainsi choisi d'aborder le récit introspectif de femmes qu'on a traitées de folles, ou qui se sont considérées telles. Loin de se résigner à cette épithète, ces autrices ont justement voulu s'en affranchir, le dépasser, voire le subvertir. C'est le cas de l'écrivaine Marie Cardinal, comme en rend compte l'article de Cassandre Huchon (Université de Montréal) : dans l'autofiction *Les Mots pour le dire*, la narratrice vit l'internement comme une manière de repenser son rapport au langage et à sa condition féminine; autrement dit, la folie on l'accuse est la brèche qui lui permet d'entrer dans un rapport plus décomplexé au langage et aux femmes qui l'entourent. Pour Annie Cohen, dont l'autopathographie Puisque voici l'aurore est abordée ici par Dalia Sbitan (Université Sorbonne Nouvelle), l'écriture de soi est le lieu de la réconciliation avec la maladie mentale dont elle a été victime, et plus largement avec son identité juive, et s'érige donc comme l'un des outils de sa guérison. Pour sa part, Olfa Zeghal (Université de Sfax) s'attelle dans son article à l'examen minutieux de l'entreprise libératrice d'Annie Ernaux dans *L'Occupation* : dans un texte bref et brut, l'autrice aborde sa plongée insidieuse dans la folie de la jalousie amoureuse, et revisite ces instants pénibles où elle s'est sentie poussée aux frontières de la douleur et de la déraison.

Il arrive aussi que cette folie soit désirée, voire provoquée par celui même qui la portera. C'est ce que Ludivine Millot (Sorbonne Université) travaille à montrer dans son étude sur l'œuvre André Breton : dans son cas, la folie est féconde, et constitue un canal vers la création; dans sa pratique du surréalisme, cet écrivain entretient une valse périlleuse avec sa folie et ses conséquences, afin de nourrir sa

pratique littéraire et la libérer de ses limites. De façon semblable, Donia Maroub (Université de la Manouba) montre, dans son article sur l'expérience pathologique chez Beckett, que l'angoisse est le moteur créatif de l'auteur : elle fait voir que la folie, sorte de vide existentiel, du personnage de *L'Innommable*, peut se transmuer dans le cadre romanesque en une expression artistique riche.

Ce numéro explore donc, à travers ces six textes de qualité, la folie et ses multiples manifestations, que cette folie soit « réelle » ou fictive, innée ou construite, fulgurante ou insidieuse, vécue ou perçue.

Bonne lecture à tous et à toutes !



Être silencieux, être fou : la folie sociale dans trois romans du XIXe siècle

Timothée TRAMBLAY (Université McGill)

Il s'agit de signaler et de faire reconnaître comme malade
plus d'un esprit regardé jusqu'ici comme sain.
Ulysse TRELAT, *La Folie lucide* (1861)

Nous sommes habitués à concevoir le fou comme un être parlant, en ce sens que ce sont ses paroles qui sont jugées insensées et qui indiquent, depuis l'avènement de la psychiatrie au XIXe siècle, la présence de l'idée fixe, des superstitions poussées jusqu'au délire, des passions devenues fureurs. Et c'est généralement sur le plan de la parole folle, soit celle qu'émet le fou, soit celle qui s'inscrit textuellement dans un récit, qu'est étudié le lien très serré qu'entretient la littérature du XIXe siècle avec l'aliénisme[1]. De toutes les formes de la folie qu'a pu mettre en scène le roman de cette période, l'une d'entre elles ne peut toutefois pas être appréhendée par le truchement de la parole folle, puisqu'elle est essentiellement négative. Il s'agit de la forme sociale de la folie : celle qui fait considérer comme malade quelqu'un qui ne l'est pas. Dans

[1] Voir à ce propos le chapitre de l'ouvrage de de Juan Rigoli, « Langage et symptomatologie », dans *Lire le délire : Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 91-245.

les romans qui la prennent pour objet, la maladie mentale ne se trouve pas chez le malade et ne se manifeste pas par symptômes, mais elle se situe dans le regard de ceux qui observent le fou : famille, voisin, médecin ou même juge. Et elle n'exprime que les normes sociales et les catégories médicales qui font d'un fou un fou.

Pour aborder le côté purement social, donc négatif, de la folie dans le roman, c'est moins sur la perspective du faux fou qu'il faille se pencher que sur le regard et les jugements que portent ceux qui l'internent ou souhaitent le faire. Pour cette raison, les romans qu'aborde le présent article n'appartiennent pas au sous-genre du « roman d'asile », dont la vogue dans la seconde moitié du XIXe siècle a été lancée par Hector Malot et son roman *Un beau-frère*[2]. Bien qu'ils aient pour protagonistes des individus internés à tort comme aliénés, ces romans mettent en scène, selon Aude Fauvel qui les a étudiés, non seulement la perspective de la victime du jugement social, mais aussi le caractère iatrogène de la folie dont se mettent réellement à souffrir les internés une fois qu'ils se trouvent à l'asile[3]. Nous voulons plutôt approcher des romans où sont mises de l'avant les bornes médicales et sociales isolant les fous du reste de la société par le truchement de personnages qui s'y trouvent enclos sans justification médicale. Parce que ces bornes ne délimitent, en ce qui concerne ceux-ci, rien, les romans qui les prennent pour protagonistes ont le mérite de mettre à nu le mécanisme à l'œuvre dans le rejet social que sous-tend, mais aussi qui précède la prise en charge du fou[4].

---

[2] Aude Fauvel, « La Voix des fous : Hector Malot et les "romans d'asile" », *Romantisme*, nº 4 (2008), p. 56 et 59.
[3] *Id.*
[4] C'est, selon Hans Robert Jauss, l'une des puissances esthétiques de la littérature de « faire parler les institutions muettes qui régissent la société ». *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (Tel), 2019, p. 295.

Il n'y a rien d'original à dire que ce qui définit la folie est relatif à certaines normes sociales. Or ce ne sont pas les normes départageant le sain et le pathologique de la vie mentale qui nous intéressent, mais l'application du qualificatif « fou » pour ainsi dire à vide. Nous voulons montrer comment cette application est possible, mais aussi comment elle opère. Afin d'éviter la répétition d'une formulation trop lourde, nous appellerons le processus qui fait d'un individu sain un fou, la folie sociale. L'inscription de ce processus dans la littérature ne date sans doute pas du XIXe siècle, mais nous croyons que ce *topo* se spécifie après Pinel. C'est que l'aliénisme puis la psychiatrie gagnent en force tout au long du siècle, et, avec elles, leurs conceptions, mais aussi les enjeux de leurs réflexions, que les romanciers intègrent, soit pour les contester, soit par commodité, au tissu de leur récit[5].

Trois cas illustrent à maints égards, selon nous, la folie sociale : celui du colonel Chabert du roman éponyme *Le Colonel Chabert*[6] de Honoré de Balzac, celui du marquis d'Espard, personnage central de *L'Interdiction*[7], toujours de Balzac, et celui de François Mouret, personnage tiré de *La Conquête de Plassans*[8] d'Émile Zola. La situation de ces personnages fait voir que l'isolement est au cœur du processus de la folie sociale ; il en est à la fois l'origine et le terme. Nous le verrons, le mécanisme social enserrant le personnage isolé, pour en faire un fou, ne s'empare pas de sa parole, mais de son silence. Et cette réappropriation se fait graduellement : elle naît de la calomnie et mène jusqu'à la dépossession civique de l'« aliéné ».

---

[5] Didier Philippot parle de « convergence » de l'aliénisme et de la littérature, cf. « Romantisme et aliénisme », dans Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et Paolo Tortonese [dir.], *Paradigmes de l'âme : Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 7-20.

[6] Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1999.

[7] Honoré de Balzac, *L'Interdiction*, dans *La Comédie humaine*, t. II, Paris, Seuil, 1966, p. 350-378.

[8] Émile Zola, *La Conquête de Plassans*, Paris, Librairie Générale française (Le Livre de poche), 2022.

On remarquera d'ailleurs que les trois personnages sur lesquels nous nous penchons sont des hommes, et ils sont presque tous accusés d'être fous par leur femme. Andrew Counter explique à cet effet que, bien qu'une femme puisse se faire interner par son mari, elle est, au XIXe siècle et d'un point de vue légal, sous la « tutelle virtuelle » de celui-ci. La procédure d'interdiction, par exemple, qui dépossède de ses droits celui qui est considéré comme aliéné, est l'un des recours que la femme possède contre l'individu choyé du Code civil : le mari [9]. Comme le souligne Counter, la procédure d'interdiction permet d'inverser les rôles genrés : l'épouse peut devenir la tutrice légale de l'époux[10]. En prouvant que son mari ne possède plus sa raison, elle se libère d'une tutelle économique et légale.

Perdre sa volonté, perdre ses droits

La procédure judiciaire dont le court roman *L'Interdiction* porte le nom a été mise en place avec le Code civil français de 1804. À son terme, l'individu « interdit » est dépossédé de ses droits tant sur ses biens que sur sa personne[11]. Elle équivaut, d'après les mots d'Anatole Le Bras, à une « mort civile[12] ». L'interdiction concerne *a priori* ce qui est alors appelé « l'aliénation mentale » — elle doit s'appliquer

[9] Andrew J. Counter, « *L'Interdiction*, or, Balzac on the margin of Law and Realism », *Law and Humanities*, vol. XI, nº 1 (2017), p. 26. Sur le mari choyé par le Code civil, cf. Michel Lichtlé, « Sur l'interdiction », dans *Balzac, le texte et la loi*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne (Lettres françaises), 2012, p. 206.

[10] *Ibid.*, p. 27.

[11] « L'interdit est assimilé au mineur, pour sa personne et pour ses biens : les lois sur la tutelle des mineurs s'appliqueront à la tutelle des interdits. » Article 509 du *Code civil des Français*, Paris, Imprimerie de la République, 1804, p. 124. Sur les différentes étapes qui mènent à l'aboutissement de la procédure d'interdiction, cf. Thierry Nootens, « Fous, prodigues et faibles d'esprit : L'interdiction et le conseil judiciaire dans le tribunal de première instance d'Anger 1820-1835, 1880-1883 », *Déviance et société*, vol. XXIV, nº 1 (2000), p. 53-54.

[12] Anatole Le Bras, *Aliénés : Une histoire sociale de la folie au XIXe siècle*, Paris, CNRS éditions, 2024, p. 242.

aux majeurs atteints d'« imbécillité, de démence ou de fureur[13] » —, mais elle ne relève pas, dans les faits, d'une médicalisation de l'aliéné, simplement parce que c'est à la famille qu'incombe la responsabilité d'entamer la procédure[14]. Elle est, en tout cas dans ses premières étapes, une affaire domestique, et il ne faut pas s'étonner que les questions d'argent se trouvent, comme le dit Thierry Nootens, « au cœur » de l'interdiction[15]. Sans négliger le fait que tous les interdits ne le sont pas en vertu d'une mauvaise gestion économique, il est notable que de ne pas savoir différencier les pièces de monnaie, que d'être excessivement prodigue ou que de déléguer la gestion d'une ferme à son domestique, que de, somme toute, menacer plus ou moins concrètement le patrimoine familial justifie une demande d'interdiction[16].

Il n'est dès lors pas difficile de concevoir qu'un individu habité d'intentions malveillantes puisse chercher à faire interdire un membre de sa famille, que ce soit par vengeance ou pour usurper malhonnêtement sa propriété. Il est aisé, autrement dit, de concevoir que la procédure d'interdiction puisse faire office de mobile narratif. La mise en fiction de la procédure opérée dans *L'Interdiction* place en son centre la confrontation de trois personnages : le juge Popinot, intègre et idéaliste[17], est chargé de traiter la demande d'interdiction que la marquise d'Espard, « femme à la mode », mesquine et intéressée[18], fait à l'encontre de son mari le marquis.

Madame d'Espard, par sa requête, souhaite prévenir les dons en argent, mais aussi récupérer ceux qui ont déjà été faits, que le marquis

---

[13] Article 489 du *Code civil des Français*, *op. cit.*, p. 120.
[14] Anatole Lebras, *op. cit.*, p. 246.
[15] Thierry Nootens, *op. cit.*, p. 57.
[16] Tous les exemples sont tirés du livre d'Anatole Le Bras, *op. cit.*, p. 246-249.
[17] Voir les pages consacrées à l'« admirable Popinot », dans Andrew J. Counter, *op. cit.*, p. 38-42.
[18] Félicien Marceau la qualifie de « chipie » dans *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard (Tel), 2008, p. 122.

prodigue à une Madame Marboutin et son fils. Ces « dons », le lecteur l'apprend à la fin du roman, constituent en fait une forme de restitution pour la spoliation des terres de la famille Marboutin par celle d'Espard du temps de la révocation de l'édit de Nantes. Le marquis, tout sauf aliéné, applique ainsi une forme de justice que la marquise ne reconnaît pas, d'où sa sollicitation du pouvoir judiciaire. La folie, concrètement absente du roman, n'y occupe qu'une place marginale en rapport des questions de droit que soulève l'utilisation du Code civil à des fins malhonnêtes, et c'est surtout sous l'angle du discours juridique que *L'Interdiction* est étudiée[19]. N'empêche que pour supporter la vraisemblance des allégations de la marquise, le récit mobilise et expose les normes qui permettent de catégoriser une personne comme folle. Les normes légales sont données tout d'un bloc dans la lettre de la requête d'interdiction rédigée par la marquise d'Espard, qui reprend le phrasé du Code civil.

Le Code est en effet presque textuellement cité lorsque le marquis est qualifié de « dément » ou d'« idiot » dans la requête de sa femme[20]. Michel Lichtlé le souligne, la requérante utilise tous les mots justes pour faire de son mari le type même de celui qu'il faut interdire[21]. La requête comporte ainsi de longs passages sur la prodigalité du marquis, sur sa dissipation irrationnelle, et plus généralement sur le caractère trouble du « gouvernement de ses affaires[22] ». Il y a un trait de l'aliéné supposé qui, toutefois, surplombe tous les griefs énumérés ; ce trait constitue comme le principe de l'aliénation du marquis et donne un sens à ses gestes. Il

[19] Voir à ce propos l'article de Michel Lichtlé, *op. cit.*, p. 205-220. Il est aussi possible de se référer à l'étude de Laélia Véron, « Discours juridique et discours romanesque dans *La Comédie humaine* de Balzac : *Le Colonel Chabert*, *L'Interdiction*, *Honorine* », dans Marion Mas et François Kerlouégan [dir.], *Le Code en toutes lettres : Écriture et réécritures du Code civil au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier (Esprit des lois, Esprit des lettres), 2020, p. 195-225.
[20] L'article 489 *Code civil des Français*, *op. cit.*, p. 120.
[21] Michel Lichtlé, *op. cit.*, p. 209.
[22] Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 359.

sort du cadre strictement légal de l'interdiction, telle qu'elle se présente du moins dans le Code civil, et fait intervenir dans le récit les normes médicales de la folie. Il s'agit de l'« anéantissement de la volonté[23] », et son importance, pour ne pas dire sa centralité dans la requête est d'autant plus prégnante que l'absence de volonté propre au marquis conclut la lettre de son épouse :

> [I]l est impossible que cette cause [des dons aux Marboutin] ne soit pas criminelle, abusive et tortionnaire, ou d'une nature appréciable par la médecine légale, si toutefois cette obsession n'est pas de celles qui rentrent dans l'abus des forces morales, et qu'on ne peut qualifier qu'en se servant du terme extraordinaire de *possession*...[24]

Sous les formulations obliques et les termes d'origine religieuse, « obsession » et « possession », c'est à la notion de volonté, et au magnétisme qu'elle charrie, que se réfère la marquise. Ce thème peut bien être une singularité balzacienne[25], mais la sortie partielle du discours juridique que sa survenue crée — Popinot déclare difficilement recevable en cours l'idée d'une emprise magnétique de la volonté — fait de l'état du marquis un objet pour le discours aliéniste. Car, si Jules Baillarger place la notion d'involontaire à la racine de la folie au mitan du siècle[26], à l'époque où Balzac rédige *L'Interdiction*, publiée en 1836, l'idée que la volonté soit altérée dans

[23] *Id.*

[24] *Ibid.*, p. 359-360. Souligné par l'auteur.

[25] Balzac accorde une importance particulière à la volonté en ce qui concerne les phénomènes humains. Cf. Francesca Pagani, « L'Imaginaire des fluides chez Balzac », dans Francesco Spandri [dir.], *Balzac penseur*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres), 2019, p. 50.

[26] Voir à ce sujet la leçon de Michel Foucault du 12 février 1975, publié dans *Les Anormaux* : *Cours au Collège de France 1974-1975*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil (Hautes études), 1999, p. 127-154. Pour une étude plus récente, cf. Jacqueline Carroy et Régine Plas, « Le Volontaire et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme », dans Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et Paolo Tortonese [dir.], *op. cit.*, p. 23-37.

l'aliénation est déjà répandue[27]. Esquirol écrit à cet effet en 1805 : « Il est des aliénés dont les facultés intellectuelles sont intègres et parfaites ; ils paraissent entraînés, déterminés par une volonté dépravée qui les porte malgré eux à mal faire[28] ». La marquise d'Espard, en soulignant ainsi la volonté « dépravée » de son mari, fait comprendre que crime ou non, il y a aliénation.

La marquise est intéressée, elle sait que son mari n'est pas fou, mais elle sait aussi qu'il dilapide son héritage. Sa mauvaise foi ne participe pas réellement de la folie sociale telle que nous l'entendons. De plus, le jugement d'une seule ne suffit pas à Popinot pour interdire un individu, il faut que d'autres puissent témoigner de son aliénation. Les voisins de monsieur d'Espard, qui vit séparé de sa femme, seraient en mesure de le faire. Eux sont tous certains qu'ils côtoient un fou. Ce jugement porté sur le marquis est l'unique présence de la folie dans le roman, et elle est sociale, c'est-à-dire qu'elle n'existe que pour le voisinage. La requête d'interdiction est une belle pièce pour brosser le portrait du fou selon le discours médico-légal, mais pas de celui qui passe réellement pour fou aux yeux de son entourage. C'est par le regard du voisinage du marquis qu'il est possible de cerner la condition nécessaire pour que le mécanisme de la folie sociale se mette en branle.

Cette condition est implicitement donnée dans le chapitre justement intitulé « Le fou », dont la fonction est de démystifier les accusations de la marquise. Le début du chapitre est essentiellement une description de l'appartement et des manières d'être du fou

[27] Notamment chez Étienne-Jean Georget, qui fait des « altérations de la volonté » l'une des manifestations de l'aliénation dans *De la folie : Considérations sur cette maladie*, Paris, Crevot, 1820, p. 95.

[28] Jean-Étienne Esquirol, *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, Paris, Imprimerie Didot Jeune, 1805, p. 31.

supposé. L'un et les autres sont présentés comme la négation de la folie.

Le récit insiste sur les indices de l'équilibre mental du marquis dans la disposition et la décoration de son appartement : tout y concourt à l'équilibre, à l'harmonie. Quiconque y entre y ressent un « sentiment doux et paisible » ; il y a une « unité de la couleur », une « noblesse dans les détails », « un accord parfait entre les choses et les personnes[29] ». L'appartement est l'expression antithétique de la folie. Le désordre de l'esprit devrait en effet se refléter dans l'habitat, selon la proposition que fait Balzac dans son *Traité de la vie élégante* : « N'imprimons-nous pas nos mœurs, notre pensée, sur tout ce qui nous entoure et nous appartient ?[30] » Quoi qu'il en soit, le narrateur le précise : peu ont accès à l'appartement du marquis, et c'est pour cette raison que la vie qu'il mène avec ses deux fils « [peut] sembler mystérieuse à tout le voisinage[31]. »

La vie « murée » du marquis motive la série d'allers-retours, qui se met en place un peu plus loin dans le chapitre, entre ce qu'il est et ce qu'il paraît être aux yeux des habitants du quartier où il réside. Ce jeu de renvois est introduit par cette phrase : « Les locataires [les voisins] étaient arrivés insensiblement à taxer de folie une foule de choses observées chez M. d'Espard, et passées au tamis de leurs appréciations sans qu'ils y trouvassent des motifs raisonnables.[32] » Ainsi, une distraction qui lui fait oublier de payer une note en fait un désargenté peu fiable[33]. Sa noblesse de caractère, son attachement à agir comme un gentilhomme, qui doit refléter son titre et son nom, heurte les gens qui ne le côtoient que de loin, d'autant plus que celui

[29] Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 370.
[30] Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, dans *La Comédie humaine*, vol. VII, Paris, Seuil, 1966, p. 569.
[31] Honoré de Balzac, *L'Interdiction*, *op. cit.*, p. 370.
[32] *Ibid.*, p. 370.
[33] *Ibid.*, p. 371.

qui prend de grands airs passe pour ruiné[34]. Finalement, les mots et les gestes du marquis sont assez imprécis pour autoriser toutes les interprétations à leur sujet. Ses phrases s'égarent et son ton est incertain ; ils donnent à l'auditeur l'impression d'un homme « qui va et vient », sa parole « n'achève rien[35] ». Sa façon de marcher, « un peu saccadée », laisse la même impression. Cette singularité, pour ceux qui l'observent et l'entendent, contribue à faire du marquis d'Espard un fou[36]. Sa situation et celle de ses fils, en rapport à leur voisinage, se résume de la façon suivante : « le défaut de communication entre cette famille et les autres personnes existait au moral comme au physique.[37] » La séparation de la communauté précède celle entre l'apparence et l'être du marquis, qui donne lieu au jeu de va-et-vient entre ce qui se dit et la réalité.

C'est donc de la rupture de la communication que naît la fausse folie du marquis d'Espard. Son isolement dans le quartier est comme un vide qui serait comblé par le murmure médisant de son entourage. Michel Lichtlé, en se basant sur les écrits médico-légaux d'Étienne-Jean Georget, affirme que Balzac donne à son personnage l'apparence du fou, puisque l'isolement du malade est l'un des premiers signes d'aliénation mentale[38]. Mais le tour de force qu'accomplit Balzac dans *L'Interdiction* en jouant avec les conceptions médicales de la folie est bien plutôt de transmuer l'un des premiers symptômes reconnus de l'aliénation en la première étape d'un processus qui mène à l'internement. Car l'interdiction est un préalable à celle-ci avant la loi de 1838 sur les asiles[39]. Le roman ferme tout en la resserrant la boucle qui fait rejoindre la cause et son effet : l'isolement entraîne l'isolement, à la fois parce que l'interdiction est une perte de

[34] *Id.*
[35] *Id.*
[36] *Ibid.*, p. 372.
[37] *Ibid.*, p. 371.
[38] Michel Lichtlé, *op. cit.*, p. 209.
[39] Anatole Le Bras, *op. cit.*, p. 244.

droit, de parole, mais aussi parce que, notamment selon Esquirol, l'isolement du malade est l'une des méthodes thérapeutiques reconnues pour traiter l'aliénation[40].

Le juge Popinot constate que le marquis n'est pas fou et, bien qu'il soit destitué de l'affaire à la fin du roman parce qu'il a compromis son objectivité en allant prendre le thé chez la marquise d'Espard, une indication dans *Splendeurs et misères des courtisanes* fait comprendre que l'issue de la procédure judiciaire amorcée par la femme contre son mari se conclut par un non-lieu[41]. L'enjeu de l'intrigue de *L'Interdiction* ne peut pas être le déroulement de la procédure, puisque son aboutissement est reporté à un autre roman. L'objet du récit est la confrontation juridique des trois personnages et, par la bande, le mécanisme social de la folie, qui s'empare d'un individu en ne lui laissant que peu de recours pour s'en libérer, si ce n'est aucun. Tous n'ont pas la chance de faire juger leur situation par Popinot. En appliquant de façon erronée le discours de la psychiatrie naissante et les codes sociaux de la folie à un individu qui n'est pas fou, Balzac exacerbe leur caractère relatif, mais il montre aussi quel ensemble de comportements ce discours et ces codes régissent, dont le plus important est la séparation de « la vie sociale », pour reprendre une formulation tirée du *Colonel Chabert*. C'est justement dans ce dernier roman que Balzac montre qu'une fois la communication coupée entre un individu et la communauté, une fois que l'isolé passe pour fou, le retour à la vie normale est impossible. Le processus de la folie sociale est irréversible.

---

[40] Jean-Étienne Esquirol, *op. cit.*, p. 31-32. Cf. Aussi, Anatole Le Bras, *op. cit.*, p. 202-208 pour le principe thérapeutique d'isolement des malades après 1838.

[41] Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, LGF (Le Livre de poche), 2008, p. 435.

La parole usurpée

Il n'est pas inusité de rapprocher *L'Interdiction* et *Le Colonel Chabert*. Leur trame narrative respective, centrée sur une question de droit et sur la folie supposée ou potentielle du protagoniste, les rend sensiblement analogues. Le colonel Hyacinthe Chabert, réputé et décoré, a été bien malgré lui séparé pendant une longue période de la société. On l'a cru mort à la bataille d'Eylau. Il ne réapparaît à Paris que deux ans après son décès officiel, et il lui suffit de dire qui il est pour qu'on le croie fou. Le début du récit coïncide avec l'entrée de Chabert dans l'étude, sorte de cabinet juridique, de l'avoué Derville, auprès de qui il vient chercher de l'aide légale pour retrouver ses biens, ses droits, sa femme, son nom. Le récit consiste en cette tentative de réhabilitation. Et si l'aventure est assez difficile pour se faire intrigue romanesque, c'est que l'ex-épouse du colonel, qui s'est remariée et porte le titre et le nom de comtesse Ferraud, ne désire pas ravoir Chabert dans sa vie, et encore moins lui redonner sa fortune.

Lorsque se présente Chabert devant l'avoué Derville et l'un de ses clercs pour expliquer sa cause, il donne à voir et à entendre un fou. Trois moments distincts composent cette introduction, tous indicateurs d'aliénation. Le personnage, à son entrée, frappe l'avoué par son apparence : le dénuement de son accoutrement, la fixité corporelle et le regard sans vie s'accordent « avec une certaine expression de démence triste, avec les dégradants symptômes par lesquels se caractérise l'idiotisme [42] ». Chabert retire ensuite son chapeau, par déférence, sur lequel reste collée sa perruque. Le comique du geste ne fait pas rire l'avoué et son clerc ; la longue cicatrice qu'ils constatent sur le crâne désormais à découvert vient comme confirmer l'impression provoquée par l'apparence du militaire : « La première pensée que suggérait l'aspect de cette

[42] Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 61.

blessure était celle-ci : — Par là s'est enfuie l'intelligence ![43] » Mais c'est, finalement, lorsque le personnage affirme être le colonel Chabert mort à Eylau que la folie semble indubitable : « En entendant cette singulière phrase, le clerc et l'avoué se jetèrent un regard qui signifiait : — C'est un fou ![44] »

La folie apparente de Chabert est surdéterminée par son apparence, par sa maladresse, mais surtout par l'énonciation d'un nom et d'un état civil, rendue antinomique par le « Je » : « Je suis le colonel Chabert mort à Eylau ». La problématique de l'identité que soulève le récit — qui suis-je si je suis le seul à me reconnaître et existant à l'extérieur des institutions décrétant l'identité[45] ? — est mise à l'avant-plan, et bien qu'elle entretienne sans contredit des liens avec la folie, c'est plutôt le capital associé au nom de Chabert, tant économique (il possède une fortune considérable) que symbolique (il est officier de la Légion d'honneur), qui fait de cette phrase : « Je suis le colonel Chabert mort à Eylau », en plus de sa contradiction (je suis mort), une phrase de fou. C'est la renommée du colonel Chabert qui rend possible l'accaparement délirant de son nom et qui rattache le personnage de Balzac au discours aliéniste.

Le fou est défini dans le discours psychiatrique du XIXe siècle, Michel Foucault le montre, comme étant celui qui ne reconnaît pas sa juste position sociale. Il refuse sa propre identité pour s'en approprier une autre, souvent royale, de façon délirante et, en ce sens, être fou consiste souvent pour les aliénistes à « se croire roi[46] ». L'exemple littéraire le plus marquant de ce type de folie, une question

[43] *Ibid.*, p. 62.
[44] *Ibid.*, p. 63.
[45] Jacques Cardinal a étudié *Le Colonel Chabert* sous l'angle de l'identité et de ce qui permet de l'instituer. Cf. « Perdre son nom : Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* », *Poétique*, nº 135 (2003), p. 307-332.
[46] Michel Foucault, « Leçon du 14 novembre 1973 », dans *Le Pouvoir psychiatrique : Cours au Collège de France 1973-1974*, Paris, Gallimard/Seuil (Points), 2023, p. 53-54.

d'usurpation d'identité royale, est le portrait que Gérard de Nerval fait dans ses *Illuminés* (1852) de Raoul Spifame, qui, sosie du roi, croit se voir dans un miroir en le voyant, et croit conséquemment être roi [47]. Le délire de Spifame mobilise la question de la ressemblance et de l'identité. En ce qui concerne le *Colonel Chabert*, le délire relève de la reconnaissance institutionnelle et sociale.

Raoul Spifame se fait enfermer et c'est ce que risque Chabert. Cette possibilité hante le récit et, dans une certaine mesure, le jalonne; en marque, par sa résurgence périodique, la progression. L'enfermement s'incarne en un nom : Charenton. L'établissement psychiatrique est mentionné à cinq reprises dans le roman de Balzac. Et ces mentions connaissent une gradation dans le degré de réalité de la menace qu'elles contiennent.

La première fois que le nom de Charenton est prononcé, c'est par Chabert lui-même, lorsqu'il raconte son périple malheureux, qui commence au moment où il s'extirpe de la fosse commune et qui prend fin à Paris. Entre-temps, il passe deux ans enfermé à Stuttgart comme fou, après avoir réclamé en vain les documents qui pouvaient le « rendre à la vie sociale[48] ». Toute l'aventure racontée par Chabert est marquée de l'alternance entre le silence et la parole considérée folle. Le premier avocat qu'il consulte à Paris lui rit au nez lorsqu'il se présente comme le colonel Chabert. C'est alors que la peur d'être envoyé à Charenton s'éveille dans son esprit[49]. La perspective de l'enfermement prend donc d'abord la forme embryonnaire d'une simple crainte. La deuxième fois que Charenton est nommé, c'est par

[47] Gérard de Nerval, « Le Roi de Bicêtre (XVIe siècle) : Raoul Spifame », dans *Œuvres*, Paris, Garnier Frères (Classiques Garnier), 1986, p. 83-97. Pour le rapport qu'instaure Nerval entre folie, identité et psychiatrie de son temps, voir le commentaire qu'en donne Laure Murat dans *L'Homme qui se prenait pour Napoléon : Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard (Folio), 2011, p. 191-193.

[48] Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 72.

[49] *Ibid.*, p. 83.

l'avoué Derville, qui brandit le risque d'y être envoyé si Chabert exécute les gestes qu'il se propose d'accomplir alors que sa situation légale semble désespérée : crier son identité sur la place Vendôme[50]. La menace, prononcée par autrui, extériorise et concrétise ce qui n'est d'abord qu'appréhension pour Chabert. Et ce qu'elle lui fait comprendre, cette menace, c'est qu'il doit taire son nom, car sa parole semble folle. L'apparence de la folie impose le silence à celui qui la revêt. Il a perdu le droit de dire qui il est, il lui faut *prouver* son identité. La pensée de la lutte nécessaire à cette preuve blesse une faculté que nous avons déjà rencontrée dans *L'Interdiction* : « En apercevant le dédale de difficultés où il fallait s'engager, [...] le pauvre soldat reçut un coup mortel dans cette puissance particulière à l'homme et que l'on nomme la *volonté*.[51] » Mais la puissance de la faculté ne s'éteint qu'à la fin du roman, elle arrête le moteur de l'intrigue, immédiatement après la dernière mention de Charenton.

La troisième fois que le « nom tant redouté[52] » est énoncé, ce n'est pas devant Chabert, ni devant personne, mais sur le mode du discours indirect libre par lequel sont rapportées les réflexions de Mme Ferraud, officiellement veuve du colonel Chabert. Elle songe alors au retour de son ancien mari, qui risque d'ébranler son nouveau mariage déjà fragile : « peut-être était-il à moitié fou, Charenton pouvait encore lui en faire raison.[53] » Avec le changement d'énonciateur, Charenton passe du domaine de l'appréhension à celui du projet. La pensée de la comtesse Ferraud réalise le franchissement d'un seuil important dans l'augmentation du degré de réalité de l'enfermement de Chabert. C'est elle, d'ailleurs, qui mènera le processus à son terme.

---

[50] *Ibid.*, p. 105.
[51] *Id.* Balzac souligne.
[52] *Id.*
[53] *Ibid.*, p. 118-119.

La quatrième mention de Charenton pourrait faire exception à la concrétisation croissante de l'enfermement de Chabert. Elle prend la forme, encore une fois, d'une menace de l'avoué Derville. Le nom Charenton signale en fait une intensification du caractère apparemment délirant des comportements et des mots de Chabert. Lorsque Derville arrange une rencontre entre le militaire et son ex-femme, le colonel se présente devant elle, pour la confronter, en portant une main dans son gilet, l'autre tendue vers le sol[54] ; c'est une posture de Napoléon. L'imitation napoléonienne de Chabert se justifie par son aventure personnelle — il s'est battu pour Bonaparte —, mais elle évoque aussi ces hommes fous qui, au XIXe siècle, clamaient être l'empereur des Français ou tout simplement un personnage important. Le phénomène relève de la forme de la folie qui consiste à « se croire roi » dont nous avons parlé, et il eut assez d'envergure pour que Laure Murat lui consacre un chapitre de son ouvrage justement nommé *L'homme qui se prenait pour Napoléon*[55].

La folie apparente de Chabert ne l'est peut-être sous cet angle que pour le lecteur, puisque la posture du colonel n'est pas ce qui semble inquiéter l'avoué Derville au point d'évoquer Charenton. C'est plutôt la réaction de son client confronté à une ex-femme qui refuse de le reconnaître pour son mari mort, le faisant *de facto* passer pour fou. Il constate : le procès sera difficile à gagner. Chabert s'écrie alors : « Je la tuerai… » À cela, Derville répond, « Folie ! » et ajoute qu'outre qu'il vaut mieux éviter de se faire guillotiner pour ce type de crime, entreprendre quoi que ce soit contre la comtesse serait pour elle une chance de lui tendre un piège et de le faire enfermer à Charenton[56].

---

[54] *Ibid.*, p. 134.
[55] Laure Murat, *op. cit.*, p. 177-239.
[56] Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert, op. cit.*, p. 136.

Par cette mise en garde, Derville se fait voyant, puisque, finalement, la dernière mention de Charenton se produit lorsque la comtesse Ferraud, ne sachant pas comment se débarrasser du colonel, s'exclame : « il faudra donc finir par le mettre à Charenton[57] ». La dernière mention de l'asile constitue concrètement l'avant-dernière étape avant l'enfermement réel. N'en demeure pas moins que le résultat de cette phrase, entendue par Chabert, produit un effet analogue à l'internement asilaire, du moins pour la comtesse : elle le fait taire pour de bon. La blessure portée à la volonté, mentionnée plus haut, s'ouvre et l'achève. Il pense à la « guerre odieuse » qu'il doit mener à son ex-femme, aux procès interminables, et « s'il y avait eu de l'eau près de lui il s'y serait jeté[58] ». Plus loin, il affirme être pris d'une « maladie » : « le dégoût de l'humanité[59] ». Il se refuse à toute lutte, c'est-à-dire qu'il abandonne son nom, devient vagabond pour un temps puis termine ses jours à l'Hospice de la vieillesse, à Bicêtre, où il ne clame plus être le colonel Chabert.

L'Interdiction et *Le Colonel Chabert* mettent en place un jeu d'interaction entre le silence, la volonté, le regard d'autrui, déterminé par des préjugés communs et le discours aliéniste, et l'enfermement. L'articulation de ces éléments détermine la folie sociale. Chez d'Espard, l'apparence du manque de volonté, ou de sa soumission à celle de madame Marboutin, justifie de le considérer fou. Pour Chabert, la blessure d'une volonté qui devrait le pousser à se battre pour recouvrer son identité le confine au silence ou, plutôt, condamne sa parole à demeurer folle aux yeux de la société, et c'est pourquoi il se tait après avoir renoncé à son nom. Patrick Berthier a relevé que les personnages balzaciens fous pouvaient l'être en vertu

[57] *Ibid.*, p. 151.
[58] *Ibid.*, p. 152.
[59] *Ibid.*, p. 160.

d'une hypertrophie de la volonté[60], mais il est possible de voir une autre proposition balzacienne : l'absence ou la diminution de la volonté d'un personnage laisse un vide que peut occuper son entourage pour faire du velléitaire un fou, dont l'enfermement scelle définitivement le statut. Et si le marquis d'Espard ne se fait pas enfermer ou mettre au silence, c'est bien parce que son manque de volonté n'est qu'apparent. Mais des trois éléments dont l'interaction forme et fonde la folie sociale, la prééminence thématique de la volonté est, nous l'avons suggéré, un fait balzacien. Avant le manque de volonté, ou même là où il se signale, il y a le silence. C'est le silence, qui, dans les deux livres, au ras de la diégèse, est véritablement à l'origine et au terme de la folie sociale. Silence du marquis d'Espard, qui dédaigne, en quelque sorte, de rendre des comptes à qui que ce soit, et ouvre ainsi la voie à l'interprétation pathologique de sa personne. Silence contraint du colonel Chabert, qui cause dans un premier temps le détachement de son nom et de sa personne, et qui fait, dans un second temps, de sa parole, par contrecoup, une parole folle, une parole qui mène à Charenton.

Le reflet comme silence

Si nous quittons le corpus balzacien pour aborder une œuvre de Zola, *La Conquête de Plassans*, c'est parce que, hormis la volonté, les éléments qui constituent la folie sociale s'y retrouvent (silence de celui qui passe pour fou, folie qui n'existe que dans le regard d'autrui et qui est alimentée de préjugés médicaux, finalité de l'enfermement). Or, à la différence des deux romans de Balzac, le processus de la folie sociale y est mené à terme en ce que non seulement le personnage supposé fou est enfermé, mais aussi parce que sa situation lui fait

[60] Patrick Berthier, « Fous balzaciens », dans Cécile Brochard et Esther Pinon [dir.], *La Folie : Création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, [en ligne]. https://books.openedition.org/pur/40726?lang=fr [Site consulté le 12 septembre 2024].

définitivement perdre la raison. Il devient, autrement dit, véritablement fou.

La maladie qui se déclare dans le foyer Mouret, là où est hébergé l'abbé Faujas, dont la conquête sournoise et politique de la ville de Plassans organise le récit[61], constitue en quelque sorte la pierre de touche du roman. La folie marque à la fois l'emprise délétère du prêtre sur la famille Mouret — Marthe devient névropathique par amour pour lui —, mais atteste aussi la fin de son règne et, avec elle, la clôture du récit, puisque Faujas meurt dans l'incendie provoqué par François Mouret, mari de Marthe, alors évadé de l'asile. Les deux membres du couple Mouret sont ainsi « fous » d'un point de vue psychologique, et Zola s'est aidé des travaux de Trélat sur la « folie lucide » et de ceux de Moreaux de Tours pour caractériser la folie de ses personnages[62]. L'atteinte pathologique du couple répond à une dynamique particulière. Elle suit une structure chiasmatique. Marthe Mouret est la première à subir, une fois la nuit venue, des crises névrotiques, mais passe pour saine auprès de son entourage. La folie de son mari, pour sa part, s'exprime d'abord par ceux qui le côtoient avant de devenir réelle après son internement, qui survient au moment où Marthe, s'il n'est pas possible de dire qu'elle « guérit », reconnaît à tout le moins avoir été atteinte de folie, ce qui, *a priori*, la rend un peu moins délirante que son mari à la fin du livre. C'est donc que François Mouret subit le mécanisme de la folie sociale. Il illustre la pensée que Zola a exprimée et exploitée dans une nouvelle intitulée

[61] Mona Ozouf consacre un chapitre à la dimension politique de *La Conquête* dans *Les Aveux du roman : Le XIXe siècle entre Ancien régime et Révolution*, Paris, Gallimard (Tel), 2004, p. 235-260.
[62] Voir à ce sujet l'annexe intitulé « Notes sur la folie », inséré par Colette Becker dans *La Conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 447-449.

« Histoire d'un fou » : « Rien n'a plus l'air d'un fou qu'un homme sain d'esprit.[63] » C'est en cela que François Mouret nous intéresse[64].

La folie de Marthe, qui progresse par accès, franchit un seuil critique dans les chapitres XVII et XVIII de *La Conquête*. Elle y commence à avoir des crises délirantes la nuit. Et, ce n'est pas une coïncidence, il s'agit aussi des chapitres où la machine infernale qui envoie François Mouret à l'asile pour aliénés se met en marche. À ce moment du récit, l'état moral du personnage est déjà détérioré. L'abbé Faujas et sa famille, sa mère, sa sœur et son beau-frère occupent presque toutes les pièces de sa maison, et Marthe ne traite Mouret qu'avec mépris. Il se sent de trop dans son foyer et, comme pour éviter de déranger, s'enferme à clé dans son bureau, où il passe ses journées seul, en silence. Tout comme pour les personnages balzaciens, la première étape de la mise en marche de la folie sociale est la rupture de la communication avec l'entourage, l'isolement.

Il est difficile d'affirmer que ce premier « symptôme » de Mouret constitue un véritable prodrome de sa folie à venir. Son isolement est tout entier imputable à l'occupation de son domicile par la famille Faujas. Bien que le roman mette en œuvre, comme le dit Henri Mitterand, un entrelacement thématique serré de la folie et du pouvoir[65] et bien qu'il est certes possible de voir, avec Sophie Delbrel, dans la folie de Mouret le résultat de l'injustice de « l'exaction des pouvoirs publics », c'est-à-dire la spoliation de ses biens par un prêtre[66], la folie de Mouret ne se présente d'abord que dans les mots des habitants de sa demeure et l'isolement constitue l'occasion de

[63] La nouvelle a été insérée par Colette Becker après le roman. *Ibid.*, p. 452.

[64] Pour une étude sur l'« hystérie » de Marthe Mouret, se rapporter à Sophie Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps : Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2014, p. 87-151.

[65] Henri Mitterand, « L'Espace de la folie : *La Conquête de Plassans* », dans *Le Regard et le signe : Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1987, p. 131-133.

[66] Sophie Delbrel, « Grain de folie, graine d'injustice », *Paradigmes*, volume VI, nº 1 (2023), p. 62.

mettre en branle les rouages de la folie sociale, plus que la naissance d'une folie réelle. L'isolement de Mouret est l'aboutissement d'une crise familiale, et sa « folie » sera relayée et accentuée par son entourage immédiat. La famille, la cuisinière et les voisins ont la part la plus importante, et la plus concrète, dans le processus qui transforme une folie illusoire en une aliénation réelle.

Une idée malade donne une première impulsion au mécanisme de la folie sociale : « Marthe, dont la raison chancelait, s'imagina que son mari voulait la battre : ce fut une idée fixe.[67] » La formulation ne laisse aucun doute sur le caractère pathologique de cette pensée : la raison chancelle, et l'« idée fixe » est associée à la monomanie au XIXe siècle. L'aliéniste Jules Baillarger lui impute le caractère problématique, pour ne pas dire insaisissable de la monomanie[68]. L'idée fixe circonscrit le délire à un objet singulier et la maladie, ainsi limitée, ne peut être mise au jour que si le malade est interrogé précisément sur l'objet de son délire. Autrement le malade paraît sain[69]. C'est justement le caractère imperceptible de la pathologie de Marthe qui rend possible la transposition de ses manifestations sur la personne de son mari. L'idée délirante prend la forme d'une perception, ou d'un pressentiment, et Marthe ne tarde pas à la propager et l'entretenir dans son entourage. Une aura inquiétante se met à ceindre François Mouret. Sa femme laisse entendre qu'il la guette, qu'il attend le moment opportun pour lui faire du mal. Suivent des crises nocturnes, qui se produisent lorsqu'elle est seule dans la chambre à coucher avec son mari. Lors de ces crises, Marthe pousse « de véritables hurlements, des appels étranglés de victime qu'on égorge[70]. » Elle se jette par terre aussi, se roule au sol. De

[67] Émile Zola, *op. cit.*, p. 307.

[68] Jules Baillarger, « Quelques considérations sur la monomanie », dans *Recherches sur les maladies mentales*, t. I, Paris, G. Masson, 1890, p. 244-268.

[69] « Comment une idée fixe souvent absurde se maintient-elle ainsi isolée au milieu d'une intelligence saine en apparence ? » *Ibid.*, p. 244.

[70] Émile Zola, *op. cit.*, p. 309.

l'extérieur, tout donne à croire qu'il y a lutte dans la chambre. Chaque fois, la maisonnée est réveillée, la cuisinière et la famille Faujas. Chaque fois, François Mouret, terrifié, les dents claquantes, ne sait que répondre aux questions qu'on lui pose sur ce qui s'est passé. Les apparences conspirent contre lui.

Ce type de scènes, qui incriminent l'époux, répété à intervalle régulier par l'épouse, n'a d'autre débouché qu'un constat, d'abord énoncé par le frère de l'abbé Faujas, puis partagé par tous ceux qui logent dans le domicile familial : « M. Mouret est fou. » Le mot est lâché à la fin du chapitre XVII, et le chapitre XVIII est l'exposition de la mécanique sociale de la folie.

Le chapitre commence par la promenade dominicale de François Mouret[71], occasion pour les citadins d'ausculter l'état mental du personnage de leur regard et de partager leurs observations. Tous y participent, jeunes et vieux, domestiques et bourgeois. Le passage de Mouret provoque un foisonnement de murmures qui le dissèquent, mais qui est dans les faits une transmutation du banal en pathologique. En cela, le mécanisme social à l'œuvre dans *La Conquête* est presque identique à celui qui agit contre le marquis d'Espard dans *L'Interdiction.* On observe sa démarche : « Avez-vous vu comme il marche raide ?[72] » On jauge son regard, ses yeux sont « vilains[73] ». Un attroupement se forme, on colporte l'idée que c'est un assassin. Un grondement populaire se fait entendre au passage de Mouret. Lui, ne comprenant pas la raison de toute cette agitation, se demande si on ne lui a pas collé un dessin dans le dos. Il tombe sur

[71] Dans sa thèse de doctorat, Julie Froudière a analysé cette scène sous un angle semblable au nôtre, c'est-à-dire qu'elle analyse la création sociale de la folie. Une attention particulière est portée au rôle de la foule (le « on-dit ») et à celui de la cuisinière, Rose, que nous n'abordons pas dans le présent exposé. Pour un compte rendu et une analyse plus détaillée de la scène de la promenade dominicale de François Mouret, cf. Julie Froudière, « Littérature et aliénisme : Poétique romanesque de l'asile (1870-1914) », thèse de doctorat en lettres, Nancy, Université Nancy-II, 2010, p. 199-204.
[72] Émile Zola, *op. cit.*, p. 321.
[73] *Ibid.*, p. 322.

une bande de « petits rentiers » de sa connaissance ; c'est alors sa perception, son appréciation de la réalité, qui est scrutée et moquée. On lance à Mouret : « Alors, vous faites un petit tour ? » Question à laquelle il acquiesce, clamant le beau temps : « Ces messieurs échangèrent des sourires d'intelligence. Ils avaient froid, et le ciel venait de se couvrir.[74] » La perception défaillante du personnage est attestée par la demande qu'il fait ensuite, lui qui cherche à comprendre pourquoi tous réagissent à sa vue : n'aurait-il pas « un soleil dans le dos[75] » ? Il obtient pour seules réponses des calembours ; c'est donc qu'il voit le soleil partout ? Mais c'est, finalement, l'habillement du personnage qui « prouve » sa folie : Mouret ne remarque pas que son lacet est défait : « Ce fut le comble. Ces messieurs haussèrent les épaules, de façon à montrer qu'ils ne gardaient plus le moindre espoir.[76] » Mouret tente encore de nouer la conversation par la suite, mais rien n'y fait, il demeure, malgré son flot verbal, foncièrement silencieux aux yeux des petits rentiers[77]. Mouret n'a d'autre choix que de rentrer chez lui lorsque les enfants de la ville se mettent à le pourchasser.

« À partir de ce dimanche, tout Plassans fut convaincu que Mouret était fou à lier. [78] » Et la machine à rumeurs devient inarrêtable. On trouve au malade supposé son diagnostic : « folie lucide », ou « fou raisonnable », c'est-à-dire le fou qui, le jour, agit normalement, et qui attend la nuit et l'intimité pour laisser ses idées délirantes, souvent homicides, décider de ses actes[79]. Le principal caractère de cette folie raisonnable est, et son nom en apparence paradoxal l'indique, qu'elle est invisible. D'abord, parce que ce n'est

[74] *Ibid.*, p. 324.
[75] *Id.*
[76] *Ibid.*, p. 325.
[77] « Et il continua par phrases courtes, balbutiant avec des yeux inquiets d'homme qui ment et une langue embarrassée de bavard devenu silencieux. » *Id.*
[78] *Ibid.*, p. 327.
[79] *Ibid.*, p. 330.

que loin du regard étranger ou de la sphère publique qu'elle se manifeste. Ensuite, parce que le seul moyen de la constater est par l'observation d'une lésion cérébrale ne pouvant être vue qu'au moment de l'autopsie[80].

C'est donc sur la base de suppositions qu'est enfermé François Mouret. Et ce n'est qu'à l'asile, au moment où il est déraciné de son lieu de vie, qu'il perd, comme le dit Henri Mitterand, « ses assises mentales [81] », qu'il devient fou. Tout comme dans *Le Colonel Chabert*, le silence mène au silence, et Mouret, même délirant, ne possède pas réellement une parole folle qui soit la sienne propre. Il n'est fou que par autrui. Lorsque Marthe, rongée par la culpabilité, lui rend visite à l'asile, il se présente d'abord à elle sous les apparences de l'homme normal : sa barbe est taillée, il a pris de l'embonpoint, il a l'air en bonne forme. Il discute comme s'il n'était pas interné, demande si les enfants vont bien ; fait montre d'esprit et d'une excellente mémoire[82]. Il a même retrouvé ses tics de bourgeois. Ses mots, autrement dit, se refusent à l'expression de la folie. Son gardien y voit la prédominance du geste sur la parole chez ce type d'aliénés : « Ils font les gentils pendant des heures entières, ils vous racontent des histoires qui ont l'air raisonnables ; puis, crac, sans crier gare ils vous sautent à la gorge… [83] » Et, en effet, après avoir bonnement discuté, Mouret se jette au sol, il imite les crises nocturnes de Marthe : les gestes sont les mêmes, le râle qu'il pousse est, lui aussi, identique. Le discours indirect libre permet de rapporter l'effroi et l'horreur de son épouse, qui réalise que « c'était elle qui avait fait ce misérable.[84] » La folie du mari est imitation, et elle n'exprime rien d'autre que la situation qui lui fut imposée : celle de manifester la maladie de sa

[80] *Ibid.*, p. 332-333.
[81] Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 133.
[82] *Ibid.*, p. 403-404.
[83] *Ibid.*, p. 406.
[84] *Ibid.*, p. 405.

femme. La folie de Mouret est une mise au silence qui se reconnaît comme telle[85].

Contrairement à d'autres romans zoliens où, selon Sophie Ménard, la folie « engendre une posture d'énonciation[86] », la folie réfléchissante que présente le cas Mouret, ou plutôt la folie sociale qui l'interne, a tout comme chez Balzac pour première impulsion l'isolement ou la séparation de la vie sociale de l'individu à interner et, conséquemment, le silence. C'est sur le silence que peut s'ériger la folie sociale. Il est la condition nécessaire à son action, qui prive le personnage de la possibilité d'être maître de son apparence, c'est-à-dire du sens qui est attaché à la gestion de son logis, à son habillement, à ses gestes et à ses mots. Ainsi, la folie telle qu'elle opère négativement dans les romans où l'on suppose à tort l'aliénation mentale d'un personnage ne révèle pas ce que serait la maladie mentale, tant dans ses manifestations que dans son vécu, mais plutôt ce que c'est d'être un malade mental pour la société. Ces romans montrent les normes sociales et les conceptions médicales — nous en avons abordé quelques-unes — selon lesquelles peuvent être catégorisées arbitrairement la parole et l'apparence du faux-fou, mais aussi les conséquences de cette catégorisation. Le silence, après avoir été occupé par le babillage médical, légal ou par celui du voisinage, devient contraint : toute parole prononcée après que le mécanisme social de la folie est mis en place est *de facto* une parole folle. Celui qui s'isole, qui se mure chez lui dans un silence têtu, est, par le fait de ce mécanisme, réintégré de force dans la société ; il y retrouve une position, à ses marges, certes, et sans portée d'action, une position sociale qui est pure extériorité : c'est un délirant.

---

[85] Notre lecture de cette scène diffère sensiblement de celle de Sophie Ménard, qui y voit une façon pour le mari de « communier » avec sa femme, qui s'est auparavant détachée de lui. Cf. Sophie Ménard, *op. cit.*, p. 129-130.
[86] *Ibid.*, p. 283-284.

BIBLIOGRAPHIE

BAILLARGER, Jules, « Quelques considérations sur la monomanie », dans *Recherches sur les maladies mentales*, t. I, Paris, G. Masson, 1890, p. 244-268.

BALZAC, Honoré de, *Le Colonel Chabert*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1999.

—, Honoré de, *L'Interdiction*, dans *La comédie humaine*, t. II, Paris, Seuil, 1966, p. 350-378.

—, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, LGF (Le Livre de poche), 2008.

—, Honoré de, *Traité de la vie élégante*, dans *La comédie humaine*, vol. VII, Paris, Seuil, 1966, p. 564-580.

BERTHIER, Patrick, « Fous balzaciens », dans Cécile Brochard et Esther Pinon [dir.], *La Folie : Création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, [en ligne]. https://books.openedition.org/pur/40726?lang=fr [Site consulté le 12 septembre 2024].

CARDINAL, Jacques, « Perdre son nom : Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* », *Poétique*, nº 135 (2003), p. 307-332.

CARROY, Jacqueline et Régine Plas, « Le Volontaire et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme », dans Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et Paolo Tortonese (dir.), *Paradigmes de l'âme : Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 23-37.

Code civil des Français, Paris, Imprimerie de la République, 1804.

COUNTER, Andrew J., « *L'Interdiction*, or, Balzac on the margin of Law and Realism », *Law and Humanities*, volume 11, nº 1 (2017), p. 24-43.

DELBREL, Sophie, « Grain de folie, graine d'injustice », *Paradigmes*, volume 6, nº 1 (2023), p. 53-70.

ESQUIROL, Jean-Étienne, *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, Paris, Imprimerie Didot Jeune, 1805.

FAUVEL, Aude, « La Voix des fous : Hector Malot et les “romans d’asile” », *Romantisme*, nº 4 (2008), p. 51-54.

FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux* : *Cours au Collège de France 1974-1975*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil (Hautes études), 1999.

—, Michel, *Le Pouvoir psychiatrique* : *Cours au Collège de France 1973-1974*, Paris, Gallimard/Seuil (Points), 2023.

FROUDIÈRE, Julie, « Littérature et aliénisme : Poétique romanesque de l’asile (1870-1914) », thèse de doctorat, U.F.R de Lettres, Université Nancy 2, 2010.

GEORGET, Étienne-Jean, *De la folie* : *Considérations sur cette maladie*, Paris, Crevot, 1820.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (Tel), 2019.

LE BRAS, Anatole, *Aliénés* : *Une histoire sociale de la folie au XIXe siècle*, Paris, CNRS éditions, 2024.

LICTHLÉ, Michel, « Sur l’interdiction », dans *Balzac* : *Le texte et la loi*, Paris, Presses de l’université Paris-Sorbonne (Lettres françaises), 2012, p. 205-220.

MARCEAU, Félicien, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard (Tel), 2008.

MÉNARD, Sophie, *Émile Zola et les aveux du corps* : *Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2014.

MITTERAND, Henri, « L’Espace de la folie : *La Conquête de Plassans* », dans *Le Regard et le signe* : *Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1987, p. 129-135.

MURAT, Laure, *L’Homme qui se prenait pour Napoléon* : *Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard (Folio), 2011.

NERVAL, Gérard de, « Le Roi de Bicêtre (XVIe siècle) : Raoul Spifame », dans *Œuvres*, Paris, Garnier Frères (Classiques Garnier), 1986, p. 83-97.

NOOTENS, Thierry, « Fous, prodigues et faibles d’esprit : L’interdiction et le conseil judiciaire dans le tribunal de première instance d’Anger 1820-1835, 1880-1883 », *Déviance et société*, volume 24, nº 1 (2000), p. 47-67.

OZOUF, Mona, *Les Aveux du roman* : *Le XIXe siècle entre Ancien régime et révolution*, Paris, Gallimard (Tel), 2004.

PAGANI, Francesca, « L'Imaginaire des fluides chez Balzac », dans Francesco Spandri [dir.], *Balzac penseur*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres), 2019, p. 41-51.

PHILIPPOT, Didier, « Romantisme et aliénisme », dans Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et Paolo Tortonese [dir.], *op. cit.*, p. 7-20.

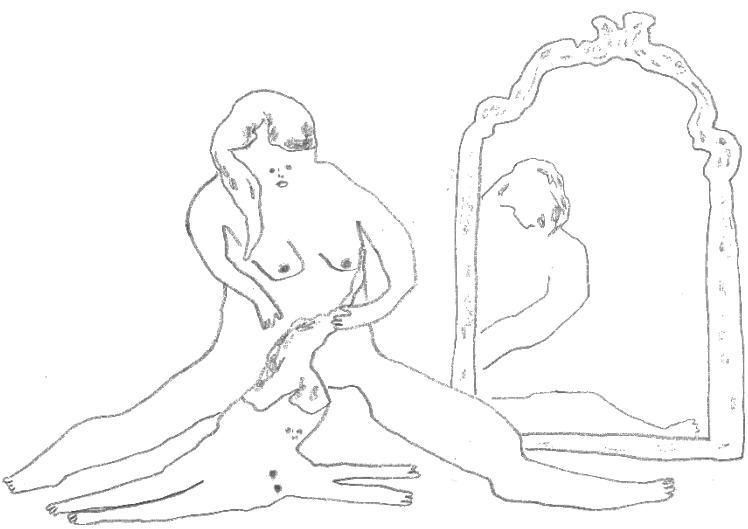
RIGOLI, Juan, « Langage et symptomatologie » dans *Lire le délire* : *Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 91-245.

VÉRON, Laélia, « Discours juridique et discours romanesque dans *La Comédie humaine* de Balzac : *Le Colonel Chabert*, *L'Interdiction*, *Honorine* », dans Marion MAS et François KERLOUÉGAN [dir.], *Le Code en toutes lettres* : *Écriture et réécritures du Code civil au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier (Esprit des lois, Esprit des lettres), 2020, p. 195-225.

ZOLA, Émile, *La Conquête de Plassans*, Paris, Librairie Générale française (Le Livre de poche), 2022.

—, Émile, « Histoire d'un fou », dans *La Conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 450-454.

—, Émile, « Notes sur la folie », dans *La Conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 447-449.



L'émoi des règles : études du motif de la folie dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal

Cassandre HUCHON (Université de Montréal et Université Grenoble Alpes)

Marie Cardinal (1928-2001) est une romancière franco-québécoise. Méconnue aujourd'hui des études littéraires, elle a pourtant marqué la littérature francophone par son engagement politique en lien avec les luttes de la deuxième vague féministe (1960-1980). En 1975, la parution des *Mots pour le dire* amorce un tournant dans sa carrière. Ce roman à la première personne retrace le cheminement d'une narratrice en proie à la folie qui, à l'aide de la psychanalyse, tente de se sauver et de comprendre les ramifications du mal qui la ronge. Véritable *best-seller*, il est vendu à plus de trois millions d'exemplaires en France et a de plus été traduit en une vingtaine de langues, ce qui assure à l'autrice une renommée internationale. Les nombreuses lettres reçues de ses lectrices et lecteurs attestent à elles seules de l'ampleur du phénomène. Dans l'une d'elles, anonyme, une lectrice émue évoque *Les Mots* comme un livre ayant « marqué une génération de femmes[1] ».

[1] Lettre d'une lectrice anonyme, fonds Jean Pierre Ronfard, Archives nationales du Québec (BAnQ) à Montréal, S4 D2, P 863, 2001.

Marie Cardinal fut également très présente sur la scène médiatique, comme en témoigne sa correspondance personnelle avec son mari[2]. Dans son ouvrage sur la cause littéraire des femmes dans les années 1970, Delphine Naudier la mentionne également en ces termes : « Marie Cardinal et Françoise Mallet-Joris[3] [sont] sollicitées de toutes parts pour des conférences, des débats […] : les femmes qui se veulent "libérées" cherchent à imiter leur exemple alors que ni l'une ni l'autre ne s'est présentée en modèle[4]. » Ainsi, le tournant amorcé par la publication des *Mots pour le dire* (1975) se caractérise par l'accès à une notoriété importante et par une affirmation de Cardinal au sein des constellations littéraires féministes de l'époque.

Sa poétique singulière se caractérise par un usage peu conventionnel de la langue française. Souvent qualifiée de « crue », son écriture au ras du corps féminin est percutante et détourne les codes traditionnellement associés, par la critique, à la catégorie de la « littérature féminine ». Cette dernière, souvent dévaluée et reléguée aux marges du littéraire[5], résulte, selon Christine Planté, d'une perception des femmes auteures comme « auteurs de désordre[6] » : en s'adonnant à une activité de l'esprit, les « bas-bleus[7] » s'autoriseraient ainsi à exister et à s'exprimer en dehors du domaine de l'intime et du

[2] Lors de la publication de *La Clé sur la porte*, la famille Cardinal est sous le feu des projecteurs, comme le montre la lettre du 4 octobre 1972 : « La télé a campé ici, complètement, pendant 3 jours ! […] Je pensais à ce que tu m'avais dit une fois : "ne mets pas les enfants dans le coup." Non seulement ils étaient dans le coup mais jusqu'au cou. » Fonds Marie Cardinal, BAnQ, P996.

[3] Autrice belge de renom, qui fut membre de l'Académie Goncourt de 1971 à 2001.

[4] Delphine Naudier, « Chapitre II. La cause littéraire des femmes dans les années 1970 », *Femmes et littérature*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2020, p. 377-413, [en ligne]. https://www.cairn.info/femmes-et-litterature--9782072889707-p-377.htm [Site consulté le 22 avril 2024].

[5] Christine Planté, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015 [1989], [en ligne]. https://books.openedition.org/pul/22545; Audrey Lasserre, « Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », thèse de doctorat, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2014., 715 f.

[6] Christine Planté, « Les bas-bleus contre l'ordre social », dans *op. cit.*, , p. 37-56, §1.

[7] Terme péjoratif attribué au XIXe siècle pour qualifier les femmes auteures.

domestique qui leur sont traditionnellement attribués [8]. Par conséquent, le fait même d'écrire, pour une femme, un roman, un essai ou encore un pamphlet, serait synonyme de défiance vis-à-vis de ce que Planté théorise comme le « genre des genres ». Ce concept, qu'elle développe dans le chapitre « Écrire comme un homme, écrire comme une femme[9] » de son ouvrage sur la femme auteur, permet de penser la hiérarchisation des genres littéraires selon les « catégories sexuelles[10] » fondées sur un imaginaire patriarcal. En ce sens, parce que *Les Mots pour le dire* est un roman à la première personne qui développe des thématiques sur l'intime et sur le quotidien des femmes, cette œuvre correspondrait aux attentes de la « littérature féminine ». Elle a donc majoritairement été analysée, dans le champ réduit de la critique littéraire disponible sur Marie Cardinal, comme une autobiographie, ou encore un témoignage, puisque, pour exemple, ce roman a pu servir de support à un discours médical[11].

Loin de développer en détails ces enjeux de réception, l'objectif de cet article est, à rebours de ces *a priori* critiques et affiliations génériques arbitraires, de relire *Les Mots pour le dire* comme un roman, soit un récit de fiction auquel on reconnaît une *qualification* [12] littéraire, afin de traiter la folie non comme un

---

[8] « [C]es femmes dérangent. Elles dérangent parce que, sortant de la sphère de la reproduction et de leur rôle de procréatrices, elles entrent dans celle de la production et de la création [...]. Ce désordre remet en cause le traditionnel partage des tâches et la distribution des fonctions symboliques et réelles entre les sexes, et annonce des bouleversements immédiatement perçus comme une menace d'égalité et d'indifférenciation. » Christine Planté, « Comment appeler une pareille créature ? », dans *op. cit.*, , p. 21-36, §18.

[9] Christine Planté, « Écrire comme un homme, écrire comme une femme », dans *op. cit.*, p. 181-222.

[10] « Il suffira, pour donner à saisir les enjeux de cette catégorisation sexuelle de la littérature et les différentes stratégies déployées en regard par les femmes écrivains, d'évoquer brièvement les plus femmes des genres-femmes (roman, lettres, journal intime), et les plus hommes des genres-hommes : histoire et poésie. » *Ibid.*, p. 181-222, § 25.

[11] Samuel Lepastier, « La spécificité clinique du symptôme en psychiatrie : l'exemple de l'hystérie », *Cliniques*, vol. XXI, nº 1, Toulouse, Érès, 2021, p. 40-53, [en ligne]. doi : 10.3917/clini.021.0040.

[12] Audrey Lasserre, « Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, vol. IV, 2009, p. 38-54.

témoignage, mais comme une matrice de l'écriture. En somme, je traiterai la folie comme une expérience signifiante pour le sujet écrivant. Dans cette perspective, dans les *Mots*, si on suit le motif de la folie, c'est parce que la narratrice vit cette aliénation dans son corps, qu'elle s'autorise à reconsidérer son rapport aux mots, à la parole et dans un troisième temps à l'écriture. Ce faisant, la folie comme thème permet à Cardinal de mettre en scène un sujet écrivant qui questionne les normes qui définissent ce qu'il est ou non acceptable de dire. Dans le roman, la parole et l'écriture coexistent puisque la narratrice, à la fin de son analyse et alors qu'elle s'autorise à exister, se met à écrire un livre. D'abord cachée sous le matelas, cette écriture devient un geste aussi nécessaire que la parole analytique. Dès lors, il est possible d'envisager la folie, non uniquement comme un symptôme médical, mais plutôt comme une source de libération et de création. Enfin, le fait que le roman s'ouvre sur les événements de Mai 68 ancre la prise de conscience de la narratrice dans un contexte social : libérée du carcan familial et de sa mère, elle peut enfin se permettre une forme de rébellion contre les systèmes d'oppression, tels que le patriarcat, le colonialisme ou encore le classisme[13], qui la rongent de l'intérieur.

J'aimerais ainsi, à partir de l'expérience de la folie, explorer en quoi le choix de la fiction et la porosité avec d'autres genres littéraires affiliés au récit de soi ont permis à Cardinal, d'une part, de développer un réel engagement littéraire en faveur de la cause des femmes et, d'autre part, de s'affirmer, en tant qu'autrice, à travers une poétique subversive qui malmène les normes linguistiques. Je ne mobiliserai pas la psychanalyse dans ma grille d'analyse en tant que méthode, mais plutôt en tant que thématique du récit. Ce faisant, cet

[13] Ce néologisme, utilisé dans la sphère militante, désigne une discrimination fondée sur l'appartenance ou non à une classe sociale dominante. Dans le cas de Cardinal, ses narratrices sont toujours issues d'une famille bourgeoise et très traditionnelle dont elles tentent de déconstruire les codes et de s'affranchir.

article se concentrera avant tout sur ce que la folie fait au corps et au langage en tant que lieux où s'exercent une domination et une volonté de contrôle établies par les normes patriarcales.

Il est également primordial de souligner que cette attention aux mots, considérée comme un vecteur d'une agentivité nouvelle pour la narratrice et *a fortiori* pour les femmes, se rapproche des esthétiques féministes transatlantiques de la deuxième vague. Au sein de ces mouvements, la folie est présente en tant que libération de l'ordre syntaxique, reflet de l'ordre social et patriarcal. Dans le titre de l'œuvre, le pronom défini « le » désignerait ainsi le carcan social qui emprisonne et torture la narratrice, mais également le corps féminin compris comme lieu de l'aliénation et de la libération des femmes.

À partir de cette double perspective, je propose d'étudier le thème de la folie dans *Les Mots pour le dire* en tant que matrice d'un *langage oblique*. Cette notion, que je développe dans mon travail de thèse[14], recouvre l'ensemble des mécanismes poétiques par lesquels Marie Cardinal s'empare des normes syntaxiques et lexicales de la langue française afin de les féminiser et de les détourner. Pour exemple, il s'agit d'insérer dans le texte des termes inusités ou des néologismes afin de nommer le corps féminin.

Par ce jeu d'écho, ce langage se veut ainsi le reflet déformé du langage usuel et quotidien employé par tous, mais qui néglige ou masque une réalité concrète et taboue vécue par les femmes. Il est donc *oblique*, car il détourne le langage usuel sans pour autant devenir hermétique aux personnes non spécialistes de Marie Cardinal, ou qui ne se s'identifient pas au genre féminin.

---

[14] « Les mots pour la redire : relecture critique et génétique de l'œuvre de Marie Cardinal », Université de Montréal, Université Grenoble Alpes. Travail de thèse réalisé en cotutelle sous la codirection de Mme Stéphanie Bernier et Mme Catherine Mariette.

Je m'attarderai, dans un premier temps, sur le thème de la folie, présentée non comme une maladie incurable, mais comme une expérience signifiante, constitutive du sujet écrivant, afin, dans un deuxième temps, de montrer en quoi les « mots pour le dire » constituent une matière vive que la narratrice s'autorise peu à peu à manipuler. En cela, mon analyse explorera le lien entre folie, langage et création pour, enfin, dans un troisième temps, démontrer que la thématique de la folie, redéfinie non comme une aliénation subie mais comme une échappatoire à l'enferment social des femmes, est un moyen pour Cardinal de manifester son engagement littéraire en faveur des luttes féministes et de promouvoir une sororité féconde et inclusive.

Traiter la folie : discours médical et aliénation dans *Les Mots*

Les Mots pour le dire est un roman centré sur le récit à la première personne d'une narratrice qui n'est pas nommée et dont on ignore le parcours exact de vie. D'elle, on devine uniquement des bribes : elle est mère de trois enfants, son mari est parti travailler loin et elle est issue d'une famille très conservatrice de colons en Algérie[15]. Atteinte d'un mal qu'elle définit uniquement comme « la CHOSE[16] », elle saigne continuellement et vit dans une angoisse permanente qui l'amène à considérer le suicide comme sa seule chance d'échapper à ses troubles. Après d'innombrables examens médicaux, sa famille décide de l'enfermer contre son gré dans une clinique psychiatrique. Parvenant à s'en échapper, et en proie au désespoir, elle entame une psychanalyse, dernier rempart avant le suicide. Cette démarche lui permet alors de « se plonger plus avant "dans les arcanes de [sa]

[15] Colette Hall, dans sa monographie sur Cardinal, décrit la famille de la narratrice des *Mots pour le dire* comme un « produit du système colonial et de l'idéologie patriarcale ». Colette Hall, *Marie Cardinal,* Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 42.
[16] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1975, p. 14.

famille et de sa classe[17]" afin de trouver les racines de sa maladie mentale[18]. »

Le fait que la narration des *Mots* soit prise en charge par plusieurs voix (le « je » de la narratrice en analyse, la « folle[19] » et la narratrice guérie[20]) permet à Cardinal d'ouvrir le récit à la première personne à une réalité « autre », équivoque, chorale (« Elle et moi. Moi, c'est elle[21] »). Plus que de simples effets d'échos, le roman donne à voir aux lecteurs et lectrices une vision concrète de l'aliénation vécue par la narratrice.

Ce jeu sur le « je » instaure un trouble dans le récit supposé autobiographique puisqu'il implique une pluralité de voix là où le lectorat s'attendrait à un récit unique. C'est également une autre manière de se saisir du récit de soi, non pas comme une histoire cohérente et chronologique, ordonnée, mais, au contraire, fragmentée et chaotique. Ce procédé permet d'explorer les possibilités d'un sujet multiple qui cherche non pas à donner sens à son expérience (narrée de façon linéaire et ordonnée), mais bien plutôt à dévoiler le processus de sa mise au monde.

Dès lors, la perspective post-moderne, développée par Laurence Pelletier, permet de reconsidérer le rapport au sujet, mais également à la psychanalyse :

> Si de manière générale, la psychanalyse consiste en une pratique thérapeutique visant à libérer le sujet de ses troubles névrotiques et, ainsi, à l'émanciper, en le resituant dans son identité et sa souveraineté, la psychanalyse telle que menée dans le roman de Marie Cardinal ne se présente pas d'emblée

[17] *Ibid.*, p. 83.
[18] Colette Hall, *Marie Cadinal, op. cit.*, p. 42.
[19] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 9.
[20] Je fais référence ici aux interventions extradiégétiques d'une voix plus critique qui se permet des commentaires qui complètent le récit à la première personne.
[21] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 9.

> comme telle. En effet, elle semble bien plus faire office d'expérience postmoderne, visant non pas à assurer la subjectivation, mais à décentrer le sujet et à le faire voler en éclat[22].

C'est ce décentrement du sujet qui permet à Cardinal, dans ce récit de fiction, de donner à voir les multiples facettes de la folie, vécue de façon simultanée comme un enfermement et comme une ouverture sur une autre manière de percevoir le réel.

En ce qui concerne cette idée de la folie comme une autre manière de percevoir le réel, l'*incipit* des *Mots* est assez intrigant. Au lieu de mettre en place le cadre narratif, comme attendu dans un roman, ou de nommer le « je » ou son origine, comme attendu dans une autobiographie, le récit commence par la description d'une voie sans issue, que l'on comprend être la ruelle dans laquelle se trouve le cabinet du psychanalyste :

> La ruelle en impasse était mal pavée [...]. Elle s'enfonçait comme un doigt crevassé entre des maisons particulières à un ou deux étages, serrées les unes contre les autres. Au fonds, elle butait contre deux grilles envahies par une verdure mesquine. Les fenêtres ne trahissaient aucune intimité, aucune activité[23].

Cette description, qui insiste sur l'absence de débouché ou de perspective (« impasse », « au fonds », « butait », présence de fenêtres aveugles) nous enferme dans un espace clos. De plus, les éléments qui composent cet espace semblent vivants et inquiétants, grâce à la comparaison de la ruelle avec un « doigt crevassé » et aux nombreuses personnifications mobilisées dans la description (« des

[22] Laurence Pelletier, « Analytique du féminin postmoderne : du processus de subjectivation dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », dans *Postures*, nº 17 (2013), p. 127.
[23] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.,* p. 7.

maisons [...] serrées les unes contre les autres » ; « elle [la ruelle] butait [...] » ; « verdure mesquine » etc.).

Par ces techniques narratives, le texte donne à lire l'angoisse comme une partie constituante du sujet écrivant qui contamine sa réalité. Le langage, reflet de ces procédés, est lui aussi affecté par cet état de trouble. Des mots apparaissent en majuscule comme autant d'obstacles sur lesquels bute le récit de la narratrice (« CHOSE », « FIBROMATEUX » ou encore « PEUR » répétés à plusieurs reprises dans les premières pages) ou, pour le dire autrement, comme autant de contenants dans lesquels la folie vient se loger. L'intervention de la narratrice guérie clarifie en un sens ce recours aux lettres capitales :

> Pour les malades mentaux, les mots [...] vivent autant que les gens ou les animaux. Ils palpitent, ils s'évanouissent ou s'amplifient. [...] Pour moi, à cette époque, un mot, isolé de la masse des autres mots, se mettait à exister, devenait une chose importante, devenait peut-être même la chose la plus importante, qui m'habitait, me torturait, ne me quittait plus, reparaissait dans mes nuits et m'attendait à mon réveil[24].

Ici, c'est le terme « fibromateux » qui hante la narratrice et recueille son angoisse. La folie apparaît donc à la fois comme une chose subie de l'intérieur, mais également comme une entité extérieure, qui s'infiltrerait par le langage, en l'occurrence ici le jargon scientifique. En effet, « fibromateux » n'est jamais défini, expliqué ou justifié. Le diagnostic tombe comme une sentence, condamnant le corps souffrant à être amputé : « Pour l'instant vous n'avez qu'un utérus fibromateux. Mais je vous conseille de vous en débarrasser au plus vite[25]. » Et le mot devient alors, par un procédé métonymique,

[24] *Ibid.*, p. 13.
[25] *Ibid.*, p. 7.

la sentence elle-même qui menace l'intégrité physique de la « folle ». Cela a pour effet d'accentuer l'angoisse plutôt que de la résoudre, allant même jusqu'à déformer la vision que la narratrice a de son propre corps, rendu cauchemardesque : « Fibromateux ! quel mot ! Caverne tapissée d'algues sanguinolentes. Pertuis monstrueusement boursouflé. Crapaud pustuleux. Pieuvre[26]. »

Dans ce schéma narratif, le corps est captif à la fois de la folie, mais également du discours médical. Afin d'éviter l'internement et l'amputation, la narratrice se surveille étroitement, redoublant ainsi le carcan qui l'emprisonne :

> Pour mieux me cacher j'avais bouché toutes les issues : mes yeux, mon nez, mes oreilles, ma bouche, mon vagin, mon anus, les pores de ma peau, ma vessie. Pour mieux obstruer ces orifices mon corps fabriquait en abondance les matières adéquates dont certaines s'épaississaient au point de ne plus passer, de faire bloc, dont d'autres au contraire s'écoulaient sans cesse, interdisant ainsi l'entrée à quoi que ce soit[27].

Ici, le corps est décrit comme une entité hermétique. Dans cette perspective, le fait de dire, puis d'écrire, la folie apparaît donc comme un « débordement », à l'instar du sang qui ne cesse de couler. En effet, cet acte de parole (réalisé dans le choix de la psychanalyse, puis plus tard dans l'écriture d'un livre) permet à la narratrice de se dérober à l'impératif de supprimer la chose en pratiquant une hystérectomie. Cependant, cette capacité à dire n'est pas évidente et pour (dé)livrer l'expérience de cette femme, le récit glisse de la première à la troisième personne : « Pour raconter le passage, la naissance, il faut que j'éloigne la folle de moi, que je la tienne à distance, que je me dédouble[28]. » Ce dédoublement, accompagné

[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*, p. 10.
[28] *Ibid.*

d'une prise de distance, permet à la narratrice guérie de prendre en charge le récit. Par ce procédé, l'aliénation est rendue effective dans le discours puisque deux voix se superposent, intimement liées par leur souffrance commune.

Les lecteur·rices parviennent alors à saisir que le contrôle exercé sur le corps est avant tout justifié par la peur à la fois du jugement d'autrui, mais aussi, et surtout, de l'internement : « Que rien ne se voie ! Surtout ne pas tomber dans la rue, ne pas être saisie par les autres, ne pas être conduite dans un hôpital. Imaginer qu'elle ne saurait plus juguler la folie, dont le flot grossissant romprait un jour les digues et déborderait, la faisait grelotter[29]. »

Un paradoxe s'installe alors dans le récit puisque pour échapper à l'internement psychiatrique, la narratrice se cloître dans la salle de bain, seul espace dans lequel elle peut à loisir observer et contrôler son corps en souffrance. Cette pièce exiguë rappelle de façon troublante, par sa blancheur et sa propreté[30], le plafond de l'hôpital « blanc comme le mensonge. D'un blanc immense pour que s'y perdent les vagins difformes et usés, d'un blanc profond pour y engloutir les images ignobles de mon imagination[31]. »

Dès lors, le corps médical et ses institutions sont mis sur le même plan que la chose car, plutôt que de soigner le corps souffrant, il cherche lui aussi à le contrôler de façon aussi invasive qu'implacable. Après son évasion et lors de sa première séance, la narratrice s'attarde longuement sur les différents « traitements » qu'elle a subis :

> J'avais vu je ne sais combien de gynécologue. Je savais au millimètre près, comment mettre mes fesses au bord de la table à examen après avoir installé mes jambes écartées sur les

[29] *Ibid.*

[30] « Pièce propre à l'odeur d'antiseptique et de savonnette. Pas de poussière dans les coins. » *Ibid.*, p. 14.

[31] *Ibid.*, p. 12-13.

> hauts étriers. Les entrailles ouvertes et offertes à la chaleur de la lampe, aux yeux du médecin, aux doigts gantés de fin caoutchouc, aux beaux et effrayants outils d'aciers. Je fermais les yeux [...] pendant que s'effectuaient au centre de moi-même d'expertes perquisitions, d'indiscrètes explorations, de savants attouchements. Violée[32].

Dans ce passage, la violence médicale est tout entière contenue dans le dernier mot : « violée ». Non seulement la médecine échoue à expliquer son trouble, mais elle est décrite comme une instance de domination qui s'approprie le corps souffrant, le fouille méticuleusement et sans le moindre respect, puisqu'il est réduit à des « entrailles ouvertes et offertes » à la fois à la violence de l'examen, mais également à celle du langage scientifique et médical.

La folie nous est donc présentée comme une « maladie incurable[33] » et apparaît, à l'instar de la ruelle de *l'incipit*, comme une voie sans issue, sans aucune autre échappatoire que le suicide : « Docteur, je suis malade depuis longtemps. Je me suis sauvée d'une clinique pour venir vous voir. Je ne peux plus vivre[34]. »

À la violence des examens médicaux s'ajoute également la violence symbolique de l'infantilisation de la narratrice par le personnel de la clinique et en particulier par son oncle qui en est le directeur. Il l'appelle « ma grande » et l'embrasse sur le front. La narratrice est totalement exclue des prises de décisions concernant sa santé, elle ignore jusqu'à l'identité des personnes qui l'entourent.

L'internement en lui-même n'est pas abordé frontalement par la narratrice qui le retrace comme un glissement mécanique, un enchaînement de discours rapportés qui la mènent à la clinique :

---

[32] *Ibid.*, p. 12.
[33] *Ibid.*, p. 16.
[34] *Ibid.*, p. 9.

> Au début on me ronronnait des "ce n'est rien, tu es nerveuse. Repose-toi et fais du sport." Pour finir, ça avait été un impératif : " tu vas voir le docteur Untel qui est un ami de ton oncle et un grand spécialiste du système nerveux." Le grand spécialiste-ami avait ordonné un traitement "sous contrôle médical." On m'avait retenu une chambre tout en haut de la clinique de mon oncle. Une pièce aménagée dans le grenier[35].

Le « je », bien que totalement absent de ce passage, fait pourtant poindre une ironie assez mordante, visible dans l'usage du verbe « ronronner » qui incite à la méfiance, ainsi que dans l'emploi du superlatif « le grand spécialiste-ami » ou encore la formulation « sous contrôle médical » qui à elle seule résume l'emprise de sa famille sur la narratrice.

Face à cette menace de contrôle absolu de son corps et de son état mental, la narratrice s'affirme paradoxalement dans une posture de refus, embrassant alors le trouble qui l'habite et décidant par elle-même de ne pas le « fixer », mais au contraire de l'explorer par la psychanalyse :

> Ils s'entretenaient devant moi comme si j'avais été une potiche. [...] Je pensais simplement que la boucle était bouclée, que j'allais être internée et que c'était normal puisque j'étais incapable de vivre comme les autres, d'élever correctement mes enfants. Et puis je n'en pouvais plus, je voulais qu'ils me délivrent de la peur, de la chose, à n'importe quel prix. Pourtant ce matin-là, à la clinique, j'ai deviné que leur prix allait être énorme et que je ne voulais pas le payer. Je ne prendrai plus leurs comprimés c'est décidé! Quand la dame viendrait je ferais semblant d'avaler le comprimé mais

[35] *Ibid.,* p. 19.

> je ne l'avalerais pas, je cracherais tout par la fenêtre. [...] Et c'est ce que j'ai fait[36].

La narratrice passe ici d'une posture passive à une prise de décision radicale dans l'espace d'un paragraphe, comme si cette réflexion était en germe depuis un moment.

En soi, l'internement psychiatrique, plutôt que de rectifier la narratrice, la pousse au contraire à la subversion et donc paradoxalement à la folie (dans le sens où elle décide d'explorer son trouble en dehors des institutions médicales et psychiatriques imposées par sa famille, ce qui va l'amener à l'accepter). Martine Delvaux souligne elle aussi ce paradoxe : selon elle, les études menées sur les statistiques des institutions psychiatriques mettent en évidence le nombre de cas « fabriqués » :

> [Dorothy E.] Smith suggère que les résultats émis par les organismes responsables des études préliminaires – collecte de données et compilations plutôt qu'analyse des statistiques – reposent sur une conception de la santé et de la maladie mentale fondée sur un ensemble de préjugés sociaux qui déterminent quels rôles féminins et masculins sont jugés adéquats, quels comportements physiques et verbaux sont trouvés acceptables, quelle est la marque d'une certaine adaptation sociale[37].

La folie est ainsi redéfinie, non plus comme un travers à rectifier, mais comme un chemin d'exploration à parcourir à l'aide de la psychanalyse : « Pendant que j'étais folle, j'ai découvert des chemins de mon esprit que je n'aurais jamais découverts sans la folie[38]. » Le psychanalyste représente également une figure d'autorité et pourrait

---

[36] *Ibid.*, p. 24.
[37] Martine Delvaux, *Femmes psychiatrisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique*, Paris, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance (Les Empêcheurs de penser en rond), 1998, p. 14.
[38] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 25.

constituer un danger comme le montre les réflexions de la narratrice lors de la première séance : « Est-ce que c'était un piège ? Le dernier ? Peut-être n'aurais-je pas dû lui faire confiance[39]. » Pourtant, non seulement il valide le choix de la narratrice, « [v]ous avez bien fait de ne pas prendre ces comprimés. Ils sont très dangereux[40] », mais il s'adresse à elle comme à une adulte responsable et non comme un cas à traiter et à gérer.

Commence alors, par cette prise de conscience de son indépendance et de sa responsabilité en tant que personne et en tant que sujet autonome, une exploration de soi par les mots. Dans la narration, éclatée et non chronologique, cela fait écho aux interventions, sous forme de prolepses, de la narratrice-guérie : « Mais, à cette époque, je ne savais pas que je commençais à peine à naître et que je vivais les premiers instants d'une lente gestation de sept ans. Embryon gros de moi-même[41]. » Cette intervention empreinte de bienveillance pour son alter-ego passé souligne que la folie, ressaisie par l'analyse, n'est plus exactement subie, puisqu'elle permet la réalisation de soi. La folie peut dès lors ne plus être vue uniquement du point de vue médical, mais plutôt comme l'amorce d'une remise en question de soi et du réel.

Trouver les mots pour se dire : le motif de la folie comme matrice de l'écriture

Le travail sur les mots, permis par la psychanalyse, est donc mis au centre du processus de guérison. Dans le texte, le discours médical, lui, en est écarté, après le récit de cette première séance. Selon cette perspective, la description même des symptômes de la folie devient

[39] *Ibid.*, p. 28
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.*, p. 18.

ambiguë tant elle apparaît poétique. Par exemple, l'un des symptômes principaux de la chose est l'écoulement continuel du sang, seul élément dicible et mesurable de la folie. Ce dernier est d'abord décrit comme suit :

> Je pouvais parler du sang, de sa présence douce et tiède entre mes cuisses depuis plus de trois ans, des deux curetages[42] que l'on m'avait fait pour stopper son flux. Cet écoulement, avec ses différences de régime, m'était familier. Cette anomalie était rassurante parce qu'elle se voyait, pouvait se mesurer, s'analyser. J'aimais en faire le centre et la cause de ma maladie[43].

Dans cet extrait, cette « anomalie » qui inquiète et trouble la « folle » est pourtant décrite avec une certaine tendresse (« présence douce et tiède » ; « familier » ; « rassurante »), renforcée par la dernière phrase : « J'aimais en faire le centre et la cause de ma maladie. » Je propose ainsi d'explorer plus avant cet « émoi des règles[44] » qui transparaît dans le texte de Cardinal et semble nourrir une réflexion poétique sur le tabou et les normes qui enserrent les menstruations, considérées comme une honte.

Le sang menstruel est omniprésent dans les premières pages du livre, voire dans l'œuvre entière[45]. Annie Leclerc, avec qui s'entretient Marie Cardinal dans *Autrement dit* (1977), l'évoque comme un point central du roman :

---

[42] Technique médicale : il s'agit de brûler une partie des muqueuses utérine afin de cautériser une plaie interne, ou, dans un cas de cancer par exemple, de limiter voire de supprimer la zone atteinte.

[43] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 10.

[44] Anne Emmanuelle Berger, « Écrire le corps au temps du MLF », dans Marie-Françoise Berthu-Courtivron et Fabienne Pomel (dir.), *Le Genre en littérature : les reconfigurations masculin/féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2021, p. 332.

[45] Le terme « sang » apparaît à 66 reprises (chose intéressante, le sang menstruel se confond parfois, dans certains passages, avec le sang du Christ et celui de « règles » à 13 reprises).

> Ce qui m'a saisie d'abord dans les *Mots pour le dire* c'est le sang. Du sang, du sang, du sang… J'avais raison d'être saisie par ça puisque c'était ça qui te saisissait toi-même. Tu évoques ton enfance, ta vie de femme, ta vie après l'analyse et j'apprends beaucoup de choses à propos du sang, d'un sang qui est un sang de femme[46].

Cette intervention permet de mesurer l'effet de lecture produit par le texte chez certain·es lecteur·rices. Elle souligne également la charge symbolique du sang menstruel, « un sang qui est un sang de femme », que les deux autrices développent tout au long de leur entretien. Cardinal précise ainsi, plus loin dans le texte :

> En tout cas c'est un sujet auquel je pense beaucoup [le rapport aux règles]. Mais tu vois, je ne sais rien, je cherche. Simplement je crois que les femmes sont encore plus tenues à l'écart de leur corps que les hommes, à cause des tabous très lourds qui pèsent sur notre sang, sur nos règles[47].

Et précisément, dans les *Mots*, ce tabou est exploré, mesuré, d'abord par les médecins, puis et surtout par le récit qui épouse le flux erratique du sang et son rythme si particulier.

Dans ce passage, où la narratrice se lamente sur ce flux constant de « cette source intime, gênante, voyante, honteuse[48] », le sang apparaît d'abord par les traces extérieures qu'il laisse :

> J'avais taché tant de fauteuils, tant de chaises, tant de divans, tant de sofas, tant de lits ! J'avais laissé tant de flaques, flaquettes, gouttes et gouttelettes dans tant de salons, salles à manger, antichambres, couloirs, piscines, autobus, et autres lieux ! Je ne pouvais plus sortir[49].

---

[46] Marie Cardinal, *Autrement dit*, Paris, Grasset, 1977, p. 28.
[47] *Ibid.*, p. 37.
[48] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 10.
[49] *Ibid.*

Cette énumération de lieux et de mobiliers tachés, scandés par l'anaphore « tant de », rappelle le son d'un goutte à goutte, puis la phrase s'allonge comme si le récit épousait le flux qui s'accélère, de manière hachée, jusqu'au constat implacable de l'impossibilité de sortir.

À cette litanie, dont le rythme poétique est assez entraînant, succède une longue description des périodes de répit où le « sang allait enfin se lover dans sa poche douillette et dormir là pendant vingt-trois jours, comme avant[50]. » Or, dans cette description, la joie attendue du fait de l'interruption de cet écoulement constant apparaît en demi-teinte puisque la narratrice, dans l'espoir de prolonger cet état « normal », s'abandonne à l'immobilité :

> Dans cet espoir je tâchais de faire le moins d'efforts possible. Je me manipulais avec de grandes précautions [...]. Une sorte de félicité s'emparait alors de moi [...]. Je restais figée, comme endormie, espérant de toutes mes forces redevenir normale, être comme les autres[51].

De façon paradoxale, l'absence de « dérèglements » conduit la narratrice à une immobilité précautionneuse, qui est pourtant l'une des caractéristiques de la névrose dans le récit. En soi, dans ces deux passages, le sang est à la fois désiré et rejeté. Il est une source de joie quand son flux est « normal » (on retrouve pour désigner les menstruations des termes très doux : « se lover », « poche douillette ») et en même temps cette « normalité » apparente, souhaitée par la narratrice, l'endort (« je restais figée, comme endormie »). Et de fait, cela fait écho, dans le passage précédent, à l'enfermement des jours où le sang coule en abondance (« je ne pouvais plus sortir »). Ces effets de ressemblances et de dissonances dans le rapport au corps et aux menstrues sont troublants, car ils

[50] *Ibid.*, p. 11.
[51] *Ibid.*, p. 11-12.

viennent fragiliser l'illusion, entretenue par la narratrice et le corps médical, que le sang est la cause de la maladie mentale et, par conséquent, qu'il doit être maîtrisé pour que la patiente guérisse.

Dans *Autrement dit*, Marie Cardinal explore ce rythme du sang menstruel et le féminin qui y est rattaché en termes de « vague et [de] réglé ». Selon cette réflexion, développée dans les échanges avec Leclerc, les femmes sont définies par leurs menstrues :

> C'est tout de même un sort absurde que celui des femmes : toute leur vie elles ont dû cacher leur sang et pourtant ce sang est une légion d'honneur puisque lorsqu'elles sont obligées d'enlever cette décoration bien rouge elles ne sont plus des femmes, elles sont des enfants ou des grands-mères[52].

Et pourtant, par cette temporalité changeante, elles échappent aux définitions établies par les hommes et deviennent donc « vagues » à travers leur « règles » :

> Annie : Je me demande si ce côté vague n'est pas le bon côté, celui qu'il faut travailler, approfondir. Je dirais que je me fous d'une certaine définition de la femme et que même je voudrais en arriver à une subversion de toute définition possible parce que définir, ce serait arrêter, ce serait donner une réponse à quelque chose qui est largement défini, à savoir, la virilité[53].

Le sang apparaît alors comme un rempart à l'enfermement, une affirmation du « vague » face aux normes imposées aux corps des femmes. Par ce procédé de description minutieuse de la présence ou de l'absence du sang, Marie Cardinal donne à voir les règles (au sens de menstrues comme de normes) et joue avec elles en un sens puisque le sang menstruel, considéré comme un tabou à l'époque et encore

[52] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 43.
[53] *Ibid.*

aujourd'hui, est ici mis au premier plan, allant à l'encontre de cette honte reflétée par l'impératif « Que rien ne se voie[54] ! ».

Dans *Autrement dit*, l'autrice ira même jusqu'à inventer des termes pour décrire son sexe et cette « rengaine du sang » que l'on constate dans les *Mots :*

> La béance. L'ouverte. La nuite. La nuine… Quel mot fera exister mon con ? Quel mot exprimera son active et sombre inertie ? Une lalgue. Une puitre. Une bueuse. Une hamère… pour dire la suavité de son humidité, la profondeur de ses abysses ? Sente. Ravine. Voille. Tronce… Pour dire le chemin carmin du plaisir, de l'enfant. Et la rengaine du sang ? La sanguaine[55] ?

L'émoi des règles est d'autant plus mis en avant que le premier chapitre du roman est entièrement construit autour d'un silence. Le sang, et sa description, sert avant tout d'écran à la folie puisque la narratrice refuse de nommer la chose et de parler de l'hallucination qui l'avait pourtant amenée à fuir la clinique dans laquelle on la maintenait prisonnière :

> J'avais peur de l'internement comme j'avais eu peur de l'opération qui m'aurait amputé le ventre. Je m'étais sauvé d'une clinique pour venir dans l'impasse mais je croyais que je venais trop tard, que je retournerais dans une clinique psychiatrique. Je croyais que c'était inévitable surtout depuis que la chose s'était enrichie de l'hallucination. […] La présence, par instants, d'un œil vivant, me regardant, […] me semblait être le signe de la véritable folie, de la maladie incurable[56].

---

[54] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 14.
[55] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 99.
[56] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.,* p. 16.

La répétition du groupe verbal « je croyais » et le cheminement qui mène de la clinique à une impasse donnent à voir la narratrice comme une personne acculée et encore prisonnière. Ainsi, dans ce schéma de pensée, le sang sert de « prétexte » à la maladie mentale. Seule trace visible et mesurable du trouble, il est justifié, contrairement à l'hallucination. On comprend alors mieux la présence d'un champ lexical de la douceur et de la bienveillance pour le décrire : il forme un rempart à la folie.

Pourtant, au-delà de ce rôle protecteur, le sang apparaît également comme un moyen de mieux comprendre le corps souffrant. Pendant l'internement, l'observation de l'écoulement du sang devient l'« occupation préférée » de la narratrice, pourtant en proie à la « chose » et aux médecins. Surgit alors, dans le récit, une métaphore centrale de la poétique de Cardinal, celle de la mer : « Cela me fait penser à la mer et à ses vagues qui viennent faire leur révérence sur la plage, avec un soupir. Je pense aux planètes qui tournent régulièrement [57] . » Jouant sur l'homonymie entre « mer » et « mère », Cardinal tisse ici de nouveau la métaphore d'un « embryon gros de lui-même », puisque la narratrice, rassurée par le sang et ses vagues, se berce avec cet écoulement : « [...] [J]'ai alors regardé tomber doucement, goutte à goutte, pendant que je balançais d'avant en arrière, pour me bercer, sachant très bien qu'en même temps que moi je berçais la chose[58]. »

Contrairement donc au discours médical et aux instances de contrôle qui définissent et établissent la folie, c'est bel et bien l'observation et l'acceptation du corps souffrant et du sang qui « sauve » la narratrice de la folie. En trouvant les mots pour dire sa réalité, en suivant les conseils de l'analyste qui l'encourage à cesser de lutter contre le sang et son flux, mais plutôt à le comprendre, la

[57] *Ibid.*, p. 22.
[58] *Ibid.*

narratrice trouve le chemin de sa délivrance et échappe ainsi à tout contrôle externe sur son corps :

> C'est comme cela que, tout bêtement, avec une aisance de source, une légèreté de nuage, une simplicité d'œuf, j'ai pris conscience que j'avais subi des dizaines d'examens, de radios, de tests, d'analyses et qu'aucun résultat n'avait indiqué quoi que ce soit d'anormal dans les différents fonctionnements de mon corps. [...] Je comprenais clairement que mon sang c'était la bouée de sauvetage qui nous permettait, aux médecins et à moi, de flotter sur la mer de l'inexplicable[59].

À cette remarque succède, en miroir, le discours médical raillé par la narratrice :

> Je saigne, elle saigne. Pourquoi ? Parce que quelque chose ne marche pas, quelque chose d'organique, quelque chose de physiologique, quelque chose de très grave, quelque chose de très compliqué, quelque chose de fibromateux, de rétroversé, de déchiré, de pas normal. Les analyses ne révèlent rien, ça ne veut rien dire, on ne saigne pas comme cela sans raison. Il faut ouvrir et aller voir. Il faut faire une longue incision dans sa peau, dans ses muscles, dans ses veines, écarter les chairs du ventre, les viscères et s'emparer de l'organe tout chaud, rosâtre, le couper, le supprimer. Comme cela il n'y aura plus de sang[60].

Par l'observation et l'acceptation de son corps souffrant, la narratrice renverse alors le rapport de force et s'autorise à déconstruire le discours médical, dont elle montre les incohérences et les préjugés (« Les femmes sont souvent "nerveuses" parce que leur équilibre gynécologique est précaire, très fragile[61] »). Ainsi, cette prise de conscience permet à la narratrice de réévaluer son rapport au

[59] *Ibid.*, p. 38.
[60] *Ibid.*
[61] *Ibid*, p. 39.

réel puisqu'elle s'autorise enfin à contester la norme (ici le discours médical), en rejetant la honte qui pèse sur sa « folie » et sur son corps de femme.

La polysémie du terme de « règles », qui désigne à la fois les menstruations et un système de normes (ici la bourgeoisie, le patriarcat ou encore la religion) est non seulement visible dans les images qui donnent à voir ce sang, mais également et surtout dans le tissu de mots et d'injonctions qui définissent le réel décrit par la narratrice, réel mis à mal par l'analyse.

Dès lors, la polyphonie du texte, mise en place par ces trois instances narratrices qui semblent se superposer, nous donne à lire un récit équivoque, où le sujet écrivant transparaît comme éclaté et pluriel. Ainsi, comme le souligne Laurence Pelletier, Marie Cardinal met en scène, dans *les Mots*, une « généalogie du sujet[62] » qui se construirait par les mots et se développerait à travers des reconstructions et des déplacements multiples. Pour exemple, on peut citer les interventions critiques de la narratrice guérie qui relate son récit *a posteriori* et le modifie à sa guise. Ce procédé de mise en scène de soi de la narratrice lui permet de montrer à la fois la genèse de son identité, mais également de remettre en question les normes qui définissent et enclavent son rapport au réel (ici les normes familiales, mais aussi sociales, issues des systèmes du patriarcat et du colonialisme).

La folie comme moyen d'échapper à l'ordre social

Ainsi, ce sentiment de honte éprouvé par la narratrice n'est jamais vraiment expliqué, puisque la honte est plutôt présentée comme une injonction extérieure, une conséquence de comportements dits

[62] Laurence Pelletier, *loc. cit.,* p. 131.

déviants comme la masturbation ou encore l'avortement[63]. La découverte même de la « féminité » et des règles est relatée comme une scène d'initiation, où la mère transmet à sa fille « l'uniforme invisible » de sa classe sociale :

> C'était une séance d'initiation à laquelle ma mère et moi nous nous étions livrées. À une séance importante, la plus importante peut-être. Elle me donnait les pièces les plus précieuses de l'uniforme invisible qui désignera ma caste à quiconque me rencontrera. Il fallait que je sois dressée de telle sorte qu'à n'importe quel moment, dans n'importe quelle circonstance, on puisse reconnaître mon origine. En mourant, en jouant, en mettant un enfant au monde, en faisant la guerre, en dansant avec mon fiancé dans une guinguette ou au bal du gouverneur, je devrai porter mon uniforme invisible. Il me protégera, il m'aidera à reconnaître mes semblables et à me faire reconnaître d'eux, il inspirera le respect aux inférieurs[64].

Par un subtil glissement énonciatif, visible à travers l'emploi de formes impersonnelles (« il fallait », « on », ou encore le « il » de l'uniforme sujet de la dernière phrase), le « je » de la narration est petit à petit rejoint et encadré par un discours autre que l'on comprend être celui de la mère. Un discours qui se veut pédagogique et protecteur, mais qui, en réalité, transmet une vision violente et hiérarchique des rapports sociaux, comme le démontrent les références au dressage, à la caste ou encore aux « inférieurs ». Une violence intériorisée par la narratrice enfant, qui devra se soumettre aux lois de sa famille sous peine de vivre dans le péché car dans ce

[63] Il est important de noter que ces comportements ont tous un rapport direct au corps féminin, ce qui constitue en soi l'un des principaux thèmes sur lesquels écrit Cardinal. Toutefois, dans *Les Mots*, cette thématique est loin d'être anodine, puisque la folie qui habite et torture le corps de la narratrice est directement mise en lien avec la mère, présentée comme l'incarnation du carcan familial dans lequel évolue la narratrice.

[64] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.,* p. 116-117.

cadre établi, les règles (et par extension la maternité et la sexualité) sont présentées comme une épreuve divine : « Dieu nous soumet à des épreuves que nous devons accepter avec joie car elles nous rendent dignes de nous approcher de lui… Tu te trouves devant la première de ces épreuves puisque tu vas bientôt avoir tes règles[65]. »

Or, le contrôle exercé par la mère sur la fille, contrôle visible dans l'évocation des « lois » qui se confondent avec les lois divines, est directement lié, si l'on suit les fils de la narration, à l'hallucination qui fait si peur à la narratrice. Le passage qui l'évoque, au milieu du roman, succède à cette scène d'initiation et en constitue le prolongement. En voulant explorer les lois de sa famille, la narratrice évoque pour la première fois l'hallucination, soit un œil qui l'observe de manière inquiétante : « L'œil de ma mère, que je confondais avec celui de Dieu (et, inconsciemment avec l'œil de la caméra), était là et me regardait, évaluant mes gestes, mes pensées, ne laissant rien passer[66]. »

Comme elle le décrypte en analyse, cet œil représente d'abord pour la narratrice l'œil de son père qui la filme, enfant, pendant qu'elle urine. Ce souvenir enfoui et refoulé est associé au vif sentiment de honte, ressenti enfant, d'être ainsi surprise dans son intimité. Dans un deuxième temps et alors que la narratrice se remémore cette scène, la révolte prend le pas sur la honte : la narratrice-enfant, en colère, bat son père et exprime sa rage. En réponse, les adultes lui répètent des mots qui, et c'est là un lien que fait la narratrice adulte, sont les mêmes que ceux employés pour décrire la folie qui la hante : « Honte, honte, honte. Mal, mal, mal. Folle, folle, folle[67]. » Honte, sang et folie sont donc étroitement liés ensemble et tous ces fils semblent bel et bien mener aux valeurs

[65] *Ibid.,* p. 112.
[66] *Ibid.*, p. 157.
[67] *Ibid.*, p. 151.

bourgeoises, patriarcales et religieuses véhiculées par la famille et incarnées par la figure maternelle. Ce maillage, dont l'entrelacement rappelle l'uniforme invisible transmis à la narratrice enfant, permet aux lecteur·rices de suivre l'éveil de la narratrice et sa révolte vis-à-vis de ce carcan.

Partant donc du principe que tout ce qui échappe au contrôle de la mère et des lois est « déviant », il me paraît important de souligner les parallèles mis en place dans le récit, comme la comparaison faite par la narratrice en analyse entre le geste de masturbation et le geste de vérification de l'écoulement du sang[68].

Ici l'acte sexuel, hors mariage, est clairement narré comme un acte de défiance vis-à-vis la norme familiale. Et il se solde par une crise d'angoisse que l'adolescente identifie comme une conséquence logique à sa désobéissance :

> Quand l'angoisse est venue je l'ai reconnue tout de suite. Mais, cette fois, sa présence me paraissait plus normale, elle me faisait moins peur. Je savais bien que j'entrais par la mauvaise porte dans le monde du sexe, j'empruntais le même passage que les femmes que mon père recevait chez lui, j'avais rejoint leur honteuse cohorte[69].

Ici la honte est rattachée à la définition de la « femme acceptable » telle que la conçoit la mère et qui, par un principe d'exclusion, ne recouvre pas les expériences de la narratrice. Ainsi, l'angoisse, et plus tard la chose, apparaissent liées au sentiment de ne pas correspondre aux attentes, d'être toujours en porte-à-faux vis-à-vis des normes familiales.

Nommer le corps – et ici l'écho avec les luttes féministes de la deuxième vague est très présent – c'est donc s'autoriser à en jouir et à

[68] *Ibid*, p. 104.
[69] *Ibid.*

l'explorer à sa guise, en dehors de tout diktat. Pour reprendre les termes de Cardinal et de Leclerc, c'est s'autoriser à être « vague ». On peut alors remarquer, dans le processus créatif de Cardinal, qu'une certaine hybridité se manifeste dans les *Mots* et dans son œuvre en général entre une vision essentialiste et constructiviste du « féminin » en littérature.

L'impératif d'écrire, présenté par Hélène Cixous dans son manifeste du *Rire de la Méduse*, est lié à la colère de voir le « féminin » enclavé et défini par la culture dominante : « Il faut que [la femme] s'écrive parce que c'est l'invention d'une écriture *neuve, insurgée* qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire[70]. »

Or précisément, dans les *Mots*, la narratrice en vient à écrire pour ancrer sa réalité : « Cela se faisait simplement, facilement. Je ne pensais même pas que j'écrivais. Je prenais mon crayon, mon carnet, et je me laissais aller à divaguer. [...] Je me sentais libre comme je ne l'avais jamais été[71]. » La « venue à l'écriture » permettrait ainsi de faire advenir un sujet autre, féminin, autonome. En ce sens, il est cohérent de rapprocher cet effort de Cardinal, par la mise en abyme du geste d'écriture, de représenter le féminin en tant que sujet autonome d'autres expérimentations littéraires comme la notion de « sujète » développée par Louise Cotnoir et définie comme suit :

> Pour le moment, l'expression de la sujète se manifeste dans la révolte, dans une protestation existentielle. L'écriture devient le territoire où « je » peut prendre place, une place forte, quand je m'affirme en représentante du genre humain. Dans l'Histoire, je suis l'illisible, l'ombre, le vide. Contre ce

[70] Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée (Ligne fictive), 2010, p. 45.
[71] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.,* p. 206.

> placage symbolique sur le prétendu réel qui fonde la légitimité mâle, apposer notre force de résistance[72].

Dans *Les Mots*, cette « protestation » est créée par la névrose qui permet à la narratrice de se mettre au monde. Folie et écriture, folie et création, semblent donc se compléter et aller de pair. Elles ont toutes deux pour origine la « matière vive » du corps. De même que chez Cixous l'écriture se fait à l'« encre blanche » (référence au lait maternel) ou chez Wittig à l'« encre violette » (couleur du lesbianisme), chez Cardinal elle se teinte de rouge vif et des diverses couleurs des fluides du corps :

> Les mots pour le dire, les mots véritables, les mots du commencement, ceux de la naissance, sont tous honteux, laids, sales, tabous. Car leur intelligence profonde vient du sang, de la merde, du lait, de la morve, de la terre, de la sueur, de la chair, des jus, de la fièvre. [...] Elles [les femmes] ne savent pas traduire en mots ce que leur corps sait [...]. C'est pour elles que j'ai envie d'écrire, j'ai envie de leur passer des mots qui seront des armes[73].

Et cette « matière » travaillée par le langage, transparaît dans le récit, en faisant ressortir le côté incantatoire du langage qui non seulement décrit le réel, mais lui donne consistance et sens. Dès lors, le corps fragmenté et contrôlé de la narratrice et des femmes en général est réparé par l'écriture :

> Je me suis rendu compte alors qu'il y avait toute une partie de mon corps que je n'avais jamais acceptée, qui ne m'avait, en quelque sorte, jamais appartenu. La zone de mon entrejambe ne pouvait s'exprimer que par des mots honteux et n'avait jamais été l'objet de ma pensée consciente. Aucun mot ne contenait mon anus (ce terme ne passant que très

[72] Louky Bersianik *et al.*, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1988, p. 150.
[73] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 81.

> difficilement et uniquement dans un contexte médical, scientifique, en lui-même il était donc une maladie)[74].

Ces deux passages se font écho et démontrent l'importance capitale pour les femmes de se réapproprier le langage et ses usages afin d'en explorer toutes les subtilités et, par la même, de se mettre au monde. En soi, la folie apparaît donc comme une expérience subversive voire nécessaire pour mieux se rendre compte des normes imposées aux corps et aux représentations de celui-ci.

En conclusion, la folie subie – acceptée puis choisie par la narratrice – est un moyen pour elle de s'affirmer en tant que femme dans une société codifiée et genrée, où le masculin est censé l'emporter sur le féminin sur un plan grammatical, mais également dans la hiérarchisation des genres imposée par le système patriarcal. Si l'on élargit la réflexion à l'ensemble de l'œuvre de Cardinal, *Les Mots pour le dire* constitue un point de bascule, un engagement en littérature, qui transparaît dans l'horizon d'attente dessiné par l'œuvre : *Les Mots* se clôt sur les événements de Mai 68, événements marquants de la lutte sociale en France, qui semblent confirmer et accompagner la libération de la narratrice.

Toutefois, dans *La Souricière* (1965), œuvre que l'on peut considérer comme un prélude aux *Mots*, tant la situation des deux narratrices est similaire, l'incapacité de Camille à se faire entendre et à trouver un moyen de sortir du piège social qu'est le couple (d'où le titre) la condamne au suicide. Le rapport à la création, remède à la névrose et à l'enfermement, paraît ainsi vital pour les narratrices de Cardinal.

Dans *Les Mots*, toutefois, ce n'est pas uniquement l'ordre patriarcal qui est remis en cause, mais également l'ordre social et religieux, qui se décline dans l'espace familial de la narratrice et

[74] Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, *op. cit.*, p. 230.

notamment dans son rapport à sa mère. Selon cette réflexion, être fou ou folle ne serait pas donc nécessairement lié à une situation médicale, mais plutôt à un état jugé déviant et échappant par là-même à la norme.

Au sein des mouvances féministes des années 1970, Cardinal se distingue d'abord par son refus d'essentialiser le discours créé à partir de ces explorations langagières. En soi, *a contrario* de certaines mouvances féministes dites essentialistes ou différentialistes, Marie Cardinal refuse de proposer une langue *spécifiquement* féminine, créée par et pour les femmes et extraite du corps féminin, à l'instar des esthétiques dérivées du concept d'*écriture féminine*. Cardinal, elle, développe une poétique de l'ouverture et de l'inclusion :

> La meilleure manière de prouver qu'il manque des mots, que le français n'est pas fait pour les femmes, c'est de nous mettre au ras de notre corps, d'exprimer l'inexprimé et d'employer le vocabulaire tel qu'il est, directement, sans l'arranger. Il deviendra alors évident qu'il y a des choses que nous ne pouvons pas traduire en mots. Comment dire notre sexe, la gestation vécue, le temps la durée des femmes ? Il faudra inventer. Le langage se féminisera, s'ouvrira, s'embellira, s'enrichira. Notre sororité sera féconde et accueillante car nos mots serviront à tout le monde[75].

Comme elle l'explique ici à Annie Leclerc, le fait de combler les manques de la langue française, et donc de s'affranchir de l'universel masculin élevé au rang de neutre, se fait par l'invention, mais également par l'inclusion. La sororité à laquelle fait référence Marie Cardinal serait donc une construction qui déborderait le cadre hiérarchique du genre. Non seulement le féminin est présenté comme une matrice de la langue (« le langage se féminisera, s'ouvrira, s'embellira, s'enrichira »), mais ce féminin est pensé dans une

[75] Marie Cardinal, *Autrement dit*, *op. cit.*, p. 89.

dimension relationnelle (« Notre sororité sera féconde et accueillante car nos mots serviront à tout le monde ») qui permettrait d'accueillir, sans les hiérarchiser, tous les genres[76]. Dès lors, elle propose un autre rapport au langage : un rapport oblique, subversif et poétique.

[76] Cardinal se situerait donc dans un entre-deux, où le féminin comme le masculin serait redéfini : dès lors, par cette ouverture de la langue française, qui se refuse aux normes grammaticales et sociales établies, elle crée un autre rapport au genre, qui se rapprocherait des esthétiques qu'Anne-Emmanuelle Berger qualifie de proto-queer, soit des esthétiques qui, dès les années 70, en amont donc des mouvements queer des années 80, questionnent le genre, et le rendent *fluide*, en dehors des normes binaires du masculin et du féminin.

BIBLIOGRAPHIE

Fonds Marie Cardinal, Archives nationales du Québec (BAnQ), Montréal, P996.

Fonds Jean-Pierre Ronfard, Archives nationales du Québec (BAnQ), Montréal, P863.

BERSIANIK, Louky *et al.*, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1988, 230 p.

BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise et Fabienne POMEL, *Le genre en littérature : les reconfigurations masculin/féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2021, 450 p.

CARDINAL, Marie, *Autrement dit*, Paris, Grasset, 1977, 219 p.

—, *Les Mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1975, 315 p.

CIXOUS, Hélène et Frédéric Regard, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée (Ligne fictive), 2010, 196 p.

DELVAUX, Martine, *Femmes psychiatrisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique*, Paris, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance (Les Empêcheurs de penser en rond), 1998, 281 p.

HALL, Colette, *Marie Cardinal,* Amsterdam, Rodopi, 1994.

HARRUS-RÉVIDI, Gisèle, « Bleu comme les règles ou de l'obsession aristotélicienne », *Champ psychosomatique,* nº 40 (avril 2005), p. 7-10.

LASSERRE, Audrey, *Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981),* thèse de doctorat, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2014, 715 f.

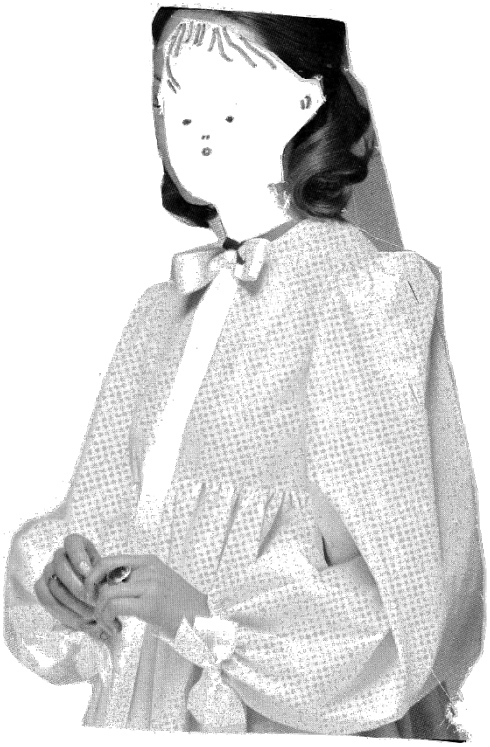
—, « Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », dans *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, vol. IV, (2009), p. 38-54.

NAUDIER, Delphine, « La cause littéraire des femmes dans les années 1970 », dans *Femmes et littérature*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2020, p. 377-413, [en ligne]. https://doi.org/10.3917/gall.reid.2020.02.0377 [Consulté le 22 avril 2024].

Pelletier, Laurence, « Analytique du féminin postmoderne : du processus de subjectivation dans *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », dans *Postures*, nº 17 (2013), p. 127-138.

Planté, Christine, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015 [1989], 361 p.

Schaeffer, Jacqueline, « Le fil rouge du sang de la femme », dans *Champ psychosomatique*, vol. XL, nº 4 (2005), p. 39-64, [en ligne]. https://doi.org/10.3917/cpsy.040.0039



« On n'y arrive pas seul, il faut le psychiatre et un ange » : une autopathographie de la folie dans *Puisque voici l'aurore* (2020) d'Annie Cohen

Dalia ABU SBITAN (Université Sorbonne Nouvelle)

La folie échappe aux définitions. Ce terme protéiforme et universel englobe désormais une vaste gamme de troubles psychologiques, qu'ils soient d'origine physiologique, sociale, génétique ou autre[1]. Pourtant, comme le souligne Sander L. Gilman, la « douleur psychique » constitue un test décisif pour comprendre la folie, en mettant en lumière les souffrances mentales profondes qui la caractérisent[2]. Dans ce contexte, l'écriture se distingue comme un moyen essentiel pour donner forme et voix à cette douleur, offrant aux individus une manière de naviguer dans des réalités souvent indicibles. Par moments, il semble également que la folie soit intimement liée à la littérature, enracinée dans une « relation intime » qui « semble naturelle[3] ». Des figures comme Antonin Artaud, avec *Le Théâtre et son double* (1938), visaient à « choquer le

[1] Gillian Ni Cheallaigh, Laura Jackson et Siobhán McIlvanney [dir.], *Quand la folie parle : The Dialectic Effect of Madness in French Literature Since the Nineteenth Century*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 1.

[2] Sander L. Gilman, « Madness », dans Rachel Adams, Benjamin Reiss et David Serlin [dir.], *Keywords for Disability Studies*, New York, New York University Press, 2015, p. 114-119.

[3] Anouck Capé, *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 7.

spectateur pour le sortir de sa complaisance et le confronter aux dures réalités de la condition humaine[4]. » De même, dans son œuvre semi-autobiographique *The Bell Jar* (1963), Sylvia Plath a puisé dans ses propres expériences mentales et émotionnelles, les transformant en sujet et cadre symbolique, trouvant ainsi « un langage unique pour exprimer ce qui semble inexprimable[5] ». Cet article s'intéresse à une œuvre contemporaine française d'Annie Cohen, *Puisque voici l'aurore* (2020), qui explore la folie dans un cadre littéraire profondément personnel, tout en mettant en lumière une approche marquée par l'interdépendance. S'inscrivant dans la tradition littéraire d'auteurs tels qu'Artaud et Plath, Cohen propose une vision qui intègre la présence et le soutien des autres comme éléments fondamentaux de son cheminement à travers la folie. Elle souligne que la guérison ne peut se faire seule, mais nécessite l'aide des autres. Elle envisage la folie comme un processus collectif, une conception qui fait écho à l'approche communautaire introduite de manière plus explicite avec le DSM-III[6] dans l'histoire récente de la psychiatrie. Ce soutien s'articule autour d'un réseau comprenant son psychiatre, son compagnon « FB » et son sentiment d'appartenance à une tradition juive. Comme elle l'écrit : « On n'y arrive pas seul, il faut le psychiatre et un ange[7]. » Cet « ange » évoque à la fois une aide divine et,

---

[4] Martin Esslin, « Introduction », dans Martin Esslin, [dir.], *Absurd Drama*, Harmondsworth : Penguin, 1965, p. 23.

[5] Lillian Feder, *Madness in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 278.

[6] Cette ouverture à la collaboration résonne avec l'approche communautaire mise en avant par le DSM-III dans l'histoire récente de la psychiatrie, qui a marqué un tournant en insistant sur l'importance du soutien communautaire dans le traitement des troubles psychiques. Des figures comme Robert H. Felix, premier directeur de l'Institut national de la santé mentale aux États-Unis, ont encouragé les psychiatres à s'intégrer aux communautés locales pour mieux répondre aux besoins des patients. Ce tournant a donné naissance, dans les années 1970, à des initiatives comme le Tremont Crisis Center dans le South Bronx, où psychiatres, infirmiers et travailleurs sociaux collaboraient en équipe, soulignant l'importance d'une approche collective des soins. Hannah S. Decker, *The Making of DSM-III: A Diagnostic Manual's Conquest of American Psychiatry*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 5.

[7] Annie Cohen, *Puisque voici l'aurore : journal,* Paris, Éditions des Femmes-Antoinette Fouque, 2020, p. 12.

surtout, une métaphore de l'écriture. Pour Cohen l'écriture n'est pas seulement un moyen d'expression, mais un acte vital et nécessaire, qui lui permet de « maintenir le regard à la surface[8] » face aux vagues de la folie. Cet acte d'écrire devient alors un lien essentiel entre elle et le monde extérieur, renforçant son processus de guérison tout en affirmant sa volonté de survivre. Cet article explore comment Cohen, à travers une œuvre intime s'inscrivant dans le genre de l'autopathographie tel que défini par G. Thomas Couser – ces récits autobiographiques de maladie ou d'handicap [9] –, révèle sa vulnérabilité face à la folie, tout en mettant l'écriture et la collaboration au cœur de son processus de guérison. Par ailleurs, cet article resitue l'œuvre de Cohen dans une tradition plus vaste de la littérature contemporaine où des voix autobiographiques s'élèvent pour explorer les luttes psychiques. Comme le souligne Françoise Tilkin, la littérature autobiographique « a permis à des minorités (les fous, les infirmiers, les parents), jusque-là silencieuses ou contraintes à balbutier dans des enclos réservés, de se déprendre de porte-parole, de s'exprimer[10]. » En examinant *Puisque voici l'aurore*, cet article montre comment Cohen, à travers son récit intime et collaboratif, contribue à cette tradition littéraire en donnant une voix sincère et résiliente aux expériences de souffrance psychique.

Ni romance ni bonheur : la folie nécessite autre chose

L'écrivaine franco-algérienne, née à Sidi-Bel-Abbès en 1944, raconte dans *Puisque voici l'aurore* son expérience d'un accident

[8] Cohen cite Edmond Jabès, *Le Livre des questions*, Paris, Gallimard, 1963, qui écrit : « Seule l'écriture maintient le regard de l'écrivain à la surface ». Annie Cohen, *op. cit.*, p. 44.

[9] G. Thomas Couser, « Autopathography: Women, Illness, and Lifewriting », *On the Literary Nonfiction of Nancy Mairs: A Critical Anthology*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 133.

[10] Françoise Tilkin, *Quand la folie se racontait : récit et antipsychiatrie*, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 371.

vasculaire cérébral, ses séquelles neurologiques et l'apparition d'une maladie maniaco-dépressive qui l'a poussée à se retirer de la vie collective. Confinée dans sa chambre, elle documente ses luttes sur des « rouleaux d'écriture », trouvant du soutien auprès de son compagnon cinéaste et de sa chienne, Lola. Si l'expérience de la maladie appartient à Cohen elle-même, la narratrice qu'elle met en scène en traduit la brutalité avec une lucidité saisissante : « La maladie bipolaire est indigne tant elle vous plonge dans des abîmes sans nom, elle vous coupe des mots, elle rend le cerveau creux[11]. » Ce constat, ancré dans son vécu, entre en résonance avec le titre de l'œuvre, qui fait référence au célèbre poème de Paul Verlaine : « Puisque l'aube grandit, puisque voici l'aurore », symbole de lumière et de renouveau. Cependant, la narratrice détourne cet optimisme pour refléter la fragilité et les turbulences de son parcours, déclarant : « Puisque voici l'aurore pour tous ceux qui déraillent. Allez le dire à Meudon ! Personne ne vous croira, l'aurore est loin de ces malades. On peut s'approcher si près du parapet[12] ! » Ici, « l'aurore » passe d'un signe d'espoir à celui d'une confrontation précaire avec la folie, tandis que Meudon, une commune française qui abrite une clinique psychiatrique, devient le lieu où ceux qui vacillent à la limite de la réalité sont attendus. La narratrice réimagine l'aube romantique de Verlaine en la confrontant à son vécu où « l'aurore est loin de ces malades », illustrant l'écart entre la lumière idéalisée et l'obscurité de la folie. Le terme « déraillage » évoque une perte de contrôle, un basculement. La fragilité suggérée par « on peut s'approcher si près du parapet » souligne à quel point la frontière entre la raison et la folie peut être ténue. La mention de Meudon ancre le récit de Cohen dans la réalité institutionnelle des soins psychiatriques, où les individus – tels ceux qui « marchent comme

[11] Annie Cohen, *op. cit.,* p. 95.
[12] *Ibid.*, p. 70.

des fous[13] » ou appellent désespérément à l'aide – sont souvent ignorés. Cohen critique la manière dont la folie est à la fois médicalisée et rendue invisible par les structures sociales, soulignant le fossé entre la douleur vécue et sa réduction à une gestion bureaucratique. Cette critique est exemplifiée par la scène où une femme implore une cœlioscopie : « Elle souffre trop du ventre, elle réclame "changez-moi d'hôpital, prescrivez-moi une cœlioscopie"[14]. » Ce moment illustre le désespoir de la patiente, dont la douleur physique est aggravée par l'indifférence froide du système médical. La demande de la femme pour une intervention, plutôt qu'une réelle compréhension de ses souffrances, révèle la tendance du système médical à se concentrer sur des diagnostics et des solutions sans tenir compte des complexités de l'expérience vécue. En mettant en lumière une souffrance à la fois invisible et incomprise, Cohen dénonce la nature déshumanisante de la bureaucratie médicale, où les tourments intérieurs du patient sont souvent ignorés au profit de traitements impersonnels. Ce phénomène trouve un écho dans la situation actuelle des hôpitaux psychiatriques, où la gestion bureaucratique et la marchandisation des soins détournent l'attention des véritables souffrances humaines. Bien que dévoués, les soignants subissent la pression d'une rationalisation des coûts qui fragilise l'accompagnement et renforce la déshumanisation des malades[15].

Dans ce contexte de souffrance et d'isolement, Cohen cherche à établir un lien avec le réel[16] tout en prenant en compte les particularités de l'expérience de la folie. *Puisque voici l'aurore*

---

[13] *Ibid.*, p. 11.

[14] *Id.*

[15] Olivier Filhol, « Le traitement de la folie : un secteur psychiatrique en déshérence », dans *VST-Vie sociale et traitements*, vol. CXXXIX, nº 3 (2018), p. 103-111.

[16] Ici, le réel ne fait pas référence au « réel » lacanien, qui désigne une dimension de l'expérience inaccessible à la symbolisation, représentant ce qui échappe au langage et à la représentation mentale.

s'inscrit pleinement dans cette mouvance, répondant à un « besoin de réel », qui caractérise une tendance littéraire depuis les années 1980, et cherchant à créer des connexions significatives entre le texte et le monde extérieur[17]. L'œuvre s'engage activement dans une « littérature transitive », terme que Dominique Viart utilise pour décrire une littérature qui, contrairement au Nouveau Roman, se réapproprie des objets concrets et prend explicitement position dans un contexte social et politique[18]. Dans le cas de la folie, cette quête de lien avec le réel devient particulièrement complexe, car l'expérience de la folie oscille entre des extrêmes. *Comme l'a souligné Rose Miyatsu dans son analyse de The Bell Jar, la recherche d'une communauté « folle » est cruciale pour Esther Greenwood, le personnage semi-autobiographique du roman de Plath, qui aspire à une forme de communauté où personne n'est laissé de côté*[19]. Cette recherche est pleine de défis et bien que l'on ne sache pas si Esther réussit, il est évident qu'elle cherche à s'y connecter[20]. De la même manière, Cohen cherche à établir une forme de communauté qui ne soit pas nécessairement « folle », mais où l'interdépendance et le désir de se relier à la réalité extérieure occupent une place centrale. Le récit de Cohen illustre ce défi en représentant la folie comme un état fluctuant nécessitant le soutien de sources apparemment opposées : un psychiatre et un ange. Cet « ange » peut être lu comme une référence à son héritage juif ou une métaphore de l'écriture, un acte qui, selon elle, exige de surmonter l'« impossibilité d'écrire » tout comme « l'impossibilité d'être juif[21] ». En ce sens, « être Juive est une

[17] David Shields, *Besoin de réel. Un manifeste littéraire*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2016.
[18] Laurent Demanze, « Un nouvel âge de l'enquête », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, nº 2 (2019) [en ligne] https://shs.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2019-2-page-124?lang=fr [site consulté le 8 janvier 2025].
[19] Rose Miyatsu, « Hundreds of People Like Me: A Search for a Mad Community in *The Bell JarF*», *Literatures of Madness: Disability Studies and Mental Health*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 51-69.
[20] *Id.*
[21] Annie Cohen, *op. cit.*, p. 111.

occupation à part entière qui demande une résurrection à chaque seconde[22] », un effort qui reflète sa quête de connexion avec son héritage juif et son histoire. Dans cet effort de communion, elle déclare : « Je suis en communion avec les malades de la terre atteints de maladie sérieuse. Je suis leur sœur[23]. » Cette phrase illustre la volonté de Cohen de s'identifier aux autres, de trouver un terrain commun, et de se relier à une communauté plus vaste, même dans la souffrance psychologique et la fragilité émotionnelle. Cohen manifeste une volonté remarquable de collaborer avec ceux qui lui offrent leur soutien, notamment son psychiatre et son compagnon : « Je reste à mon bureau tout le jour. Le Psychiatre et FB se parlent quotidiennement. Ils surveillent les fluctuations d'humeur, et adaptent le traitement. On va doucement se passer de l'Anafrantil, c'est le but[24] ». Le pronom collectif « on » met de l'avant son ouverture à travailler avec les autres plutôt qu'à résister seule. Cet esprit de collaboration est au cœur de la résilience de la narratrice, alors qu'elle cherche sa force dans l'unité et l'interdépendance. Même si elle reconnaît que « [l]es médicaments sont sauvages[, qu'i]ls ne produisent aucune sérénité », elle continue à les prendre « avec douceur et espérance[25] ». Ces mots traduisent son engagement envers un processus de soin qui reste complexe et imparfait. Ainsi, Cohen démontre que la folie, bien qu'elle amplifie la différence et l'isolement, exige une communauté attentive et accueillante. Même si cette communauté doit s'adapter à l'altérité de l'individu, elle reste une nécessité pour traverser les réalités changeantes de la folie. Cette démarche de collaboration, loin de se limiter à son cercle proche, s'élargit à une critique plus profonde des attentes sociétales qui imposent un récit de bonheur constant et sans faille. Le concept de « happycratie » tel qu'exploré par Edgar Cabanas et Eva Illouz dans

[22] *Ibid.*, p. 115.
[23] *Ibid.*, p. 97.
[24] *Ibid.*, p. 6.
[25] *Ibid.*, p. 44.

Happycratie (2018) illustre comment les sociétés capitalistes néolibérales exigent des individus qu'ils cultivent un bonheur de façade, effaçant toute trace de souffrance, d'échec ou de contradiction[26]. Mais ceux qui ne peuvent atteindre le bonheur ou qui choisissent de ne pas se conformer à un affect positif, comme le souligne Rose Miyatsu à propos des écrivains dits fous ou souffrant de maladies mentales, se retrouvent souvent en marge de cette norme sociale[27]. Cet « impératif du bonheur[28] » met en lumière l'originalité de l'œuvre de Cohen, qui expose la fragilité humaine sans chercher à la dissimuler ou à la transformer en un récit positif. Elle se réapproprie l'autopathographie comme un moyen de vivre et de témoigner de sa douleur sans céder aux pressions sociales et à l'idée même de « fin heureuse [29] ». Loin de chercher à sublimer ses difficultés ou à les transformer en triomphes, Cohen choisit de les inscrire dans un récit brut, mettant en lumière la tension entre l'obligation sociétale de se montrer heureux et la réalité de ses luttes intérieures. « Il faut vivre cet affaissement de soi-même[30] », affirme-t-elle, soulignant l'inévitable rencontre avec la déchéance personnelle qui échappe à toute tentative de camouflage ou de positivité forcée. Ainsi, en refusant de transformer sa douleur en un récit édulcoré ou triomphal, Cohen affirme un engagement profond envers le réel, qu'elle aborde avec une sincérité intransigeante.

---

[26] Eva Illouz, et Edgar Cabanas, *Happycratie. Comment l'industrie du bonheur a pris le contrôle de nos vies*, Paris, Premier parallèle, 2018.
[27] Rose Miyatsu, *op. cit.,* p.51.
[28] Barbara Ehrenreich, *Smile or Die : Wie die Ideologie des positiven Denkens die Welt verdummt*, Munich, Antje Kunstmann, 2013.
[29] Eva S. Moskowitz, *In Therapy We Trust: America's Obsession with Self Fulfillment*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
[30] Annie Cohen, *op. cit.*, p. 97.

Là où la folie s'allie au soutien

Dans cette quête de soutien et de connexion, Cohen place une importance capitale sur son partenaire, FB. Bien plus qu'un simple compagnon, il devient un pilier de soutien affectif et moral, une présence constante qui l'aide à ne pas affronter seule les défis de sa maladie. Leur relation, empreinte d'une profonde interdépendance, incarne la force que Cohen puise dans les liens humains et intimes qu'ils construisent ensemble. « Aucun mot surprenant ne vient de l'état dépressif qui m'habite. Le tonnerre gronde sous l'odeur du buis. Je ne ferai rien de domestique. Sans lui, je suis morte[31] » écrit-elle, témoignant de l'intensité émotionnelle de leur attachement. Ces mots illustrent non seulement la dépendance affective qu'elle ressent vis-à-vis de lui, mais aussi la place centrale qu'il occupe dans son existence, comme un soutien indispensable. Elle écrit : « Je pense à la mort de FB sans cesse, je ne lui survivrai pas[32] ». Dans le même temps, son parcours la conduit à Sainte-Anne, où elle rencontre son psychiatre, qui devient également un acteur clé de sa résilience. Leur relation, marquée par des échanges empreints de bienveillance, illustre l'importance de la guidance extérieure dans ce cheminement, comme lorsqu'elle lui écrit : « Dimanche j'écris ma détresse au psychiatre. Il répond : "Je ne vous laisse pas seule, pas une minute pour vous répondre hier. La marche et l'écriture, rien d'autre pour regarder l'horizon. Sinon quelques plaisirs simples qu'il faut savoir s'autoriser"[33] ». À travers cet encouragement à marcher, écrire et savourer des plaisirs simples, Cohen trouve les outils pour transformer l'obscurité en lumière. Ce soutien constant, tant de la part de FB que du psychiatre, reflète l'effort de Cohen pour construire une communauté qui la soutienne dans ses épreuves. Pour elle, la résilience ne se construit pas seule, mais s'inscrit dans une

[31] *Ibid.*, p. 56.
[32] *Ibid.*, p. 17.
[33] *Ibid.*, p. 103.

dynamique d'interdépendance et de liens humains profonds. Elle honore ces connexions comme essentielles à sa traversée de la souffrance, soulignant leur rôle central dans sa quête de sens et d'équilibre face à la folie.

Racines juives et au-delà : la quête de sens dans la folie

Cette vision de la guérison, profondément ancrée dans une approche communautaire et relationnelle, trouve un écho dans son héritage juif, qui la relie à un ensemble plus vaste de traditions et de valeurs. Son lien avec la littérature juive se nourrit aussi de ses prédécesseurs, comme Aharon Appelfeld, rescapé des camps, dont les récits de survie et de mémoire ont profondément marqué Cohen : « J'ai tout lu[34] » écrit-elle à propos de lui. En évoquant son père et son héritage juif, elle écrit : « Chaque fois que je vais à Sainte-Anne, je passe devant la maison de retraite où mon père est mort. Nous étions Juifs. Nous aimions notre nom de famille. Il est vénéré. Nous sommes les Cohanim, les prêtres, des prières nous sont réservées[35]. » Bien qu'elle n'ait reçu qu'une éducation religieuse limitée, Cohen ressent un lien inébranlable avec le judaïsme : « Je n'ai pas appris la Torah. Mais un lien me relie par une attache que je ne saurais définir[36]. » Sa progression est marquée par son acceptation de son manque et de sa vulnérabilité ainsi que par sa volonté de s'appuyer sur les soutiens qui lui sont offerts, qu'il s'agisse de son psychiatre, de son partenaire ou de son sentiment d'appartenance à un héritage juif long et collectif. Ce lien entre son héritage et sa guérison trouve une résonance particulière dans la lutte contre la folie, un combat qui, pour elle, rappelle la tradition juive de la lutte avec Dieu, comme dans l'histoire biblique de Jacob et de l'ange. Cohen décrit la judéité

[34] *Ibid.*, p. 99.
[35] *Ibid.*, p. 74.
[36] *Ibid.*, p. 47.

comme « une occupation à part entière qui demande une résurrection à chaque seconde même si on est laïque. Il faut une clef. L'aube tisse le lin[37]. » Cette « résurrection » est un acte continu de résilience. Le théoricien de l'autobiographie John Paul Eakin offre un cadre pour comprendre les enjeux de ce processus, observant que :

> Nous habitons des systèmes d'interaction sociale dans lesquels la capacité d'articuler une narration identitaire – qu'elle soit écrite, racontée oralement, ou simplement laissée ici et là dans le discours social quotidien – confirme la possession d'une identité fonctionnelle. En conséquence, lorsque des troubles cérébraux de diverses sortes altèrent ou empêchent notre capacité à dire aux autres qui nous sommes, nos revendications à la reconnaissance en tant que personnes peuvent subir un préjudice irréparable[38].

Cette remarque d'Eakin met en lumière le rôle fondamental de la narration pour maintenir l'identité[39]. Pour Cohen, l'interaction entre la folie et l'identité, filtrée à travers son judaïsme et son écriture, devient non seulement une quête de survie, mais aussi un combat pour affirmer son humanité et retrouver sa voix. Ces éléments illustrent comment la résilience et l'interdépendance façonnent son témoignage littéraire, reliant sa lutte intérieure aux réalités extérieures de la maladie et de la guérison. Cette attention à la relation est profondément liée à l'identité juive de Cohen, qui, loin de se limiter à un ancrage culturel, suscite également des interrogations intenses. En se référant à son héritage, elle cherche à comprendre un lien

---

[37] *Ibid.*, p. 115.

[38] John Paul Eakin, *The Ethics of Life Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 6. Nous avons traduit de l'anglais le passage suivant : « We inhabit systems of social intercourse in which the ability to articulate an identity narrative—whether written, related orally, or simply dropped piece by piece into the social discourse of daily life — confirms the possession of a working identity. Accordingly, when brain disorders of various kinds impair or prevent our saying to others who we are, our claims to recognition as persons may suffer irreparable harm. »)

[39] Mary Elene Wood, *Life Writing and Schizophrenia: Encounters at the Edge of Meaning*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 19.

ancestral qui l'englobe, tout en étant confrontée à une rupture avec celui-ci, accentuée par sa propre souffrance mentale. Dans un passage, Cohen exprime le tourment psychique de la folie tout en ressentant un sentiment de déracinement vis-à-vis de son héritage juif :

> La douleur psychique est telle qu'on croit que la prochaine cigarette apportera la fin de l'angoisse. Je pense à Camille Claudel. La fin dans un asile. Et l'Âme qui a disparu du décor. Pourquoi ai-je perdu la parole des sages, mes rabbins, mes penseurs juifs ? Leurs noms, leurs prénoms ? Je suis seule sans eux, absolument perdue. Je voudrais une maison éclairée de chandelles. Tapissée de livres. Mais rien ne donne le chemin de l'écriture. Je suis mutilée, aphone, incapable de tracer des mots. Et pour quoi ? La stérilité n'est pas un vain mot. Je l'ai pratiquée toute ma vie. Et le peu quand le peu est peu. Page blanche, immaculée, sans maître[40].

Ici, l'angoisse de Cohen est double : la douleur de la désintégration mentale est exacerbée par la perte de continuité culturelle. La sagesse de la tradition juive est absente, la laissant dériver. Cependant, son désir de la présence de ses ancêtres est manifeste, soulignant la nature profondément relationnelle de sa souffrance. Elle implore la présence divine, comme en témoigne sa supplique poignante : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? [41] » Cette quête désespérée de connexion transcende ses racines culturelles : en appelant Dieu, Cohen cherche un lien spirituel qui pourrait lui offrir sens et consolation face à l'abîme de son désarroi. De plus, l'évocation de Camille Claudel, la sculptrice française qui a enduré la folie et l'institutionnalisation, établit une solidarité puissante avec d'autres femmes qui ont souffert le double fardeau de la folie et de la marginalisation. L'histoire de Claudel situe les luttes de Cohen dans

[40] Annie Cohen, *op. cit.,* p. 44.
[41] *Ibid.*, p. 74.

un récit historique et genré plus large sur les expériences des femmes face à la maladie mentale et à l'expression créative. À travers Claudel, Cohen non seulement reconnaît une expérience partagée, mais elle récupère aussi les voix silencieuses des femmes qui ont été rejetées ou institutionnalisées. Cette solidarité souligne le cadre relationnel de Cohen : sa souffrance n'est jamais entièrement privée, elle est plutôt liée à des histoires collectives, qu'elles soient culturelles, spirituelles ou genrées. Ces connexions deviennent son moyen de résister aux forces isolantes de la folie et de l'institutionnalisation. Cohen oscille entre des moments de connexion et des moments de désespoir qui reflètent sa folie.

Le silence du mal : écrire pour survivre

Tout au long du récit, la narratrice saisit la force paralysante de la dépression, une manifestation de son trouble bipolaire qui affecte également son autrice, Cohen. Si l'expérience de la maladie appartient à Cohen elle-même, la voix narrative qu'elle construit traduit cette expérience en une mise en récit où le langage vacille. La narratrice décrit ainsi l'écriture comme : « En aveugle, en pure perte, en forme de bloc noir, compact et rigide [...] esclaves les uns des autres[42]. » Ces mots évoquent un état où le langage lui-même devient piégé, incapable de circuler ou de porter du sens, reflétant la stagnation psychologique de la dépression. De manière similaire, Emmanuel Carrère, écrivain contemporain de Cohen, confronte la question de la folie dans son propre travail, notamment dans *Yoga* (2020). Carrère, également atteint de troubles bipolaires, parle de la façon dont sa pathologie influence son écriture, oscillant entre la création et le vide. Il écrit : « je peux en faire quelque chose[43] », avant

[42] *Ibid.*, p. 73.
[43] Emmanuel Carrère, *Yoga*, Paris, Folio, 2022, p. 221.

d'ajouter : « on a besoin pour vivre d'un récit, je n'en ai plus[44]. » Tout comme Cohen, Carrère décrit l'écriture non pas comme un remède, mais comme un moyen essentiel de donner sens à une expérience qui, autrement, risquerait de sombrer dans le silence et l'incompréhension. Pour les deux écrivains, la dépression se manifeste comme l'absence d'un récit cohérent – une rupture dans la capacité à façonner l'expérience en histoire. En articulant leurs difficultés à écrire, ils révèlent non seulement l'impossibilité de l'expression, mais aussi la nécessité impérieuse du récit pour survivre. Leurs œuvres mettent en lumière comment la folie fracture le langage, faisant de l'acte de raconter à la fois un lieu de lutte et un fragile espace de résistance. Pour Cohen l'écriture émerge comme un moyen essentiel de maintenir son existence et son ancrage dans la réalité face à la folie, qu'elle décrit comme une présence tapie : « La maladie rôde, on entend que des phrases[45]. » L'écriture la maintient à flot : « Seule l'écriture maintient le regard de l'écrivain à la surface[46]. » Par cet acte, elle affirme son existence : « J'écris pour prouver que je suis vivante[47]. » Cette idée résonne également chez Carrère, qui, dans *Yoga, écrit :* « Ce mal dont je suis atteint, à défaut d'en guérir je peux le décrire. C'est mon métier. C'est ce qui m'a toujours, malgré tout, sauvé[48]. » Tout comme Cohen, qui qualifie l'écriture de « geste de sincérité en traçant ces lettres[49] », Carrère déclare : « La maladie me ment, la maladie me trompe.[50] » Ainsi, pour les deux écrivains, l'écriture devient une réponse à la tromperie de la maladie : un acte sincère qui leur permet de subsister tout en affirmant leur existence face à une expérience qui tente de les

[44] *Ibid.*, p. 224.
[45] Annie Cohen, *op. cit.*, p. 7.
[46] *Ibid.*, p. 44.
[47] *Ibid.*, p. 24.
[48] Emmanuel Carrère, *op. cit.*, p. 217.
[49] Annie Cohen, *op. cit.*, p. 95.
[50] Emmanuel Carrère, *op. cit.*, p. 247.

déposséder de leur propre réalité. Chez Cohen, le rôle de FB devient central au processus. Non seulement il lui apporte un soutien émotionnel, mais il joue un rôle déterminant dans son processus créatif. Dès leur rencontre, il a insisté pour qu'elle écrive : « Il a souhaité que j'écrive dès le premier jour[51]. » Cette insistance souligne la conviction de FB dans le pouvoir transformateur de l'écriture, qu'il perçoit comme un moyen de donner un sens à l'expérience de la maladie. Le lien entre Cohen et FB, fondé sur leur acte commun de création (« Nous sommes liés par l'acte de création[52]… ») devient une véritable bouée de sauvetage, à la fois créative et émotionnelle. Le soutien indéfectible de FB, en encourageant Cohen à écrire, à s'exprimer, lui offre une force stabilisatrice, rappelant que le chemin vers une forme de résilience n'est pas une démarche solitaire. Cohen souligne également le rôle central de la peinture dans son parcours : « Voilà quatre ans que je fréquente Sainte-Anne, à ma mort, je leur léguerai les dessins. J'ai décidé de faire des pastels sur les ordonnances du psychiatre classées dans un dossier vert[53]. » En peignant sur les ordonnances, Cohen ne se contente pas de réinterpréter les outils de son traitement, elle réaffirme sa capacité à créer au cœur même de la contrainte institutionnelle. Ce geste, à la fois poétique et audacieux, illustre comment elle transforme l'espace structuré de l'hôpital en un lieu de réinvention personnelle. L'acte de tracer des pastels sur ces documents officiels ne représente pas une résistance directe mais plutôt une manière subtile de réaffirmer son existence.

[51] Annie Cohen, *op. cit.*, p. 51.
[52] *Ibid.*, p. 17.
[53] *Ibid.*, p. 74.

Lier et délier : la folie, la résilience et l'écriture comme processus de réassemblage

Raphaël Gaillard, psychiatre à Sainte-Anne, explore dans *Un coup de hache dans la tête : folie et créativité* (2022) le lien complexe entre la bipolarité et la créativité, affirmant : « Si la bipolarité entrave bien plus souvent qu'elle ne facilite la création, elle témoigne d'une faculté qui pourrait y jouer un rôle clé : lier et délier les affects et les idées [...] cette faculté de liaison et de déliaison entre affects et représentations, c'est ce qui nous permet de donner ses couleurs au monde[54]. » Cette observation éclaire la manière dont la folie, bien qu'elle soit source de paralysie et de souffrance, ouvre également des voies singulières pour recomposer et redonner sens au chaos. Dans *Puisque voici l'aurore*, Cohen explore cette capacité de liaison et de déliaison à travers des métaphores visuelles puissantes, notamment celles du noir et de la vanille. Le « fauteuil noir » et le « trou noir » symbolisent l'immobilité et la stagnation : « Avant d'être à nouveau hospitalisée dans la clinique de Meudon, j'ai passé des semaines, assise dans le fauteuil de cuir noir qui tourne. Sans rien faire. Ce sont les médecins qui m'ont enfermée. Le vide peut occuper une vie[55]. » Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, dans *The Madwoman in the Attic* (1979), analysent la folie et la colère réprimées chez les autrices victoriennes comme ce qui « surgit comme un mauvais rêve, sanglante, envieuse, enragée, comme si le processus même de l'écriture avait libéré une femme folle, une femme furieuse et en colère, d'un silence auquel ni elle ni son autrice ne peuvent plus consentir[56]. » Tandis que l'image de la « folle dans le grenier » analysée par Gilbert et Gubar évoque l'effacement, l'isolement et la

[54] Raphaël Gaillard, *Un coup de hache dans la tête*, Paris, Grasset, 2022, p. 86.
[55] Annie Cohen, *op. cit.*, p. 21.
[56] Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination,* New Haven, Yale University Press, 1979, p. 77. Nous traduisons.

répression des femmes, Cohen utilise un symbole similaire avec son fauteuil noir, mais en le transformant. Là où le grenier représente un espace de silence et d'oppression, le fauteuil noir devient un lieu où l'immobilité se confronte à la possibilité d'expression, un espace où elle peut à la fois fuir et s'affirmer. Comme elle l'écrit : « Je fuis le fauteuil noir et les idées morbides que je ne cesse de fabriquer comme un objet[57]. » L'obscurité et l'effondrement psychique qu'elle associe au fauteuil noir et au « trou noir » désignent des espaces où les affects et les idées se délient, représentant la fragmentation de son expérience mentale. Elle écrit : « J'ai tenté d'expliquer au psychiatre le trou noir de la semaine dernière[58] [...] », une tentative de rendre compte d'une souffrance qui échappe à toute logique, une expérience qui défie la narration linéaire. Pourtant, Cohen ne s'arrête pas à cet effondrement. L'écriture devient son outil pour transformer cet espace de souffrance en une opportunité de recomposer son expérience et de retrouver un sens. Contrairement à l'effacement du grenier, le fauteuil de Cohen lui permet de confronter son chaos intérieur, le rendant visible et négociable. De plus, Cohen lie son fauteuil noir à son héritage juif en évoquant le fauteuil en cuir marron de son père où celui-ci passait des heures à lire, entouré de livres de sa bibliothèque. Ce détail, qu'elle associe à l'amour de son père pour l'apprentissage, inscrit son propre parcours dans l'héritage intellectuel et culturel de sa famille. Cohen s'ancre dans une histoire collective et familiale, tissant son expérience de la folie dans un récit plus vaste de transmission et de survie. Le « fauteuil noir » modernise ainsi le grenier, le transformant d'un lieu de silence en un espace où la résilience et l'expression de soi se forgent. Cohen reconnaît cependant la difficulté d'écrire pendant des états de trouble mental, affirmant : « Écrire et écrire sans intention romanesque. Dans le

[57] Annie Cohen, *op. cit.*, p. 96.
[58] *Ibid.*, p. 52.

vide[59]. » Plutôt que d'être motivée par un but précis, elle cherche à exprimer et à naviguer dans son chaos intérieur. L'écriture devient ainsi un reflet de son expérience fragmentée, capturant la nature désorientante de la folie et son courage à y faire face. Cette démarche rejoint la croyance de Virginia Woolf selon laquelle les mots font germer quelque chose de profondément intime et matériel en soi, évoquant le lieu, le caractère et l'humeur avec une proximité saisissante [60]. Le psychiatre de Cohen, lui conseillant d'utiliser l'écriture pour « regarder l'horizon[61] », renforce l'idée de Woolf sur le pouvoir transformateur des mots.

Dans un autre registre, l'odeur de la vanille émerge dans la dernière scène de son autopathographie où elle décrit une bougie : « Elle a brûlé, la belle, jusqu'au bout d'elle-même en offrant encore le parfum divin de la vanille [62]. » Contrairement au noir qui symbolise l'oppression, la vanille évoque une douceur persistante et une lumière fragile, mais triomphante. La bougie, consumée dans un acte de destruction, devient une métaphore puissante de la résilience et de la création. Elle illustre comment Cohen, tout comme cette bougie, brûle ses dernières forces non pour sombrer dans l'obscurité, mais pour annoncer que « la vie est triomphante[63]. » Cette capacité à « donner ses couleurs au monde[64] » se manifeste non seulement à travers les métaphores visuelles, mais aussi dans la manière dont Cohen construit une communauté autour d'elle, notamment à travers les souvenirs et les lieux de son passé. Rapprochant des fragments de sa vie – la bibliothèque de son père, Meudon, l'Algérie,

[59] *Ibid.*, p. 45.
[60] Patricia Waugh, « The Novel as Therapy: Ministrations of Voice in an Age of Risk », *Journal of the British Academy*, nº 3 (2016), [en ligne]. https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/1565/02_Waugh_1817.pdf [Site consulté le 7 janvier 2025].
[61] Annie Cohen, *op. cit.*, p. 103.
[62] *Ibid.*, p. 125.
[63] *Id.*
[64] Raphaël Gaillard, *op. cit.*, p. 86.

Eid Gidi – Cohen engage un processus de réassemblage qui va au-delà de la mémoire personnelle pour tisser des liens avec des espaces et des personnes qui participent à sa guérison. Ce processus reflète la manière dont les affects se lient et se délient, comme le souligne Gaillard, et montre comment l'écriture devient un outil pour créer un réseau de soutien et de connexion.

La littérature contemporaine : entre souffrance personnelle et compréhension collective

Aujourd'hui, la folie, largement médicalisée et prise en charge par la psychiatrie, reste une expérience qui, comme d'autres maladies graves, peut isoler et être mal comprise, marginalisant ceux qui en souffrent. C'est dans ce contexte que l'œuvre d'Alexandre Gefen, *Réparer le monde* (2017), offre une réflexion précieuse sur la manière dont la littérature contemporaine aborde les expériences de souffrance et d'isolement liées à la maladie, notamment la crise du sida et ses implications plus larges pour la souffrance et la survie. Gefen affirme : « Si la littérature est choisie contre la vie, c'est en un geste qui n'est en rien sacrificiel, mais au contraire intéressé : c'est parce qu'elle est devenue le seul lieu possible de survie contre un virus alors incurable. [65] » Cette réflexion souligne la capacité de la littérature à offrir une forme de résistance et de résilience face à des adversaires déstabilisants comme l'épidémie de sida. La perspective de Gefen résonne avec l'expérience vécue de la folie – une affection tout aussi insaisissable qui déstabilise et isole ses souffrants. Pour des écrivains comme Annie Cohen et Hervé Guibert, qui relate son séjour à l'hôpital tout en luttant contre le sida, ou encore Emmanuel Carrère, qui documente son hospitalisation à Sainte-Anne, la littérature devient non seulement un moyen d'exprimer

[65] Alexandre Gefen, *Réparer le monde,* Paris, Corti, 2017, p. 116.

l'inexprimable, mais aussi une stratégie vitale de survie. Bien que le sida, avec les avancées médicales récentes, soit désormais traité de manière plus efficace, il a longtemps été une menace incurable et isolante, créant une souffrance comparable à celle des troubles mentaux, qui restent eux aussi souvent mal compris et mal pris en charge. À travers l'écriture, Cohen renoue avec son agentivité, naviguant dans le chaos qui menace de l'engloutir. Dans ce contexte, l'écriture devient le parallèle de la survie identifiée par Gefen : une forme fragile, mais cruciale, de résistance aux silences imposés par la souffrance. La littérature contemporaine apparaît ainsi comme un témoin de la douleur et un outil pour la supporter – un espace où la résilience peut persister, aussi ténue soit-elle. Cette dynamique met en lumière l'expérience humaine partagée de la maladie en la situant dans un cadre relationnel plus large. Ce lien humain résonne avec l'analyse de Julia Pont et Sam Racheboeuf-Allard sur *À la folie* (2021) de Joy Sorman, une œuvre contemporaine française qui explore la vie des patients souffrant de troubles mentaux dans un hôpital psychiatrique français. Comme ils l'argumentent, *À la folie* propose « une attention particulière portée aux gestes qui, à l'inverse, réparent et relient [66] », soulignant les actes de soin, petits, mais significatifs, qui réparent les fractures causées par la souffrance. Cela est également vrai pour Cohen, qui parle du soutien qu'elle reçoit de son psychiatre, lequel répond à ses courriels, même un dimanche. Tant Cohen que Sorman se concentrent sur de petits gestes significatifs de soin et de connexion. Le travail de Sorman cristallise le concept d'« esthético-éthique » d'Alexandre Gefen, qui considère la littérature et l'art contemporain comme des méthodes pour « cerner et intervenir sur les blessures du monde[67] ». Cela s'aligne étroitement avec l'approche de Cohen où l'écriture sert de forme de

[66] Julia Pont et Sam Racheboeuf-Allard, « *À la folie* de Joy Sorman. Livre de voix, livre de corps : une enquête sur le fil », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, nº 1 (2022), p. 7.
[67] Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 11.

guérison et de pont entre la souffrance personnelle et la compréhension collective. Les deux auteures contribuent à une tradition littéraire qui cherche non seulement à documenter la douleur, mais à la transformer en empathie, en compréhension et en réparation.

Annie Cohen : une nouvelle lecture de la folie

Annie Cohen, dans *Puisque voici l'aurore*, renouvelle la manière dont la folie est représentée dans la littérature contemporaine. Contrairement aux récits féministes populaires qui abordent souvent la folie comme un acte de rébellion ou de défiance, elle propose une approche inédite : la folie comme un cheminement collaboratif vers la guérison. Comme l'a souligné Elizabeth J. Donaldson, la « femme folle » dans la littérature féministe et du XIXe siècle, bien qu'un symbole puissant de rébellion, tend à figer la folie dans une lecture monolithique qui occulte les expériences vécues des personnes souffrant de maladie mentale[68]. Cohen, au contraire, refuse cet usage métaphorique de la folie, explorant plutôt les dimensions de la fragilité, de l'interdépendance et de la résilience. Ce déplacement de l'accent, de la rébellion vers la résilience, invite à revaloriser l'importance des soins collectifs et du pouvoir des liens humains. L'auteure conclut son autopathographie par un hommage émouvant à son psychiatre, se souvenant de ses mots : « Vous êtes à distance de la dépression, désormais[69] », une phrase qui offre à la fois du réconfort et un sentiment de progrès. Cohen réfléchit à cette formule en écrivant : « Il est le roi de la formule, elle se déguste mot à mot, elle est faite pour rassasier, pour ne plus douter.

[68] Elizabeth J. Donaldson, « The Corpus of the Madwoman: Toward a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness », *NWSA Journal*, vol. XIV, nº 3 (2002), p. 100-102.
[69] Annie Cohen, *op. cit.*, p. 125.

"Désormais"[70]. » À travers ce passage, elle souligne la puissance des mots, qui, comme ceux de son psychiatre, peuvent guérir, réconforter et guider. Elle poursuit avec l'image d'une bougie illuminant sa chambre : « Elle a brûlé, la belle, jusqu'au bout d'elle-même en offrant encore le parfum divin de la vanille [...]. Elle veut durer. On ne sait plus de quoi elle se nourrit. Elle a épuisé toutes ses forces pour annoncer que la vie est triomphante[71]. » Cette imagerie incarne la coexistence entre fragilité et force dans le parcours de la survie. Comme l'analyse Gaillard, les mots sont porteurs de connexion, d'échange et de relation[72] – ce que cet article a démontré comme étant des piliers essentiels dans le cheminement de Cohen. En entrelaçant l'intime et le collectif, *Puisque voici l'aurore* dépasse les récits d'isolement et de défiance, offrant une perspective nouvelle sur la folie : une quête d'interdépendance et de compassion. Cohen rappelle que la guérison ne réside pas dans une victoire individuelle, mais dans une acceptation collective de notre humanité partagée. Ce faisant, elle inscrit son œuvre dans un mouvement littéraire qui célèbre l'empathie et la collaboration, ouvrant de nouvelles voies pour penser la folie et ses récits.

[70] *Id.*
[71] *Id.*
[72] Raphaël Gaillard, *op. cit.*, p. 87.

BIBLIOGRAPHIE

CAPÉ, Anouck, *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011.

CARRÈRE, Emmanuel, *Yoga*, Paris, Folio, 2022.

CHEALLAIGH, Gillian Ni, Laura JACKSON et Siobhán MCILVANNEY [dir.], *Quand la folie parle : The Dialectic Effect of Madness in French Literature Since the Nineteenth Century*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

CHELSER, Phyllis, *Women and Madness*, Chicago, Chicago Review Press, 2018.

COHEN, Annie, *Puisque voici l'aurore : journal*, Paris, Éditions des Femmes-Antoinette Fouque, 2020.

COUSER, G. Thomas, « Autopathography: Women, Illness, and Lifewriting », dans *On the Literary Nonfiction of Nancy Mairs: A Critical Anthology*, New York, Palgrave Macmillan US, 2011, p. 133-144.

DECKER, Hannah S., *The Making of DSM-III: A Diagnostic Manual's Conquest of American Psychiatry*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

DEMANZE, Laurent, « Un nouvel âge de l'enquête », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, nº 2 (2019) [en ligne]. https://shs.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2019-2-page-124?lang=fr [Site consulté le 8 janvier 2025].

DONALDSON, Elizabeth J., « The Corpus of the Madwoman: Toward a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness », dans *NWSA Journal*, vol. XIV, nº 3 (2002), p. 99-119.

EAKIN, Paul John, *The Ethics of Life Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

EHRENREICH, Barbara, *Smile or Die: Wie die Ideologie des Positiven Denkens die Welt Verdummt*, Munich, Antje Kunstmann, 2013.

ESSLIN, Martin, « Introduction », dans Martin ESSLIN [dir.], *Absurd Drama*, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 1-25.

FEDER, Lillian, *Madness in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

FILHOL, Olivier, « Le traitement de la folie : un secteur psychiatrique en déshérence », dans *VST-Vie sociale et traitements*, vol. CXXXIX, nº 3 (2018), p. 103-111.

GAILLARD, Raphaël, *Un coup de hache dans la tête : Folie et créativité*, Paris, Grasset, 2022.

GEFFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Corti, 2017.

GILMAN, Sander L., « Madness », dans Rachel ADAMS, Benjamin REISS et David SERLIN [dir.], *Keywords for Disability Studies*, New York, New York University Press, 2015, p. 114-119.

JAMES, Alison et Dominique VIART [dir.], « Les Littératures de terrain », dans *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 18 (2019), [en ligne]. https://journals.openedition.org/fixxion/1254 [Site consulté le 07 janvier 2025].

MIYATSU, Rose, « Hundreds of People Like Me: A Search for a Mad Community in The Bell Jar », dans *Literatures of Madness: Disability Studies and Mental Health*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 51-69.

MOSKOWITZ, Eva S., *In Therapy We Trust : America's Obsession with Self Fulfillment*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

PONT, Julia et Sam RACHEBŒUF-ALLARD, « *À la folie* de Joy Sorman. Livre de voix, livre de corps : une enquête sur le fil », dans *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, nº 1 (2022), [en ligne]. https://journals.openedition.org/itineraires/12259 [Site consulté le 07 janvier 2025].

SHILEDS, David, *Besoin de réel. Un manifeste littéraire*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2016.

TILKIN, Françoise, *Quand la folie se racontait : récit et antipsychiatrie*, Amsterdam, Rodopi, 1990.

VIART, Dominique, « La littérature comme relation. De la tour d'ivoire à la tour de guet », dans *Splendeurs et misères de la littérature,* Paris, Armand Colin, 2022, p. 441-452.

WAUGH, Patricia, « The Novel as Therapy: Ministrations of Voice in an Age of Risk », dans *Journal of the British Academy*, nº 3 (2016), [en ligne].

https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/1565/02_Waugh_1817.pdf [Site consulté le 7 janvier 2025].

WOOD, Mary Elene, *Life Writing and Schizophrenia: Encounters at the Edge of Meaning*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

« Folle de douleur », le sujet de l'autobiographie dans tous ses états

Olfa ZEGHAL (Université de Sfax)

La folie, traditionnellement perçue comme une altération des facultés mentales et une perte de la rationalité, se manifeste souvent par des comportements obsessionnels, des perceptions déformées et une intensité émotionnelle exacerbée. Elle est souvent déclenchée par des situations extrêmes, notamment dans le cadre de relations complexes où coexistent l'amour et la jalousie. Dans la littérature, la jalousie a longtemps été un motif récurrent. Souvent associée à l'amour, elle peut conduire à un basculement vers une forme de dérèglement psychologique que certains textes transforment en un véritable objet d'analyse. Dans *L'Occupation* d'Annie Ernaux, il est question de la manière dont la jalousie, par sa nature corrosive et dévorante, ébranle la construction identitaire ainsi que la perception de soi et du monde. D'emblée, la narratrice de *L'Occupation* évoque une séparation avec W. qu'elle a voulue après six ans, « [a]utant par lassitude que par incapacité à échanger [s]a liberté, regagnée après dix-huit ans de mariage, pour une vie commune qu'il désirait ardemment depuis le début [1] .» Paradoxalement, c'est au moment même où la narratrice croit se

[1] Annie Ernaux, « L'Occupation », dans *Écrire la vie*, Gallimard (Quarto), 2011, p. 880.

délier des chaînes de l'amour qu'elle s'y découvre asservie plus que jamais : son amant lui annonce qu'il va vivre avec une autre femme

et refuse de lui en dévoiler l'identité. Cette révélation déclenche une jalousie dévorante qui envahit son temps et son esprit, provoquant une « sensation de débâcle[1] », un bouleversement profond et une confusion totale dans les perceptions et le comportement de la narratrice. « L'autre femme » perçue comme une rivale invisible et mystérieuse, devient l'objet d'une obsession que la narratrice ne parvient pas à maîtriser. Ainsi, la jalousie, qui est souvent considérée comme un lieu commun de l'expérience amoureuse, est traduite dans *L'Occupation* comme une forme de dérèglement, de fureur, d'état pathologique où l'obsession de l'Autre[2], exprimée dans une forme hyperbolique, est à la fois source de folie et de douleur comme le souligne la narratrice : « Parfois, il me semblait devenir folle de douleur[3]. » Ce constat poignant nous invite à interroger la crise de la jalousie amoureuse, son évolution vers l'obsession, ainsi que ses incidences sur l'esprit et le cœur de la narratrice. Dans quelle mesure l'obsession de l'autre est-elle capable de provoquer simultanément un dérèglement du rapport à soi et à l'autre, et de contribuer à la mise en place d'un monde parallèle auquel la narratrice ernausienne semble adhérer totalement ? Ce trouble à la fois mental, comportemental et sentimental, prend progressivement la forme de la folie. Il semble miner la narratrice de l'intérieur, et devenir une source de douleur excessive. Serait-il alors possible de conjurer ce mal au cours d'une certaine forme de métabolisation scripturale véhiculée par l'écriture ? Telles sont les interrogations auxquelles nous tenterons de répondre au cours de cette étude.

---

[1] *Id.*

[2] Pour désigner la rivale, nous opterons pour l'usage de la notion de l'Autre dans son acception philosophique référant à celui qui est différent du Moi et qui constitue souvent, dans le traitement narratif du récit de *L'Occupation*, une forme de menace pour le moi de la narratrice.

[3] Annie Ernaux, « L'Occupation », *op. cit.*, p. 884.

La folie, une métaphore du réel ?

Dans le cadre de l'expérience amoureuse, la jalousie fait habituellement référence à un « sentiment douloureux que font naître les exigences d'un amour inquiet, [au] désir de possession exclusive de la personne aimée, [à] la crainte de son infidélité.[4] » Dans *L'Occupation*, l'inadéquation entre la curiosité excessive de la narratrice et l'absence d'informations autour de sa rivale a contribué à l'amplification de la jalousie en lui conférant un caractère obsessionnel. Comme l'obsession de l'Autre se traduit par un dérèglement général et un trouble de la pensée, nous tenterons d'identifier les attributs de cette relation problématique au réel, qui s'exprime par le biais de deux aspects : une altération du rapport à soi et à l'Autre, et une confusion entre le réel et l'imaginaire.

Il faudrait d'abord souligner qu'avec la présence de l'autre femme, l'équilibre binaire de la relation amoureuse passée semble rompu. Le rapport à soi et à l'amant est, par conséquent, déstabilisé par la figure de l'intruse qui accède à la position la plus importante en remplaçant la narratrice dans le cœur et la vie de W. Celle-ci se voit, en revanche, reléguée à une position secondaire, vivant cachée dans l'ombre du secret, et appelée à être discrète. Elle doit éviter de téléphoner en présence de sa rivale : « jamais le soir ni le week-end[5] », selon les recommandations de W. Elle procède à l'analyse du discours de son amant : ses mots et ses phrases la situent différemment dans son univers. Ainsi, la phrase : « Je ne t'ai pas dit ? », qu'il utilisait pour entamer leurs conversations, déclenche une réflexion qui aboutit au constat amer qu'elle faisait partie du « cercle d'amis et des familiers qu'on voit épisodiquement. » Exclue irrémédiablement du centre de

[4] Définition de « jalousie » dans *Le Robert dico en ligne*, https://dictionnaire.lerobert.com/definition/jalousie

[5] Annie Ernaux, « L'Occupation », *op. cit.*, p. 880.

ses priorités, elle se voit donc réduite à la « fonction d'oreille occasionnelle.[6] »

Tous ces éléments définissent la nouvelle position et le nouveau statut de la narratrice désormais mise à distance, reléguée à la marge, à la lisière de l'intérêt et de la vie de son amant. Bien que la rupture soit initialement voulue par Ernaux, celle-ci se voit profondément lésée, touchée dans son amour propre. La présence d'une rivale la déstabilise au point de provoquer une forme de jeu (au sens spatial du terme) avec soi : un vide se creuse et l'empêche de recueillir ses propres sentiments, en mettant en place une confusion entre identité et altérité. Cette confusion se prolonge pour effacer les contours de la personne, notamment lorsque la narratrice projette son expérience et ses émotions sur l'actrice d'un film, en s'identifiant à elle, dans une forme de « redoublement accablant » :

> Si je désirais regarder *L'École de la chair*, c'était à cause du rapport entre ce que je savais de l'histoire du film - un garçon jeune, impécunieux, avec une femme plus vieille gagnant bien sa vie - et celle que j'avais eue avec W., que l'autre femme avait maintenant avec lui. Quel que soit le scénario, si l'héroïne était dans la souffrance, c'était la mienne qui était représentée, portée par le corps de l'actrice, dans un redoublement accablant[7].

Progressivement l'obsession de l'Autre prend la forme de la folie et elle semble devenir une expérience particulièrement aliénante. Pour rendre compte d'un vécu inexprimable ou indescriptible, la narratrice a recours à des images afin d'appréhender un état d'esprit qui reste, malgré toutes les tentatives, obscur et énigmatique :

> Je n'étais plus libre de mes rêveries. Je n'étais même plus le sujet de mes représentations. J'étais le squat d'une femme

[6] *Ibid.*, p. 897.
[7] *Ibid.*, p. 885.

> que je n'avais jamais vue. Ou, comme m'avait dit un jour un Sénégalais à propos de la possession dont il se croyait l'objet de la part d'un ennemi, j'étais « maraboutée »[8].

D'après la citation précédente, l'autoreprésentation s'exprime d'abord par une suite de négations syntaxiques qui annulent les qualités morales définissant le Sujet dans son acception philosophique, telles que le libre arbitre, la conscience et la responsabilité, témoignant ainsi qu'il perd tout contrôle. Elle s'achève, en deuxième temps, sur des images confirmant davantage le sens de l'aliénation[9]. La première image assimile la rivale anonyme à des squatteurs occupant de manière illégale un espace, en l'occurrence la tête et l'esprit de la narratrice ernausienne, pour signifier qu'elle était dépossédée du pouvoir, qui était initialement le sien, d'être maîtresse de ses pensées. À défaut d'une expression qui traduit clairement le sens de l'obsession telle qu'elle en fait l'expérience, la narratrice recourt à l'emprunt de l'expression « maraboutée », qui renvoie à l'image d'une personne accablée d'un maléfice, envoûtée par une force illicite. Le mot convoque un imaginaire africain traduisant une situation qui échappe à la compréhension. D'où le choix du titre polysémique *L'Occupation*, que la narratrice justifie ainsi : d'un côté, « l'autre femme » occupe son temps au point d'exclure tout autre souci de ses préoccupations quotidiennes ; d'un autre côté, elle prend possession de ses pensées dans une forme d'obsession que la narratrice n'arrive pas à maîtriser. Celle-ci se dit donc hantée, habitée par la présence de sa rivale :

> Cette femme emplissait ma tête, ma poitrine et mon ventre, elle m'accompagnait partout, me dictait mes émotions. En même temps, cette présence ininterrompue me faisait vivre

[8] *Ibid.*, p. 883.

[9] L'aliénation est en effet définie dans *Le Petit Robert* comme un « [t]rouble mental, passager ou permanent, qui rend l'individu étranger à lui-même et à la société où il est incapable de se conduire normalement ».

> intensément [...], me maintenait dans une fiévreuse et constante activité.
> J'étais, au double sens du terme, occupée[10].

En harcelant W. de questions sur l'identité de l'autre femme, son âge, son métier, son adresse, la narratrice ernausienne tente de construire un portrait-robot, cherchant par la suite à reconnaître dans la rue celle qui lui correspond. Si elle s'acharne à le faire, c'est parce qu'elle croit que « connaître le nom de l'autre femme, c'était dans le manque d'être qui était le [s]ien, accaparer un petit quelque chose d'elle[11]. » Dans la tête de la narratrice en proie à une confusion totale, ses gestes et son attitude répondent à une stratégie bien réfléchie : l'enquête menée sur l'identité de la rivale lui permet d'entamer une quête acharnée pour aboutir à la conquête de l'Autre. En défendant le bien-fondé de son raisonnement, la narratrice semble chercher une justification logique à ses idées et à son comportement, qui sont, en réalité, loin de toute logique. Elle ne semble donc pas en mesure de voir l'irrationalité dans laquelle ses démarches s'inscrivent.

Étant donné que la narratrice ernausienne ne possède de sa rivale ni une image claire, ni une identité bien établie, elle semble poursuivre un fantôme. Pourtant, cette présence spectrale acquiert un sens spatial qui se décline de deux manières. D'un côté, elle occupe l'espace intérieur des pensées de la narratrice, qui se trouve assujettie, dépossédée de sa volonté au profit d'une force extérieure qui la manipule. Ainsi squattée, désormais elle ne jouit plus du statut de Sujet, elle se transforme en objet qui subit la présence de l'Autre. Elle est traversée par une altérité qui l'envahit en toute illégalité :

> En de rares moments de répit où je me sentais comme avant, où je pensais à autre chose, brusquement l'image de cette

[10] Annie Ernaux, « L'Occupation », *op. cit.*, p. 880.
[11] *Ibid.*, p. 887.

> femme me traversait. J'avais l'impression que ce n'était pas mon cerveau qui produisait cette image, elle faisait irruption de l'extérieur. On aurait dit que cette femme entrait et sortait de ma tête à sa guise[12].

En s'interposant ainsi entre le Sujet et son identité, l'autre femme semble filtrer les pensées et les sentiments de la narratrice, ce qui lui procure un sentiment d'aliénation. D'un autre côté, le fantôme de l'Autre occupe l'espace extérieur. Ainsi, Paris devient « un espace hostile[13] », contaminé par la rivale, corrompu par sa présence. La narratrice s'y trouve exposée, « surveillée de tous les côtés, de façon indéfinissable[14]. » En lui accordant ainsi le rôle de menace, la narratrice dévoile le dérangement de son esprit ainsi que l'altération de ses facultés intellectuelles. L'ensemble des éléments relevés nous permet de déduire que bien que la présence de l'altérité soit fantomatique, la relation du Sujet avec soi et avec l'Autre en est altérée. Le mode d'inscription du Sujet dans la réalité fait donc l'objet d'un dysfonctionnement évident. Cette première forme de trouble se trouve corroborée par la confusion récurrente entre le monde réel et le monde imaginaire.

La première manifestation de cette confusion consiste en un déséquilibre flagrant entre la réalité et l'imagination – deux univers clairement distincts dans la tête d'une personne saine – au profit de la seconde dans les pensées de la narratrice. L'imagination est, en effet, la voie parallèle qui va suppléer au vide qui entoure l'identification de l'autre. La narratrice ernausienne mène une enquête et pose beaucoup de questions sur l'Autre. Ainsi dans le but de trouver des indices pouvant identifier la rivale, elle entrevoit des scénarios possibles : « Je me voyais m'enfuyant avec [la serviette de

[12] *Ibid.*, p. 883.
[13] *Id.*
[14] *Ibid.*, p. 887.

cours de W.] au fond du jardin, l'ouvrant et en extirpant une à une les pièces qu'il contenait [...] jusqu'à ce que, comme les voleurs des sacs à la tire, je trouve mon bonheur[15] » ; ou encore « J'imaginais téléphoner aux numéros des enseignants que j'avais soigneusement notés, [...][16] » ; « Le seul moment de jouissance était d'imaginer que l'autre femme découvrait qu'il me voyait encore, [...][17] ».

La réalité est même, parfois, supplantée par l'imagination : la narratrice s'imagine des scénarios de vengeance qui laissent déchaîner une « violence originelle » préparant même un passage à l'acte, par exemple : « décharger sur elle un revolver en hurlant : "Salope! Salope! Salope!"[18] ». Cet élan vindicatif se prolonge dans des accès de folie nocturnes auxquels la narratrice de *L'Occupation* est incapable de résister : « Dans la journée, je réussissais à réprimer mes désirs. Avec la nuit, mes défenses tombaient et mon besoin de savoir revenait, plus invasif que jamais, comme s'il n'avait été qu'endormi par l'activité quotidienne ou réduit provisoirement par la raison[19] ». Aveuglée par l'obsession de la rivale, elle a tendance à sombrer dans le délire. Ses nouvelles pensées sombres lui font découvrir une part noire de sa personnalité. Quoique intellectuelle et cultivée, la narratrice renonce au pouvoir de la raison, et se soumet au « pouvoir démoniaque [...], celui d'affoler à distance en toute impunité. », en appelant « tous les gens de l'immeuble où elle habitait avec W.[20] » Elle semble basculer dans la folie.

Victime de son obsession, la narratrice ne cesse d'osciller entre le réel et l'irréel, deux univers qu'elle n'arrive plus à distinguer clairement. L'adhésion qu'elle manifeste pour des idées et des

[15] *Ibid.*, p. 895.
[16] *Ibid.*, p. 889.
[17] *Id.*
[18] *Ibid.*, p. 890.
[19] *Ibid.*, p. 891.
[20] *Ibid.*, p. 892.

sentiments, qui ne sont que le fruit de son imagination, témoigne du trouble mental dont elle est victime, et la rapproche d'une forme de démence liée à l'absence de raison. En réalité, l'imagination délirante lui donne des hallucinations qui constituent le degré ultime de la confusion entre l'imagination et la réalité, notamment lorsque la perception visuelle ne correspond à aucun objet dans la réalité. Par exemple, dès qu'elle apprend l'âge de sa rivale, « Le nombre 47 [prend] une étrange matérialité. [Elle voit] les deux chiffres plantés partout, immenses [21] ». Dans cet aveu, la perception visuelle ne coïncide avec aucune réalité possible, pourtant elle prend une consistance matérielle visible pour la narratrice uniquement. Cette vision profondément altérée est, donc, l'expression d'un trouble hallucinatoire qui révèle une conscience flottante.

La confusion des catégories temporelles est une autre forme de l'amalgame entre le monde réel et l'hallucination dans la tête de la narratrice de *L'Occupation*. En effet, le réel présent est souvent télescopé par des images du passé. L'esprit ne semble plus maîtriser le déroulement chronologique des pensées puisqu'elle constate l'irruption soudaine et désordonnée de certaines images de l'histoire commune passée. Elle semble dès lors prise dans un tourbillon d'images qui la fait vaciller. La confusion est matérialisée par le mouvement anarchique, chaotique, voire aléatoire des images qu'elle revoit et qui lui donne le vertige :

> Soudainement apparaissent dans ma mémoire, sans relâche et à une vitesse vertigineuse, des images de notre histoire, telles des séquences de cinéma qui se chevauchent et s'empilent sans disparaître. Rues, cafés, chambres d'hôtel, trains de nuit et plages tournoyaient et se télescopaient[22].

[21] *Ibid.*, p. 881.
[22] *Ibid.*, p. 884.

Le temps subjectif finit par rompre la linéarité du temps objectif et introduit des distorsions au gré de l'obsession. Les réminiscences sont alors des souvenirs lancinants d'autant plus douloureux que le mouvement circulaire, concrétisé par ce lexique : « tourbillon », « tournoyaient », « carrousel [23] », lui donne une impression de vertige, et elle se sent prise dans un piège. L'idée de l'Autre annule le pouvoir du Sujet sur le déroulement de ses pensées. La réflexion échappe ainsi à toute maîtrise, d'où le recours à la construction passive au moment où elle tente d'interroger F., une amie de son fils, sur sa logeuse qui correspondait au portrait-robot de la rivale dressé dans sa tête : « À mon insu, les premiers mots d'une entrée en matière auprès de F. se formaient dans ma tête. En quelques heures, la stratégie d'un désir impatient de se satisfaire est venue à bout de ma peur de m'exposer[24]. »

Un autre aspect de la confusion entre le réel et l'imaginaire, c'est le dérèglement général caractéristique de l'état de folie, et qui peut avoir des effets physiques et somatiques. En effet, la narratrice remarque qu'« [à] chaque fois qu'[elle] étai[t] traversée par une nouvelle supposition sur l'identité de l'autre femme, l'irruption violente de cette pensée, le creux qu'elle produisait aussitôt dans [s]a poitrine, la chaleur dans [s]es mains [lui] paraissaient des critères de certitude aussi irréfutables que l'est peut-être, pour le poète ou le savant, l'illumination[25]. » En outre, à la suite d'un raisonnement lui permettant d'établir un rapport entre la fête des Dominique et le prénom de la rivale, elle constate que : « [s]es mains brusquement froides, [s]on sang "qui n'avait fait qu'un tour" en entendant Dominique [lui] en certifiaient la validité. [26] » Les symptômes physiques relevés servent d'arguments qui corroborent les suspicions

[23] *Id.*
[24] *Id.*
[25] *Ibid.*, p. 889.
[26] *Ibid.*, p. 892.

de la narratrice autour du nom de la rivale qui ne lui a jamais été révélé. Le corps semble dévoiler de manière spontanée ce qui se déroule dans la tête, ce qui finit par intensifier la contamination réciproque entre l'imagination et la réalité et révéler la conduite d'un Sujet égaré.

Ce dérèglement général se manifeste dans une absence totale du bon sens et de la modération. Les émotions et les pensées de la narratrice versent dans l'excès et la démesure. Elle évoque des « délibérations fiévreuses », des « mots qui [lui] échappaient, décalés ou agressifs », « une bouffée de rage[27] », du besoin d'insulter les deux personnes qu'elle tient pour la source de son malheur, des larmes comme dernier recours. La raison est complètement aveuglée, ses gestes ne sont plus réfléchis, mais plutôt dictés par le hasard, ainsi la décision de téléphoner ou d'écrire à W. était prise à la suite d'un « [...] recours au tirage au sort avec des cartes ou des petits papiers pliés dans lesquels je puisais en fermant les yeux.[28] » Loin de toute logique, c'est un autre impératif qui oriente son attitude : la précipitation, ou ce qu'elle appelle la « [...] loi de l'urgence qui caractérise les états de folie et de souffrance [...][29] » et qui la pousse à des réactions impulsives. Bref, le sens de la logique est voilé par l'obsession qui détermine ses décisions et ses réactions.

La contamination de la réalité par l'imagination se répercute, enfin, sur la capacité de raisonner. Plusieurs situations révèlent une logique défaillante, comme lorsqu'elle vient harceler W. pour dévoiler le nom de sa rivale et qu'il refusait en protestant : « "qu'est-ce que ça t'apporterait de savoir ?" [...] je convenais : "rien", et je pensais : "tout"[30]. » À travers le recours à l'antithèse, nous constatons

[27] *Ibid.*, p. 901.
[28] *Ibid.*, p. 902.
[29] *Ibid.*, p. 901.
[30] *Ibid.*, p. 887.

une forme de dissociation : la pensée ne coïncide pas avec le discours. Ce décalage est l'indice d'un trouble qui émane de la divergence entre la logique commune et la sienne propre, et qu'elle n'ose pas révéler. Il en est de même lorsque, au moment de rencontrer la narratrice, W. évoquait la vie quotidienne « [...] au singulier et qu'[elle] entendai[t] toujours au pluriel[31] », nous notons un décalage entre ce qui est dit par l'un, et ce qui est compris par l'autre au gré de ses pulsions obsessionnelles. Les structures du langage et de la pensée semblent donc subir une forme de désintégration qui répond à la structure d'un moi profondément clivé, qui frôle la démence.

Parmi ces manifestations de la folie, l'élaboration de raisonnements irrationnels et la construction, à partir d'indices futiles, d'une argumentation défaillante conduit la narratrice à des certitudes fragiles. Par exemple, le soir où elle a décidé d'appeler tous les numéros des habitants de l'immeuble où l'autre femme résidait avec W. et dont elle a établi la liste grâce au Minitel afin de retrouver cette inconnue qu'elle cherchait, « une femme a raccroché immédiatement après ma question, sans un mot. J'étais sûre que c'était elle. Ensuite cela ne m'a pas paru un indice probant. "Elle" devait être sur la liste rouge[32]. »

La subversion de la logique en fonction des impulsions et des désirs est un autre indice du trouble de la pensée de la narratrice. Elle se manifeste dans la volonté de tout expliquer à partir du même point, de la même grille de lecture :

> Dans l'incertitude et le besoin de savoir où j'étais, des indices écartés pouvaient être réactivés brutalement. Mon aptitude à connecter les faits les plus disparates dans un rapport de cause à effet était prodigieuse. Ainsi, le soir du jour où il avait poussé le rendez-vous que nous devions avoir le lendemain,

[31] *Ibid.*, p. 906.
[32] *Ibid.*, p. 892.

> quand j'ai entendu la présentatrice de la météo conclure l'annonce du temps par *demain on fête les Dominique*, j'ai été sûre que c'était le prénom de l'autre femme : il ne pouvait pas venir chez moi parce que c'était sa fête, qu'ils iraient ensemble au restaurant, dîneraient aux chandelles, etc. Ce raisonnement s'enchaînait en un éclair. Je ne pouvais le mettre en doute. Mes mains brusquement froides, mon sang « qui n'avait fait qu'un tour » en entendant *Dominique*, m'en certifiaient la validité[33].

Si cette démonstration épouse la forme d'un raisonnement échafaudé sur des liens de causalité, il s'agit surtout d'un « exercice dévoyé de l'intelligence[34]. » En effet, malgré la construction logique du raisonnement, il demeure invalide car au lieu de se fonder sur des indices objectifs, il se base sur des impressions, des réalités subverties et des émotions détournées sous l'effet de l'obsession de l'Autre. La rationalité, la logique et toutes les forces du logos sont annulées, ce sont plutôt les émotions et les impulsions, la jalousie, l'obsession, et le désir de vengeance, bref tous les paramètres de l'eros qui prennent le relais pour orienter l'esprit de la narratrice ernausienne vers une forme d'égarement en construisant une logique foireuse et artificielle.

> Dans mes stratégies argumentatives, une phrase surgissait, qui me paraissait éblouissante de vérité, « tu acceptes la sujétion de cette femme comme jamais tu n'aurais accepté la mienne ». Cette vérité me paraissait d'autant plus irréfutable qu'elle était lestée par le désir de blesser, de l'obliger à s'insurger contre une dépendance que je lui faisais valoir. J'étais satisfaite du choix des mots, de la formulation concise et j'aurais voulu proférer sur-le-champ ma phrase « qui tue »,

[33] *Id.*
[34] *Id.*

> transporter ma réplique travaillée, parfaite, du théâtre de l'imaginaire à celui de la vie[35].

La construction d'une argumentation défaillante est souvent fondée sur des présomptions. La narratrice trouve une « preuve irréfutable[36] » dans l'attitude d'une femme du public d'un colloque auquel elle a participé. Cette argumentation lui permet d'arriver à des certitudes fragiles qui vont vaciller quelques instants après. Elle avoue qu'« [elle] a commencé de penser que les indices étaient insuffisants[37] », et le plaisir de penser avoir rencontré « l'idéal type forgé et entretenu dans la détestation depuis des mois » est immédiatement disparu pour céder sa place à de nouveaux soupçons. Le calvaire vécu par la narratrice mène à des « [d]issertations intérieures où les arguments s'enchaînaient sans effort et sans fin, dans une fièvre rhétorique que tout autre sujet n'aurait pas suscitée[38]. » Amplifiée par le mystère qui entoure l'identité de la rivale, la jalousie a pu évoluer pour devenir une obsession qui s'empare de la narratrice. Dans la mesure où l'obsession donne lieu à une vision parallèle et globale qui renferme des effets sur le corps et l'esprit, et qu'elle instaure une nouvelle réalité, un monde parallèle auquel la narratrice adhère totalement, l'on est donc en mesure de parler d'un état de folie. Celle-ci ne serait pas la négation de la logique, mais l'instauration d'une logique autre, qui va colorer les rapports à soi, à l'altérité et au monde selon une posture déviante. Il n'en reste pas moins que la folie reste inséparable d'un sentiment excessif de la douleur, qui est l'autre conséquence de la jalousie.

---

[35] *Ibid.*, p. 901.
[36] *Ibid.*, p. 904.
[37] *Id.*
[38] *Ibid.*, p. 901.

L'obsession de l'autre, source d'une douleur démesurée

Ernaux développe la passion au double sens du terme : celui de l'amour poussé à son paroxysme, et celui de la douleur atroce, de la torture et du supplice que l'on retrouve dans le foyer sémantique fécond de la Passion du Christ. L'autrice semble puiser dans l'imaginaire religieux pour trouver les mots aptes à décrire le calvaire dont elle souffre. En effet, si elle décrit la découverte de l'Autre comme une sensation de débâcle, c'est par ce qu'elle réunit à la fois la surprise, le changement brusque, ainsi que les effets de confusion qui s'en suivent. En survenant dans la relation du couple, l'altérité renverse le schéma relationnel binaire et le remplace par une configuration triangulaire, où l'ordre d'importance est altéré et les statuts du Je et de l'Autre sont redéfinis.

La jalousie s'est progressivement transformée en obsession qui a pu envahir et envenimer le quotidien de la narratrice en l'empêchant de faire abstraction de l'altérité. La présence de l'autre femme signifie pour elle la « perte irrémédiable » de son amant, donc une séparation définitive et irréversible, d'où le recours à l'expression hyperbolique de la douleur : « des images jaillies du dehors me vrillaient la poitrine[39]. » La narratrice est taraudée par l'obsession de l'Autre, fragilisée par la menace que celle-ci présente au point de se sentir l'écho de toute douleur extérieure : « N'importe quelle évocation de séparation ou de départ – un dimanche, une animatrice quittant FIP, la radio où elle avait parlé durant trente ans – suffisait à me bouleverser[40]. » La perméabilité à l'altérité exacerbe ainsi le sentiment d'appartenir à la communauté des malheureux. La narratrice se voit comme « une caisse de résonance de toutes les douleurs[41]. » La métaphore établie souligne un double aspect : elle

[39] *Ibid.*, p. 883.
[40] *Ibid.*, p. 885.
[41] *Id.*

est à la fois un objet creux, vide et sans consistance, et un objet plein puisqu'il est en mesure de contenir et de résorber les émotions de ceux qui l'entourent. Cette figuration de soi met en évidence la porosité d'un pathos extensible et expansible qui rattache le vécu personnel à d'autres expériences toutes aussi partagées.

C'est la curiosité inassouvie qui semble accentuer davantage la souffrance de la narratrice. Le fait d'ignorer les détails sur l'identité de sa rivale la pousse sans cesse à poser des questions à W. en vue de recueillir de nouvelles informations. Elle est « tenaillée par le désir de savoir le nom de cette femme, d'obtenir des informations sur elle, toutes choses qui allaient engendrer encore de la souffrance[42]. » Le silence que W. oppose à ses multiples interrogations sur le nom, l'adresse, l'apparence de l'autre femme, au lieu de juguler sa curiosité, finit par l'accentuer davantage. L'obstination de la narratrice confrontée à une révélation parcimonieuse de la part de son amant contribue donc à la mise en place d'une dialectique insoutenable.

En y réfléchissant, la narratrice de *L'Occupation* trouve, paradoxalement, dans la douleur le signe le plus important de la vie, ce qui « [...] donnait son sens au monde[43] », au point de vouloir la prolonger et la garder. La douleur devient positive : « si ma souffrance me paraissait absurde, voire scandaleuse par rapport à d'autres, physiques et sociales, si elle me paraissait un luxe, je la préférais à certains moments tranquilles et fructueux de ma vie[44]. » La douleur confère donc de la consistance, de l'épaisseur et de la densité à des instants de la vie et les délivre de l'écoulement inexorable et rapide du temps. D'ailleurs, la matière féconde, que les souvenirs douloureux offrent à l'écriture, en constitue la preuve évidente.

---

[42] *Ibid.*, p. 895.
[43] *Ibid.*, p. 902.
[44] *Ibid.*, p. 899.

Étant un sentiment éminemment subjectif et non quantifiable, la douleur résiste à la représentation. La narratrice tente d'en donner une vision claire par le biais d'une expression imagée. Se multiplient alors les métaphores de l'eau et du feu dans le but de rendre compte du désordre et du trouble qui la déstabilisent : « Ces états intérieurs avaient leur équivalent dans la nature : déferlement des vagues, effondrements de falaises, gouffres, prolifération d'algues[45] ». Mais l'énumération des différentes images dans une liste traduit non seulement la confusion qu'introduit la jalousie dans son cœur, mais elle révèle également la conscience de reprendre des métaphores usées, dont la récurrence dans les textes littéraires leur enlève le caractère vrai et l'authenticité de l'expression. À ces images s'ajoutent les procédés d'amplification qui tentent de ressembler à l'atrocité du réel. Ainsi le recours à l'hyperbole souligne la confusion mentale dont elle est le siège : « Une avalanche de scènes et de paysages, dont la réalité était, à ce moment-là, effrayante, "j'y étais"[46] ». Elle décrit un « carrousel atroce », et la sensation de « [s] » engloutir[47] », comme dans une spirale. En somme, l'image renvoyée par l'ensemble des procédés employés, c'est celle d'un Sujet dépossédé de sa volonté, assujetti à une volonté autre que la sienne, rendu esclave de ses obsessions, objet d'une torture qu'il n'arrive ni à suspendre, ni à éviter. Dans *L'Occupation*, le sentiment de jalousie décrit est tellement violent qu'il ravage son être et son existence dans un double mouvement de folie et de douleur. En provoquant un ébranlement de l'équilibre psychologique, il s'apparente à une véritable situation de crise dont la courbe ascendante atteint son paroxysme avant de disparaître définitivement, grâce au pouvoir de l'écriture.

Soulignons, au passage, que dans *L'Occupation*, la temporalité n'est ni celle du dehors ni celle du quotidien, c'est plutôt une

[45] *Ibid.*, p. 884.
[46] *Id.*
[47] *Id.*

temporalité propre à l'évolution de l'obsession : une évolution qui va en crescendo pour atteindre l'apogée de la douleur. Le récit met en scène une âme froissée qui tente d'échapper aux affres de la jalousie et de retrouver l'équilibre initial. Pour avancer, elle ne cherche pas à dépasser l'instant, mais opte pour une forme d'écriture qui creuse la synchronie, qui privilégie l'introspection aiguë en allant aux fonds de l'être. Ce sont des bribes d'une temporalité subjective, dont les points les plus saillants s'expriment par des accès de folie et de douleur. C'est dans ce sens que l'écriture acquiert une valeur cathartique, et que la lettre de rupture rédigée à la fin de ce calvaire revêt une dimension salvatrice :

> Couchée sur le ventre, j'ai commencé d'halluciner sous moi des mots qui avaient la consistance des pierres, des tables de la loi. Les lettres, cependant, dansaient et s'assemblaient, se disloquaient, comme celles qui flottent dans le potage de pâtes appelé « alphabet ». Je devais absolument saisir ces mots, c'étaient ceux qu'il me fallait pour être délivrée, il n'y en avait pas d'autres. [...] Tant qu'ils ne seraient pas écrits, je resterais dans ma folie. J'ai rallumé et je les ai griffonnés sur la première page du livre posé à mon chevet, *Jane Eyre*[48].

Le délire, dont la narratrice ernausienne nous fait part, offre une consistance imagée des mots qui faisaient son malheur, comparés à des « pierres ». Il s'agit d'écrire pour se délivrer de l'Autre en soi, pour s'affranchir de l'obsession. L'écriture s'avère être l'unique voie qui permette d'exorciser le mal. Le recours à une clinique de l'écriture contribue donc à intercepter les mouvements internes en les accouchant sur du papier, et par voie de conséquence, à réaliser un dépassement du trouble de la psyché. Ce dispositif d'écriture répond à une injonction intérieure : il faut écrire pour exorciser le mal même si cette forme d'écriture suppose une exposition dangereuse de soi

[48] *Ibid.*, p. 909.

que la narratrice de *L'Occupation* traduit dans ces termes à l'incipit du récit : « J'ai toujours voulu écrire comme si je devais être absente à la parution du texte. Écrire comme si je devais mourir, qu'il n'y ait plus de juges. Bien que ce soit une illusion, peut-être, de croire que la vérité ne puisse advenir qu'en fonction de la mort[49]. »

À cause de la présence de l'Autre, la narratrice ernausienne se trouve assujettie à une forme d'obsession qui occupe ses pensées et son temps. Cette expérience se définit par trois paramètres : la douleur, la folie et l'écriture. Les deux premiers éléments s'expriment par la démesure et l'excès. Ils sont l'expression de l'*eros*. En revanche, l'écriture, parce qu'elle est ordre et organisation, est le signe du *logos* qui constitue la voie de la délivrance. Elle répond à un double besoin : calmer la douleur et maîtriser la folie. Elle cristallise donc le travail de synthèse, d'assimilation et de métabolisation nécessaire au dépassement de la crise. Pour rendre compte du sentiment foudroyant de la jalousie, Ernaux choisit une forme courte, ramassée et percutante. Celle-ci se trouve en harmonie avec la métaphore qu'elle a jugée révélatrice du vrai sens de l'écriture, celui de permettre la traversée de l'indicible : « Le geste d'écrire, ici, n'est peut-être pas si différent de celui de planter des aiguilles[50] », précise-t-elle. Le lien entre les deux est évident. D'un côté, il faudrait écrire sa douleur pour l'appréhender et la contenir; d'un autre côté, transcrire sa douleur serait le geste incontournable pour colmater ses brèches et retrouver la paix intérieure. Ernaux semble donc suggérer que l'écriture permet à la fois de penser et de panser la douleur. Parallèlement, l'état de folie, consécutif à la jalousie, semble d'autant plus difficile à appréhender par la raison qu'il faudrait faire le détour par l'écriture qui remet dans l'ordre le désordre intérieur. Mais le fait de se dire folle n'est-il pas, paradoxalement, une preuve de lucidité ? Et lorsque

[49] *Ibid.*, p. 879.
[50] *Ibid.*, p. 890.

l'autrice elle-même frôle la démence, l'écriture autobiographique ne se révèle-elle pas d'un grand secours en s'affichant comme le lieu privilégié de l'expression de la folie ?

Le Sujet autobiographique, soumis à l'emprise de la folie, réalise par le biais de l'écriture une mise à distance avec cet état de confusion. Cela lui permet d'échapper au risque d'être taxé de fou. Si Ernaux écrit, c'est qu'elle est consciente du trouble, qu'elle a pu dépasser le moment de folie et qu'elle a regagné la sphère rassurante de la raison. Au terme de cette réflexion, nous pouvons conclure qu'au travers de cette expérience dangereuse de la jalousie, et de cette entreprise périlleuse de raconter sa propre folie, l'Altérité – à l'origine du double calvaire de la folie et de la douleur, mais aussi de l'écriture – est reconnue par Ernaux comme un facteur de corrosion du Sujet de l'autobiographie.

BIBLIOGRAPHIE

ERNAUX, Annie, « L'Occupation », dans *Écrire la vie*, Gallimard (Quarto), 2011.

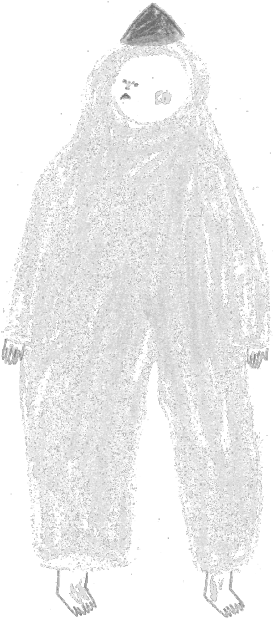
FOUCAULT, Michel, « La littérature et la folie. Une conférence inédite de Michel Foucault », dans *Critique*, vol. DCCCXXXV, nº 12 (2016), p. 965-981.

KÈGLE, Christiane, "Folie et littérature", dans *Québec Français*, nº 91 (automne 1993). [en ligne] https ://id.erudit.org/iderudit/44512ac [consulté le 25 décembre 2024].

MORIN, Lise, « La folie dans le fantastique canonique », dans *Québec français,* nº 91 (1993) : 70-73. [en ligne] https ://www.erudit.org/fr/revues/qf/1993-n91-qf1227732/44513ac.pdf [consulté le 2 janvier 2025]

—, Lise « Du paranormal en paralittérature ». Dans *Québec français*, nº 118 (2000), p. 79-81. [en ligne] https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2000-n118-qf1197351/56070ac.pdf [consulté le 2 janvier 2025]

ROIRAND, Julien. « Chapitre VI : Le fou, l'alchimiste de l'image », dans *La folie*, édité par Cécile BROCHARD et Esther PINON, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, [en ligne] https://doi.org/10.4000/books.pur.40728. [consulté le 25 décembre 2024]



La folie dans le surréalisme d'André Breton
La libération psychique : enjeu médical et mystique

Ludivine MILLOT (Sorbonne Université)

« Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination[1] », écrit André Breton dans les premières pages du *Manifeste du surréalisme* (1924). Dès sa naissance, dont le *Manifeste* représente l'acte officiel, le surréalisme, ainsi introduit dans le champ artistique et littéraire de la société française, s'associe à certaines valeurs révolutionnaires par lesquelles il promeut plusieurs principes anticonformistes et iconoclastes. Ces valeurs révolutionnaires, qui sont autant de contre-valeurs conservatrices, contestent la morale bourgeoise catholique qu'incarnent les classes sociales dominantes de l'entre-deux siècles jugées responsables du désastre de la Première Guerre mondiale, et concourent à des intérêts communs : le surréalisme prône la libération du langage et de l'imaginaire afin de libérer immédiatement et effectivement l'individu, son but ultime. Son objectif s'avère en outre universaliste : le surréalisme entend offrir les moyens de cette émancipation au plus grand nombre, en

[1] André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1962, p. 16.

faisant fi de tout snobisme intellectuel et de toute réserve élitiste en matière d'art et de progrès social. Mû par un désir de modernité, le surréalisme poursuit dès lors une quête d'absolu qu'il érige en ambition suprême : toute déconstruction entraînant une reconstruction, le renversement de l'ancien monde à l'ordre obsolète appelle sa substitution par un nouveau monde à l'ordre neuf, autrement dit une nécessaire régénération humaine et sociale au sein de laquelle l'union de l'esprit et de la matière, du spirituel et du temporel, serait enfin consommée, parachevant leurs étroites relations.

Le *Manifeste*, conçu comme une revendication poétique et un acte de foi « philosophique », reconnaît la folie comme un état marginal qui s'exprime en divers comportements subversifs – un caractère que le surréalisme valorise dans la mesure où il contribuerait au renversement de l'ordre établi et encouragerait sa substitution par une organisation et un code social moins « aliénants » –, tout en impliquant certains risques hygiéniques, que l'on soit sujet pathologique (donc agent pathogène potentiel) ou témoin exposé. Ces risques, quoiqu'ils suscitent une « crainte » légitime, semblent évacués des considérations d'André Breton : ce dernier présente plutôt les qualités supposées de la folie dans le cadre de son projet, pensée comme un outil de renouvellement de l'imaginaire qui coïnciderait avec la libération de l'individu. Ces deux idées s'avèrent ainsi juxtaposées, la seconde dépendant de la première, en ouverture du *Manifeste* : d'après André Breton, qui s'exprime au nom du groupe surréaliste tout entier, la folie permettrait, en excluant toute préoccupation morale et esthétique, en écartant la logique des examens et des réflexions, en abolissant l'arbitrage de la raison, de soustraire l'individu aux normes, aux dictats et aux censures auxquelles il est soumis depuis l'enfance, que son éducation et l'ensemble de ses expériences sociales lui ont fait assimiler. C'est uniquement par l'imagination libre ou la « pensée pure », étendard

de la surréalité et condition de la production surréelle, que les surréalistes comptent reconquérir un monde désenchanté en révélant tout son potentiel merveilleux. Puisque le fou échappe au tabou moral et social, à la censure individuelle et collective que son état empêche de connaître et de reconnaître, la folie apparaît comme un immense terrain d'expérimentation poétique aux surréalistes désireux de fonder un mythe moderne affranchi des modes d'expression et des modes d'existence éculés.

Dès lors, il convient de s'interroger sur le type de folie auquel le surréalisme s'est intéressé et attaché entre 1920 et 1950, sa période d'activité majeure. Quelle est sa nature véritable ? Quelles formes revêt-elle ? Comment est-elle manifestée, manipulée, utilisée ? Enfin, de quelle manière et dans quelle mesure semble-t-elle avoir accompagné l'aventure surréaliste à travers le XXe siècle ? Ces quelques questions nous permettront d'établir les positions exactes d'André Breton et de la « chapelle » surréaliste qu'il représente – dite « principale », en ce qu'elle resta fidèle aux valeurs et principes énoncés dans les trois manifestes successifs – vis-à-vis de la folie et de la figure du fou. Dans cette étude, nous proposerons, d'une part, une typologie et une morphologie de la folie dans le surréalisme d'André Breton, et nous présenterons, d'autre part, en nous gardant d'être exhaustive, les « traitements types » de la folie à travers trois œuvres phares d'André Breton, dont les caractéristiques nous semblent révélatrices des divers ajustements de sa pensée, élaborée suivant les expérimentations surréalistes en la matière.

La folie dans le surréalisme : méthode, sujet et posture littéraires

L'automatisme ou le « discours du fou » : moyen-produit surréaliste

Non seulement le *Manifeste du surréalisme* s'ouvre sur une réflexion articulant les concepts d'imagination et de folie, puisque « dans le monde des aliénés [...], l'imagination règne en maîtresse[2] », mais ce second sujet est également corrélé, davantage comme principe philosophique (l'idée de la folie comme démarche morale intradiégétique et extradiégétique) que comme objectif poétique (la folie comme état physique et mental que l'individu investirait pour ce qu'il est et non pour ce qu'il représente), à la définition du surréalisme établie par André Breton dans ce même manifeste :

> Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.
>
> Encycl. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie[3].

Cette définition introduit les conceptions primordiales sur lesquelles se fonde le surréalisme. D'une part, l'utilité et l'objectif final de l'automatisme : l'abolition de « tout contrôle exercé par la raison », fonctionnement atrophié, biaisé et factice de la pensée qui propose une représentation réductrice, limitée et incomplète du réel,

[2] Yvonne Duplessis, *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je ?), 2002, p. 34.
[3] André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 36-37.

pour la libération de l'individu et l'exercice de sa souveraineté totale. D'autre part, sa nature intrinsèque, qui correspondrait à une « pensée pure », un « moyen-produit » psychique, donc le surréel lui-même. Cette nature intrinsèque peut être déduite de ses croyances, la « réalité supérieure » d'états psychiques parallèles à la conscience, et de ses combats ; ces derniers recouvrent l'ensemble des dispositions prises contre la perversion des « mécanismes psychiques » primaires (la censure qu'exercent les instances régulatrices de la psyché, qu'instaurent, encouragent et entretiennent les codes sociaux auxquels les individus et les collectivités civilisées sont soumis) et la « résolution des principaux problèmes de la vie », c'est-à-dire l'évacuation des tensions psychiques et des tendances pulsionnelles paradoxales animant l'individu, que la censure complexifie et accentue, et la réponse à toute autre question existentielle engendrant un conflit interne.

Pour mieux comprendre ce qu'est l'automatisme, la folie qui lui est associée et les raisons de leur assimilation, il convient de remonter aux origines mêmes de l'intérêt et de l'expérimentation surréaliste du discours libre :

> [André] Breton, malgré sa passion pour la littérature et la philosophie, ne reçoit pas d'éducation classique, mais [poursuit plutôt un cursus scientifique et entreprend des études de médecine]. En 1914, la Première Guerre mondiale éclate ; la France s'engage [...] dans un conflit meurtrier et dévastateur face à l'Allemagne. Peu après son service militaire, qu'il réalise en Bretagne en 1915, Breton est [muté et promu] au poste d'infirmier militaire du service de neuropsychiatrie de Saint-Dizier. Alors au contact de grands traumatisés de guerre, il découvre « les écrits des pionniers de la psychiatrie », notamment [ceux de] Jean-Martin Charcot (neurologue français, spécialiste des maladies nerveuses et névroses), Emil Kraepelin (psychiatre allemand, fondateur

> de la psychiatrie scientifique moderne) et Constance Pascal (psychiatre roumaine, naturalisée française, qui s'est surtout intéressée à la schizophrénie et aux rapports [entre] les chagrins d'amour et la psychose), mais également Emmanuel Régis (psychiatre français), auteur du *Précis de psychiatrie*, et Angélo Hesnard (psychiatre et psychanalyste français), ayant co-écrit, avec Emmanuel Régis, *La psychoanalyse des névroses et des psychoses.* « Ces deux derniers ouvrages révèlent à André Breton les théories de Sigmund Freud qui, à l'époque, n'est guère connu en France (ses œuvres ne commenceront à être traduites qu'en 1921)[4]. » C'est un choc, mais aussi une libération pour Breton qui, fasciné par le discours des malades [de Saint-Dizier et de l'hôpital du Val-de-Grâce], trouve enfin la résonance théorique à [son inclination naturelle]. Breton élabore [...] l'écriture automatique surréaliste à partir [de la méthode freudienne] des associations libres, mais son emploi [est vite détourné] : dès 1920, sa conception de l'inconscient, qui lui permet d'expliquer des phénomènes parapsychologiques et occultes, paraît archaïque. Artaud s'éloignera justement des surréalistes, reprochant à Breton de vouloir détruire l'entendement, d'avoir une mystique cachée, de rechercher une révélation subversive par le rêve et l'écriture automatique, qui manquerait d'ailleurs de contrôle[5].

Du fait des études médicales, mais aussi des centres d'intérêt d'André Breton, le surréalisme hérite d'une conception psychanalytique freudienne de la folie, un terme qui désigne l'ensemble des pathologies psychiques requérant une cure thérapeutique et, dans la mesure où celles-ci seraient « névrotiques » (et non « psychotiques »), une rémission, une guérison éventuelle.

---

[4] Mark Polizzotti, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999 [1995], p. 62.

[5] Ludivine Millot, « Métaphysique, métapsychique et métapsychologie dans *L'amour fou* (1937) : dépassement des influences de la psychanalyse freudienne par celles de l'occulte dans le surréalisme d'André Breton », mémoire de Master 2, Paris, Institut Catholique de Paris, 2024, f. 51.

Selon Sigmund Freud, l'état psychique et l'activité mentale du fou contreviennent à sa sanité : inadaptés aux enjeux collectifs et sociaux, ils l'empêchent d'y concourir normalement, et s'avèrent donc nuisibles ; or, André Breton désapprouve cette conception qu'il juge liberticide et qui dépendrait de valeurs et de principes arbitrairement établis. S'« il nous faut *payer* notre dépassement des conditions primitives – et donc ce qui l'accompagne, notre entreprise de contrôle des forces de vie – par une prédisposition à la névrose[6] », la censure n'en paraît pas moins nécessaire à Sigmund Freud : ce phénomène psychique permet à l'individu de se civiliser et le rend ainsi apte à vivre en société. Le débridement de son inconscient et le déchaînement de ses pulsions nuiraient, à terme, à l'individu issu d'une communauté ou d'une collectivité à plus grande échelle, elle-même menacée de désordre ou de destruction (si ces comportements venaient à se multiplier outre mesure) par la libre expression, sans contenance, sans retenue ni refoulement des passions. André Breton envisage à l'inverse la censure comme un joug collectif dont l'individu doit absolument s'émanciper pour reconquérir sa liberté. Dans cette perspective, la folie et la surréalité, le fou et le surréaliste, auraient en commun d'être parvenus à la libération de la pensée et à l'exercice d'une souveraineté totale, tout en accédant à une réalité augmentée, débarrassée de la censure.

Un tel désaccord conceptuel semble se cristalliser autour d'une divergence d'ordre moral. La psychanalyse de Sigmund Freud et le surréalisme d'André Breton s'accordent volontiers à trouver un caractère contraignant et restrictif aux organisations sociales, mais le fou serait, pour le premier, limité au sein de la société – sa conscience étant assujettie à la pathologie qui s'est développée dans son inconscient au gré des refoulements successifs, l'empêchant de

[6] Laurent Carrive, « La vie et la norme dans le mouvement surréaliste. Psychanalyse, science et poésie », dans *Topique*, n° 119 (2/2012), p. 175.

concourir normalement aux enjeux collectifs et sociaux – et pour le second, libéré au sein de la société – sa psyché décensurée recouvrant son plein potentiel. Dans le premier cas, qui repose sur l'idée de la sauvegarde du corps social, le fou est limité dans la mesure où il ne peut pas concourir normalement aux enjeux sociaux ; dans le second cas, qui repose sur l'idéal révolutionnaire favorable à l'abolition du modèle social en vigueur, le fou est libéré car il ne peut pas concourir normalement aux enjeux sociaux. Les conceptions des deux théoriciens s'affrontent sur le terrain des valeurs : le caractère plus ou moins désirable d'une organisation sociale et l'effet réel sur l'individu que la folie irresponsabilise au regard de ses pairs et du droit d'une émancipation ou d'une exclusion.

Ces désaccords conceptuels recouvrent également l'idée d'automatisme : le détournement de la méthode des associations libres (par la non-interprétation des résultats obtenus, appréciés « en l'état », sans distinction de fond et de forme, mais également par l'application de cette méthode à des sujets qui ne présentent pas de pathologie psychique requérant un tel traitement) entraîne une dissension majeure entre Sigmund Freud et André Breton.

L'automatisme des surréalistes est conçu comme une méthode-matière, un moyen-produit, voire le surréel lui-même, qui ne nécessite aucune analyse. Si l'automatisme des surréalistes était un simple moyen d'expression, ce que défend Sigmund Freud dans sa conception de la méthode des associations libres, le fond du propos importerait plus que la forme : il faudrait se servir du *medium* comme d'un outil permettant de révéler le sens du message crypté, puis s'en débarrasser. À l'inverse, si l'automatisme était un simple produit d'expression, la forme importerait plus que le fond du propos, et n'importe quelle technique pourrait être employée pour produire un résultat de cette nature, ce qui d'une part se révèle rigoureusement faux et d'autre part représente un non-sens.

L'automatisme des surréalistes défierait de ce fait le réel réducteur et sclérosant tel qu'il est perçu par la psyché, elle-même régie par la seule instance de la conscience et gouvernée par les seuls mécanismes de la raison et de la logique. Il est ainsi considéré comme un processus d'augmentation du réel, puisque son procédé permet non seulement d'accéder au surréel, mais également de produire du surréel.

La psychanalyse freudienne envisage en outre les phénomènes métapsychiques ou parapsychologiques (tels les sommeils hypnotiques que les surréalistes expérimentent entre 1922 et 1923, pour réinsérer du merveilleux dans un quotidien assujetti aux principes rationalistes, et ainsi parvenir « à la résolution [...] de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité [7] ») comme autant de comportements pathologiques, et l'automatisme psychique comme un mode d'expression névrotique ou psychotique, autrement dit comme le « discours du fou », sans abus de langage : celui-ci traduirait la mécanisation des fonctionnements de la psyché, la machinisation du système général de l'individu, symptomatiques du phénomène de dépersonnalisation, voire de dépossession de soi [8]. Tous ces désaccords expliquent que les surréalistes, prenant certains risques inconsidérés pour leur hygiène mentale, aient été considérés comme des « fous intégraux » par Sigmund Freud[9].

[7] André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 24.

[8] « [E]n 1927, lors du Congrès des médecins aliénistes et neurologistes auquel Breton se réfère dans *Nadja*, une discussion s'était engagée, autour de l'expression "syndrome de dépossession" pour caractériser certains délires : un sentiment de dépossession de soi accompagnerait la désagrégation psychique. » Cf. André Breton « Notice. L'Immaculée Conception », dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 1638.

[9] Branko Aleksic, « Freud et les surréalistes, ces "fous intégraux" », dans *Topique*, nº 115 (2011/2), p. 93-112.

La folie : sujet surréaliste et objet surréel

Sur le mode de « l'observation médicale[10] », le surréalisme aborde la folie de deux manières différentes : comme un sujet littéraire, un sujet de réflexion, une idée abstraite à considérer en elle-même et dans son rapport systémique à la réalité (ainsi, le traitement essayistique du concept de « folie » dans le *Manifeste du surréalisme*), et comme un objet littéraire, un objet de création, un fait concret intradiégétique ou extradiégétique qui se matérialise dans un moyen et/ou un produit. Ainsi, dans *Nadja*, le personnage éponyme qui oscille entre névrose et psychose, et l'atmosphère globale du récit poétique, l'impression générale de perte des limites du réel, représentent des objets littéraires intradiégétiques, d'inspiration extradiégétique. Dans *L'amour fou*, la posture exaltée de l'auteur-narrateur, comparable à la « fureur divine [11] » d'expression et d'acception cicéronienne, représente un objet littéraire intradiégétique et extradiégétique. Enfin, pour *L'Immaculée Conception,* la simulation du « discours du fou » sur le modèle des malades mentaux observés par André Breton à Saint-Dizier et au Val-de-Grâce représente un objet littéraire extradiégétique, une démarche, un dispositif qui génère un moyen-produit textuel dans lequel la folie apparaît comme un effet, un simple objet littéraire non diégétique. À l'initiative de la rédaction de *L'Immaculée Conception*, on retrouve l'idée selon laquelle la folie, ou la maladie mentale, présenterait une « valeur expressive », permettant d'alimenter la réflexion, et une « valeur créatrice », permettant

[10] André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard (Folio Plus), 1964 [1928], p. 8.

[11] Voir l'exposé de Cicéron *de Divinatione*, lib. I. Cf. Jacques-Paul Migne [dir.], « Divination », dans *L'Encyclopédie théologique ; 48-49. Dictionnaire des sciences occultes… ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres… qui tiennent aux apparitions, aux divinations, à la magie…*, tome I, Paris, Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge, 1846.

d'alimenter l'imaginaire[12]. En recourant à la folie, feinte dans une démarche d'écriture expérimentale, étudiée en termes essayistiques ou exposée dans une narration, traitée comme un sujet littéraire ou un objet littéraire, les surréalistes suggèrent d'emprunter des « voies de rechange pour la poésie », qu'elles « inaugur[ent] des genres littéraires neufs et paradoxaux [13] » (comme *L'Immaculée Conception*) ou renouvellent les discours des littératures, de fond (le sujet) et de forme (l'objet).

La folie : posture poétique subversive

En littérature, la folie peut participer de la posture d'auteur ou de la démarche du narrateur, qui renouvellent, l'un, la représentation de la littérature, l'autre, le mode de représentation du réel dans la littérature. Depuis le XIXe siècle, marqué par l'influence du romantisme, la folie est souvent associée à la figure du poète, et plus particulièrement à celle du poète maudit, ce qui en fait une posture d'auteur assez évidente. Dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, raisonnant sur la manière dont le fou est traité en société et sur le bien-fondé éventuel de la folie, André Breton révèle une connivence entre les deux figures marginalisées :

> Chacun sait, en effet, que les fous ne doivent leur internement qu'à un petit nombre d'actes légalement répréhensibles, et que, faute de ces actes, leur liberté (ce qu'on voit de leur liberté), ne saurait être en jeu. Qu'ils soient, dans une mesure quelconque, victimes de leur imagination, je suis prêt à l'accorder, en ce sens qu'elle les pousse à l'inobservance de certaines règles [...]. Mais le

[12] Selon la thèse d'Alain Rauzy, « À propos de "L'Immaculée Conception" d'André Breton et Paul Éluard. Contribution à l'étude des rapports du surréalisme et de la psychiatrie ». Cf. André Breton, « Notice. L'Immaculée Conception », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1640.
[13] André Breton, « Notice. L'Immaculée Conception », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1638.

> profond détachement dont ils témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu'ils goûtent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux. Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable[14].

Une comparaison implicite du fou et du poète paraît émerger d'entre ces lignes. Et quand, un peu plus loin dans le manifeste, André Breton ajoute que les fous « sont des gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la [sienne][15] », le parallèle devient explicite. Le poète, généralement considéré comme un marginal dans sa société, sympathisant, sinon familier, de la folie dans l'histoire littéraire, semble souvent en retrait, décalé de la marche du monde, désintéressé de ses enjeux superficiels. Le fou et le poète auraient en commun une honnêteté transmissive et réceptive dans leurs rapports au monde, l'honnêteté de l'expression d'une intériorité et l'honnêteté de la perception d'une extériorité.

Cependant, le fou que le délire isole, que la démence enferme en lui-même et fait interner, si nécessaire, en asile d'aliénés, que la psychose prive de tout contact logique et rationnel avec autrui, ne possède pas de statut social à part entière – sauf à reconnaître l'« exclu » ou le « marginal » comme un individu intégré au modèle social global, si l'on considère que la société détermine, par rapport à son cadre et ses normes dominantes, le caractère dissident d'une telle position. L'incapacité du fou à appréhender, d'une manière « communément objective », le monde et l'environnement immédiat dans lequel il s'inscrit l'empêche de participer activement à la vie sociale normale, telle qu'elle est juridiquement établie pour les

[14] *Ibid.*, p. 15.
[15] *Id.*

individus jugés responsables de leurs actes ; dès lors que sa pathologie le désolidarise d'une réalité objective, son intégrité psycho-physique s'en trouve engagée et le risque qu'il contrevienne à la sécurité de ses concitoyens augmente. Davantage que le prisonnier, qui peut toujours caresser l'espoir de sa réinsertion sociale, le fou, lorsqu'il est incurable, incarne une marginalité irrémédiable qui le condamne *in fine* à l'exclusion. De manière analogue, quoiqu'indubitablement volontaire, l'absolutisme, l'exigence, la rigueur d'André Breton en matière de posture surréaliste suppose une extrême marginalisation du groupe et de ses membres dans le corps social, voire une auto-exclusion du système, en particulier dans le domaine du travail et la sphère des idées. En effet, toujours selon André Breton qui défendra absolument cette position, en dépit des récriminations qui se feront davantage entendre lors de la crise de 1929[16], l'idéal surréaliste serait incompatible avec l'activité professionnelle, cette dernière impliquant la perversion potentielle d'une démarche poétique pure par la recherche et la défense de ses intérêts propres. De même, le surréaliste s'oppose à la *doxa* politique et culturelle, plus par définition que par vocation intime. D'une part, il conteste le modèle social traditionnel de domination bourgeoise et de soumission prolétarienne fondé sur des principes catholiques et capitalistes, ce qui conduit certains surréalistes à adhérer au Parti communiste dès 1927, sans que les individus restés sous la houlette d'André Breton y participent pleinement, afin de garantir l'autonomie de leur mouvement. D'autre part, il condamne les esthétiques éculées culturellement valorisées (le procès de Maurice Barrès en 1921 préfigure la critique acerbe du réalisme et du roman qui irrigue le *Manifeste du surréalisme* de 1924), l'art mis au service d'intérêts nationalistes et patriotiques (Anatole France est fustigé en place

[16] « "Il faut bien vivre", Breton rejette avec mépris cette basse raison, mais si pour son compte il avait résolu la question, d'autre ne pouvaient pas indéfiniment crever de faim, ou vivre d'expédients de collégiens. » Cf. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, p. 185.

publique à cet égard) et toute ambition artistique qui se satisferait d'elle-même. Dans ce dernier cas, en effet, rappelons que les surréalistes ne se considèrent pas comme des artistes, des peintres ou des littérateurs : le surréalisme n'est pas pensé comme un moyen d'expression, mais plutôt présenté comme un moyen de libération. En outre, la plupart des surréalistes se sont, un jour ou l'autre, opposés aux idées et aux discours dominants de leur propre groupe, qu'ils dynamisent de leur antagonisme anti-sclérotique, étoffent et nuancent, en provoquant le débat dont la nécessaire (ré)affirmation de la ligne découle, de leurs considérations nouvelles. Ainsi, les crises endogènes des années 1925-1930, engendrées et alimentées par l'émancipation de certains membres, concernaient, pour la majorité, la légitimité des positions surréalistes au sujet de l'engagement politique et littéraire. Dès lors, et ainsi que le fou, le surréaliste se montre subversif en ne concourant pas aux enjeux collectifs valorisés par telle ou telle organisation sociale, quoique, à la différence de l'aliéné, cette action s'avère volontaire et engage sa responsabilité.

En outre, dans une perspective ésotérique et occultiste, disciplines dans lesquelles le surréalisme a versé sans jamais s'en réclamer entièrement, la folie est utilisée comme code d'occultation, c'est-à-dire comme feinte des conduites ésotériques et occultistes ou des comportements spécifiques aux initiés. La folie est une ruse : en dérogeant aux normes supposées garantir la cohésion sociale et l'équilibre collectif, dont l'intégrité physique et psychique de l'individu, l'allure marginale effraie et dissuade, ce qui permet de garder à distance les profanes et les profanateurs. Dans ce cas, la folie ne représente plus l'épée de Damoclès qui plane habituellement au-dessus des non-conformistes, mais un bouclier dressé devant les pourfendeurs des marges.

À ce stade, il est essentiel de préciser que la folie, dans son acception médicale et mystique, est embrassée dans une certaine

mesure, qui est une demi-mesure, par les surréalistes : craignant la psychose, « la folie qu'on enferme[17] », comme l'illustre le récit poétique *Nadja*, et réfutant l'idée, tant religieuse qu'ésotérique, de transcendance[18], ce qu'incarne l'explication des événements extraordinaires relatés dans *L'amour fou* par la théorie du hasard objectif, André Breton se dédit, dans les faits, de tout absolutisme psychotique ou illuministe, quoiqu'il ait argué du contraire pour défendre les « essais de simulation verbale de cinq maladies mentales[19] » de *L'Immaculée Conception*.

Quelques cas de folie réelle sont toutefois à recenser. Parmi les poètes qui ont failli sombrer dans la folie et ceux qui ont finalement succombé à l'appel des sirènes, on retient Robert Desnos, adepte des « sommeils hypnotiques », pour la santé mentale duquel André Breton a craint en 1922, avant l'arrêt définitif des expérimentations parapsychologiques en 1923; et Antonin Artaud, atteint de déséquilibres mentaux, ayant subi des internements successifs et souffert d'un traitement aux électrochocs, avant de terminer sa vie à l'hôpital psychiatrique. En raison de ses activités intellectuelles et de ses expériences poétiques paradoxales, André Breton lui-même s'est souvent senti en proie à la folie, une folie contre laquelle sa première épouse, Simone Kahn, semblait endosser le rôle de garde-fou. Automarginalisé, mis au ban de la société pour échapper à son système, ses mécanismes, son fonctionnement, le poète reste cependant assez sain d'esprit pour pouvoir être approché, accompagné et compris de son entourage proche; et si certains de ses semblables, poètes, penseurs et autres acteurs surréalistes (ainsi de

[17] André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p 15.

[18] La métaphysique surréaliste reconnaitrait l'existence d'une « transcendance immanente » ; c'est le virage occultiste du surréalisme, amorcé dans l'entre-deux-guerres, qui donne son sens et sa pertinence audit concept. Quoi qu'il en soit, André Breton s'est évertué à dire du surréel qu'il était « immanent au réel ». Cf. Dominique Fessaguet, « Le manifeste surréaliste et ses rapports avec l'inconscient », dans *Topique*, nº 115 (2011/2), p. 114.

[19] André Breton, « Notice. L'Immaculée Conception », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1632.

Nadja qui versait dans un surréalisme total) peuvent contribuer à brouiller les limites entre la sanité et la folie, la névrose et la psychose, une minorité semble garantir la viabilité de la présence au monde et entretenir la sanité du rapport au réel d'André Breton.

Enfin, s'il est question de posture, il est aussi question de postérité. Surprenants, révolutionnaires, originaux ou extraordinaires, les moyens-produits de la folie, qu'elle soit feinte ou avérée, sont appelés à demeurer dans le champ artistique, culturel et intellectuel : quoique toutes les amours d'André Breton, relatées dans les récits poétiques de son œuvre complète, soient spectaculaires, insolites et exceptionnelles, c'est pourtant bien à Nadja, l'amante d'une seule nuit, que l'on fait référence, évoquant les relations sentimentales de l'auteur, plutôt qu'à l'une de ses trois épouses successives, Simone Kahn (l'objet d'un seul poème dans *Clair de terre*, 1923), Jacqueline Lamba (*L'amour fou*, 1937) et Elisa Bindhoff (*Arcane 17*, 1944). Névrotique confirmée, psychotique en devenir, Nadja retient l'attention, suscite l'intérêt, voire la fascination des lecteurs, comme elle avait attiré, intrigué et captivé André Breton lors de leur rencontre en 1926 : sa liberté d'esprit charme et l'étrangeté rafraîchissante des actes et des paroles qu'elle génère séduit. Parce qu'elle incarne le surréalisme dans ce qu'il a de plus provocateur et de plus hasardeux, Nadja est devenue l'emblème d'un mouvement littéraire qui valorise sa folie jusqu'à l'ériger en principe et en règle de conduite.

Approches de la folie dans le surréalisme d'André Breton : trois cas de figure

Nadja *(1928) : traitement implicite d'une folie en deux temps*

Dans *Nadja*, le personnage éponyme inspiré par Léona Delcourt, la jeune femme qu'André Breton rencontre à Paris en 1926, incarne une folie en deux temps. Ses types successifs sont représentés par et dans la deuxième et la troisième division de cette œuvre tripartite : la première est consacrée aux réflexions et aux activités surréalistes de l'auteur-narrateur; la deuxième est consacrée à Nadja; la troisième concerne Suzanne Muzard, la femme qui l'enjoint à se séparer de sa muse, Nadja, et à divorcer de son épouse, Simone. D'omniprésente dans la deuxième partie, Nadja devient invisible et inaudible, totalement inexistante dans la troisième partie, évacuée de la diégèse comme si elle n'y avait jamais participé (quoique le récit poétique porte son nom). L'effacement diégétique du personnage principal correspond à son effacement effectif de la société, effacement identitaire, résultat d'une folie psychotique qui anéantit la viabilité de sa présence et la validité de son altérité sociale. L'évolution du traitement extradiégétique de la folie dans *Nadja*, d'abord valorisée, puis rejetée, suscitant le dédain, voire le déni d'André Breton, se double d'une ambiguïté indubitable dans la réception intradiégétique des phénomènes associés à l'état mental de la jeune femme.

Effectivement, à l'occasion d'un fait-glissade ou d'un fait-précipice, deux notions surréalistes qui désignent des « catégories d'événements fortuits[20] », la valorisation d'une « folie douce » et le rejet d'une « folie furieuse » deviennent évidents. Le fait-glissade est l'impression subjective que « quelque chose de grave, d'essentiel[21] »

[20] Selon la définition qu'en donne Michel Meyer. Cf. André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 203.
[21] *Ibid.*

dépend des lieux ou des objets inopinément rencontrés au cours de déambulations surréalistes. Le « témoin hagard » est en mesure de « discerner les tenants et [...] de présumer les aboutissants[22] » de ces événements. Dans *Nadja*, les faits-glissades sont des objets de ravissement : l'auteur-narrateur s'engage à corps perdu dans les aventures merveilleuses provoquées par de telles situations. Le fait-précipice correspond quant à lui à un « concours de circonstances qui pass[e] de loin notre entendement », une « coïncidenc[e] incompréhensibl[e] pour la raison et qui, de manière fulgurante, révèl[e] à l'esprit des abîmes effrayants[23]. » Ainsi, en « pass[ant] de loin notre entendement », les faits-précipices sont assimilés aux phénomènes psychotiques, à la « folie furieuse », et par extension, les faits-glissades aux phénomènes névrotiques, à la « folie douce ». Or, confronté aux faits-précipices qu'introduisent les paroles, les actes, et plus largement la simple présence de Nadja, André Breton réagit avec violence, s'enfuit ou s'immobilise, pour échapper ou résister à la folie : face à « l'apparition régulière [...] des boutiques de "Bois-Charbon"[24] » qui annonce, précède et prépare la rencontre des deux personnages, le narrateur « recul[e] précipitamment, pris de peur[25] » ; au gré des déambulations avec Nadja, le narrateur relève de « pétrifiantes coïncidences [26] » qui, en l'effrayant, annihilent sa hardiesse ; enfin, les événements qui semblent flirter avec la métapsychique (des coïncidences impliquant des phénomènes métagnomiques, comme la rétrocognition – la voyance ou la clairvoyance – et la précognition – la prémonition ou la prédiction – et des semblants d'apparitions spirites, aussi considérées comme des

[22] *Ibid.*, p. 20.
[23] *Ibid.*, p. 204.
[24] *Id.*
[25] *Ibid.*, p. 30.
[26] *Ibid.*, p. 19.

visions) entraînent souvent la fuite du narrateur, comme c'est le cas au moment de l'apparition de Mélusine[27].

Sorte de trou noir imperceptible révélé par son champ gravitationnel, dont la force d'attraction provoquerait des mouvements individuels et collectifs, physiques et psychiques, la folie aimante « magnétise » l'individu, et le fait-précipice l'y propulse ; or, reconnaître la folie, la situer par rapport à la sanité, la comprendre dans son rapport avec la réalité, c'est encore y résister, rester au contact d'une réalité objective et dialoguer avec elle. Penser la folie permet donc au narrateur de la fuir.

La folie douce, d'acception névrotique, astreinte et restreinte, conditionnelle et perméable, correspondrait à l'association d'un fait physique ou psychique à l'idée de la folie furieuse, d'acception psychotique ; elle serait la jonction, l'articulation de deux états, l'alternative à la sanité et à la folie, qui concilie la perception normale du réel et la reconnaissance d'un au-delà de la perception, en somme le lieu même du surréel. La folie furieuse, d'acception psychotique, absolue et hermétique, correspondrait à la folie pure, dépendante d'une irréalité inaccessible, sorte d'irréel mental immanent au réel, d'activité mentale privée de sa capacité à appréhender le réel d'une manière objective (donc à le concevoir, se le représenter, le comprendre et le reconnaître en recourant à ses perceptions), mais restant ancré dans une réalité corporelle et matérielle.

À la lumière de cet exposé, qui s'appuie sur les propos poétiques, narratifs ou essayistiques d'André Breton, une incohérence, voire une contradiction, apparaît ; si la folie furieuse semble incompatible avec la phénoménologie et l'expérience surréelle, puisqu'elle renie le réel sur la base duquel le surréel se fonde et se développe, et admet un irréel inconcevable, l'équivalent psychiatrique d'une transcendance

[27] *Ibid.*, p. 106.

en vase clos, André Breton compare tout de même le fait-précipice, dont il fuit le dénouement en raison d'une forte propension à la folie, à l'écriture automatique, et le fait-glissade à l'écriture consciente, raisonnée et logique[28]. Cette comparaison explicite, doublée de l'attitude réelle d'André Breton face au fait-précipice, corrobore la thèse de Sigmund Freud : l'automatisme et le « discours du fou » seraient une seule et même chose, et porteraient en eux une tension pathogène. Cette incohérence, ou contradiction, interroge l'absolutisme des surréalistes en matière de folie – une question qui se posera un peu plus tard au sujet de *L'Immaculée Conception* – et révèle une zone grise de la pratique.

L'Immaculée Conception *(1930) : mise à l'épreuve du « discours du fou »*

En 1930, André Breton et Paul Éluard présentent une œuvre à l'ambition immense : *L'Immaculée Conception.* Les simplistes ou membres du Grand Jeu, du nom de la revue littéraire fondée par René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte et Roger Vailland en 1928, aux accointances surréalistes moins théoriques que pratiques (leurs recherches extrasensorielles impliquent l'expérimentation des sommeils forcés et l'usage de drogues, quoique leur but ultime ne soit pas l'expression de la « pensée pure », mais l'exploration d'une métaphysique expérimentale), d'abord collaborateurs, puis simples sympathisants, enfin détracteurs du mouvement, décrivent *L'Immaculée Conception* comme une entreprise de « reconstruction de l'existence humaine dans sa totalité, depuis la

[28] *Ibid.*, p. 20.

conception, en passant par la vie intra-utérine et la naissance jusqu'à la mort[29] » :

> En deux cycles d'essais groupés sous les titres *les Possessions* et *les Médiations*, ils opposent la véritable étendue de l'esprit humain que nous révèlent les délires mentaux, au champ rétréci de la conscience de veille dont le cercle est miné par les poussées de l'inconscient. Un compromis s'établit entre ces forces ennemies et les tendances refoulées sont admises dans les canaux médiateurs de l'habitude ou de l'amour[30].

L'Immaculée Conception est donc un recueil d'essais divisé en cinq sections, parmi lesquelles *les Possessions*, regroupant des « essais de simulation verbale de cinq maladies mentales [31] », et *les Médiations*, dont le titre renvoie à la pensée hégélienne selon laquelle le concept ainsi nommé « semble désigner le mouvement par lequel la conscience renonce à s'absorber en soi et, dépassant sa forme immédiate, parvient à la fois à s'ouvrir au monde et à l'intégrer dans son être concret[32] », seraient les plus importantes, en opposition manifeste. Quant aux intentions des deux auteurs, Salvador Dalí les expose dans un texte retouché par André Breton et Paul Éluard :

> La volonté originale de simulation de délires systématisés ou non aura non seulement pour avantage appréciable de faire apparaître d'imprévues et toutes nouvelles formes poétiques mais encore pour effet transcendant de consacrer, d'une manière exemplairement didactique, les catégories libres de la pensée culminant dans l'aliénation mentale.
> L'IMMACULÉE CONCEPTION demeurera la source expérimentale à laquelle il faudra remonter pour reconnaître le pouvoir qu'a la pensée d'adopter successivement toutes les

[29] Michel Random, *Le Grand Jeu. Textes essentiels et documents présentés par Michel Random*, Paris, Denoël, 1970, p. 177.
[30] *Id.*
[31] André Breton, « Notice. L'Immaculée Conception », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1632.
[32] *Ibid.*, p. 1641.

> modalités de la folie : reconnaître ce pouvoir équivaut à admettre la réalité de cette folie et à affirmer son existence latente dans l'esprit humain.
> L'IMMACULÉE CONCEPTION est le livre par lequel, au mépris de toute généalogie, nous entrons dans la « vie de la connaissance » et poursuivons l'adaptation de la connaissance aux désirs grâce aux possessions et aux médiations opposées grossièrement les unes aux autres du point de vue social mais *dialectiquement* conciliables.
> L'IMMACULÉE CONCEPTION est le livre de la « possession » idéale[33].

La simulation du « discours du fou » mis en conditions pathologiques spécifiques démontre l'importance accordée à la folie en tant que sujet (l'idée traitée dans les essais susmentionnés) et en tant qu'objet (le résultat formel de l'exercice) littéraire, mais aussi la fascination qu'elle exerce sur les esprits surréalistes : cette entreprise extradiégétique, qui implique que des dispositions extérieures au texte, traduites dans le texte, soient prises pour produire ce dernier, paraît répondre à la curiosité de l'homme dit « sain », au demeurant précautionneux, désireux de connaître ce qui lui est étranger, inaccessible, voire hermétique. Or, ici encore, il semblerait qu'il y ait un contresens avec la psychanalytique freudienne : opposée à la conscience des *Médiations*, la folie des *Possessions*, immédiate, conçue comme un mode de fonctionnement primaire de la psyché, assimilée à une forme de pensée pure, admettrait un système débarrassé des mécanismes habituels de la censure. Pourtant, dans la perspective freudienne, les maladies mentales seraient la conséquence médiate d'une censure trop prononcée, autrement dit d'un conflit « inflammatoire » entre des pulsions paradoxales, donnant lieu au développement d'une pathologie psychique.

[33] *Ibid.*, p. 1632.

Par ailleurs, un deuxième écueil théorique, voire philosophique, pour certains des détracteurs concernés, suscite la critique et la controverse. Le Grand Jeu s'appesantit sur un manquement délibéré à l'absolutisme, dont les conceptions, d'un groupe à l'autre, devaient s'avérer aussi variables que leurs objectifs respectifs : l'absolutisme syncrétique, quoique matérialiste, des surréalistes, ne pouvait être analogue à celui des membres du Grand Jeu, versant dans un mysticisme ésotérique illuministe. Ainsi :

> Si j'avance [que le livre] ne m'a pas semblé parfait, c'est que sa partie centrale pose un problème qui reste pour moi irrésolu : Breton et Éluard tentèrent de reproduire ce qu'ils nomment les *essais de simulation* de la débilité mentale, de la manie aiguë, de la paralysie générale et autres délires. Ils écrivent dans leur introduction que cet exercice leur paraît présager d'importantes conquêtes « *sous le rapport de la liberté la plus haute* ». Certes, je ne mets pas une seconde en doute la probité d'un tel effort [...]. Mais je ne crois pas qu'il soit possible de passagèrement ressentir les états de conscience d'un paralytique général si l'on n'est pas soi-même atteint de cette maladie. Il y faudrait tout au moins une destruction mentale progressive qui ne permettrait plus à l'homme qui l'aurait pratiquée de retourner en arrière[34].

C'est cette incomplétude de l'expérience littéraire, dont les surréalistes prétendent pouvoir revenir sans éprouver de dommages collatéraux, sans endurer de conséquences spécifiques, sans souffrir d'un impact psychique particulier, que les membres du Grand Jeu dénoncent. Non seulement cela met en évidence le caractère factice de la simulation, mais corrobore l'idée selon laquelle la folie furieuse, ou la psychose, à défaut d'être une idée intéressante, n'apparaît pas

[34] Michel Random, *Le Grand Jeu. Textes essentiels et documents présentés par Michel Random*, *op. cit.*, p. 177.

comme une option existentielle viable aux surréalistes, comme André Breton semble le démontrer de ses réactions répulsives dans *Nadja*.

L'amour fou *(1937) : la « furor », extase et exaltation mystique*

Enfin, c'est à une folie différente des phénomènes psychiques évoqués en termes médicaux que l'auteur-narrateur de *L'amour fou* semble se confronter, d'abord dans son existence, puis dans le récit poétique qui en relate les expériences. Comme dans *Nadja*, quoiqu'un virage occulte soit amorcé dans *L'amour fou*, l'idée de la folie flirte avec la « voyance » rimbaldienne, tout en se débarrassant de sa nature purement pathologique. De « démentielle », la folie devient « délirante » dans son acception extatique. Si elle n'est pas traitée comme sujet ou objet littéraire, la folie est néanmoins représentée dans l'œuvre en question ; à la lecture des écrits parallèles d'André Breton, comme le *Second Manifeste du surréalisme* (1930) duquel se réclament, sur le plan philosophique, les textes qui lui sont postérieurs, ainsi que les textes antérieurs aux *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), tel le récit poétique *L'amour fou* (1937), il semblerait que des notions connexes aient été mobilisées en vue et place de celle de « folie » pour recouvrir le champ de ses manifestations supposées. En s'émancipant de la conception pathologique de la folie, vision véhiculée par les approches biologistes et neurologiques de la psychiatrie et de la psychanalyse freudienne, André Breton entreprend de penser une folie compatible avec le surréel, une folie qui manifesterait les mêmes attributs de la maladie mentale tout en étant viable, une folie furieuse dont le sujet pourrait revenir. Les surréalistes ont alors recours à la notion de « *furor* », celle que l'on retrouve dans l'exposé de Cicéron sur la divination : ainsi, « l'esprit peut de lui-même, par un mouvement libre, et sans que la raison ni la science y aient part, être

agité de deux manières, ou en songe, ou par une espèce de fureur divine[35]. »

Quoiqu'André Breton réfute l'hypothèse d'une transcendance divine, d'une entité, d'une existence, d'une force ou d'une puissance supérieure qui exercerait une influence verticale extra-terrestre – en ce qu'elle agirait depuis un « au-delà » extérieur à la réalité matérielle et étranger à l'expérience humaine –, sur le monde et les hommes, il reconnaît volontiers qu'une dimension subtile soit contenue dans une dimension sensible ; une telle considération corrobore l'idée de la « transcendance immanente » et apparaît comme le compromis parfait des théories psychanalytiques freudiennes matérialistes et des théories métapsychiques ou spirites qui se partagent le champ définitoire de la folie : l'« extase ésotérique », la « fureur divine » aux accents orphiques ou dionysiaques[36], permet aux surréalistes de réconcilier les manifestations des unes et des autres, tout en réfutant leur métaphysique respective.

Dans *L'amour fou*, plusieurs phénomènes sont l'occasion d'épisodes extatiques : « transe » et « envoûtement[37] » lors des pratiques divinatoires du narrateur ; transports, fascination et émerveillement lors des manifestations occultes ; réceptivité générale aux signaux ésotériques. La frontière entre les faits-glissades et les faits-précipices se brouille : André Breton semble y réagir de la même

[35] Voir la note 16.

[36] C'est d'ailleurs à cette folie qu'est associée l'idée d'amour dans le titre « L'amour fou » : l'amour empreint de fureur orphique ou dionysiaque est extatique, en ce qu'il relève d'une passion-pulsion primitive, proposé en lui-même, réalisé en lui-même, dans une exaltation essentielle des sens : « il s'agirait du délire lucide de la folie revenue à ses origines et parvenue à son terme, folie réalisée, fondatrice. L'amour "fou", c'est le sacré "extatique" par lequel et dans lequel s'accomplit la nécessité du désir ; c'est l'amour des sens par et pour les sens, par lesquels l'essence même de l'homme prend et embrasse son sens existentiel. » Cf. Ludivine Millot, « Métaphysique, métapsychique et métapsychologie dans *L'amour fou* (1937) : dépassement des influences de la psychanalyse freudienne par celles de l'occulte dans le surréalisme d'André Breton », mémoire de Master 2, Paris, Institut Catholique de Paris, 2024, f. 146.

[37] André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard (Folio), 1937, p. 27.

manière, d'autant que ces faits se caractérisent généralement par des éléments et des événements similaires, d'ordre merveilleux. Son scepticisme face aux supposés phénomènes métapsychiques de *Nadja* est nuancé par son inclination occultiste, elle-même soutenue par quelques initiatives occultes. André Breton réfute toutefois l'hypothèse métapsychique pure : toute suspicion de métagnomie peut être démentie et trouver une justification à la lumière de la théorie du hasard objectif[38]. La précognition serait l'expression d'un désir, dont la réalisation est rendue possible par le concours de prédispositions inconscientes (la « finalité interne ») aux circonstances et conjonctures du monde (la « causalité externe ») qui l'intéressent ; l'individu agirait sur le monde dépendamment de ses tendances ignorées, qui sont d'ailleurs alimentées par son environnement. C'est pourquoi André Breton cherche à anticiper ou à deviner, par les arts divinatoires, plutôt qu'à voir, dans l'acception rimbaldienne du terme : l'avenir individuel, conçu comme un devenir animé, conditionné par les motions pulsionnelles, est écrit dans l'inconscient et s'inscrit dans le réel sous la pression de la psyché. Ce positionnement intermédiaire entre superstition totale et rationalisme absolu participe de la nouvelle mesure qu'André Breton et les surréalistes prêtent à la folie.

L'assimilation, par certains surréalistes, de la folie à l'extase ésotérique ou à la « fureur », dans une démarche de réhabilitation et de revalorisation de la folie et dans une perspective de réconciliation des conceptions matérialistes et spiritualistes de la folie, est soutenue par l'une des revendications du *Second manifeste du surréalisme* (1930) :

[38] Voir l'exposition de la théorie du hasard objectif dans *L'amour fou* (Cf. André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, (Folio), 1937, p. 21-25 et 29-33) et l'explication d'Yvonne Duplessis à ce sujet dans *Le surréalisme* (Cf. Yvonne Duplessis, *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je ?), 2002, p. 102).

> Avec le surréalisme, c'est bien uniquement à ce *furor* que nous avons affaire. Et qu'on comprenne bien qu'il ne s'agit pas d'un simple regroupement des mots ou d'une redistribution capricieuse des images visuelles, mais de la recréation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale[39].

Enfin, la définition de l'extase, établie dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), achève de démontrer l'adhésion du surréalisme à la notion et à l'ensemble de ses manifestations : « Extase. – "L'extase constitue l'état pur d'exigeante et hyperesthésique lucidité vitale, lucidité aveugle du désir. Elle est par excellence l'état mental critique que l'invraisemblable pensée actuelle, hystérique, moderne, surréaliste et phénoménale aspire à rendre *continue.*" (S. D.)[40] » Cet état est appelé à devenir continu dans la mesure où il ne nécessite plus de succomber à « l'irréel », de se couper définitivement du réel, pour être expérimenté avec authenticité. Le surréel se définirait comme l'articulation du réel et de la transe, cette dernière rassemblant sous son étendard l'ensemble des phénomènes psychiques paradoxaux (songes, rêves et visions de tout ordre) et les « états de moindre vigilance », tels qu'ils ont été envisagés aux débuts du surréalisme, durant l'époque dite des « sommeils hypnotiques » (états de conscience altérée, atteints de manière naturelle – somnolence – ou artificielle, par des pratiques – l'hypnose – ou des substances – alcool et drogue). Avec cette « folie dont on revient », le problème de l'absolutisme tout relatif d'André Breton dans *L'Immaculée Conception* est finalement liquidé.

---

[39] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1962, p. 125.

[40] André Breton, « Dictionnaire abrégé du surréalisme », dans *Œuvres complètes,* tome II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1992, p. 809.

Sujet de réflexion à part entière, la folie, considérée comme un ensemble de comportements plus ou moins subversifs dont le plus important de tous serait la parole émancipée échappant à toute contrainte esthétique ou morale, amorce le *Manifeste du surréalisme* et parcourt le *Second manifeste du surréalisme*, rappelant que la libération psychique de l'individu, toujours prisonnier des carcans mentaux imposés par sa société, demeure la priorité absolue du surréalisme, en tout temps. S'inspirant de la technique du discours libre et du « discours du fou », pratique spontanée des aliénés, pour fonder l'automatisme et motiver certains projets de simulation de la folie, André Breton semble valoriser une conduite pathologique dont il se dédira peu à peu, au gré de ses expériences réelles et effectives, impliquant une folie non feinte, non artificielle, et donc dangereuse. Cependant, le surréalisme s'évertue à manier les différents ressorts de la folie, considérée comme un état mental alternatif et libérateur, par-delà les risques qui entourent l'hygiène mentale des poètes : celle-ci révèle l'existence de voies psychiques paradoxales capables de renouveler le rapport au réel et de soutenir la conception et la définition du surréel d'André Breton. De ce fait, prôner la folie est requis, mais pas à n'importe quel prix ! Si expression d'une crainte de la démence et exhortation au courage il y a, les faits supplantent de loin les paroles : face à la psychose, André Breton hésite et recule. Et c'est à ce même motif – la possibilité de glisser dans les affres de la déréalisation et de la démence – qu'il fuit la métaphysique théologique, qu'elle soit religieuse (catholique), ésotérique ou superstitieuse. L'absolutisme médical ou mystique ne joue pas en faveur de la théorisation d'une folie « mesurée », réfutant à la fois un matérialisme despotique et un spiritualisme délirant.

Quant au fou, il s'agit donc d'un être « parlant », quoiqu'il ne soit ni « doué » ni « doté » de parole ; en effet, le surréalisme récuse, d'une part, l'idée selon laquelle le fou, comme le poète, pourrait « être pourvu de dons » et « avoir du talent », concept combattu et

ruiné par l'automatisme surréaliste, et d'autre part, l'idée selon laquelle, dans le cadre d'un modèle existentiel reconnaissant une transcendance divine ou spirituelle, la parole serait « inspirée » depuis un au-delà de la vie terrestre et « incarnée » par le fou, utilisé comme réceptacle humain. Le fou, dont les comportements peuvent être qualifiés de « déviants », provoque ainsi le monde depuis la réalité – ou l'irréalité – subjective qui le marginalise, le spécifie et le stigmatise par rapport à ses pairs. Tour à tour, les surréalistes le considèrent à travers la lunette déformante de la médecine et de la mystique, l'une et l'autre rejetées sous prétexte de l'incomplétude de leurs vues : la métaphysique psychanalytique, minée par les considérations matérialistes, biologistes et neurologiques de la psychiatrie, déplaît à André Breton tout autant que l'hypothèse d'une divinité surplombante agissant sur les esprits. À ce stade des pérégrinations philosophiques surréalistes, la psyché peut être envisagée comme sa propre force, son propre guide ou son propre gourou. L'abolition de la censure psychique, qu'engendre et encourage la subversion des codes sociaux, permet à l'individu de voir et de vivre au-delà d'une réalité objective, dans une subjectivité monolithique. Le « fou » que la « fureur » libère (et non le « fou furieux » que la « folie » enferme) s'extrait d'un arbitrage extérieur restrictif pour embrasser ses plus pures pulsions. Dès lors, le monde est intégré et assimilé au délire, soumis à la liberté d'esprit de l'individu ; or, si la dynamique s'avère pathologique chez Nadja (la maladie mentale conduit l'aliéné à s'approprier le réel afin d'alimenter le contenu du délire[41]), elle devient viable dans *L'amour*

[41] Quoique le diagnostic de la maladie mentale de Nadja ne soit pas précisé dans le récit poétique éponyme, l'exposé d'Yvonne Duplessis sur la folie surréaliste peut être considéré comme une explication partielle de la manière dont la jeune femme semble concevoir, parcourir et s'approprier le monde qui l'entoure : « Parmi les nombreuses maladies mentales, l'une d'elles, la paranoïa, est démonstrative du but poursuivi par le Surréalisme, en nous offrant une synthèse du réel et de l'imaginaire. Le sujet atteint du délire des grandeurs, ou de la folie de la persécution, ne se contente pas de se réfugier dans son domaine intérieur, mais il cristallise tous les phénomènes du monde extérieur autour de son idée délirante. Ses impressions externes ne servent qu'à illustrer ses images

fou, toute tension s'annulant dans l'extase, que le surréalisme souhaite continue, car supposément stable[42], permettant l'abandon de l'auteur-narrateur-personnage à ses manifestations.

Avec le surréalisme, le lecteur se confronte donc aux expérimentations d'une folie romantisée : si André Breton et les surréalistes, fidèles au mode de l'observation médicale, réfutent toute volonté d'esthétisation, la folie s'avère néanmoins littérarisée sur le modèle romantique (comme méthode, sujet d'étude et objet poético-narratif), revêtue des séduisants apprêts de la littérature (laquelle repose sur des procédés formels irréductibles et jouit d'un prestige culturel indéniable), et effectivement aimée, car rendue aimable, par son incarnation dans une figure, tel l'emblème Nadja qui cristallise le *pathos* et suscite l'empathie du lecteur.

hallucinatoires. [...] [P]our lui, chaque événement ne fait que corroborer les exigences de sa subjectivité. » Cf. Yvonne Duplessis, *Le surréalisme*, *op. cit.*, p. 34-35.

[42] L'individu est animé de deux types de pulsions, les pulsions de vie (Eros) et les pulsions de mort (Thanatos), qui répondent respectivement à un principe de liaison (pulsions d'autoconservation, pulsions sexuelles) et à un principe de déliaison (pulsions morbides, avec un désir de destruction tourné vers les autres – sadisme – ou soi-même – masochisme). Détruisant l'équilibre psychique de l'individu, la folie serait le résultat d'une pulsion de mort. Ces deux pulsions s'affrontent en permanence dans la recherche du plaisir individuel. Dans *Au-delà du principe du plaisir*, Sigmund Freud définit le plaisir comme une diminution de la tension et le déplaisir comme une augmentation de la tension. L'homme chercherait à trouver un équilibre entre ces deux états pour annuler la tension (entre les pulsions). C'est ce que l'on appelle la « stabilité ». Cf. Sigmund Freud, « Au-delà du principe du plaisir », dans *Œuvres complètes. Psychanalyse* [1916-1920], Paris, Presses Universitaires de France, vol. XV, nº 2, 2002, p. 277-338.

BIBLIOGRAPHIE

*Les travaux relatifs à cette étude ont été réalisés à l'aide de l'édition des œuvres complètes d'André Breton dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard) établie par Marguerite Bonnet.

Monographies

BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, 1872 p.

—, André, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1992, 1952 p.

—, André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard (Folio), 1937, 176 p.

—, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1962, 173 p.

—, André, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard (Folio Plus), 1964, 215 p.

CONTOU-TERQUEM, Sarah [dir.], *Dictionnaire Freud*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2015, 1088 p.

DUPLESSIS, Yvonne, *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je ?), 2002, 128 p.

—, *Surréalisme et paranormal*, Paris, JMG Editions (Démons et merveilles), 2002, 291 p.

MILLOT, Ludivine, « L'influence de la psychanalyse freudienne sur la théorisation et la pratique de la déambulation dans *Nadja* (1928) d'André Breton », mémoire de Master 1, Paris, Institut Catholique de Paris, 2023, 114 f.

—, « Métaphysique, métapsychique et métapsychologie dans *L'amour fou* (1937) : dépassement des influences de la psychanalyse freudienne par celles de l'occulte dans le surréalisme d'André Breton », mémoire de Master 2, Paris, Institut Catholique de Paris, 2024, 171 f.

NADEAU, Maurice, *L'histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, 352 p.

POLIZZOTTI, Mark, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999 [1995], 842 p.

RANDOM, Michel, *Le Grand Jeu. Textes essentiels et documents présentés par Michel Random*, Paris, Denoël, 1970, 215 p.

RIFFARD, Pierre A., *L'Ésotérisme*, Paris, Robert Laffont, 1990, 1014 p.

Articles et parties de monographies

Aleksic, Branko, « Freud et les surréalistes, ces “fous intégraux” », dans *Topique*, nº 115 (2011/2), p. 93-112.

Carrive, Laurent, « La vie et la norme dans le mouvement surréaliste. Psychanalyse, science et poésie », dans *Topique*, nº 119 (2012/2), p. 175-186.

Catonne, Jean-Philippe et Michel Gauthier-Darley, « Surréalisme et Psychiatrie : notes sur quelques travaux et documents », dans *Raison présente*, nº 120 (4e trimestre 1996), p. 57-64.

Clair, Jean, « Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire de l’insensé », dans *Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle*, nº 21 (2003/1), p. 77-109.

Fessaguet, Dominique, « Le manifeste surréaliste et ses rapports avec l’inconscient », dans *Topique*, nº 115 (2011/2), p. 113-119.

Freud, Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », dans *Œuvres complètes. Psychanalyse* [1916-1920], Paris, Presses Universitaires de France, vol. xv, nº 2 (2002), p. 277-338.

Geblesco, Nicole, « Inconscient et surréel, ou “le monde tangent au réel” (A. Artaud) », dans *Topique*, nº 115 (2012/2), p. 25-34.

Starobinski, Jean, « Freud, Breton, Myers », dans *L’Œil vivant ii. La relation critique* [1970], Paris, Gallimard (Tel), 2001, p. 381-403.

—, « Psychanalyse et connaissance littéraire », dans *L’Œil vivant ii. La relation critique* [1970], Paris, Gallimard (Tel), 2001, p. 295-325.

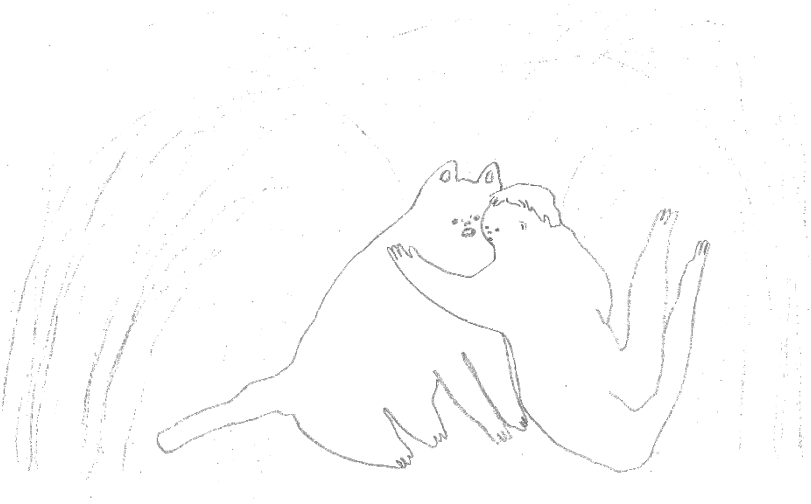
Ressources et documents électroniques

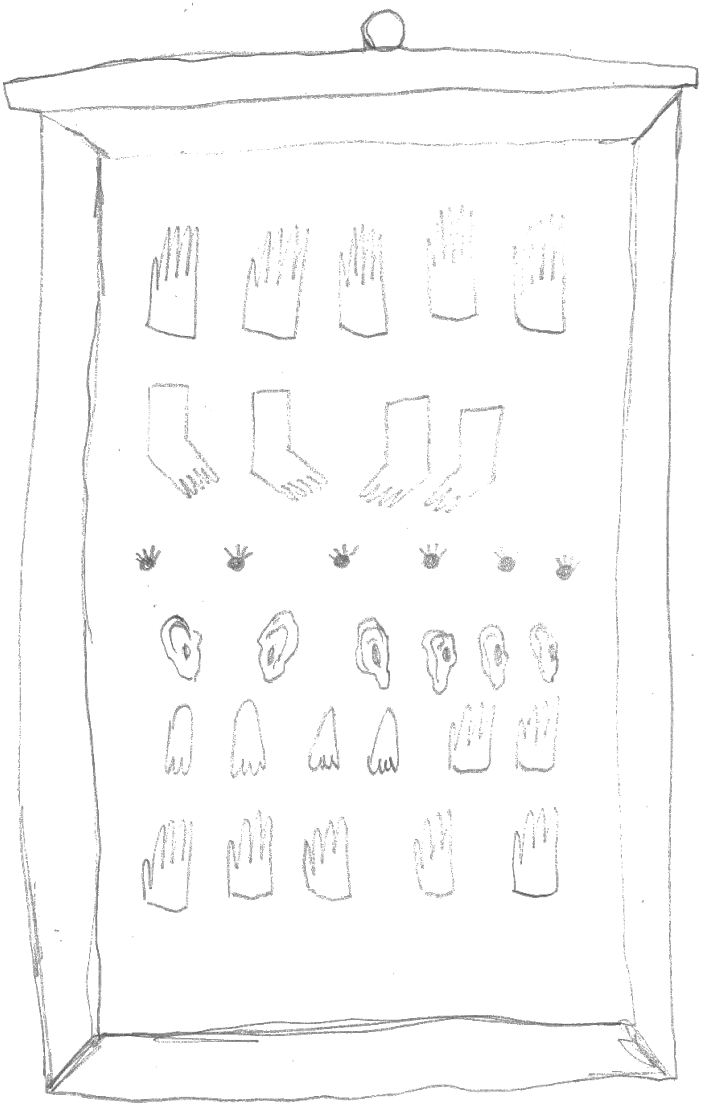
Bonnefoi, Stéphane, « Robert Desnos, l’écriture sous hypnose », dans *France culture* [émission de radio en ligne]. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/le-reve-une-realite-3-4-robert-desnos-l-ecriture-sous-hypnose-4120555 [2 octobre 2019]

—, « 1952 : André Breton rompt avec l’hypnose », dans *France culture,* [émission de radio en ligne]. https://www.radiofrance.fr/franceculture/1952-andre-breton-rompt-avec-l-hypnose-5893428 [30 juin 2015]

Usuels

MIGNE, Jacques-Paul [dir.], *L'Encyclopédie théologique; 48-49. Dictionnaire des sciences occultes… ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres… qui tiennent aux apparitions, aux divinations, à la magie…,* tome I, Paris, Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge, 1846, 535 p.





L'expérience pathologique dans *L'Innommable* de Samuel Beckett

Donia MAROUB (Université de Manouba)

L'angoisse est cette pathologie qui nous fait entendre l'appel secret de l'être humain condamné à l'exil, à l'incomplétude et à l'effondrement spectaculaire du sens. Elle nous ouvre une brèche dans la part invisible et mystérieuse d'une intériorité marquée par une blessure narcissique et un vide innommable. C'est au cœur de ce mystère que se déploie la question de l'origine et que se projette l'ombre de l'objet aimé et perdu. Dans son ouvrage *Inhibition, symptôme et angoisse* publié en 1926, Freud constate que « l'angoisse apparaît comme une réaction à l'absence éprouvée de l'objet[1]. » Pour Lacan, « elle désigne l'objet le plus profond, l'objet archaïque, cette Chose qui renvoie au premier existant, à l'Autre absolu du sujet[2]. » C'est précisément ce qu'exprime Beckett lui-même, dans son *Proust,* en définissant la tragédie :

> La tragédie n'a pas de lien avec la justice humaine. La tragédie est le récit d'une expiation, mais pas l'expiation minable de la violation d'une loi locale codifiée par des fripons à l'usage des imbéciles ; le personnage tragique représente l'expiation

[1] Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* [1926], Paris, PUF, 1999, p. 252.
[2] Jacques Lacan, « Le Séminaire X », dans *L'angoisse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 378.

> du péché éternel et originel qu'ils ont commis, lui et tous ses *socii malorum* : le péché d'être né.[1]

Dans ce sens, il convient de préciser que l'écrivain irlandais avait avoué à Charles Juliet « [avoir] toujours eu la sensation qu'il y avait en [lui] un être assassiné. Assassiné avant [sa] naissance. Il [lui] fallait retrouver cet être assassiné. Tenter de lui redonner vie[2]… » À la lumière de ce qui précède, nous pensons que l'angoisse assaille et domine la conscience beckettienne et s'impose comme le trait essentiel de son anthropologie. Il s'agit, dans ce qui suit, de montrer comment elle s'inscrit et prend forme dans *L'Innommable*. Bien qu'elle doive être considérée par un double mouvement pathologique et régressif qui s'identifie à un dispositif de déconstruction et de subversion, nous trouvons qu'il faut aussi l'envisager comme une condition de possibilité de l'œuvre et un moteur de créativité.

Dans la première partie de notre étude, nous nous intéresserons à la question du sens et aux différentes expressions de la crise existentielle du personnage dans le récit beckettien. Dans la seconde partie, nous montrerons que l'expérience pathologique s'appuie sur une démarche négative qui offre au lecteur une fiction à rebours où l'écriture se heurte à l'aporie et échappe à la représentation et à la nomination. À travers l'examen du travail de déconstruction et de dépossession entrepris par Beckett, nous mettrons aussi l'accent sur la quête du non-être et de la mort comme voies favorisant la fusion avec l'objet archaïque. Le dernier volet de notre article sera consacré à la création poétique qui sera envisagée du côté du souffle rythmique tourmenté comme une litanie de l'énergie.

---

[1] Samuel Beckett, *Proust* [1931], traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 79.
[2] Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L, 1999, p. 15.

La crise existentielle

Dans *L'être et le temps*, Heidegger déclare que « ce qui nous angoisse n'est rien, nulle part et partout à la fois, c'est le monde même[3]. » Ainsi, le monde symbolise-t-il l'espace dysphorique où se déploie la crise existentielle de l'homme ? Serait-il une source d'ébranlement qui renvoie l'être à sa fragilité et à son incomplétude ? Il nous semble que cette idée est développée par Samuel Beckett. En effet, *L'Innommable* constitue l'expression d'une crise existentielle. Ainsi, on lit dans le récit : « tout ici est faute, on ne sait pas pourquoi, on ne sait pas de quoi, on ne sait pas envers qui, quelqu'un dit-on » (*L'Innommable*, p. 195). Le personnage semble faire ici l'expérience déroutante de ce que Freud a appelé l'*Unheimliche*, littéralement « ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure », et que l'on traduit en français par « inquiétante étrangeté[4] ». L'incipit de l'œuvre nous introduit dans un espace de toutes les incertitudes. « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » (*L'Innommable*, p. 7), s'interroge le narrateur de *L'Innommable*. Ces questions d'ordre existentiel et ontologique mettent l'accent sur la désorientation et l'absence des repères de l'homme beckettien dont la douleur de vivre est inscrite dans tous les coins du texte. La temporalité dans *L'Innommable* est passive. L'identité n'offre pas de contenu ni de structure au temps qui passe mais vient traduire la lenteur, la fatigue et la mort :

> [P]ourquoi le temps ne passe pas, ne vous laisse pas, pourquoi il vient s'entasser autour de vous, instant par instant, de tous les côtés, de plus en plus haut, de plus en plus épais, votre temps à vous, celui des autres, celui des vieux morts et des morts à naitre, pourquoi il vient vous enterrer à

[3] Martin Heidegger, *L'être et le temps*, traduit par R. Boehm et A. De Waelhens, Paris, Gallimard, 1964, p. 229-230.

[4] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard (Idées), 1976, p. 8.

> compte-gouttes ni mort ni vivant, sans mémoire de rien, sans connaissance de rien, sans histoire ni avenir, enseveli sous les secondes, racontant n'importe quoi, la bouche pleine de sable [...]. (*L'Innommable*, p. 171)

Le temps flotte dans l'imprécision. Il n'a ni consistance ni limites. L'avant et l'après ne sont pas définis mais bercent dans le vide orchestré par la répétition de l'adverbe de temps « maintenant ». La dissonance et le décalage entre le présent immanent du personnage et le monde s'inscrit dans une chronologie absurde et sans avenir. Les temps verbaux et les évènements font l'objet d'un jeu des contraires qui abolit l'ordre du modèle canonique. Le paradoxe temporel vient exprimer une vie qui ne vibre plus et un personnage pris au piège de l'impasse existentielle. « La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui [5] », pour reprendre l'expression de Schopenhauer. Ce tourment existentiel ravive le traumatisme de la naissance, cette rupture originelle que nul ancrage dans le réel ne saurait apaiser. En effet, l'expulsion du ventre maternel est vécue par l'homme beckettien en termes d'abandon, de rejet, voire d'exil. Cette blessure psychologique trouve son expression dans ces images de la violence qui définissent un rapport conflictuel à la mère, et rendent manifeste le désaccord de l'être beckettien avec le monde : « je marche dans les rues, je les enfile les unes après les autres, c'est la ville de ma jeunesse, je cherche ma mère, pour la tuer, il fallait y penser plus tôt, avant de naître. » (*L'Innommable,* p. 173)

Le mouvement du personnage est pris dans un réseau d'échanges et dans un jeu de rencontres et d'entrecroisements entre l'espace, la mère, la naissance et la mort qui l'inscrivent dans une impasse depuis laquelle s'exprime l'angoisse de l'être et sa souffrance. Condamné à vivre, le narrateur de *L'Innommable* révèle sa déchirante condition

[5] Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1989, p. 394 et p. 1194-1195.

d'homme. L'expérience existentielle est fondamentalement associée à l'idée d'impuissance, de tension et d'enfermement. La prise de conscience de ce réel invivable fait naitre chez le personnage beckettien des sentiments d'angoisse, d'oppression et d'étouffement. Il convient, dans ce sens, de préciser que le terme « angoisse », du latin *angustia*, désigne le resserrement et l'étroitesse. Ainsi, l'angoisse est fortement liée à l'espace, comme nous pouvons le remarquer, dans *L'Innommable*, à travers la figure de Mahood, « piqué, à la manière d'une gerbe, dans une jarre profonde, dont les bords [lui] arrivent jusqu'à la bouche, au bord d'une rue peu passante aux abords des abattoirs » (*L'Innommable,* p. 66). La figure de la comparaison « piqué, à la manière d'une gerbe » renvoie à l'idée de la douloureuse séparation avec le lieu d'origine. La répétition du mot « bord » marque la limite du Moi, ni complètement dedans ni tout à fait dehors, traduisant encore une fois l'idée d'intervalle, d'impasse et d'impossible dépassement. Aussi, l'expression « aux abords des abattoirs » n'est pas gratuite, mais fait référence à l'idée de massacre, d'abattement et de mort. Cet espace clos, minuscule, fermé, obscur et angoissant de la jarre qui dit l'isolement et l'enfermement[6] apporte étrangement au narrateur un soulagement suggéré par l'affirmation finale : « Je suis au repos, enfin. » (*L'Innommable*, p. 66) Ce contraste avec les images précédentes, qui évoquent plutôt une tension et une violence, invite à réfléchir sur un rapport au monde complexe et profond qui nous renvoie sans cesse aux questions de la naissance et de l'origine. L'homme beckettien tente d'approcher l'objet perdu. En effet, il s'agit pour lui de reconstruire l'espace utérin

[6] Cette dimension spatiale renvoie, dans l'analyse psychanalytique, à la pensée d'Otto Rank selon laquelle l'angoisse de castration se rapporte à l'angoisse originaire et fondamentale du fœtus englouti par les organes génitaux de la mère. Dans son ouvrage *Le traumatisme de la naissance*, Otto Rank rejette la fonction centrale du complexe d'Œdipe défendue par Freud et soutient que l'origine du traumatisme chez le sujet remonte à la naissance, au passage du dedans au dehors par la voie génitale maternelle : un passage qui laisse des traces bien marquées dans l'inconscient de l'enfant et plus tard de l'adulte. Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective,* Paris, Payot, 2002, p. 320.

dans lequel s'agite le fœtus. Retrouver la matrice maternelle semble être le désir ardent de celui qui n'a pas choisi de vivre. Cette idée se confirme à travers l'avidité orale qui active le lien avec le sein nourricier : « Vite, une maman, que je la suce à blanc, en me pinçant les tétins. » (*L'Innommable*, p. 83) La douleur de séparation du sein maternel s'actualise, reflétant, une fois de plus, l'inconfort existentiel de l'être beckettien.

L'idée d'enfermement et d'étouffement s'inscrit dans la matérialité du texte. Les blancs qui séparent les paragraphes disparaissent complètement à partir de la page vingt-neuf, entrainant le lecteur dans le rythme effréné du discours. La condensation et l'accumulation prennent place dans ce dispositif textuel et viennent renforcer l'idée de suffocation. L'écriture porte les marques de cette situation inconfortable voire impossible dans laquelle se trouve le sujet beckettien. Ce dernier, qui apparaît comme une conscience souffrante, entre en résonance avec la réalité extérieure. En effet, l'image de Mahood, enfermé dans l'espace clos de la jarre qui sert de décor à un restaurant, est une métaphore qui illustre l'enfermement existentiel, la solitude, l'impuissance et l'inaction. Ce rapprochement abolit les frontières et traduit une expérience où le dedans et le dehors s'éclairent mutuellement. Gaston Bachelard affirme qu'« il semble alors que c'est par leur "immensité" que les deux espaces – l'espace de l'intimité et l'espace du monde – deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent[7]. » L'intérieur et l'extérieur s'attirent, s'interpénètrent et se mélangent, creusant en profondeur le vide existentiel du narrateur beckettien :

> [C]'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, et c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de

[7] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2004, p. 184.

> l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre [...]. (*L'Innommable*, p. 66)

Pris dans cette oscillation entre le dedans et le dehors et entre l'être et le non-être, le sujet devient insaisissable et sans épaisseur. La négation définit l'absence d'ancrage et souligne l'ontologie négative où l'être n'existe que comme un creux et une absence. Cette dialectique spatiale fragmentée témoigne d'un narrateur pris au piège de l'entre-deux. La spatialité devient donc emblématique de la crise existentielle de l'être qui n'existe plus comme une totalité stable mais comme un point de tension entre deux polarités. La métaphore du tympan approfondit la thématique de la liminalité et de l'incomplétude de l'identité habitée par le manque et l'angoisse.

La condition ontologique incertaine et pesante de l'homme beckettien creuse son intériorité et exacerbe son angoisse. Cette angoisse, qui s'apparente à une « ventouse posée sur l'âme[8] », pour reprendre l'expression d'Antonin Artaud, traduit une emprise oppressante et inéluctable. Cet état viscéral déchirant trouve une résonance chez André Green qui relie l'angoisse à la perte de l'objet, au clivage et au vide fondamental qui habite l'être[9]. Cette blessure intérieure caractérise le narrateur de *L'Innommable* qui semble profondément imprégné par la douleur de la séparation avec le lieu d'origine. Son expérience existentielle devient synonyme d'abîme, de chute, de perte et de mélancolie. Dans *Fin de partie*, le personnage met en relief l'interdépendance entre la vie et la tristesse : « Qu'est-ce qu'il fait ? — Il pleure : [...] — Donc il vit[10]. » La vie de l'homme

[8] Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 2004, p. 117.
[9] André Green, *La folie privée*, Paris, Gallimard, 1990, p. 154-155.
[10] Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 84.

beckettien est placée sous le signe du manque, source potentielle d'angoisse, de lassitude, de solitude et d'interminable douleur; il rejoint en cela la description que Julia Kristeva donne de la mélancolie : « un gouffre de tristesse, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie[11]. » Nous retrouvons l'expression de cette définition dans *L'Innommable*, ce récit de la douleur et du désespoir, où le narrateur affirme : « Ils n'ont pas souffert mes douleurs, leurs douleurs ne sont rien, à côté des miennes, rien qu'une petite partie des miennes, celle dont je croyais pouvoir me détacher, pour la contempler. » (*L'Innommable*, p. 28) Le ton est pathétique, les couleurs sont sombres et le discours est animé par la tension et la confusion. Le sujet beckettien vivant dans une incandescence grisâtre fait l'expérience traumatique de son agonie et du vacillement de son être dans le noir et le vide : « Ce gris, pour être d'abord ténébreux, puis franchement opaque, n'en est pas moins d'une assez forte luminosité. » (*L'Innommable*, p. 22) Le quotidien de l'être beckettien est ponctué de peines, de larmes, de doutes et de craintes. Il a perdu le goût de la vie et il n'a plus que les larmes pour lui tenir compagnie : « Les larmes ruissellent le long de mes joues sans que j'éprouve le besoin de cligner les yeux. » (*L'Innommable*, p. 11) Et : « Puis il y a la façon de couler des larmes, qui me coulent sur toute la figure, des yeux aux mâchoires, et jusque dans le cou, comme elles ne sauraient le faire, il me semble, sur un visage penché, sur un visage renversé. » (*L'Innommable*, p. 29)

Submergé par la tristesse, le sujet, impuissant, se regarde souffrir et se trouve contraint de supporter une situation limite invivable. L'homme beckettien perçoit la vie comme absence, abandon et éparpillement originaire de l'être. En effet, il ne peut ni vivre ni

[11] Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1987, p. 13.

mourir ; ni être ni ne pas être. Le désespoir ne peut qu'osciller entre ces deux possibilités, toutes deux irréalisables, qui sont autant d'impasses de l'existence. Le personnage, voué au noir, à un monde déserté et à une naissance tragique, interroge la vie sous le ciel de la mort. Cette impasse génère des sentiments d'ennui et de lassitude. Le quotidien du personnage est soumis à l'oppression du temps, à l'inertie et à l'inaction. Il s'inscrit dans l'écart, l'intervalle et le vide de l'attente vaine et interminable : « [...] je n'ai rien à faire, dit-il, seulement à attendre. » (*L'Innommable*, p. 191-192) Paralysé et impuissant, le personnage beckettien est victime de l'angoisse et de la dépression, évoquant la pathologie des états limites ou *borderline*. Ces êtres en quête de sens, habités par une souffrance incommensurable, expérimentent l'extrême jusqu'à l'épuisement et le renversement, car tout extrême psychologique semble inexorablement appeler son contraire. Dans ce sens, Albert Camus précise que « toute entreprise humaine rencontre une limite au-delà de laquelle elle se change en son contraire, comme le dégoût suit le plaisir prolongé[12]. » Cette dynamique complexe anime l'écriture beckettienne où les contraires s'attirent, se complètent et entrent en jeu.

Le texte devient, au fil d'une narration trouble, le reflet d'une conscience tumultueuse et souffrante, piégée dans un état isthmique, dans l'entre-deux, dans l'intervalle qui sépare et confond la vie et la mort. Le flot verbal irrépressible orchestré par une ponctuation anarchique trahit l'angoisse du personnage. Cette forme rythmique vibratile implique l'essoufflement et la suffocation. Selon Evelyne Grossman, « l'angoisse est une affaire de souffle[13]. » La figure de la répétition introduit un mouvement vertigineux au sein du texte et

[12] Albert Camus, *Essais*, édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, p. 1709-1710.
[13] Evelyne Grossman, *L'angoisse de penser*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 31.

témoigne de l'absence d'issue. L'exemple suivant révèle et formule de manière explicite cette valeur fondamentale de la répétition :

> [V]oulant s'arrêter, ne pouvant s'arrêter, cherchant pourquoi, pourquoi ce besoin de parler, ce besoin de s'arrêter, cette impossibilité de s'arrêter, trouvant pourquoi, ne trouvant plus, retrouvant, ne retrouvant plus, ne cherchant plus, cherchant encore, ne trouvant rien, trouvant enfin, ne trouvant plus, parlant toujours, assoiffé toujours, cherchant toujours, ne cherchant plus, parlant toujours, cherchant encore [...]. (*L'Innommable,* p. 162)

La structure répétitive reflète les tensions fondamentales qui habitent l'être beckettien et met en relief les limites d'une identité engloutie dans ses troublantes résonances, contradictions, doutes et confusions. Visiblement, le déchirement et la crise deviennent les maitres mots d'un récit insaisissable, travaillé par une saturation frappante et une dissolution aberrante. Au bord de l'abîme, le texte simule le vide et s'inscrit dans ce que Jean-Marie Domenach qualifie d'« infra-tragédie ». Cette notion traduit une condition où l'être est confronté à une existence marquée par une double impossibilité : vivre et mourir.

> [L'être humain selon Beckett], puisqu'il est déjà mort, mort de naissance, est non seulement incapable de vivre, mais également de mourir. La tragédie est dépourvue d'action, comme un conflit larvé entre la nécessité de vivre et la panique de vivre, une sorte d'agonie du commencement, un accouchement interminable à l'existence. [C]e qui compte, ce n'est pas ce qui est affirmé, mais ce qui manque, quelque chose a été égaré quelque part. C'est peut-être Dieu, c'est peut-être moi[14].

[14] Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1967, p. 258.

La conscience de *L'Innommable* est habitée par le manque, l'inconfort, l'inquiétude, le trouble et l'absence. Ce rapport angoissé au réel conduit le sujet vers un travail de « déconstruction[15] ». Dans ce contexte, l'ex-appropriation apparaît comme un processus qui passe, inévitablement, par une dépossession qui débouche sur l'expérimentation d'un vide originaire. La quête d'appropriation s'accompagne nécessairement d'une perte qui ouvre sur l'incertitude, voie qui permet à la pensée d'être plus critique et à l'être de se sentir plus libre.

La déconstruction

L'expérience pathologique du personnage beckettien, profonde et fondamentale, est aussi une expérience ontologique et existentielle qui fonde ses racines dans le vide. La folie, dans ce sens, doit être appréhendée dans le sens derridien, celui de la négativité, c'est-à-dire un processus de déconstruction qui va permettre le retour vers un point d'origine : celui du non-être. La folie cultive la déconstruction des structures de la pensée et de la raison. Elle s'inscrit dans le texte à travers un mouvement subversif qui détruit toute certitude. Elle constitue un point limite, un point zéro, autrement dit, un vide. D'après Derrida, la déconstruction ne vise pas seulement à anéantir les oppositions mais à révéler aussi leur interdépendance. Ainsi, il suggère que les contraires ne peuvent être appréhendés que dans un rapport d'échange et d'enchevêtrement, ce qui constitue un paradoxe fondamental. Il s'agit d'un mouvement complexe où l'on déconstruit pour reconstruire de manière fluide, dynamique et harmonieuse. Nous retrouvons cette force ambivalente, dialectique

[15] Nous empruntons le terme à Jacques Derrida qui définit la « stratégie générale de la déconstruction » dans trois textes : *Positions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 57 (et p. 56 pour l'expression); *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 392-393; enfin, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 9-12.

et dichotomique dans *L'Innommable*. Selon une rhétorique des attractions, l'écriture se nourrit d'un mouvement antithétique mais indissociable et s'appuie sur une alchimie des opposés qui crée une tension, une confusion et un doute hyperbolique. Le narrateur de *L'Innommable* met en exergue, depuis le début, l'écart qui sépare deux réalités et dessine la rencontre de deux entités, leur enchevêtrement, jusqu'à leur neutralisation : « Cet intervalle vacillant m'engage néanmoins à penser que mes deux fidèles se rencontreront un jour, se heurteront et peut-être se renverseront. » (*L'Innommable*, p. 20) La rencontre active de deux entités opposées crée un mouvement rythmique complexe qui engage la coexistence, l'alternance et l'entrecroisement. Les deux moitiés sont articulées autour d'une tension, voire d'un dilemme. L'association de ces deux dynamiques introduit un souffle véhément qui efface les limites et brouille les distinctions. Cette articulation est orchestrée par un discours qui se fonde sur la conciliation des contraires :

> Toute cette histoire de tâche à accomplir, pour pouvoir m'arrêter, de mots à dire, de vérité à retrouver, pour pouvoir la dire, pour pouvoir m'arrêter, de tâche imposée, sue, négligée, oubliée, à retrouver, à acquitter, pour ne plus avoir à parler, plus avoir à entendre, je l'ai inventée, dans l'espoir de me consoler, de m'aider à continuer, de me croire quelque part mouvant, entre un commencement et une fin, tantôt avançant, tantôt reculant, tantôt déviant, mais en fin de compte grignotant toujours du terrain. (*L'Innommable*, p. 45)

La juxtaposition réunit dans un même énoncé les opposés : l'affirmation et la négation s'entremêlent, donnant à voir un spectacle phrastique dense en mots, mais vide de sens. La contiguïté entre un mot et son contraire, favorisé par la conjonction de coordination « et », annule les écarts. Le narrateur multiplie les procédés de brouillage sur le mode du contradictoire, de l'ambigu et

fait sombrer le discours, jusqu'à la fin du récit, dans l'indétermination et l'incompréhension. La figure de l'oxymore « de sa vivacité mortelle » (*L'Innommable*, p. 9) neutralise la différence. Ainsi, nulle certitude ne peut s'établir et les voies de la raison et du sens semblent définitivement bloquées. Le narrateur de *L'Innommable* emblématise l'entrecroisement des regards dans un chiasme confondant les images dans une duplicité étonnante : « je dis ce que j'entends, j'entends ce que je dis, je ne sais pas l'un ou l'autre, ou les deux, ça fait trois possibilités. » (*L'Innommable*, p. 207) Immobilisé dans cet entre-deux, le sujet fait l'épreuve de la limite, de l'instabilité, voire de la déraison. Les contradictions, l'oxymore et l'aporie sont les procédés les plus paradoxaux de l'œuvre de Beckett, susceptibles de renvoyer en écho l'incertitude accablante. Lieu du chaos et de l'effondrement des frontières, l'écriture de *L'Innommable* est constituée de « ces mots imparfaits, sans syntaxe fixe, un peu balbutiants, dans lesquels se faisait l'échange de la folie et de la raison[16]. »

L'alternance perpétuelle entre la vie et la mort, l'affirmation et la négation, le dedans et le dehors, le vide et le plein, l'excès et l'amoindrissement, le même et l'autre, le tout et le rien, la parole et le silence, le sens et le non-sens oriente le texte beckettien et le conduit vers l'indécidable. Ainsi, la démarcation est brouillée en faveur de la vacuité :

> [I]l s'agit d'une chose à dire, par eux, par moi, ce n'est pas clair, c'est à se demander si toute cette salade de vie et de la mort ne leur est pas parfaitement étrangère, autant qu'à moi. Le fait est qu'ils ne savent plus où ils en sont, où j'en suis, moi je ne l'ai jamais su, moi j'en suis là où j'en ai toujours été, je ne sais pas où c'est, et l'en, j'ignore ce qu'il désigne, un processus quelconque, où je serais coincé, ou que je n'aurais

[16] Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), 1994, p. 187.

> pas encore abordé, je n'en suis nulle part, c'est ça qui les travaille, ils veulent que j'en sois quelque part, n'importe où, s'ils pouvaient s'arrêter de ratiociner, sur eux, sur moi, sur le but à atteindre, et simplement continuer, puisqu'il le faut jusqu'qu'à l'épuisement. (*L'Innommable*, pp. 160-161)

« Empêtré(e) dans une sorte de spirale renversée » (*L'Innommable,* p. 49), l'identité de *L'Innommable* s'évanouit dans la multiplicité, dans l'incertitude : « Car si je suis Mahood, je suis Worm aussi », précise le narrateur (*L'Innommable,* p. 84). Cette identité perd ses contours et devient fantomatique : « ni mort ni vivant, sans mémoire de rien, sans espoir de rien, sans connaissance de rien, sans histoire ni avenir, enseveli sous les secondes, racontant n'importe quoi. » (*L'Innommable*, p. 169) Dans cet énoncé, les marqueurs de négation se déploient de manière frappante. Leur récurrence vient renforcer l'idée d'extinction et mettre en lumière l'évolution négative et déficitaire du sujet. Dans leur réflexion sur les dynamiques psychiques et les processus d'individuation, Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent la régression comme un état où les distinctions s'effacent, laissant place à une forme d'extinction. Selon eux, « régresser, c'est aller vers le moins différencié[17] », c'est-à-dire expérimenter la pure négativité, l'absence et le vide.

Dans l'univers fictionnel de Beckett, la dégradation identitaire se fait dans les termes de la dépersonnalisation, de l'effacement et de la mort. À l'instar des personnages de *Malone meurt* qui font l'expérience du dérèglement identitaire et de l'agonie, l'énonciateur de *L'Innommable*, cet « écorché vif[18] », pour reprendre l'expression de Beckett, présente un corps en régression, un corps aux proportions singulières et aux contours éclatés. C'est ainsi à travers un long processus d'échanges et de métamorphoses successives que

[17] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1980, p. 292.
[18] Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 56.

les deux entités vont pouvoir remonter à des forces vitales et matricielles. Il s'agit de se dessaisir des couches physiques et mentales pour se perdre dans un vide absolu. Le sujet devient une ex-appropriation et seuls les mots et la parole semblent le définir. La négativité est poussée à l'extrême et donne à voir un être tissé de mots, un être réduit à un simple acte locutoire :

> Je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tous ces flocons, se croisant, s'unissant, se séparant, où que j'aille je me retrouve, m'abandonne, vais vers moi, viens de moi, jamais que moi, qu'une parcelle de moi, reprise, perdue, manquée, des mots, je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper. (*L'Innommable,* p. 164)

Les mots s'emparent de la conscience de *L'Innommable* et deviennent son salut et sa seule vérité. La parole définit désormais l'être beckettien. Ce dernier finit, enfin, par s'évanouir dans les éclats de la multiplicité qui se transforme en une unité harmonieuse, plénière et jouissive. Ce ravissement se manifeste clairement à la fin de *Mal vu mal dit* : « Non. Encore une seconde. Rien qu'une. Le temps d'aspirer ce vide. Connaitre le bonheur[19]. » La distinction extérieur/intérieur s'annule. L'homme beckettien disparait dans le vide originaire. Il est réduit à un acte locutoire; c'est qu'au commencement était le Verbe, « c'est que c'est une question de mots, de voix, il ne faut pas l'oublier, il faut essayer de ne pas l'oublier complètement. » (*L'Innommable*, p. 162)

[19] Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 76.

Le souffle créateur

La création est pour le personnage beckettien une forme de transcendance, voire un acte de survie. C'est pour se parer contre les menaces de la mort et pour ne pas succomber à l'aliénation d'une mémoire défaillante qu'il se jette dans le vertige des mots : « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. » (*L'Innommable*, p. 213) Affirmation et négation, vie et mort entrent en jeu, se complètent, fusionnent et donnent lieu à la création poétique. Par-delà l'angoisse, l'écriture devient un acte de « jouissance des limites », une sorte d'érotisation et une célébration de la vie. Jean-Pierre Vernant présente l'Éros comme le principe qui « rend manifeste la dualité, la multiplicité incluse dans l'unité[20]. » L'acte créateur est assimilé à un acte d'amour, comme en témoigne Hanna Segal :

> [T]oute création est réellement une recréation d'un objet, autrefois aimé et autrefois entier, mais qui est maintenant un objet perdu, en ruines, un monde interne et un soi en ruines. C'est quand le monde, à l'intérieur de nous, est détruit, quand il est en état de mort et sans amour, quand les êtres aimés de nous sont en morceaux, et que nous sommes nous-mêmes réduits au désespoir, c'est alors qu'il nous faut recréer notre monde de toutes pièces, rassembler les morceaux, insuffler la vie dans les fragments morts, recréer la vie[21].

Appréhendé dans son sens étymologique grec, le terme « poésie » est associé à la création, la création d'une forme qui vient traduire, chez Beckett, le vide grandissant qui habite l'homme. L'aventure poétique de Beckett est celle de tous les vertiges; une poésie qui se

[20] Jean-Pierre Vernant, « Un, deux, trois : Éros », dans *Mélanges Pierre Lévêque. Tome 1 : Religion*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1988, p. 293-305.

[21] Hanna Segal, *Délire et créativité. Essais de psychanalyse clinique et théorique*, traduit de l'anglais par Josiane Vincent-Chambrier et Claude Vincent, avec la collaboration d'Annik Comby et de l'auteure, Paris, Des Femmes, 1981 p. 317.

situe dans la perspective de la folie et de la marge, marquées, toutes les deux, par leur caractère incertain et insaisissable. Il apparaît que c'est dans le mouvement, dans l'éternel recommencement et dans l'incertitude que s'exprime le flux de la vie et que se construit l'acte de création. C'est dans ce lieu d'une attente interminable, voire dans un non-lieu, que l'écriture tisse sa toile. Tout le discours tourne autour de renversements, de paradoxes, de discontinuités, de rebondissements et d'impasses. La vibration rythmique du récit, tels les battements du cœur, gagne en puissance par ses élans et ses chutes et par un jeu d'interactions entre la vie et la mort. La syncope travaillée par la contradiction, la négation et la répétition définit le mouvement du récit et l'inscrit dans l'intervalle et le vide. En effet, « le rythme est le gardien des tensions existantes sans les fondre ni les confondre; l'équilibre du rythme est toujours hanté par le déséquilibre[22] » :

> Venu au monde sans naître, sans vivre y demeurant, n'espérant pas mourir, épicentre des joies, des peines, du calme. Ce qu'ayant de moins changeant on croit avoir de plus réel. Celui hors la vie qu'à la longue la longue vie vaine veut qu'on n'ait cessé d'être. Que n'épargne pas la rage de parler, la rage de penser, de savoir ce qu'on est, ce qu'on était, pendant le rêve éperdu, là-haut, sous le ciel, sortant la nuit. (*L'Innommable*, p. 99)

L'écriture, dans sa rythmique haletante, devient ici le véhicule d'un souffle paradoxal qui cherche à révéler la vibration qui traverse les oppositions entre vie et mort, parole et silence et mouvement et immobilité. Les phrases longues, entrecoupées de virgules, imitent une respiration hachée traduisant l'effort désespéré du sujet à maintenir un équilibre au cœur de l'instabilité. Ce souffle chaotique ne cherche pas à apaiser mais à maintenir la tension entre ce qui

[22] Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison. Tome II : Rythmanalyses*, Paris, Éditions Kimé, 2000, p. 180.

change et ce qui demeure, entre le vide et la parole, le jour et la nuit, l'élévation et la chute et le rêve et la réalité, rappelant que l'écriture elle-même est un acte de respiration, un moyen de marquer le caractère incertain du devenir où l'être est pris dans un rythme mouvant, sans fin ni destination claire. Le devenir poétique de l'œuvre, sa musicalité et sa rythmicité s'appuient donc sur le croisement des contraires et sur le retour d'une pensée folle et désespérante, évoquant l'épuisante ascension sans fin de Sisyphe. Faut-il préciser que « le caractère éternel du monde reste celui du chaos. Il ne connait ni but, ni hasard, ni loi ; il ne connait qu'une nécessité : il est ce qu'il devient. Et l'éternel retour est l'art d'affirmer pleinement cet être du devenir[23]. »

La folie est à la base de la force vitale du texte beckettien. Elle rythme l'œuvre et constitue sa promesse et la condition de sa possibilité. Dans cette perspective, elle est dépassement, transcendance et excès, elle bouleverse le dessein de la signification et secoue les certitudes et les croyances. La négativité, la mort ou encore la pure vacuité se transforment en un souffle de vie qui donne naissance à l'œuvre. La folie comme « absence d'œuvre », pour reprendre Foucault[24], devient la source de la créativité et le moyen de faire exploser l'expression artistique. Enfin, il apparaît clairement que l'angoisse constitue une voie qui permet à l'écrivain de construire, à partir de la rythmique interactive unifiante des éléments disparates de l'univers, une œuvre qui exhorte à la réflexion et à vivre une « expérience limite[25] », pour reprendre les termes de Maurice Blanchot, qui caractérise d'une certaine façon un acte d'amour célébré par une liberté créatrice poétique.

---

[23] *Ibid*, p. 163.

[24] Michel Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », dans *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 11-21.

[25] « L'expérience limite » est le titre de la deuxième partie de *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1971, p. 117-408.

De cette traversée d'un roman de Beckett, nous pouvons conclure qu'une infinie gamme de nuances fonde et définit son projet poétique situé entre incertitudes et complexités. L'entrecroisement, l'enchevêtrement, le renversement, l'interpénétration animent l'écriture. Ce perpétuel mouvement de contraste et d'union inscrit un processus évolutif marqué par l'idée de genèse, de développement et de déconstruction et introduit un rythme qui définit la qualité intrinsèque à l'œuvre. Nous retrouvons, dans cette dynamique des contraires, l'idée de neutralisation, de négativité chère à la pensée mystique marquée par la souffrance de la séparation et la nostalgie d'un retour à Dieu, un parcours de réalisation spirituelle qui passe obligatoirement par un travail de négation qui se traduit par une annihilation de soi, et un effacement de la raison raisonnante. Il s'agit d'un appel à une mort initiatique creusant le vide et l'absence pour permettre d'entrer « en résonance avec l'Esprit divin », en une sorte d'illumination et d'extase spirituelle : seuls remèdes contre l'angoisse de la mort, la faillite des valeurs et la crise du sens que nous projette la société postmoderne.

Dans ses entretiens avec Beckett, Charles Juliet témoigne de l'intérêt de l'écrivain irlandais pour le mysticisme philosophique :

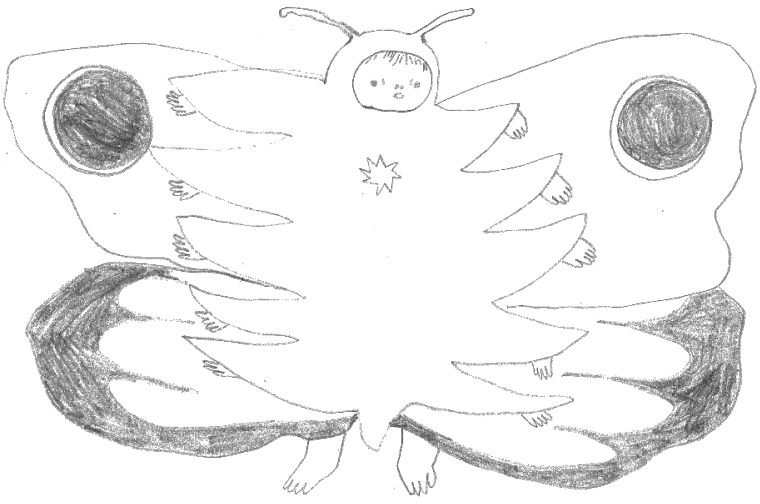
> J'évoque les mystiques, mentionne saint Jean de la Croix, Maître Eckart, Ruysbroek..., lui demande s'il lui arrive de les relire, s'il aime ce qui émane de leurs écrits.
> Oui... j'aime... j'aime leur... leur illogisme... leur illogisme brûlant... cette flamme... qui consume cette saloperie de logique.[26]

Enfin, nous pensons que cette célèbre parabole du Ney, extraite du poème « Le Mathnawî » du grand mystique soufi Jalal ad-Dîn ar-

[26] Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, *op. cit*, p. 72.

Rûmi, entre en corrélation avec la pensée beckettienne et permet de mieux apprécier sa richesse et sa profondeur :

> Entends ce doux récit que nous livre le Ney :
> De la rupture il plaint la douleur nonpareille.
> Il dit :
> Depuis qu'on me coupa de mon marais, jadis,
> Les humains, homme et femme, à mes maux compatissent.
> J'entonne de mon cœur la dolente élégie,
> Et, par l'écho de chants, traduit sa nostalgie.
> En son errance, ainsi, le cœur de l'homme incline,
> Irrépressiblement, vers sa prime origine[27].



[27] Jalel Eddine Rumi, « Al-Mathnawi », dans Abû Hâmid Al-Ghazali, *Le livre de l'Amour*, traduit par Idris de Vos, Paris, Albouraq, 2012, p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

AL-GHAZALI, Abû Hâmid, *Le livre de l'Amour*, traduit par Idris De Vos, Paris, Albouraq, 2012, 228 p.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 2004, 1792 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2004, 214 p.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, 112 p.

—, Samuel, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, 76 p.

—, Samuel, *Proust* [1931], traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, 122 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1971, 672 p.

CAMUS, Albert, *Essais*, édition établie et annotée par Roger QUILLIOT et Louis FAUCON, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, 2000 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1980, 645 p.

DERRIDA, Jacques, *Positions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, 121 p.

—, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, 440 p.

—, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 416 p.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1967, 240 p.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), 1994, 901 p.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard (Idées), 1976, 256 p.

—, Sigmund., *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1999, 123 p.

GREEN, André, *La folie privée*, Paris, Gallimard, 1990, 494 p.

GROSSMAN, Evelyne, *L'angoisse de penser*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, 156 p.

HEIDEGGER, Martin, *L'être et le temps*, traduit par R. Boehm et A. De Waelhens, Paris, Gallimard, 1964, 480 p.

JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L, 1995, 80 p.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 265 p.

LACAN, Jacques, « Le Séminaire X », dans *L'angoisse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 472 p.

RANK, Otto, *Le traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective,* Paris, Payot, 2002, 272 p.

SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II : Rythmanalyses*, Paris, Éditions Kimé, 2000, 248 p.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1989, 1434 p.

SEGAL, Hanna, *Délire et créativité, Essais de psychanalyse clinique et théorique*, traduit de l'anglais par Josiane VINCENT-CHAMBRIER et Claude VINCENT, avec la collaboration d'Annik COMBY et de l'auteure, Paris, Des Femmes, 1981, 383 p.

VERNANT, Jean-Pierre, « Un, deux, trois : Éros », dans *Mélanges Pierre Lévêque. Tome 1 : Religion*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1988, p. 293-305.

Biographies

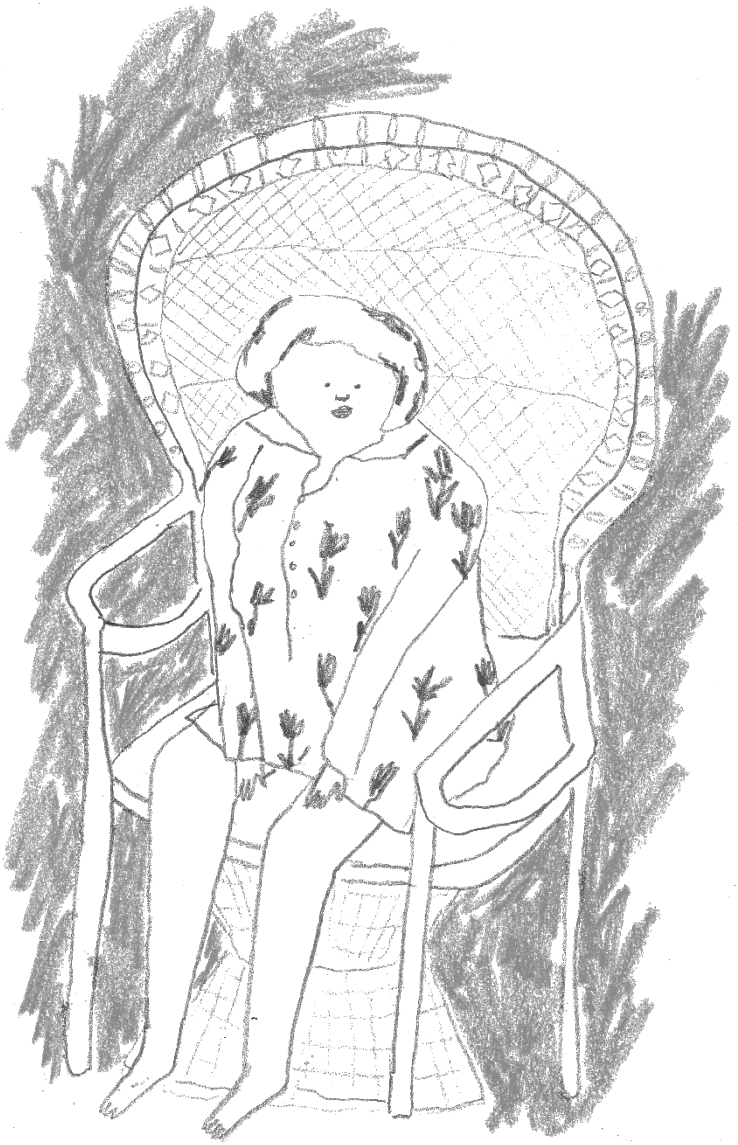
Dalia Abu Sbitan est doctorante en littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle, où elle mène des recherches sur la folie dans la littérature contemporaine française et américaine. Chargée d'enseignement, elle enseigne la littérature postcoloniale à des étudiants de licence à la Sorbonne Nouvelle. Avant ses recherches actuelles, elle a exploré l'œuvre de J.M. Coetzee. Elle a également effectué un stage à l'Institut hospitalier de psychanalyse, Centre Psychanalytique du GHU Paris Psychiatrie & Neurosciences, à l'hôpital Sainte-Anne. Titulaire d'un master en littérature anglaise de l'Université hébraïque de Jérusalem, elle est née à Jérusalem et s'est installée à Paris en 2022.

Cassandre Huchon poursuit un doctorat en Littératures de langue française à l'Université de Montréal au Québec (CRILCQ) et l'Université Grenoble Alpes en France (UMR LITT&ARTS). Élaborée en cotutelle, sa thèse est une relecture de l'œuvre de Marie Cardinal à la lumière de ses archives personnelles (génétique littéraire) et des études sur le genre. Elle s'intéresse particulièrement aux perspectives féministes sur les histoires littéraires francophones. Son article « Une poétique du "discours des tricots" : l'écriture du quotidien chez Marie Cardinal » est paru dans la revue *Voix Plurielles,* en mai 2024. Ses travaux sont financés par l'état français depuis 2022 (obtention d'un contrat doctoral).

Donia Maroub est titulaire d'un doctorat en langue et littérature française de l'Université de Manouba de Tunis (Faculté des Lettres, des arts et des humanités). Elle est spécialiste des littératures de langue française et plus particulièrement de la littérature francophone et maghrébine et de

l'œuvre de Samuel Beckett et de Mohammed Dib. Ses recherches explorent les questions de l'absurde et de la folie.

Ludivine Millot a réalisé un baccalauréat en études littéraires à l'Université Laval de Québec et une maîtrise en lettres et humanisme à l'Institut Catholique de Paris. Ses travaux universitaires ont d'abord porté sur la déambulation surréaliste, puis sur l'influence de la métapsychologie, de la métapsychique et de l'ésotérisme dans l'œuvre poétique d'André Breton. Doctorante en littératures françaises à Sorbonne Université, elle poursuit une thèse intitulée « L'ésotérisme dans les œuvres poétiques surréalistes de Valentine Penrose et Joyce Mansour », sous la direction d'Olivier Belin. Ses recherches prônent la (re)découverte et la (re)valorisation de voix et de plumes surréalistes arbitrairement négligées.

Après avoir complété une maîtrise en littératures de langue française à l'Université McGill, à l'occasion de laquelle il a rédigé un mémoire ayant pour objet l'artifice dans *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, **Timothée Tramblay** poursuit désormais des études doctorales à la même université. Ses recherches actuelles portent sur les normes psychologiques mises en place dans le roman français du XIXe siècle, en particulier dans les œuvres d'Honoré de Balzac, de Gustave Flaubert et d'Émile Zola.

Olfa Zeghal est enseignante et chercheure en littérature française, et membre du Laboratoire de recherche LARIDIAME (Université de Sfax - Tunisie). Elle a soutenu en 2021 une thèse intitulée Éclatement de l'autobiographie dans l'œuvre d'Annie Ernaux, sous la direction du Professeur Mustapha Trabelsi (Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Sfax, Tunisie). Elle s'intéresse à l'exploration des nouvelles formes d'interdisciplinarité et d'intermédialité dans le champ littéraire, notamment dans le cadre de la littérature féminine.