

La représentation de la folie dans la littérature, l'art et le cinéma du vingtième siècle:
une vue kaléidoscopique

by

Melanie Farrimond

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
2003

© Copyright by Melanie Farrimond, 2003.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 0-612-89803-2
Our file *Notre référence*
ISBN: 0-612-89803-2

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

DALHOUSIE UNIVERSITY
DEPARTMENT OF FRENCH

The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled “La folie dans la littérature, l’art et le cinéma du vingtième siècle: une vue kaléidoscopique” by Melanie Farrimond in partial fulfillment for the degree of Doctor of Philosophy.

Dated: October 24, 2003 _____

External Examiner: _____

Research Supervisor: _____

Examining Committee: _____

Departmental Representative: _____

DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE: December 10, 2003

AUTHOR: Melanie Farrimond

TITLE: La représentation de la folie dans la littérature, l'art et le cinéma du vingtième siècle: une vue kaléidoscopique

DEPARTMENT: French

DEGREE: Ph.D.

CONVOCATION: May

YEAR: 2004

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions.

Signature of Author

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

The author attests that permission has been obtained for the use of any copyrighted material appearing in the thesis (other than the brief excerpts requiring only proper acknowledgement in scholarly writing), and that all such use is clearly acknowledged.

To Mum and Dad
for choosing me and believing in me

Table des matières

Abstract	vi
Acknowledgements	vii
Introduction	1
1. La folie à deux: <i>Mes nuits sont plus belles que vos jours</i> de Raphaële Billetdoux	17
2. La folie comme autoaliénation: L'art d'Aloïse	39
3. La folie de Renée Vivien: angoisse ou extase?	57
4. La folie du quotidien: <i>Nadja</i> d'André Breton	85
5. Hélène Cixous et la folie comme excès	102
6. Une maladie pas comme les autres: La folie selon Jacques Ferron	117
7. La folie comme silence: <i>Le ravissement de Lol V. Stein</i> de Marguerite Duras	131
8. La folie comme (con)fusion: <i>Jours de colère</i> de Sylvie Germain	143
9. La folie comme abandon: <i>Camille Claudel</i> de Bruno Nuytten	159
10. La folie comme technique de survie: <i>Les mots pour le dire</i> de Marie Cardinal	175
11. La folie comme descente en soi: <i>Histoire du tableau</i> de Pierrette Fleutiaux	189
12. La folie comme délire: L'oeuvre de Salvador Dalí	208
13. La folie comme banalité: <i>Le planétarium</i> de Nathalie Sarraute	222
Conclusion	243
Bibliographie	256

Abstract

This thesis focuses on thirteen representations of madness in twentieth century literature, art and cinema. While the main purpose is to demonstrate the diversity of approaches to the portrayal of psychological turbulence in creative works, several secondary themes are also explored, in particular, the relationship between women and madness. It is, however, my primary intention to show that, given the unlimited and ever-escaping meaning of madness, it is hardly surprising that there should exist such a dizzying, kaleidoscopic variety of works on this topic, not all of which frame it as a negative or frightening experience. The image of the kaleidoscope is pertinent also in that its role is to reflect, refract, fragment and redistribute parts of patterns in the same way that mental disorders could be said to reflect, refract and redistribute elements of the human psyche.

Acknowledgements

I would like to thank my thesis supervisor, Dr. Michael Bishop, for his advice and encouragement. I also thank my readers, Dr. Colette Trout, Dr. Christopher Elson and Dr. Nicole Trèves, for their kind words and constructive criticism. I am grateful to Yvonne Landry and Natalie Wood for their support. Sandy Hodson, my supervisor in another capacity, deserves thanks for her understanding.

I wish to thank Suzanne Hayman, Raoudha Kallel, Kelly-Anne Maddox and Shana McGuire for their invaluable support and friendship. I thank my Edgett girls for the good times that helped me get through the final year of my doctoral programme. I must thank Cody for his help. A big thank-you to my family, especially my parents, for their unwavering faith in me.

Most of all, I thank Pam for her love, support, patience and understanding and for keeping me (almost) sane in the midst of the chaos.

INTRODUCTION

KALÉIDOSCOPE. Petit instrument cylindrique, dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre colorié qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs angulaires disposés tout au long du cylindre, y produisent d'infinies combinaisons d'images aux multiples couleurs.

Le nouveau petit Robert, 1993

Tout discours sur la folie constitue déjà “une maîtrise, une répression de la folie, une violence contre elle”. Dans son livre, *La folie et la chose littéraire*, Shoshana Felman articule ainsi la problématique au coeur de tout effort pour parler de la folie (Felman 44). En tant que sujet, il n’y en a peut-être pas de plus paradoxal et fuyant. Évoquée dans la littérature française et francophone à travers les siècles, la folie est un phénomène qui ne cesse de fasciner et de répugner. Mais parler de la folie, c’est délimiter quelque chose qui, comme nous espérons le montrer dans cette thèse, étonne par sa multiplicité et par les diverses représentations littéraires, artistiques et cinématographiques ainsi engendrées. Des générations d’écrivains et d’artistes ont été fascinées par la multitude de formes de la folie ou de ce que certains préfèrent nommer la maladie mentale. De Louise Labé et Chrétien de Troyes à André Breton, Marguerite Duras et Pierrette Fleutiaux, en passant par Rabelais, Racine et Stendhal, le thème de la folie occupe une place incontestable dans la littérature française et francophone. La folie envahit l’oeuvre de Rabelais au seizième siècle, et au dix-septième siècle la folie est mise en scène dans *L’avare* de Molière et

Andromaque de Racine. Nous lisons dans *Folies romanesques au siècle des Lumières*¹ que le roman moderne commence avec la folie de Don Quichotte (personnage fou justement de romans). Au siècle des lumières, un grand nombre d'auteurs manifestent un engouement extraordinaire pour la folie. La folie fait figure dans *Les liaisons dangereuses* de Laclos, mais aussi dans une multitude d'autres textes de cette période - *Le diable boiteux* de Le Sage, les romans de Prévost, qui traitent souvent de la folie et de la pulsion de mort; Isabelle de Charrière crée des tableaux de la folle sagesse, de la folie raisonnante; la folie préoccupe des écrivains tels que Baculard, Crébillon, Malebranche, Condillac, Fromaget, Loaisel, Louvet, Cottin et, bien sûr, le marquis de Sade. Stendhal s'y intéresse au dix-neuvième siècle, tandis que Balzac crée le personnage du père dans *Eugénie Grandet*, et explore la folie dans la nouvelle *Adieu*. La folie est un thème et un outil narratif dans les contes de Maupassant, et un thème dans *Lucile* de Chateaubriand. Rimbaud, le poète qui, peut-être plus que tout autre poète, brouille la frontière entre folie et génie, nous offre 'Ophélie' et Flaubert écrit *Mémoires d'un fou*. Tout cela pour montrer que la folie n'est pas seulement un phénomène moderne ou postmoderne qui ne cesse d'inspirer de nombreux créateurs contemporains, mais une préoccupation, voire une muse ancienne. Historiquement la figure du fou était sacrée parce qu'elle participait d'un certain pouvoir des dieux. La folie était un mystère quasi religieux selon la conception

¹René Demoris et Henri Lafon, *Folies romanesques au siècle des Lumières*. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels Esthétiques du XVIIIe siècle (CERLAV 18), (Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle) (11,12,13 décembre 1997). (Paris: Éditions Desjonquères, 1998) 9.

médiévale. Mais, comme l'explique Foucault dans son *Histoire de la folie*, cette conception a connu de fortes mutations au fil des années.

Évidemment, ce n'est pas seulement dans la littérature française ou francophone qu'on trouve l'expression de la folie. Nombreuses sont les oeuvres qui ont traité à la folie ou à la maladie mentale (ou la maladie de l'âme, selon certains) dans la littérature d'autres cultures, depuis l'apparition du très célèbre *Éloge de la folie* d'Erasme. Erasme constate, à l'aide d'un procédé ironique, que le "fou" qui parle ou qui s'exprime est le seul véritable être sensé, et que tous les "savants hommes" sont, en fait, des vrais fous. Voici une notion proche de celle qui nous préoccupera dans certains des chapitres qui suivront - ceux sur André Breton et Jacques Ferron, par exemple. L'*Orestie* d'Eschyle met en scène le déchaînement des puissances des ténèbres et les *Bacchantes* d'Euripide dramatise l'ivresse et le délire dionysiaques. De nombreux autres textes et personnages fous dans la littérature d'autres cultures viennent facilement à l'esprit - du Mad Hatter, création de Louis Carroll, à Tasso de Goethe et Lucia de Walter Scott. Nombreux aussi sont les cas psychopathologiques et supranormaux, figures ambiguës qui disent le manque et la fissure, la fuite et la perte du sens - pensons par exemple au mythe du savant fou (le Dr Jekyll et Monsieur Hyde) ou au personnage d'Harold dans la *Gradiva* de Jensen, figure de l'anamorphose et de l'inversion. Mais un très grand nombre de personnages littéraires, personnages moins bien connus, subissent l'expérience du désordre psychologique ou s'enfoncent dans la folie, parfois ne s'en sortant jamais. De tels personnages seront aussi parfois le sujet de nos analyses.

Nombreux aussi sont les rapports créés entre la folie et d'autres phénomènes: le péché (chez Nerval, Dostoïevski ou Hawthorne), la raison (Villiers de l'Isle-Adam), les fantômes et les fantasmes (le Fanu, Lorrain, Ewers), et l'invisible (Maupassant, James). Parfois l'artiste ou l'auteur qui évoque la folie a lui-même subi une crise. Il suffit de penser à Vincent Van Gogh ou à l'écrivain Antonin Artaud - un écrivain extrêmement inquiétant, en partie parce qu'il a subi une expérience dramatique de la folie. Artaud parle souvent de monomanie, et croit que Dieu est le monomane de l'inconscient. Il croit aussi que la mythomanie - une tendance à la fabulation - est à la base de tout langage.² D'autres écrivains voient la folie sous une lumière différente. Jeanne Hyvrard dans son dictionnaire philosophique, *La pensée corps*, invente l'adjectif "enfollé" et un nouveau terme pour la folie, ce qu'elle appelle "la chaorganisation", terme qui souligne la relation nécessaire et interdépendante entre le désordre et ce qui semble s'y opposer. À l'aube du nouveau millénaire, la folie devient un centre d'intérêt pour de nombreux écrivains, artistes et cinéastes, mais, quoique les vieux thèmes restent pertinents, il y a aussi un renouvellement des interprétations, des représentations et des évocations de la folie.³ À notre avis, la folie attire notre attention peut-être plus que jamais de nos jours, et on en parle plus ouvertement qu'auparavant, jusqu'au point où elle est même devenue, comme le constate Shoshana Felman dans *La folie et la chose littéraire*, un lieu commun. En

²Voir Allen S. Weiss, *The Aesthetics of Excess* (Albany: State University of New York Press, 1989) 115.

³Il convient de préciser que, même si nous nous pencherons parfois sur la question de la forme de certaines oeuvres, nous employons le terme 'représentation' dans le sens d'évocation ou d'expression.

même temps, il semble qu'il y ait une peur grandissante de notre monde, une peur face au soi-disant "progrès" dans un monde qui se transforme trop vite, et qui peut mener à une sorte de folie générale ou généralisée. Selon Duras, "la folie augmente partout. Aux U.S.A., en Europe. À New York en particulier. Ça veut dire qu'il y a une réaction très sensible, très intelligente... Les gens deviennent fous pour ne pas subir" (Vircondelet 164). Que le romancier ou le poète se base sur le thème de l'aliénation mentale n'étonne guère, et que la femme écrivain le privilégie comme thème n'étonne pas non plus. "Much of modern literature is a response to madness", selon Allen Thiher, auteur de *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature* (Thiher 251). De même, dans le domaine des arts visuels, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Ernst, Duchamp, pour ne nommer que quelques artistes, s'intéressent vivement au désordre psychologique. Le poète Jacques Prévert décrit le peintre espagnol Joan Miró comme étant "sage comme les folles images qu'il a apprivoisées". Chez Prévert, la folie s'offre souvent comme une sagesse, notion paradoxale que nous aborderons à plusieurs reprises dans les chapitres qui suivront.⁴ La folie est parfois considérée comme la condition nécessaire de l'art - il suffit de considérer l'art des fous, l'art primitif ou l'art brut. Dans *Outsider Art*, le critique d'art Roger Cardinal explore et commente l'art des fous et notre chapitre sur l'artiste Aloïse Corbaz s'inspire de ses commentaires. "Le dialogue de l'art avec la folie existe en fait, en Occident, depuis l'Antiquité", affirme Françoise Monnin dans *L'art brut* (Monnin 108) et c'est un dialogue qui nous préoccupera aussi. Pour l'artiste viennois, Ernst Fuchs, la folie

⁴Jacques Prévert, *Oeuvres complètes*, 2 (Paris: Gallimard, 1992) 511.

représente l'étape qui suit la raison dans la dialectique qui mène au vrai intellectualisme.

Mais qu'est-ce que nous entendons exactement par le terme "folie"?

DÉFINIR L'INDÉFINISSABLE

Avant de passer aux textes spécifiques, attardons-nous sur la définition du terme "folie". "Altération plus ou moins grave de la santé psychique, entraînant des troubles du comportement", selon le dictionnaire⁵. La folie peut signifier l'insanité, la névrose, la psychose, la mélancolie, la dépression, une crise d'identité, une maladie mentale, une perte d'équilibre mental, la recherche de soi, les troubles ou les désordres psychologiques, l'aliénation, l'hystérie. Mais aussi la joie, la jouissance, l'extase, le délire, l'ivresse. Tant de noms pour dire cet état de "folie" dont nous ferons l'analyse ici. Notre définition de la folie comprend toutes ces définitions, tout état "anormal", laissant de côté les questions plus complexes de comment définir ce qui est "normal". Est-ce que la notion de la folie offrant toute une gamme de phénomènes différents, voire contradictoires, facilite ou invite, en quelque sorte, toute une gamme de représentations littéraires et artistiques cherchant à creuser ce sujet? Nous y reviendrons au moment de la conclusion. La folie peut être une force destructrice et c'est peut-être cette conception négative qui tend à venir à l'esprit avant toute autre. Allan Ginsberg, dans son célèbre poème *Howl*, évoque ce côté destructeur de la folie: "I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked." Sylvia Plath écrit *The Bell Jar*, l'histoire d'une folie féminine très traumatisante. Les approches littéraires de ce sujet se renouvellent sans

⁵ "Folie." *Le Nouveau Petit Robert*. 1993.

cesse au vingtième siècle, surtout avec l'avènement de la psychanalyse freudienne et les multiples fascinations exercées par le surréalisme, qui a légitimé et autorisé le discours non rationnel. Les progrès en technologie et les avances rapides dans les sciences médicales provoquent parfois de la peur ou de la panique, parce que la société semble basculer dans le vide. Mais, en revanche, la maladie mentale elle-même est probablement moins cachée et devient un sujet de moins en moins tabou au fur et à mesure que s'élargit notre compréhension des diverses maladies. De plus en plus, la folie se présente non seulement en tant que force ou phénomène négatif et destructeur, mais, depuis le mouvement surréaliste, comme un phénomène qui peut être, dans un sens ou dans certains contextes, positif, voire libérateur et créateur. Cette conception double de la folie, ainsi que la difficulté de délimiter ou de définir exactement ses sources, les critères qui la gouvernent, sont deux aspects de la problématique qui nous préoccupera à plusieurs reprises dans les chapitres qui suivront.

THÉORIES DE LA FOLIE

Dans les oeuvres théoriques et critiques, la folie continue d'être une préoccupation majeure. Pour toutes sortes de raisons, la folie sous toutes ses formes suscite intérêt et questionnement chez des psychanalystes tels que Freud, Lacan, Kristeva et Laing, et des théoriciens tels que Foucault, Derrida et Felman, pour ne nommer que quelques-uns. Freud explore l'hystérie, les rêves, l'inconscient et l'importance du stade d'Oedipe. Lacan s'intéresse à l'entrée dans l'ordre symbolique, entrée jugée nécessaire pour atteindre la stabilité mentale; au phallus en tant que signifiant; à l'enfant, qui remplace les pulsions

par le langage, et à son organisation prélinguistique des pulsions. Dans son célèbre *Histoire de la folie*, Michel Foucault propose l'idée que la folie est d'abord et avant tout absence de langage, absence d'oeuvre. "Là où il y a oeuvre, il n'y a pas folie", proclame-t-il (Foucault 557). Est-ce que la thèse que nous nous proposons de développer devient la thèse impossible? Comment écrire une thèse sur les oeuvres de folie si la folie n'existe pas, là où il y a oeuvre? En plus, selon Foucault, le geste qui sépare la folie de la raison est lui-même une forme de folie. Comme Lacan, Barthes et Derrida, Foucault remet en question nos présupposés et cherche à renouveler le discours dans le but de générer de nouveaux concepts et pensées. Il aborde la question de la folie et de son traitement comme un concept qui se transforme selon la période historique, et dont le sens a été déterminé selon les diverses idées et pratiques de chaque société. Par exemple, la folie a été considérée comme une maladie ou une punition qui résulte du fait d'avoir péché, donc la conception est tantôt médicale, tantôt éthique. Foucault examine les différentes façons de s'occuper des fous - avec respect, répulsion, peur, honte, pitié ou curiosité. Ses écrits seront souvent exploités au cours de nos analyses.

Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva explorent l'instabilité psychologique dans des textes qui sortent du cadre romanesque. Kristeva s'intéresse aux discours marginalisés qui se trouvent dans la folie, l'irrationnel, le maternel et le sexuel. De tels discours doivent pouvoir libérer leurs forces révolutionnaires dans le langage. Elle veut que la société accepte l'abject, tout ce qui a été marginalisé, réprimé ou refoulé par la culture, et voici donc un autre concept qui va nous préoccuper à plusieurs reprises.

Kristeva dit qu'elle est devenue psychanalyste en partie parce qu'elle voulait examiner les états qui se trouvent aux limites du langage; les moments où le langage se détériore, dans les psychoses par exemple. Elle s'intéresse à la possibilité d'examiner le langage par lequel ces états d'instabilité se manifestent, puisque dans la communication ordinaire on refoule ces états d'incandescence, ce qui invite à penser à la théorie sarrautienne des tropismes, dont il sera question dans le dernier chapitre. La créativité aussi bien que la souffrance comprend de tels moments d'instabilité, et voici peut-être une des raisons pour lesquelles il existe une étroite affinité entre la folie et l'acte créateur. Dans *Les nouvelles maladies de l'âme*, Kristeva explore la paranoïa féminine, et comment le non-dit pèse sur le corps maternel.⁶ Elle s'interroge aussi sur l'amour impossible et la psychose féminine, aspects que nous allons explorer dans les chapitres qui suivront. Nous verrons quelques exemples de ce phénomène dans les chapitres sur Marguerite Duras et surtout Marie Cardinal. Mais c'est Shoshana Felman qui, dans son livre *La folie et la chose littéraire*, explore le plus profondément les rapports de la folie et du texte littéraire. Les écrivains dont il est question dans son étude sont Balzac, Nerval, Rimbaud, Flaubert et Henry James. Nos commentaires s'inspireront souvent de ses écrits théoriques.

MÉTHODE, CORPUS, THÈMES

Il nous a été assez difficile de choisir les oeuvres à privilégier ici, étant donné le très grand nombre de possibilités. On aurait pu choisir d'étudier *Tout-monde* d'Édouard

⁶“L’envahissement des mouvements féminins par la paranoïa a été noté, et on connaît la scandaleuse phrase de Lacan: ‘La Femme n’existe pas.’” (*Les nouvelles maladies de l’âme*, 322).

Glissant, où nous voyons la folie de Marie C elat. Régine Detambel décrit la folie de la mère, "une folie qui obscurcissait tout", dans *La verrière*. 'Folie' est le titre d'un très beau poème écrit par Marie-Claire Blais; Anne Hébert  crit *Les fous de Bassan*; et Annie Ernaux  crit *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, l'histoire de la maladie d'Alzheimer dont souffre sa mère. Mais il a fallu d elimitier le corpus, que nous allons, dans la section qui suit, présenter et justifier. Notre corpus comprend deux oeuvres artistiques, une oeuvre poétique, un film et neuf romans (dont certains sont plutôt des anti-romans). La thèse se divise en treize chapitres et chaque chapitre comprend l'étude d'une oeuvre littéraire, d'un film ou d'une oeuvre d'art. Le choix du numéro treize s'inspire de l'artiste viennois Arnulf Rainer, qui décrit la folie comme la treizième Muse.⁷ Nous allons faire ressortir différents aspects de la folie dans divers textes, ce qui permettra une analyse des interpertinences qui, malgré l'indépendance des chapitres individuels, restent nombreuses et fertiles. Notre but n'est pas nécessairement de fournir des réponses définitives aux questions soulevées par la représentation de la folie ou la relation entre la folie et l'acte créateur, mais plutôt de soulever plus de questions, de creuser ouvertement conceptions et pratiques, de tisser des liens ou de souligner les contrastes entre les différentes oeuvres qui mettent en scène la folie. Il faut préciser tout de suite que nous n'avons pas l'intention de renforcer le vieux cliché, selon lequel le génie serait le signe de la folie. La folie pourrait se situer, à la rigueur, au carrefour de plusieurs thèmes ou sous-thèmes: la femme, l'esclavage de la femme au sein de la famille ou dans le mariage, donc la liberté; l'amour, le désir, la création artistique; les possibilités latentes dans le néant, l'absence, le

⁷Voir Roger Cardinal, *Outsider Art*, (London: Studio Vista, 1992) 22.

marginal, le refoulé; la perte des points de repère, la déstabilisation. Mais, comme nous espérons le montrer, le thème de la folie est aussi inextricablement lié aux thèmes de l'identité, du langage, de la fragilité humaine et de l'altérité. Ces sous-thèmes ne vont pas apparaître dans chaque chapitre de façon systématique. Nous avons choisi plutôt de les faire ressortir et de tisser des liens entre la folie et ces sous-thèmes là où cela nous paraît pertinent. Les catégories traditionnelles - mélancolie, hystérie, fureur - ne sont pas hors d'usage, comme nous le verrons dans les chapitres sur Renée Vivien, Sylvie Germain, Camille Claudel et Nathalie Sarraute entre autres. Mais au vingtième siècle les mutations de la folie se multiplient et surtout, comme nous le verrons dans le premier chapitre de notre thèse, une sorte de folie générale ou généralisée semble hanter un très grand nombre d'oeuvres contemporaines. Nous tenterons de définir leur spécificité par l'analyse de leurs thèmes ou préoccupations et de préciser comment ces thèmes sont liés à celui de la folie. Nous montrerons surtout comment la folie se manifeste peut-être plus que toute autre chose comme rupture et comme répétition. Il nous a donc semblé intéressant et fructueux de rassembler des oeuvres fort différentes et de juxtaposer des textes qui ont chacun une voie d'approche originale face au sujet énigmatique de la folie.

FOLIE ET FÉMINITÉ

Comme le font un certain nombre de critiques aujourd'hui, nous avons choisi de privilégier la voix des femmes. Globalement, nous adopterons une optique féministe. La plupart des écrivains que nous avons choisi d'étudier ici sont des femmes. Nous avons voulu donner une place importante à des textes écrits par des femmes, sans pourtant

exclure ceux des hommes. Cette section va nous permettre d'introduire et de justifier les divers éléments du corpus. Dans le premier chapitre, tandis que le texte dont il sera question a été écrit par une femme, Raphaële Billetdoux, une grande partie de notre intérêt portera sur le protagoniste fou, un homme. Ceci dit, l'une des choses les plus pertinentes de l'étude de ce texte est le rôle que jouent les femmes (et surtout la mère du protagoniste) dans la folie de ce jeune homme. Le deuxième chapitre porte sur une artiste schizophrène, mais il sera aussi pertinent de mentionner Jean Dubuffet et sa conception de l'art brut. Le chapitre trois porte sur les femmes - la poète Renée Vivien était lesbienne, donc cette fois ce sont les relations entre femmes qui nous préoccuperont, et l'influence majeure de Sappho dans son oeuvre. Le chapitre quatre est consacré à André Breton et *Nadja*, son récit autobiographique sur une "demi-folle". Le problème de la folie et de la psychiatrie s'avère être important dans les écrits de Breton ainsi que dans ceux de l'écrivain et médecin québécois Jacques Ferron. Les femmes, aussi bien que l'écriture féminine et ce que Cixous appelle l'économie féminine - une économie libidinale *et* politique - occupent une place importante dans l'oeuvre d'Hélène Cixous, qui sera le sujet du cinquième chapitre. La folie se trouve étroitement liée à l'excès dans l'oeuvre cixousienne et elle reçoit une valorisation positive au niveau du contenu ainsi qu'au niveau textuel dans des textes qui provoquent, qui résistent à tout effort de catégorisation et qui brouillent follement toute frontière entre les divers genres littéraires. Ensuite nous aborderons *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, histoire d'une femme qui couve sa folie. Le délire de Lol V. Stein est, selon Lacan, un "délire cliniquement

parfait”⁸. *Jours de colère* de Sylvie Germain est encore un roman de la folie, où les femmes jouent un rôle déterminant. Le film de Bruno Nuytten, *Camille Claudel*, que nous étudierons au chapitre neuf, raconte l’histoire d’une femme célèbre, d’une femme rendue folle par les attitudes d’une société et par son désir frustré. Dans *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal, la relation de la narratrice avec sa mère est significative, ainsi que la façon dont la narratrice guérit de sa folie. *Histoire du tableau* de Pierrette Fleutiaux est l’histoire d’une femme qui, grâce à une descente en soi provoquée par la vue d’un tableau abstrait, change de mode de vie. Le chapitre pénultième porte sur le grand peintre surréaliste Salvador Dalí, et nous nous pencherons surtout sur le rôle de la folie dans ses créations artistiques. Selon Alain Bosquet, “le domaine de Dalí est celui de la folie furieuse dans une application des plus étudiées. Pour Breton, la beauté, pour être, devait se montrer explosive; Dalí va plus loin: il décide de la rendre démente” (Bosquet 15). Et finalement, dans le treizième chapitre sur la romancière Nathalie Sarraute, il sera question de conceptualiser la folie comme hystérie, condition historiquement liée aux femmes.

Historiquement, il y a toujours eu un lien entre la folie et le “féminin”, même si le discours qui fonde ce lien reste presque implacablement - mais pas toujours - masculin. Le désir refoulé, le refus, la révolte - voilà les points communs entre la folie, l’hystérie et le “féminin”. C’est sans doute parce que les femmes, comme les fous, se voient - ou se vivent - souvent comme marginalisées. La folie féminine par excellence, l’hystérie,

⁸Voir Madeleine Borgomano, *Duras: une lecture des fantasmes* (Paris: Cistres, 1987) 224.

servait pendant longtemps d'étiquette médicale que l'on collait aux révoltes des femmes pour les "étouffer". Une autre explication possible du lien historique entre la folie et le "féminin" se cache derrière le fait que dans la pensée binaire traditionnelle, les femmes sont souvent associées aux émotions, et les hommes à la raison, et la folie est souvent (mais non pas exclusivement) liée aux émotions plutôt qu'à l'intellect. La relation qu'entretiennent les femmes avec la notion même de folie a donc toujours été problématique. C'est dire combien l'instabilité ou la maladie mentale est pour les femmes un terrain familier. De telles oppositions binaires hiérarchisées seront dénoncées ardemment chez Cixous, mais il sera question ailleurs dans la thèse de voir comment ces oppositions opèrent en faveur du masculin, et continuent, même aujourd'hui, à associer femme et folie.

INTERROGATIONS

Pour mieux nous orienter dès le début, voici quelques questions auxquelles nous réfléchissons, des questions auxquelles nous chercherons à donner des réponses ouvertes et multiples, plutôt que closes ou définitives. La question globale, d'abord: Qu'est-ce que la folie? Mais mille autres questions surgissent. Comment peut-on décrire la folie ou les folies dont il est question dans un texte? Qui est "fou" dans l'oeuvre? Pourquoi le personnage est-il fou? Quels sont les symptômes de cette folie ou comment la folie se manifeste-t-elle? D'où provient cette folie? Est-ce qu'il y a quelque chose qui a déclenché la folie? Est-ce que le fou se rend compte de sa folie? Quelles sont les techniques de survie? Est-ce que le fou guérit, et si oui, comment? Comment le fou va-t-il reconquérir

l'équilibre mental? Comment est-ce que l'auteur(e) ou l'artiste ou le/la cinéaste traite-t-il/elle le thème de la folie? Est-ce que la folie en question est négative, positive, les deux à la fois ou n'a-t-elle aucun caractère identifiable? La folie est-elle du côté de la grandeur? Est-ce que la raison est représentée dans l'oeuvre et si oui, comment? Pourquoi, finalement, créer cette oeuvre? Pourquoi écrire (sur) la folie? En ce qui concerne le style et la forme, y a-t-il une forme "folle", convenant mieux à la folie? Est-ce que l'auteur(e) ou l'artiste manipule la forme de façon pertinente étant donné le contenu? Y a-t-il une différence entre les évocations de la folie quand l'écrivain(e) ou l'artiste lui-même / elle-même est fou / folle et quand il / elle ne l'est pas? De quelle façon la littérature et l'art témoignent-ils du rapport entre la folie et les femmes? Il sera question d'explorer l'état émotionnel dont les crises sont l'expression, de découvrir (littéralement) ce qui a été refoulé, de rendre conscient l'inconscient. C'est en quelque sorte un travail d'excavation, un travail d'archéologue. Comme nous l'avons suggéré, nous allons explorer non seulement la folie des personnages, mais aussi parfois la folie du texte lui-même.

À notre avis, cette thèse constituera une contribution originale à nos connaissances dans ce domaine, grâce surtout à une approche qui nous permettra d'étudier un assez grand nombre de textes du vingtième siècle. C'est notre intention de juxtaposer les études sur plusieurs représentations différentes, sinon contradictoires de la folie, et, ainsi, de contempler, de méditer critiqueusement la représentation de la folie selon

plusieurs perspectives. Ainsi, ce qui suit est peut-être mieux décrit comme une expérience de treize folies du vingtième siècle ou une vue kaléidoscopique de la folie.

1. La folie à deux
***Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Raphaële Billetdoux**

“Je m’appelle Lucas Boyenval. Les filles m’appellent le fou.” : la folie et les femmes, les deux thèmes principaux du très beau texte *Mes nuits sont plus belles que vos jours* (MN), se résument en quelques mots prononcés par un homme fou vers la fin de ce roman pénétrant, émouvant et fascinant. Raphaële Billetdoux, née le 28 février 1951, a reçu le Prix Renaudot en 1985 pour son cinquième roman. On est sensible, en lisant ce roman, à l’influence de la pratique du cinéma sur l’écriture romanesque. Elle a travaillé comme assistante-monteuse pour le cinéma et, en 1980, elle écrit et réalise son premier film, *La femme-enfant*, qui est sélectionné hors compétition au festival de Cannes. Son travail pour le cinéma semble avoir laissé son empreinte sur son oeuvre, surtout en ce qui concerne la façon de nous faire regarder les divers objets de la vie quotidienne - les meubles, les animaux, les personnes ou les parties du corps humain. Le lecteur a parfois l’impression, en lisant certains passages dans le roman, qu’il y a une caméra braquée sur un objet, puis sur un autre, comme si elle fait le tour des salles ou des scènes, examinant chaque objet avec intensité et le décrivant avec précision. L’univers de la folie dans lequel se débattent les deux personnages principaux est décrit d’une façon finement détaillée, poétique et dans un style qui capte l’atmosphère lourde de la vie urbaine en

plein été et la fatigue de vivre, si souvent typiques de notre siècle postmoderne et post-sartrien, siècle caractérisé par l'ennui et le pessimisme. Les titres des romans de Billetdoux - *Jeune fille en silence*, *L'ouverture des bras de l'homme*, *Prends garde à la douceur des choses*, *Lettre d'excuse* et *Mes nuits sont plus belles que vos jours* évoquent un univers mystérieux, merveilleux et profondément marqué par le conte de fées. Dans le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Annie Richard remarque que l'oeuvre de Billetdoux "a le sourire séduisant de la Belle au Bois Dormant" (80-81). Mais, si séduction il y a, elle est souvent accompagnée d'agression. Il ne s'agit pas, finalement, des aspects romantiques, touchants et magiques du conte de fées chez Billetdoux, mais plutôt, comme nous le verrons, de l'illusion de l'amour, de la tromperie et du déséquilibre psychologique.

Une opposition centrale figure déjà dans le titre de *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, titre qui est tiré d'un poème de Valéry: nuit et jour, et je serais peut-être tentée d'évoquer et d'explorer toute une série d'oppositions qui structurent le roman: nature et culture, soleil et lune, obscurité et lumière, dedans et dehors, réalité et irréel, passé et présent, vie et mort, homme et femme, l'humanité et les éléments, silence et bruits, et une opposition qui se présente toujours soit explicitement soit en filigrane, folie et raison. Et pourtant, malgré la correspondance nécessaire entre ces relations binaires, ce n'est pas dans ce sens-là que nous aimerions procéder. Étant donné notre centre d'intérêt, nous allons privilégier la folie, ou mieux, les folies et leur représentation dans ce texte. Lucas et Blanche se débattent dans l'univers de la folie, univers placé sous le signe du chaos,

univers si souvent associé dans la littérature au noir et à la nuit - on n'a qu'à lire *Voyage au bout de la nuit* de Céline, par exemple. Grace Campbell explore cette même association entre nuit et folie dans 'La synphore dans *La jeune Parque* de Paul Valéry', oeuvre, d'ailleurs, qui fournit la citation qui précède *Mes nuits sont plus belles que vos jours*. Billetdoux s'intéresse ici à l'aspect nocturne du moi. La nuit et aussi le sang sont deux éléments clés, éléments qui, d'ailleurs, vont entrer en jeu dans d'autres chapitres de notre étude. Ici, le noir de la nuit devient le symbole de l'inconscient tandis que la lumière du jour représente le conscient ou le rationnel. Les amants seront aveuglés par la lumière du jour. En termes psychologiques, ils ne peuvent pas faire face à l'inconscient, ni au rationnel. La nuit est un élément qui va être très important aussi chez Renée Vivien et dans *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, puisque c'est très souvent pendant la nuit que Lol, la demi-folle, va se promener. Lucas se sent prisonnier de l'ennui, d'"un imprévisible, incommensurable ennui". Cet aspect inquiétant, sinistre, *das unheimliche*, pour reprendre l'expression allemande, cette sorte de malaise ou d'angoisse contamine le texte entier. "Au désordre du monde, à la rumeur des vagues, se mêlait le souvenir des gestes de la nuit" (MN 87). Le désordre et la désintégration du monde font partie de la poétique de la nuit, et de ce qu'on pourrait appeler la poétique de la ville nocturne. La nuit amène la disparition de la lumière, l'heure où il devient de plus en plus difficile de voir la vérité. Pendant la nuit, l'homme est plus susceptible au retour du refoulé. La désintégration du monde mène à la désintégration complète de la personnalité (par contraste avec l'artiste schizophrène Aloïse Corbaz qui éprouve une réintégration de la personnalité comme nous le verrons dans le chapitre suivant). Le sang est l'autre

élément qui préoccupe, par exemple lorsque Lucas voit Blanche pour la première fois: “c’est le mot fille qui lui vint à l’esprit et, tout de suite après, sang” (MN 10). On voit la même confusion entre sexualité, sang et mort dans *Les armoires vides* d’Annie Ernaux. Nous allons voir plus loin que le sang est omniprésent aussi chez la narratrice des *Mots pour le dire* de Marie Cardinal, mais pour des raisons bien différentes, et encore dans *Jours de colère*, le roman de la folie écrit par Sylvie Germain, roman qui montre bien la confusion psychologique dont le fou est susceptible et la difficulté de distinguer entre les diverses images mentales qui s’imposent.

QUI EST FOU DANS CE ROMAN?

Dans ce premier chapitre, nous tenterons d’abord de montrer comment tout dans le roman tourne autour de la folie, et ensuite il sera question de faire ressortir le rôle déterminant des femmes en ce qui concerne la folie du personnage principal. Commençons par réfléchir sur l’une de nos questions centrales et directrices. Qui est fou dans ce texte? En réponse, on pourrait dire que les deux personnages principaux sont, dans un sens, “fous”, quoique la folie de Lucas soit souvent plus explicite et plus dangereuse que celle de Blanche. Nous analyserons un peu plus loin la folie de Blanche, dans la section qui porte sur le rôle central des femmes dans ce texte, mais comment est-ce que tout tourne autour de la folie? L’histoire est assez simple, mais la représentation de la folie est beaucoup plus complexe. Pour résumer l’intrigue en quelques mots, Lucas rencontre une jeune chanteuse, Blanche, dans un bistro parisien un jeudi soir en juillet. La nuit suivante, ils dorment ensemble et le jour après il la tue. Cette histoire tragique, pleine

de suspense, ne dure que trois nuits. Tout est déclenché par une rencontre en ville.

L'auteure élabore une poétique de la ville, qui est le lieu des rencontres par excellence et le lieu de la rencontre décisive. En ville, il paraît que toute liaison est dangereuse, toute rencontre est un risque, surtout, semble-t-il, pour les femmes. S'élabore aussi une poétique de la nuit, évidente déjà dans le titre et la citation tirée de *La jeune Parque* de Valéry mise en exergue. Dans la symbolique billetedouxienne, c'est la nuit qui apporte les ténèbres et qui semble jouer avec le déroulement du temps, qui devient une nuit interminable ou ce que Ursula Heise, dans son *Chronoschisms: time, narrative, and postmodernism*, appelle "alternative temporalities". On pourrait constater que ce ne sont pas seulement les deux personnages principaux qui sont fous, mais aussi le temps lui-même.

LE TEMPS FOU

Un des aspects frappants et déroutants de cet univers de la folie créé par Billetedoux est précisément le déroulement du temps ou la manière dont la folie influence la représentation du temps et de l'espace. On dirait qu'il existe dans le roman deux univers - l'univers dit "normal" et l'univers "fou" ou "autre" du couple central, un univers hors du déroulement "normal" du temps. C'est souvent comme si le temps s'arrête, ou au moins comme s'il n'a rien à voir avec ce jeune couple, comme s'il y a deux temps dans le roman - le temps normal et le temps partagé par Blanche et Lucas, ou plutôt le temps éternel de l'univers fou qui est le leur. Quelquefois ils ne se rendent pas compte du temps qui passe: "Midi sonna sans que l'un et l'autre encore aient appréhendé minuit" (MN 99).

Parfois l'auteure fait ressortir ce contraste entre ce couple et le reste du monde: "Ils ne partageaient pas le déroulement commun. Heure après heure, ils se détachaient des autres hommes, des habitudes et de l'ordre éternel qui dicte l'emploi du temps" (MN 100). À un moment donné, la relation amoureuse est si intense et si totale que même "la notion de jour, la notion de nuit, la sensation de faim, la sensation de soif ne les commandaient plus" (MN 100-101). Leur liaison dangereuse les préoccupe et les domine, jusqu'au point où le reste de l'existence n'a plus de sens, et que le temps disparaît avec le bruit, le monde et les lumières. Ils vivent dans "le présent de leur folie" (MN 72), comme si, comme l'explique Eve Bannet, la folie se détachait du temps tel que vécu par les autres, pour devenir ce qu'elle appelle "the abyss of the present". La nuit n'a plus aucun rapport avec le jour et leur nouvelle existence ensemble a l'air irréaliste. Dans la chambre d'hôtel, le lieu où se passe une grande partie des scènes, si peu de temps après leur rencontre au bistrot, Blanche se rend compte que Lucas a disparu et, prise de panique, elle découvre combien "l'état de solitude ne lui était plus familier" (MN 103) et à quel point la réalité n'était pas facile à retrouver (MN 104). Il règne ainsi cette perception étrange, curieuse et anormale du temps, qui est vécu par les fous comme un présent éternel, souvent de façon enfantine. La folie génère ainsi cette désarticulation du temps que décrit Jeannette Gaudet dans son étude sur *La pluie d'été* de Marguerite Duras: "While adults are constantly oriented towards the past or the future, children live in the anarchy of the moment, in the constant unfolding of the present" (Gaudet, *Writing Otherwise*, 60). Le délire des amants les empêche de voir la réalité et le déroulement du temps autrement qu'à travers le prisme de leur désir.

UNE FOLIE GÉNÉRALE

Revenons au début du texte, pour faire ressortir quelques autres aspects de la folie. Dès la toute première phrase, l'histoire est déjà en marche: "Pour le moment, la seule chose réellement difficile était de détourner les yeux de cette large déchirure de ciel, profonde et envenimée, qui allumait une sorte de brasero au-dessus de Paris" (MN 9). Comme dans l'histoire de Lol V. Stein, il n'y a pas vraiment dans ce roman de commencement ni de fin précise, ce qui renforce l'idée d'une sorte d'éternel présent de la psyché coupée de toute linéarité, comme le conçoit Colette Gaudin dans son livre, *Marguerite Yourcenar: à la surface du temps*. Le mot "folie" est bien installé à la première page, et va hanter le texte entier: "Sous cette dernière lumière vivante, les êtres, les oiseaux, les voitures étaient pris de folie" (MN 9).⁹ Un désordre général semble ainsi tout contaminer, une inquiétude qui guette chacun de nous. Domine ici une thématique de la turbulence des rapports du moi au monde, d'une fragilité ontologique généralisée. Billetdoux semble suggérer dans ses oeuvres qu'il n'y a plus de point de repère dans le monde vertigineux qu'est le nôtre. Quelques pages plus loin, Blanche se sent attirée, voire fascinée par le comportement de ce Lucas, qui semble distrait, préoccupé, blessé peut-être. L'amour ou l'attraction sexuelle se présente ici comme une perte de sens, la possibilité de se perdre, comme une sorte de maladie, voire une psychose. Comment va-t-elle réagir sous l'effet de la puissance de cette attraction? On a l'impression que Lucas et Blanche sont attirés l'un vers l'autre dans un champ magnétique, prédestinés à être

⁹Pour d'autres exemples, voir pages 42, 51, 54, 66, 72, 77, 94, 96, 119, 124, 137-8, 148 et 151.

ensemble. Cette notion de prescience surgit de temps en temps, par exemple, lorsque Blanche est en train de faire quelque chose et qu'elle a l'impression "qu'elle accomplissait ces gestes pour la dernière fois" (MN 37). Prémonition peut-être de ce qui va arriver plus tard? Donc très tôt dans l'histoire, on peut distinguer trois types ou niveaux de folie: cette espèce de malaise général qui pénètre dans la psyché des êtres ou des animaux et qui semble envahir même les objets inanimés; la violence de la passion ou de la fascination; et le déséquilibre psychologique d'un jeune homme, dont la souffrance semble aliéner mais permet aussi, paradoxalement, de fonder ce rapport à l'autre.

LES SOURCES DE LA FOLIE

Tout comme la folie générale, le comportement bizarre et enfantin de ce Lucas est évident dès le début. Il importe toujours, pour Billetdoux, de représenter à la fois la folie du monde en général et la folie de l'individu. L'auteure a fait un portrait remarquable de cet homme délirant, de ses réactions inexplicables et disproportionnées, des tremblements de colère dans sa voix. Billetdoux montre comment sa paranoïa le domine, comment son agression est souvent suivie de rires, ses rodomontades frénétiques suivies de moments de tendresse et de douceur. Son interprétation du monde et des paroles est toujours erronée. La folie hante les gestes, les regards et les paroles de cet homme qui, ironiquement, travaille à un essai sur le langage et les tromperies du langage. Selon Foucault, "le langage est la structure première et dernière de la folie" (Foucault 255). La première indication explicite de l'origine troublante de la folie de Lucas - surgie de quelque événement traumatisant qui s'est produit dans sa vie passée - se trouve au début du

deuxième chapitre: "Mais trente ans avaient passé"(MN 15). Nous apprenons au fur et à mesure que l'histoire se déroule que Lucas est obsédé depuis trente ans par l'image sexuelle de sa mère infidèle. Son père était fou de jalousie à cause de sa femme infidèle et il l'a tuée devant Lucas lorsque celui-ci n'avait que huit ans. Cela explique peut-être le dégoût éprouvé par Lucas non seulement pour les femmes, mais pour les jeunes aussi, puisqu'il a perdu l'innocence de sa jeunesse. La folie de Lucas remonte à cet acte, cet abandon, cette perte terrible, ce meurtre par noyade dont il fut témoin. Dans son étude sur l'oeuvre de Stendhal, Shoshana Felman observe que la folie peut être comme une rupture qui rejoint quelque chose de perdu. De même, il paraît que la folie de Lucas, son incomplétude fondamentale et son angoisse destructrice sont toutes liées à cet événement traumatisant de son enfance, la perte de sa mère. Il sera question ailleurs dans cette thèse de voir comment la folie est souvent le symptôme d'un manque, d'une absence ou d'une perte. C'est un phénomène qui nous préoccupera à plusieurs reprises: lorsqu'il s'agit, par exemple, de l'oeuvre de Marguerite Duras, de celle de Pierrette Fleutiaux, ou de celle de Marie Cardinal, la folie figure comme absence, comme perte, comme néant, comme silence, ou comme vide. Comme chez Lol V. Stein, le silence, le vide, est aussi profond et aussi vaste que la terre, et Lucas, sans le savoir peut-être, essaie de remplir ce vide en exprimant ses émotions intenses dans un discours souvent abusif, même agressif. Ce phénomène est décrit par Otto Kernberg dans *Aggression in Personality Disorders and Perversions*: "In identifying with both suffering self and sadistic object, the subject is himself swallowed up by the all-encompassing aggression in the relationship" (Kernberg 27). Le comportement bizarre de Lucas présente alors des symptômes d'un profond

bouleversement intérieur. Il revit le jour fatal trente ans plus tard dans une chambre d'hôtel, lorsqu'il se couche dans l'eau du bain:

Leurs cheveux mous, leurs deux alliances, leurs joues gonflées de vase... Anne-Clarisse, l'oncle Édouard, Eric de Granchemin, tous se mettent à courir dans tous les sens autour de l'étang vide. L'eau noire immobile. Le cri de la hulotte. Les lambeaux de ses voiles dans l'arbre. Le grondement de la chaleur. Ses deux chaussures et sa veste blanche... (MN 59-60).

Cette scène de réminiscence est essentielle pour notre compréhension de l'état psychique de Lucas. Il revoit chaque petit détail de la scène qui le hante et qu'il avait refoulée, selon le terme freudien. La chaleur accompagne, augmente même la folie du père et du fils, comme dans *L'étranger* de Camus, où les sensations deviennent plus importantes que tout souci de comportement rationnel ou logique, ou comme au bal de juillet dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Ailleurs dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* la chaleur contribue à la folie et elle est décrite comme "étouffante"(MN 124). La même chaleur qui contribue à l'énorme difficulté de vivre était présente lors du meurtre de sa mère, meurtre qui se perpétue chez Lucas, se manifestant en des gestes violents et un discours abusif. Il souffre d'une colère qui ne peut pas s'exprimer mais qui le hante. La colère insiste pourtant à se faire connaître et c'est pour cela qu'un conflit s'établit, conflit qui provoque un mal de vivre. Autrement dit, c'est un cas classique du retour du refoulé, notion freudienne qui tente d'expliquer le retour au conscient de ce qui a été réprimé. Pour Lucas, plus il tente d'oublier le meurtre de sa mère, plus la scène persiste à vouloir se faire connaître. Lucas s'identifie avec le père - ce sont les femmes qui imposent la

blessure, les femmes qui la provoquent. Il va répéter le meurtre, et on en a le sentiment dès le début du roman, il y a des indices partout. Habité comme il l'est par son obsession, Lucas confond sa mère, les femmes et cette "fille" qu'il vient de rencontrer, et on va voir cette même notion de fusion et de confusion dans *Jours de colère* de Sylvie Germain. L'inconscient surgit sous forme d'idées ou d'images dont Lucas suit les rythmes. Cet homme est obsédé et pourri par des images qui l'envahissent comme un cancer. Sa folie est beaucoup plus forte que lui et sa fixation sur ce moment terrifiant - phénomène que décrit Freud dans son *Au-delà du principe de plaisir* - le dévore lentement.

La folie augmente ainsi au fur et à mesure que l'histoire se déroule, accompagnée du rôle grandissant de la sexualité, de la violence misogyne, de l'agression, et surtout du désir de vengeance. Les personnages masculins créés par Billetdoux sont souvent tristes, fragiles, faibles, troublés, fous, ou risquent de perdre contrôle. Par contre, les personnages féminins semblent avoir plus de ressources, structure imaginaire qui rappelle assez les hommes fragiles et les femmes fortes chez Colette. Annie Richard décrit ainsi cet aspect de l'oeuvre billetdouxienne: "Les femmes de Raphaële Billetdoux ne sont pas de faibles créatures mais plutôt des Antigones de l'Amour qui vont courageusement de l'attente de la plénitude au risque de se perdre".¹⁰ Lucas, par contre, voit partout une "déchirure" (MN 9), un poison distillé dans l'atmosphère, un paysage d'apocalypse. La folie, la sexualité, la culpabilité et le désir de meurtre se confondent. Comme dans *Jours de colère*, rien n'est clair pour le fou. "Le moindre geste, regard, mot est figé et amplifié", comme

¹⁰ Richard dans le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, 80-81.

l'explique Evelyne Caralp dans *Ces maladies mentales nommées folie* (Caralp 29).¹¹ Les images bibliques l'obsèdent. Certainement, comme Lol V. Stein ou la narratrice des *Mots pour le dire*, Lucas cherche quelque chose qui manque. Il souffre de ne pas être aimé et tout dans sa vie fait revivre sa blessure initiale. Dans son article, 'Raphaële Billetdoux : Vers un nouveau tragique féminin, ou comment le conte de fées tourne à l'épouvante', Nicole Trèves fait remarquer qu'il y a quelque chose de très durassien chez Lucas "dans la mesure où une blessure initiale incommensurable lui a été infligée et que l'être qui s'est reconstitué est aussi marqué et entamé qu'une Lol Stein, et capable d'accès de rage aussi meurtriers que *L'amante anglaise*" (Trèves 208). L'écrivaine de la folie par excellence, Marguerite Duras, semble avoir laissé son empreinte sur les créations de Billetdoux, et il serait également possible de comparer Billetdoux à Nathalie Sarraute. À mon avis, il y a un aspect presque sarrautien dans les passages descriptifs et surtout dans la façon de décrire la turbulence psychique du couple et les mouvements intérieurs, presque imperceptibles, de leurs émotions: "Sous les mots de surface, chacun en soi sentait battre une sourde tristesse comme une vie étrangère qui se serait agrippée à la leur. ... De drôles de souffles, d'une origine inconnue, circulaient entre leurs mots" (MN 21). Description d'un état psychique qui nous rappelle la théorie sarrautienne des tropismes à l'oeuvre sous la surface des échanges quotidiens. Tout n'est pas nécessairement comme il semble l'être, les apparences trompent. La folie constitue un lieu turbulent, orageux, menaçant, mais souvent caché ou réprimé, un univers 'tropistique', pour reprendre l'expression de Sarraute. *Mes nuits sont plus belles que vos jours* n'est pas un Nouveau

¹¹Evelyne Caralp est psychologue clinicienne et psychanalyste.

Roman mais le Nouveau Roman s'y inscrit peut-être en filigrane, et les pseudo-tropismes hantent le texte postmoderne. Toutefois, la spécificité et l'originalité de cette écriture résident dans la façon d'évoquer une aliénation à la fois individuelle et généralisée, les délires individuels mais interdépendants de Lucas et Blanche, et l'amour obsessionnel qui les unit. La fraîcheur de l'écriture se manifeste aussi au niveau de la sensualité (ce qui, encore une fois, n'est pas sans rappeler Colette). Les descriptions minutieuses du sang dans les veines, des muscles, de la peau, des paupières, des bruits, des mouvements des yeux, des petits gestes, des regards, de la respiration et des couleurs ne cessent de nous frapper.¹² La folie est aussi - on n'a qu'à lire *The Physiology of Psychological Disorders* par James Hollandsworth pour le confirmer - une physiologie, une corporéité. Si elle est psychique, elle s'incarne, devient peau et nerfs, geste et acte.

CONSCIENCE DE LA FOLIE

Examinons maintenant de plus près ce que Lucas ressent de son comportement et de son état troublé. Nous savons que la folie qui va aboutir à un meurtre trouble Lucas tout le long du roman, et qu'il essaie parfois d'en définir la source possible. Si aveuglement, dérive et impuissance il y a, cette conscience nous montre que la folie peut aussi être pensée délibérément. Lucas sait parfaitement bien que quelque chose ne va pas, qu'il se sent fragmenté ou, comme l'explique R.D. Laing dans *The Divided Self*, qu'il subit "a disruption of his relation with himself" (Laing 15). Les exemples se multiplient: "Plus rien n'allait. Une petite musique s'était tue. Il souffrait du coeur, il ignorait

¹²Voir, par exemple, les pages 101, 115 et 126-7.

pourquoi... Cela venait de très loin, ou alors c'était là tout de suite, quelque chose qui était arrivé..." (MN 15). Il reconnaît qu'il a "du mal avec le bonheur" (MN 138), expression qui le décrit parfaitement. Ni Lucas lui-même, ni Blanche ne comprennent les gestes de cet homme, la logique de ses gestes leur échappe du début à la fin de leur courte liaison. Cependant - et cela est ironique - Lucas dit à un moment donné qu'il a peur de devenir fou: "Moi j'ai peur... Je me sens devenir fou" (MN 80). La folie de Lucas, dont il est en effet très conscient, pourrait être décrite comme une manière de s'aligner ou de se conformer à un univers menacé d'illisibilité, de dissociation et de désorientation.

Vers la fin du roman, juste après un incident avec l'ex-mari de Blanche laquelle lui dit qu'elle ne veut pas lui parler, Lucas, énervé et exacerbé par cet affrontement commente sa propre folie, et la citation qui ouvre ce premier chapitre de la thèse - "Je m'appelle Lucas Boyenval. Les filles m'appellent le fou" - est tirée du passage crucial où Lucas semble réfléchir à son état psychique ou essayer de s'expliquer ou de se définir en quelque sorte. Parlant de Blanche (qui est absente de cette scène), la vouvoyant, il dit: "Je sais jusqu'où peut aller votre folie" (MN 137). Paradoxalement, aux yeux de Lucas, Blanche, elle aussi, est considérée comme étant "malade", ou c'est sa façon d'extérioriser le langage de la folie: votre folie, elle que vous persistez à m'attribuer malgré moi, et que moi, je n'arrive pas à décoder, expliciter. Dix paragraphes dans ce court chapitre révélateur commencent par la phrase, "Je m'appelle Lucas Boyenval", tactique qui contribue à créer cette atmosphère suffocante, répétitive et hallucinatoire. Un peu plus loin Lucas réfléchit à sa vie passée et à l'événement qui a déclenché sa folie, en disant: "Il

y a trente ans que je ne pleure plus. Cette nuit, vous m'avez fait pleurer. Pour vous, je changerai". Ses sentiments semblent osciller entre l'amour et la haine ou le dégoût. Il ne peut même plus supporter l'idée que quelqu'un pourrait le quitter. Vers la fin du chapitre il dit: "Je m'appelle Lucas Boyenval. Il y a deux hommes en moi. C'est l'autre qui vous aime." Il reconnaît ici sa personnalité multiple ou au moins double, sa crise d'identité et la fragmentation intérieure. Rappelons à ce propos que 'para-noïa' signifie 'je pense à côté'. Dans *The Divided Self*, Laing décrit ainsi l'expérience du fou: "He does not experience himself as a complete person but rather as 'split' in various ways, perhaps [...] as two or more selves" (Laing, 15). Sa décision de tuer la femme - décision ressentie par le lecteur dès le début - semble se cristalliser dans ce chapitre. *Mes nuits sont plus belles que vos jours* témoigne peut-être de la dépersonnalisation qui caractérise certains cas de folie et qui est décrite par la psychanalyste Évelyne Caralp dans *Ces maladies mentales nommées folie* comme un état où "un sentiment de vide intérieur s'accroît avec la perte de toute notion d'existence et d'identité" (Caralp 35). Mais Lucas ne subit pas de perte globale. Il a certes le sentiment de ne plus être lui-même, ni dans son corps ni dans sa conscience. Mais il y a dédoublement, complexification plutôt que l'état que décrit Caralp. On pourrait peut-être dire que la notion d'une folie à deux - c'est-à-dire la folle relation entre Lucas et Blanche - s'applique aussi bien à la folie de Lucas seul, étant donné les deux côtés distincts de sa psyché et le fait qu'il ne se reconnaît plus.

LE RÔLE DES FEMMES DANS LA FOLIE DE LUCAS

À l'exception de quelques petites phrases - par exemple, "le désordre de la chambre était adorable" (MN 77); Lucas étant "fou de joie", "très exalté", et leur "fol espoir" (MN 148) - la folie qui envahit ce texte est une folie profonde et troublante, une folie triste et tout à fait négative. Tout dans le roman tourne autour de ce chaos, et la montée de la folie de Lucas est accompagnée d'une violence misogyne. On ressent la vulnérabilité et l'angoisse de quelqu'un qui est paranoïaque, et, surtout, qui déteste les femmes en général ou qui, plus précisément, s'est convaincu qu'il les déteste. Il faut souligner ainsi ce lien fondamental entre la folie et les femmes dans ce roman, mais il s'agit d'un lien créé par un fou, à partir de sa propre expérience - et conscience / inconscience - de la folie.

Blanche joue un grand rôle dans la folie de Lucas, parce que c'est à cause de l'intensité de leur relation que Lucas revit l'événement traumatisant de son enfance. Selon Lucas, c'est Blanche qui le provoque, et c'est à cause d'elle qu'il accomplit des gestes bizarres et violents. Même lors de la première rencontre, lorsque Blanche refuse un verre, Lucas réagit assez étrangement, réfléchissant à la difficulté générale de vivre pendant la chaleur de l'été. Il reproche à cette "fille" de refuser son offre et de lui répondre si légèrement. Les femmes se présentent, aux yeux de Lucas, comme des avatars de sa mère. Lucas semble avoir hérité de son père l'attitude négative et misogyne, les instincts meurtriers, l'hostilité et la rage face aux femmes. Tout comme sa mère qui a payé le prix des actions du père, c'est Blanche qui va souffrir de cette attitude misogyne. La mère

infidèle de Lucas joue évidemment un rôle catalyseur dans la profonde souffrance psychologique de son fils. Mais, dans ce roman qui tourne autour de la folie du couple, plusieurs autres personnes sont impliquées dans la déraison qui prolifère. Le fou n'est pas, n'est que rarement, seul. Par ses mots, ses gestes et même ses pensées, le fou reflète et influe sur les autres. Autrement dit, les autres sont impliqués dans sa folie puisqu'ils sont tous touchés par le comportement du fou. Par contre, comme le suggère Laing dans la préface à *The Self and Others*, les autres ne causent pas nécessairement la folie, mais "can be a potent factor in his losing himself even to the point of madness." La mère de Blanche, qui apparaît de temps en temps, surtout au moment des concerts, joue un rôle autoritaire et la force de son influence se manifeste de façon aiguë dans la vie psychique de Blanche. Particulièrement éclairant est le passage au chapitre 18, dans lequel Blanche se rappelle, dans un monologue intérieur qui ressemble à un rêve hallucinatoire, une scène où elle voit François, son ex-mari et sa mère. Dans cette vision, sa mère, protectrice, lui parle de "la petite personne", qui semble être une sorte de voix intérieure, qui, selon sa mère, vit au fond d'elle. Cette "petite personne" est fragile et facile à tuer. Selon Blanche, c'est justement "la petite personne" qui l'empêche d'être une femme normale. La pression maternelle se manifeste dans ce que sa mère lui a dit à propos de cette voix intérieure. Nicole Trèves affirme que la mère fonctionne comme 'un miroir agrandissant' (Trèves 215). La mère de Blanche pourrait représenter en quelque sorte la voix de toute mère, le discours maternel fonctionnant comme censeur. La vie est un conte de fées selon le système de valeurs de la mère, mais dans ce roman le conte de fées tourne à l'épouvante (MN 36). Trèves évoque le destin des héroïnes chez Billetdoux: "Parties de

la merveilleuse ouverture de l'enfance, de ce qui avait été un conte de fées perpétué par la vigilance de mères attentives et protectrices, elles peuvent finir par sombrer dans l'épouvante pure. Tel est le trajet particulièrement éprouvant que suivra l'héroïne de *Mes nuits sont plus belles que vos jours*" (Trèves 209). Dès le moment où Blanche a rencontré Lucas, elle a renoncé à la petite personne. Comme Ophélie dans *Hamlet*, Blanche devient une folle d'amour et perd son innocence. Voici une chute féminine ancienne - on n'a qu'à lire *Tainted Souls and Painted Faces* d'Amanda Anderson, où elle parle d'une "rhetoric of fallenness" surtout pendant l'ère victorienne. L'héroïne libre ressent l'énorme difficulté de vivre, d'être petite fille, adolescente et jeune femme. André Brincourt parle aussi de cette grande difficulté d'être dans son article, *Raphaële Billetdoux, le prix du silence*.¹³ Comme Lucas, Blanche a sa propre vision démentielle de l'existence, héritée de sa mère, et elle aussi ressent le mal de vivre. Les dangers se présentent à chaque étape dans un monde opaque et incohérent, un monde à la fois irrésistible et menaçant, un lieu hostile et terrifiant où se confondent la sexualité bafouée et la violence misogyne. La ville pendant la nuit est un lieu terrifiant surtout pour les femmes, un lieu vivant mais hostile et mortifère, un lieu qui semble respirer mais monstrueusement. On est donc infiniment loin du monde des contes de fées. Blanche n'est pas Blanche Neige. Comme l'explique Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, "quand elle s'aperçoit qu'elle a été dupe d'un mirage, il est trop tard; dans cette aventure ses forces se sont épuisées" (Beauvoir 550). L'illusion vient remplacer le sens initial d'une aventure romantique. Lumière,

¹³ André Brincourt, *Raphaële Billetdoux, le prix du silence* (Le Figaro, 20 novembre 1997).

raison et harmonie se voient remplacées par nuit, incertitude, vulnérabilité et désordre :
 équation difficile à généraliser pourtant malgré nos Blanchot et Lévinas.

Blanche semble ressentir le vide de l'existence, non pas de façon aiguë comme Lucas, mais il semble qu'il n'y ait pas de sens à sa vie, sauf peut-être dans l'acte sexuel. Sa folie est peut-être moins explicite et moins évidente, mais elle aussi ressent le vide de l'existence. Dans un monde masculin, la femme désire être la chose de l'homme, cette amoureuse qui ne manque pas de rappeler la description que nous en donne Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*. Le thème de cette identification qui dépend de l'amour d'un homme sera repris dans le chapitre suivant lorsqu'il sera question de l'artiste schizophrène, Aloïse Corbaz. Blanche, pour sa part, cherche le bonheur auprès de "cet inconnu de la rue en qui elle s'était reconnue" (MN 149) malgré ses mots et gestes souvent incohérents sinon inexplicablement violents. Nous avons déjà vu que le temps s'arrête quand elle est avec cet homme. Il lui est impossible de réconcilier cette liaison avec le reste de sa vie. Ce sont deux univers différents et incompatibles, reflétant peut-être les univers si souvent décrits comme masculins et féminins, catégorisation qu'explore Hélène Cixous à travers son oeuvre littéraire, mais surtout dans ses textes théoriques, *La jeune née* et *Le rire de la Méduse*. Si la mère représente la voix maternelle universelle, Blanche aussi représente, dans un sens, la femme universelle ou l'amoureuse. Et c'est ici que la portée féministe de *Mes nuits sont plus belles que vos jours* est la plus évidente. La femme recherche l'équilibre et l'harmonie auprès de l'homme avec lequel, dans ce cas au moins, la communication risque de demeurer hors d'atteinte. Il s'agit de la

chosification de la femme, pour reprendre l'expression de Beauvoir, ici comme dans d'autres oeuvres de Billetdoux. La volonté de la femme est anéantie peu à peu, ce qui explique peut-être le choix du prénom, Blanche, drainée de sa couleur. Le but ultime et délirant de Lucas est de l'anéantir, acte qui renvoie au meurtre commis par son père. L'image cauchemardesque qui le hante va le conduire à répéter cet acte de violence et de haine. Caralp décrit la paranoïa comme étant "caractérisée par un délire à thème unique, cohérent selon la logique propre du patient" (Caralp 28). Donc, même si de l'extérieur les actions de Lucas semblent insensées, son comportement est guidé par une conception qui est, à ses yeux, logique. De même, Trèves fait remarquer qu' "(à) tout moment le discours qui habite Lucas rabaisse, ravale, écrase la femme, avec le désir caché de l'anéantir" (Trèves 210). Sa folie très intense affecte, ou mieux, contrôle non seulement ses pensées et son comportement devant Blanche, mais domine toute relation avec les femmes.

LE DÉNOUEMENT TRAGIQUE

Finalement, Blanche décide de quitter Lucas et revient à la chambre d'hôtel pour lui faire ses adieux. Elle essaie d'expliquer la raison pour laquelle il lui faut le quitter, mais Lucas l'empêche de parler, "multipliant les gestes et les propos incohérents" (MN 144). Il dit qu'ils vont partir ensemble et Blanche est soudainement prise de panique. "Elle vit trembler sa lèvre supérieure. Les pupilles élargies, le front tapissé d'une fine sueur, il avança jusqu'à ce qu'elle bute contre le radiateur." Tout ne va pas finir bien dans cette histoire d'amour. Si tout finit bien dans le conte de fées, c'est à cause des qualités d'esprit et de coeur du héros. Notre "héros", vers la fin de ce texte, est complètement et

irrévocablement hors de soi: “Sa main tenait une poignée de cheveux, le corps d’une jeune femme gisait à ses pieds, une tache noire grandissait sur le tapis, le bruit de la mer reflua dans ses oreilles, des remontées de bile brûlante lui attaquèrent la gorge, il se pencha pour voir qui était là et il reconnut Blanche” (MN 146). Malgré sa conscience croissante de son état délirant, Lucas finit par répéter - comme s’il tente de l’exorciser - l’acte du meurtre qui l’obsède depuis longtemps. La compulsion de répétition que décrit Freud est, finalement, plus puissante que tout effort pour comprendre son état terrifiant.

Dans la dernière scène de ce roman tragique, ce roman du mystère et de l’appréhension de l’autre, comme dans le conte de fées tel que décrit par Propp, le mâle emporte sa femelle. Lucas possède sa femme. Finalement, au bout de trois longs jours, il aura le contrôle de celle qu’il “aime”. L’auteure dépeint l’horreur du mal que le fou peut provoquer chez ceux et celles qu’il dit aimer. Finalement, nous lisons que “Blanche reposait” et que pour la première fois Lucas, celui qui auparavant avait “du mal avec le bonheur”, “se sentait étrangement bien” (MN 147). L’histoire d’amour mène ici à la tragédie, au meurtre de la femme et à un retour vers l’eau, puisque Lucas va jeter le corps de Blanche à l’océan. Ce très beau texte est un véritable voyage au bout de la nuit, une histoire de la soumission au corps d’un homme, un roman de folie négative et destructrice qui pose le problème fondamental de la liberté à partir d’une perspective contemporaine. La tentative de réconcilier liberté et amour - étant donné que l’amour a si souvent représenté une soumission de la part des femmes - ressort ainsi comme une problématique spécifiquement féminine dans ce roman postmoderne de la folie à deux,

c'est-à-dire de la personnalité double de Lucas, symptôme que décrit Laing de façon théorique dans *The Divided Self*, mais aussi d'une démence qui envahit et déforme fatalement le jeune couple.

2. La folie comme autoaliénation: L'art d'Aloïse

“À nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but raisonnable. Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs.”

André Breton, *La clé des champs*.

INTRODUCTION

Passons maintenant à la deuxième représentation de la folie que nous aimerions étudier, allons d'une romancière à une artiste, et de l'aliénation à l'autoaliénation, pour reprendre l'expression du peintre Jean Dubuffet. Notre centre d'intérêt dans ce chapitre est peut-être mieux décrit comme une manifestation plutôt qu'une représentation de la folie - les dessins d'Aloïse ont été créés pendant une expérience vécue de la schizophrénie et non pas pendant une période de réflexion logique sur une ancienne maladie. Il ne s'agit pas non plus d'une maladie imaginée ou adoptée. Mieux encore, on pourrait conceptualiser l'art d'Aloïse comme à la fois une expression urgente de la folie et une tentative de la communiquer ou même une tentative de la transcender en quelque sorte. L'artiste Aloïse Corbaz, connue seulement comme Aloïse, est née à Lausanne en Suisse en 1886. Dans son livre sur l'art brut, Françoise Monnin décrit la vie d'Aloïse enfermée dans l'asile de La Rosière en Suisse. Aloïse se dit membre des “vieilles

demoiselles qui ont eu peur, ces femmes qui n'osent dire ni oui ni non" (Monnin 28). Ces paroles préfigurent le roman de Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, roman que nous étudierons plus loin, ceci dans la mesure où la peur de s'exprimer ressentie par la narratrice contribue à son déséquilibre psychologique. Aloïse s'est éteinte en 1964, après avoir souffert d'une maladie mentale progressive, la schizophrénie, maladie héritée de sa mère. Elle a passé la plupart de sa vie enfermée dans ce qu'on pourrait appeler une architecture psychique. Apparemment, sa parole était presque inintelligible, mais, malgré sa maladie, ses créations artistiques sont riches et nombreuses. Il faut souligner de prime abord que ce sont le processus créateur, les dessins et les écrits qui en résultent ainsi que la relation entre la folie et ses traces artistiques qui vont retenir notre attention ici, plutôt que la condition strictement médicale ou le côté débilitant d'une telle maladie. Pourtant, si notre interprétation de cette oeuvre va porter sur tout ce qui est positif dans l'acte créateur, nous ne désirons ni suggérer ni même donner l'impression que la schizophrénie elle-même constitue un état positif ou désirable, ni, bien sûr, suggérer que la folie serait le signe du génie.

FOLIE ET ART

Pour Shoshana Felman il existe une relation mystérieuse et fascinante entre l'art et la folie. Qu'est-ce que les grands théoriciens de l'art des fous ont à dire sur ce sujet? À l'aube du vingtième siècle, on comptait trois études importantes sur l'art des fous, études qui peuvent se résumer ainsi:

1. La première étude importante sur la relation entre les désordres psychiques et l'acte créateur est *Genio e follia* (1882) écrit par Lombroso. Lombroso y constate que les artistes sont dix fois plus susceptibles de souffrir de désordres mentaux ou psychiques que la personne moyenne. Par conséquent le génie devrait être compris comme un type de psychose. L'équation 'génie égale folie' était pour lui une bonne description de ce phénomène.

2. Dans *L'Art chez les fous* (1907), Marcel Réja analyse trois types d'art - l'art enfantin, l'art ornemental et l'art symbolique. Il observe une certaine similarité entre l'art des enfants et l'art des primitifs. Sa conclusion contredit celle de Lombroso, c'est-à-dire qu'aux yeux de Réja il n'existe pas de lien essentiel entre la folie et le génie.

3. *Bildnerlei der Geisteskranken* (1922) par Hans Prinzhorn est le troisième grand livre consacré à l'art des fous, surtout l'art des schizophrènes. Selon Prinzhorn, la folie est surtout une technique grâce à laquelle les pressions culturelles peuvent être écartées - on voit apparaître une notion similaire dans le roman de Marie Cardinal, *Les mots pour le dire* - et voici peut-être la meilleure façon de conceptualiser ou de comprendre le processus subi par Aloïse et exprimé dans ses créations artistiques, créations qui nous offrent un aperçu sur le monde onirique et énigmatique de la schizophrénie.

QU'EST-CE QUE LA SCHIZOPHRÉNIE?

La schizophrénie a été caractérisée poétiquement par le critique d'art Roger Cardinal dans *Outsider Art* comme “the shipwreck of the social personality on an island entire of itself. A self-contained kingdom in which what goes on is no longer reality-orientated thinking but magical thinking” (Cardinal 46). Selon Hans Prinzhorn, la schizophrénie n'est pas “a thinking but a wishing” (cité dans Cardinal 46). La schizophrénie est en effet un désordre psychotique. Le terme “schizophrénie” vient de “schiz” (schizein = couper) et “phren” (le cerveau). Il s'agit donc d'une dissociation psychique et d'un détachement du monde extérieur qui peut être soit graduel soit brutal. La schizophrénie se caractérise par la perte de contact avec l'environnement, par une détérioration du niveau de fonctionnement dans la vie quotidienne, et par la désintégration de la personnalité, désintégration exprimée comme désordre des sentiments, de la pensée (comme dans les hallucinations), et du comportement. Il est souvent difficile sinon impossible d'établir un rapport émotionnel avec un schizophrène. Un très grand nombre d'artistes souffrent ou souffraient de schizophrénie. Mais, là où il y a désordre ou conflit, il y a très souvent créativité. Est-ce qu'on oserait dire que la folie, dans la mesure où la schizophrénie peut être considérée en tant que telle, est en quelque sorte un catalyseur pour l'art?

Pour mieux situer et examiner de près les spécificités de l'art et du geste créateur d'Aloïse, il serait peut-être utile de la comparer à quelques autres artistes fous. Ils sont nombreux, mais parmi les cas les plus connus et les plus fascinants il y a celui de Karl

Brendel.¹⁴ Comme Aloïse, Brendel écrivait des textes, il a fait quelques dessins, mais en plus il a fait beaucoup de gravures. Il paraît que Brendel se sentait persécuté et qu'il était mégalomane, souffrant d'hallucinations visuelles et acoustiques. Dans ses écrits, des phrases qui commencent de façon logique se transforment très vite en chaînes incessantes de mots disjoints. C'est comparable aux écrits chaotiques d'Aloïse. Le désordre psychotique subi par Brendel était caractérisé, comme celui d'Aloïse, par des fantaisies sexuelles. Il voyait des fantômes cachés, il souffrait d'étranges sensations physiques et il était paranoïaque. Malgré tous ces symptômes, Brendel, autant qu'Aloïse, avait l'esprit créateur. Il a créé des meubles avec du sang et de la sciure et à l'asile il a modelé des figures souvent obscènes à partir de pain mâché. Un autre artiste schizophrène, August Klotz, était d'une disposition tout à fait différente. Plutôt déprimé et mélancolique, il souffrait d'hallucinations et lui aussi montrait des signes de mégalomanie, se croyant être Jésus Christ. Des illusions hypochondriaques le troublaient, et il croyait qu'on avait versé le mauvais sang dans son corps. Klotz avait tendance à vouloir tout systématiser, geste qui lui donnait peut-être l'illusion de contrôler son univers. Peter Moog avait lui aussi l'esprit créateur, et était poète. Parmi ses créations il y a quelques beaux poèmes, des dessins et des peintures religieuses, souvent très finement détaillées. La maladie d'August Neter se manifestait d'abord, à son tour, par la dépression et par l'hypochondrie, et il parlait souvent du dernier jugement. Après une tentative de suicide il a été enfermé à l'hôpital, où on a compris qu'il était dans la phase aiguë d'un processus schizophrène.

¹⁴Pour de plus amples renseignements sur Brendel, Klotz, Moog et Neter, voir *Bildnerer der Geisteskranken* de Prinhorn.

Des hallucinations le hantaient, surtout une hallucination majeure: l'apparition du Christ, qui n'arrivait pas à atteindre à la rédemption parce qu'il avait été crucifié trop tôt. Les exemples d'artistes "fous" sont nombreux - Johann Knüpfer, Viktor Orth, Hermann Beil, Heinrich Welz, Joseph Sell et Franz Pohl, entre autres. L'art d'Aloïse a aussi été comparé à celui d'Ody Saban, qui vit aujourd'hui à Paris. Tout cela pour dire que, quoique tous ces artistes souffrent de ce que l'on considère comme étant la même maladie mentale, ils ont des symptômes, des réactions, des modes d'être et des gestes créateurs assez distincts. Notons en passant que ce sont tous des hommes - il paraît que même dans le monde de l'art des fous, les femmes artistes sont sous-représentées. Est-ce que les femmes et les hommes vivent peut-être une expérience différente de la schizophrénie? Dans *Women's Exile*, Luce Irigaray parle justement de la différence entre les femmes schizophrènes et les hommes schizophrènes. À son avis, les hommes schizophrènes peuvent exprimer leur délire plus facilement, tandis que la maladie des femmes a tendance à rester dans le corps, ce qui mène finalement à une plus grande douleur (Irigaray 94). Voilà un argument supplémentaire pour mon choix de privilégier la voix des femmes dans cette thèse.

LES DESSINS D'ALOÏSE

Qu'en est-il donc des spécificités de l'art d'Aloïse. Tandis que Raphaële Billetdoux fait le portrait de la vie urbaine au vingtième siècle et d'une folie généralisée qui s'y produit, Aloïse évoque plutôt un univers qui est le sien, une sorte de paradis personnel. Ce lieu paradisiaque est formé selon ses désirs et ses délires et ainsi devient

pour elle plus authentique, plus habitable que la réalité dystopique. Il ne s'agit point d'une conversation avec le monde qui l'entoure, mais plutôt, comme le suggère Jacqueline Porret-Forrel dans son livre *Aloïse et le théâtre de l'univers*, d'un monologue nourri de conceptions et de visions intérieures, même si des personnages historiques peuplent ce monde imaginaire.

On remarque tout de suite dans les pastels d'Aloïse l'absence presque totale d'ombres et de profondeur, comme dans l'art enfantin dont parle Marcel Réja. Les maladies schizophrènes tendent à se distinguer par la régression mentale et émotionnelle au début de la vie enfantine, comme l'affirme Prinzhorn dans *Bildnerei der Geisteskranken*. Mais l'art d'Aloïse a quelque chose d'adulte aussi. Les décors théâtraux y abondent - les rideaux, les balcons, l'orchestre, et le monde de l'opéra hantent son oeuvre délirante. De tels éléments ne font pas d'habitude partie de la vie des enfants. Cette artiste voit le monde à travers la lentille déformante des hallucinations schizophrènes, donc quelquefois les images représentent ces hallucinations, ce qui mène à une intensité et à un côté onirique, presque surréalisant. Les dessins se caractérisent par l'inclusion de mots et de phrases - très souvent des néologismes - au milieu des dessins, provoqués peut-être par des hallucinations ou provenant du simple besoin d'exprimer une expérience bizarre. Dans les marges de chaque dessin elle écrit ce qu'on finit par considérer comme des titres, titres qui semblent souvent suggérer des associations entre l'artiste elle-même et des amantes célèbres - Marie Stuart, la belle Otéro, Tosca, Ann Boleyn, Maria Walewska, Andromaque et Ophélie, entre autres. Les identifications

délirantes expriment peut-être l'amour non partagé ou le désir non satisfait, la femme qui attend le prince charmant. Son art pourrait s'expliquer alors comme une sorte de compensation sexuelle. Certes, ses désordres semblent être de nature sexuelle, un peu comme chez Lucas Boyenval dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux. Pour Aloïse il n'existait aucune possibilité de satisfaire sa libido et certains symptômes sous forme de visions viennent remplacer chez elle la satisfaction qui lui est refusée. Ainsi les composantes de sa personnalité se trouvent présentes dans l'une ou dans l'autre de ses créations artistiques, ce qui fait penser au processus de déplacement dans un rêve, processus semblable à son tour à cette paranoïa-critique de Dalí qui nous préoccupera dans le douzième chapitre. Pour Aloïse, toute son activité mentale se polarise essentiellement autour de sa vie intérieure, ce qui fait que cette folie, à la fois infantine et érotique, repose sur une logique interne.

Aloïse se trouve emportée dans un univers tourbillonnant, où elle imagine des rencontres amoureuses. L'érotisme caractérise son oeuvre. On est sensible à une qualité corporelle, sensuelle dans presque tous les dessins. Elle souffre d'érotomanie ou de l'illusion d'être aimée par quelqu'un de puissant. Son oeuvre figure souvent des femmes voluptueuses aux grands yeux bleus, violets ou verts, sans pupille ni iris, yeux qui sont, selon certains, non pas forcément des yeux, mais des lunettes ou même un masque. Ces femmes ont très souvent le corps opulent, les seins énormes et les cheveux flottants, blonds ou roux. Elles sont parfois nues et très souvent accompagnées d'un jeune homme en uniforme militaire, et elles sont souvent couronnées. De même que dans l'histoire de

Blanche et Lucas au chapitre précédent, on voit cette identification qui dépend de l'amour d'un homme. Autrement dit, voici de nouveau la chosification que décrit Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*.¹⁵ La figure centrale dans les dessins est donc toujours une femme, peut-être la femme qu'Aloïse désire être dans son monde idéal. On voit dans ses dessins des images qu'on voit très souvent dans l'art schizophrène, c'est-à-dire des lèvres ou une bouche, et des masses arrondies comme des pommes ou d'autres fruits ou des parties du corps féminin. Un autre élément qui caractérise son oeuvre, c'est la fleur: les roses, les nénuphars et les camélias y abondent. La femme centrale est souvent entourée de fleurs et parfois on dirait que les fleurs proviennent directement de son corps ou sont confondues avec la femme elle-même. On pourrait peut-être parler d'une esthétique de la créativité, de la fécondité, de la beauté et de la nature. Il serait facile peut-être de décrire son art comme un art "féminin" - Dubuffet lui-même l'a fait - mais nous n'aimons pas trop cette catégorisation, puisque les hommes sont aussi, comme les femmes, capables d'inclure dans leurs dessins ou leurs peintures des rencontres amoureuses ou des fleurs ou d'autres éléments de la nature.

LES TEXTES D'ALOÏSE

On the Riviera where scented breezes murmur there every woman has dreamt of being beautiful and always adored in the blue up to the firmament the violins cast their melody. So sweet are the vows ever-faithful lovers. Love it is that comes forth softly singing there on the Riviera.... From her virginal brow has just fallen a crown of buds of orange blossom. She prays she pardons and then falls asleep in a kiss as Empress of the roses - lying beneath the roses - of Meyerling.¹⁶

¹⁵La 'chosification' est le fait de réduire la femme à l'état d'objet.

¹⁶Aloïse, extrait traduit et cité dans *Outsider Art*, p.161. Je n'ai pas réussi à trouver le texte original.

La maladie mentale qui hante Aloïse se manifeste non seulement dans les dessins, mais aussi, comme dans les cas des autres artistes mentionnés, dans les écrits. Les écrits sont caractérisés eux aussi par l'étrangeté, par l'érotisme, par le chaos des représentations, par un collage syntaxique fragmentaire et par un vocabulaire peu habituel, où de multiples références transgressent nécessairement les limites de la signification. Les phrases restent très souvent sans ponctuation, ce qui donne l'impression d'un univers infini. Comment expliquer cette pratique? Selon Françoise Monnin, l'auteure de *L'art brut*, "les artistes bruts dessinent et écrivent, ou composent de la musique, en se passant souvent de ponctuations", parce qu'ils tentent très souvent de remplir le vide existentiel. "Il s'agit, continue Monnin, sans arrêt [...] d'y limiter les vides entre les pleins, afin d'empêcher le néant d'y prendre de l'élan" (Monnin 55). Une autre caractéristique du style d'Aloïse est son hallucinante minutie. Ses écrits sont très souvent d'une nature religieuse, ce qui est encore une caractéristique des créations schizophrènes, selon Alfred Bader dans son *Insania pingens*. Prinzhorn reconnaît cette tendance aussi chez Karl Brendel et Peter Moog, entre autres. À cela s'ajoute un fleuve de l'inconscient joycien,¹⁷ et une spontanéité dans les écrits ainsi que dans les dessins. Tout semble indiquer que l'acte créateur ou le désir de communiquer son chaos intérieur est plus fort qu'elle et exige expression ou transcription. Les textes, tout comme les dessins au crayon, sont pleins d'images associées à l'amour interdit, à la passion et à la beauté.

¹⁷Traduction de 'stream of consciousness'.

L'AUTOALIÉNATION

Nous avons évoqué tout au début de ce chapitre la notion d'autoaliénation et nous aimerions y revenir maintenant. Aloïse est une artiste admirée par Jean Dubuffet. Dubuffet, qui a beaucoup écrit sur ce qu'il appelle l'art brut, s'intéressait à des oeuvres d'art qui proviennent, comme il l'explique dans son *Asphyxiante culture*, d'attitudes mentales véritablement originales.¹⁸ Pour lui, les oeuvres d'art doivent être spontanées et imprévisibles, caractéristiques qui viennent de l'émotion esthétique qui s'en dégage. Cette théorie préfigure les écrits d'André Breton sur la beauté, qui "sera CONVULSIVE ou ne sera pas" (*Nadja* 215). À notre avis, cette nature convulsive est précisément pourquoi l'art qui représente ou qui provient de la folie est tellement fascinant et mérite notre attention. Dans cette perspective, la folie entraîne, par excellence, le refus de se conformer aux exigences de la société et, par conséquent, une forte valorisation de l'individualité de l'artiste. Selon Dubuffet - et Breton et les surréalistes seraient d'accord - nous avons tendance à surestimer le côté négatif de la folie. Il le suggère dans *Asphyxiante culture* et ailleurs. On a tendance à enfermer la folie à l'intérieur des limites réductrices du concept de "maladie mentale". L'évaluation de la folie présentée par Dubuffet est, par contre, tout à fait positive. Pourquoi ne pas considérer les avantages ou les bénéfices de la folie? Pour Dubuffet, la folie est un état tout à fait créateur et la contribution de la folie à la création artistique, voire à la vie humaine, est loin d'être malsaine. Au contraire, c'est une contribution régénératrice et fructueuse. Nous avons

¹⁸"Une production d'art qui ne met pas gravement la culture en procès, qui n'en suggère pas avec force l'inanité, l'insanité, ne nous est d'aucun secours" (*Asphyxiante culture*, 124).

passé donc de la négativité de la folie chez Billetdoux à un côté beaucoup plus positif de la folie chez Aloïse. Dubuffet admire les dessins d'Aloïse parce que, selon lui, ils incorporent une vision qui ne doit rien à l'art dit masculin, si souvent imité par les femmes à l'époque. Il reconnaît chez Aloïse, dans son article *Haut art d'Aloïse*¹⁹, une vision et un style totalement originaux, une grandeur assez rare, et apprécie la nature chaotique de son art et surtout la prolifération de formes symboliques libératrices. Dans *L'art brut* Françoise Monnin dit qu'"il y a dans l'incendie provoqué par l'intensité des tons choisis par Aloïse, et par leurs juxtapositions, une manière de jubilation, que le peintre romantique Delacroix, ou son confrère moderne Matisse, n'aurait pas désavoué" (Monnin 25). En regardant les dessins d'Aloïse, on ressent vivement cette jubilation et on est frappé par la grande liberté d'expression. Son expérience du délire devient une source d'énergie régénératrice et salvatrice. Et c'est ici que le concept d'utopie peut enrichir notre analyse.

FOLIE ET UTOPIE

À notre avis, on pourrait décrire la pensée d'Aloïse comme une pensée utopique et utopisante, l'utopie en question ayant une qualité presque magique, fantastique ou onirique. Certains écrivains et philosophes, Bloch et Marcuse, par exemple, font une distinction entre des utopies "abstraites" et des utopies "concrètes", le premier type s'associant aux rêves et aux fantaisies, et Aloïse tombe nettement dans cette catégorie, tandis que Hélène Cixous, comme nous le verrons plus loin, s'intéresse plutôt aux utopies

¹⁹Dans *L'Art brut* 7.

“concrètes”. Utopie et fantaisie convergent dans l’art d’Aloïse, art qui, sans le savoir peut-être, renverse le système de la logique rationaliste occidentale, nie les contraintes de la civilisation, et ignore joyeusement les relations établies, convenues entre l’être humain et les objets. Aloïse ne cherche pas à imiter, mais montre une vision utopique et utopisante originale. Son utopie personnelle est formée selon ses désirs et ses délires et n’a donc rien à voir avec les utopies collectives évoquées par Thomas More dans son *Utopia* ou par Bloch dans *The Principle of Hope*. L’utopie s’offre ici non pas comme un rêve social collectif mais comme un rêve intime, ésotérique même. Elle ne vise pas la création d’une nouvelle société collective, mais plutôt une utopie, une cosmogonie et une mythologie privées. L’utopie apparaît donc, dans la vision d’Aloïse, comme un royaume magique, fantastique, au-delà du monde quotidien, un lieu (ou un non-lieu) d’exubérance et de plaisir enfantins. L’espace aloïisien est un lieu du corps, du plaisir physique, de la jouissance, qui opère une sublimation des relations passionnées heureuses. Les hommes sont d’ailleurs les bienvenus dans cette utopie, ce n’est point une utopie féministe. Cette utopie est donc très différente de l’utopie que nous allons évoquer dans le chapitre consacré à l’oeuvre de Cixous. L’utopie créée par Aloïse, qui garde ses fantasmes pour elle, est beaucoup plus introspective que celle de Cixous, mais les deux femmes sont poussées par cette attitude mentale extrême qu’est la folie. La folie d’Aloïse est intériorisée, se nourrissant des visions fabuleuses et oniriques qui la hantent. Voici une folie qui mène à un art dont l’essence est généreuse et ouverte, à un art qui fournit quelque chose qui ressemble à une guérison. Utopie et folie trouvent ainsi leur bizarre équivalence dans cette tentative de s’exprimer et de guérir.

QUESTIONS ONTOLOGIQUES

On peut parler ainsi, d'une part, de l'utopie qui sous-tend et soulève la vision d'Aloïse. D'autre part, on pourrait dire que ses créations artistiques explorent en même temps les questions fondamentales de l'existence. Où vivre? Comment vivre? Qui aimer? Comment aimer? Voici des questions qui nous intéressent tous et toutes, ce qui montre, il nous semble, les affinités qui rattachent l'art schizophrène aux expériences vécues par des gens "normaux". Voici, par conséquent, un art qui est loin d'affirmer seulement une anormalité. Quoiqu'il s'agisse d'une oeuvre décousue et fragmentaire, l'art d'Aloïse atteint, par la fusion de ses rythmes et de ses formes, à une image intégrale des corps en lutte au coeur de l'existence, et c'est ainsi que l'artiste tente de vaincre sa propre fragmentation psychique. Démarche que confirme la conception qu'a Bader de la vie et de l'oeuvre d'Aloïse, mais démarche qui se déploie à part, loin de telles intellectualisations venant de l'extérieur.

Étant donné la nature chaotique des dessins d'Aloïse et la prolifération de ses formes symboliques libératrices, on pourrait parler d'une esthétique de l'excès, d'un excès qui risque parfois d'obscurcir le sens du texte ou du dessin. Selon la logique saussurienne, la pensée est d'abord chaotique et acquiert de l'ordre seulement quand elle acquiert une forme. Voici une observation qui s'applique bien sûr non seulement à la pensée des fous. Cette notion peut pourtant nous aider à mieux cerner et à mieux comprendre le processus créateur en question. Pour quelqu'un qui souffre de schizophrénie, il se peut que l'art lui offre la possibilité d'imposer un certain ordre aux

visions cauchemardesques et hallucinatoires vécues, non pas un ordre répressif ou oppressif, limitant ou sévère, mais tout simplement une forme d'expression et un moyen d'organiser ses pensées de façon satisfaisante, heureuse même.

Chez Aloïse, nous avons affaire, comme chez Billetdoux, à une oeuvre où la folie s'offre comme aliénation, mais aussi comme autoaliénation, aliénation voulue, choisie, dirait Dubuffet. Voici un art qui se caractérise par une rupture avec le monde extérieur et par la création d'une néo-réalité singulière. Aloïse crée son propre monde, sa propre cosmogonie, donnant naissance à tout; elle est, dans cet espace nouveau qu'elle génère, la Madone, une Déesse, une étoile, une fleur. Elle exhibe parfois des signes d'une mégalomanie et un désir de sauver le monde. C'est une oeuvre narcissique à maints égards - sans prétention, pourtant: elle ne cherche pas à briller pour l'autre, mais *comme* l'autre en elle, si je puis dire. Dans sa cosmogonie personnelle, elle peut participer à l'existence de tout objet et de toute personne et elle réussit à partager la vie de tout le monde. Grace à ce processus imaginaire de consubstantiation psychique, ontologique, elle peut changer de place à l'intérieur de sa création et peut-être, à l'aide d'une architecture imaginaire, atteindre à une sorte d'unité identitaire qui lui manque dans le monde quotidien qu'elle transcende. L'art représente pour Aloïse un mode d'expression lui permettant d'exprimer ses désirs secrets; là où il y a folie, il y a très souvent désir, comme l'affirment Foucault dans son *Histoire de la folie* et Bataille dans *L'érotisme*. Cette même association intime entre folie et désir est explorée par Marguerite Duras dans plusieurs de ses romans. En plus, l'art représente une thérapie personnelle, la possibilité de s'échapper

dans un monde alternatif, une lumière parmi les ténèbres du délire terrifiant. L'oeuvre d'Aloïse devient ainsi un site d'obsessions, un site libérateur, un espace d'invention et de création, un espace de magie, un espace d'excès, certes, mais de prolifération vitale. Selon Dubuffet, la folie est à la fois maladie et guérison, et nous estimons que cette observation est fort pertinente en ce qui concerne Aloïse. Elle était malade, sans aucun doute, mais ses dessins et ses écrits constituent un effort pour exorciser les démons et une tentative de réintégration (même partielle) dans la société. La folie d'Aloïse se manifeste ainsi sous forme d'une tension créatrice. Reprenons l'observation de Michel Foucault, que nous avons mentionnée dans l'introduction, "Là où il y a oeuvre, il n'y a pas folie". Le fait qu'Aloïse crée des oeuvres d'art signifie qu'elle tente d'exprimer, de valoriser, son désordre psychique et de transformer sa douleur en oeuvre d'art, en quelque chose de beau. C'est précisément et strictement dans ce sens-là et à la lumière de ces remarques que nous croyons pouvoir parler de la plénitude positive et de la prolifération de la folie. Cependant, au-delà des diverses interprétations de son art, il en reste toujours une partie cachée et incompréhensible qui échappe à nos gestes d'appréciation et d'interrogation. L'art d'Aloïse est comme une porte qui nous offre simultanément ouverture et clôture, accès à sa "folie" et exclusion en même temps. Si son utopie fantastique reste visible, tangible, sa fragilité, son caractère provisoire, relatif, fait que nous sommes condamnés aussi à rester à l'extérieur.

CONCLUSION

De l'aliénation du monde dit normal, on passe ainsi à la reconstruction du monde dans les dessins d'Aloïse, et à une tentative de réintégration du monde et de la personnalité, ce qui contraste avec la désintégration de la personnalité dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours*. L'art offre à Aloïse le sentiment d'une unité qui a été perdue ou la reconstruction de ce que Laing décrit comme le moi divisé, le même phénomène qui, malgré la nature très différente de sa maladie, afflige Lucas dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux. La fragmentation représente ou révèle peut-être une sorte de nostalgie de l'unité. L'acte créateur représente, dans un sens, une guérison, mais une guérison très particulière et qui constitue ainsi peut-être, selon Roger Cardinal dans son *Outsider Art*, un commentaire sur la réalité devant laquelle Aloïse se sent étrangère et irrévocablement divorcée. Son art constitue un système alternatif d'idées et de comportements qui conduit à une plus grande satisfaction de ses besoins psychiques, notion sur laquelle insiste si souvent Bader dans *La vie et l'oeuvre d'Aloïse*.

La schizophrénie envahit l'artiste et non pas simplement son art. Mais est-ce vraiment de la folie ou bien tout simplement la nostalgie d'un ordre différent, d'une vie oubliée, d'une joie différente? La frontière entre l'art des fous et celui des personnes dites saines est très difficile à démarquer. Est-ce même nécessaire? Terminons ce chapitre sur l'art d'Aloïse en proposant l'idée que ce qui est "différent" peut aussi être enrichissant - que cette différence se manifeste chez les aliénés ou chez les femmes, ou bien au coeur de tous les autres groupes qui, historiquement, ont été laissés en marge de la production

artistique ou de la société. Pourquoi, comme Jean Dubuffet ou André Breton, ne pas parler de la folie en tant que phénomène créateur, positif, fécond et joyeux?

3. La folie de Renée Vivien: angoisse ou extase?

INTRODUCTION

De l'autoaliénation exprimée dans l'art d'Aloïse, nous passons dans ce troisième chapitre à un autre cas d'aliénation féminine qui a mené à la créativité et à l'expression de soi, mais il s'agit d'une aliénation fort différente. Comme pour l'art d'Aloïse, voici une oeuvre qui privilégie l'intériorité et l'expérience de soi. Cependant, nous n'allons pas parler de solitude voulue cette fois, mais plutôt d'une aliénation traumatisante au sein de la société parisienne, circonstances qui génèrent ou qui semblent se manifester comme une sorte de douleur psychologique extrême. La poète Renée Vivien est née Pauline Mary Tarn à Paddington en Angleterre en 1877. Elle a aussi publié deux ouvrages sous un deuxième pseudonyme, Paule Riversdale. Vivien s'est décidée à partir pour Paris en 1898, où elle opterait pour la langue française dans sa poésie. Le Paris de la Belle Époque se présentait peut-être comme un milieu culturel utopique pour les nombreuses femmes à prétensions littéraires qui s'y sont installées: Colette, qui, d'ailleurs, décrit Vivien dans *Le pur et l'impur*; Anna de Noailles, auteure du *Coeur innombrable*; Lucie Delarue-Mardrus, qui écrit surtout contre l'inégalité des sexes; Natalie Barney, auteure de *Pensées d'une amazone*; Liane de Pougy, auteure de *l'Idylle saphique*, où elle raconte sa relation amoureuse avec Barney. Mais, comme nous le savons maintenant, Paris n'était pas le

milieu utopique que l'on avait pensé. Pendant sa courte vie, Vivien souffrait d'anorexie, d'alcoolisme et de dépression, maladies mentales catégorisées par Évelyne Caralp dans *Ces maladies mentales nommées folie* comme "autres" troubles de l'esprit, des troubles qui sortent du cadre des névroses ou des psychoses. Vivien s'est éteinte à Paris à l'âge de 31 ans. Elle était doublement marginalisée - en tant que femme écrivain et en tant que lesbienne - et on sait qu'elle était très consciente de cette double marginalisation. Selon Marta Caminero-Santangelo, auteure de *The Madwoman Can't Speak*, même aujourd'hui le lesbianisme n'est pas bien compris. "It is generally accepted among recent feminist theorists of madness, dit-elle, that lesbianism, as one of the behaviors that deviate from the socially acceptable feminine role, will often be labeled madness" (Caminero-Santangelo 28). Il n'est pas difficile de voir, en lisant certains poèmes, que toute tentative de s'adapter aux codes moraux ou sociaux de l'époque a échoué chez Vivien. À l'époque, Vivien était souvent critiquée surtout à cause de son traitement de thèmes jugés immoraux et de son paganisme. "Si le Seigneur penchait son front sur mon trépas, / Je lui dirais: 'O Christ, je ne te connais pas'", lit-on dans *Ainsi je parlerai*, (II, 52). Vivien a été caractérisée par Paul Lorenz comme Sappho 1900, et sa poésie qualifiée tout simplement, selon Virginie Sanders, de "poésie lesbienne". En réponse à cette sorte de remarque, Sanders, auteure de *Vertigineusement j'allais vers les étoiles*, écrit avec justesse: "qui donc songerait à classer un Baudelaire de "poète hétérosexuel"?" (Sanders 110). Tandis que Balzac, Gautier et Baudelaire évoquaient le lesbianisme, les femmes écrivains n'en avaient pas le droit ou n'osaient pas le privilégier comme thème. Dans son livre *French Women's Writing 1848-1994*, Diana Holmes observe que Baudelaire évoquait pourtant le

courage des “femmes damnées” (Holmes 83). Selon la logique de la perspective anti-bourgeoise de Vivien, tout refus de la normalité reçoit une valorisation positive, comme chez Dubuffet qui admire tout refus de l’art dit “normal”. Ce qui frappe dans la représentation masculine du saphisme c’est que le saphisme est au service du plaisir masculin et n’a rien à voir avec le plaisir féminin. Les lesbiennes évoquées par Zola dans *Nana* (1880), par exemple, appartenaient à un monde souterrain et fournissaient de nouveaux plaisirs aux hommes. Le lesbianisme se voyait défini du point de vue des hommes (voyeurs) ou en termes de déviance, de décadence et de désordre. Etant donné ce climat moral et cette pratique littéraire très souvent misogyne, une poète qui osait aborder la problématique du saphisme allait sans doute faire scandale à l’époque.

INFLUENCES, LITTÉRAIRES ET AUTRES

Comme tous les auteurs étudiés ici, Vivien a été marquée par de multiples influences littéraires. L’inspiration majeure de son oeuvre est assurément Sappho et plusieurs poèmes constituent des amplifications de fragments saphiques. Inspirée non seulement par la culture hellénique et par son propre lesbianisme, sa poésie porte néanmoins l’empreinte multiple de l’oeuvre de Keats, Shakespeare, Rossetti, Swinburne, Pierre Louys et surtout de Baudelaire. Son oeuvre est ainsi marquée par une intertextualité enrichissante. Elle était d’ailleurs non seulement poète, mais aussi traductrice (*Sappho* en 1903 et *Sappho et huit poétesses grecques* en 1904), auteure de contes de fées saphiques, *La Dame à la Louve*, et elle nous a donné des romans: *Une femme m’apparut*, roman autobiographique sur sa relation avec Natalie Barney, et le

roman, *Anne Boleyn*. Avant la publication de quelques ouvrages critiques assez récents - *Women of the Left Bank* de Shari Benstock, le chapitre d'Elyse Blankley dans *Women Writers and the City*, l'article de Tama Lea Engelking, *Renée Vivien's Sapphic Legacy: Remembering the House of Muses*, par exemple - son oeuvre semblait avoir été destinée à l'oubli, les critiques ayant choisi le plus souvent de privilégier les détails les plus intimes de sa vie au détriment de sa contribution incontestable à la littérature française.

Dans le cadre de notre présente recherche sur les folies littéraires et artistiques, Renée Vivien représente un cas paradoxal à maints égards. Au niveau formel, elle n'a pas innové, privilégiant plutôt le rythme hallucinant de l'alexandrin pour cacher ou du moins pour obscurcir le fond par la forme. Diana Holmes fournit cette explication quant au choix de l'alexandrin: "Vivien's alexandrines, regular patterns of rhyme and maintenance of a recognizably poetic register provide a defensive exterior for the semantic scandal of homosexual love" (Holmes 91). La forme cache le fond peut-être, ou, mieux, dirais-je, l'intensifie. Dans *Scandal in the Ink*, Christopher Robinson remarque avec justesse que Vivien était hantée par des dualités: "Vivien is haunted by dualities, many of them imposed or intensified by the traditional poetic discourse to which she adheres" (Robinson 181). Donc, au niveau formel, il n'y a ni excès cixousien, ni abondance de néologismes à la Wittig ou à la Hyvrard. Mais, par contre, sous la surface, sa poésie entretient une relation très particulière et jusqu'à maintenant peu explorée avec la folie.

LA FOLIE DANS L'OEUVRE POÉTIQUE

Quel rapport cette poésie entretient-elle avec la folie? Considérons d'abord les titres de quelques poèmes - *Cri*, *Abandon*, *À la perverse Ophélie*, *Délire*, *Désir*, *À Eros*, *À mon Démon familier*, *Vertige* et *Le Coeur lourd* - titres qui frappent par leur simplicité, mais qui cachent un univers poétique assez riche et complexe, hanté par l'incertitude et le désespoir. Notons en passant qu'une grande partie de son oeuvre s'inspire, il nous semble, de ses expériences vécues, et pour cette raison nous allons nous permettre de les lier assez étroitement à sa poésie. Selon Michael Bishop, auteur de *Women Poets of the Twentieth Century*, "it is important to remember the truly lived suffering of this exceptional woman, the degree to which any idealness is firmly grounded in visceral, unesoteric experience" (Bishop 207). La folie n'est ni vraiment un thème explicite de son oeuvre, comme dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, *Nadja* de Breton, *Jours de colère* de Germain ou *Le ravissement de Lol V. Stein* de Duras, ni une maladie définissable comme la schizophrénie de l'artiste Aloïse Corbaz. Il me semble plutôt que deux folies s'entrecroisent dans l'univers poétique créé par Vivien, s'inscrivant soit en filigrane, soit très explicitement. D'une part on est sensible à une folie tout à fait négative et très visible, palpable même à travers la souffrance psychologique profonde qu'a subie Vivien, et se manifestant en plus dans des relations amoureuses souvent autodestructrices. D'autre part, plusieurs poèmes témoignent d'une folie qui est beaucoup plus heureuse et qui se manifeste dans plusieurs de ses poèmes. Là, la folie s'offre comme une fantaisie de la liberté et de l'abandon sexuels; là, la folie se dévoile dans des moments de créativité triomphante, ou elle devient extase ou une sorte d'ivresse. Deux

sortes de folie coexistent ainsi, contribuant à un état paradoxal et à une sorte de tension créatrice et c'est cette notion de tension entre deux folies contradictoires que nous allons développer dans les pages suivantes.

LA FOLIE NÉGATIVE

Comment la folie négative, angoissante et accablante se révèle-t-elle dans cette poésie qui explore des zones d'ombre affective et psychique? Afin de les examiner de plus près, nous allons regrouper les divers éléments de la folie négative autour de cinq thèmes: l'échec, la solitude, la communication impossible, la mélancolie, et finalement, la préoccupation avec la mort. L'oeuvre de Vivien porte très souvent l'empreinte de l'échec: échec scriptural, créateur et cet échec viscéral qu'elle paraît éprouver dans sa vie amoureuse.

L'échec

Plus fort peut-être que tout autre motif, le sentiment d'échec, que décrit Sanders dans son étude sur la poète, hante les vers de Vivien. La pensée obsédante de ne pas être reconnue dans le monde littéraire envahit plusieurs poèmes dans le recueil *À l'heure des mains jointes*, et très explicitement dans *Vaincue* et *Sur la Place publique. Le Pilon* (II, 112)²⁰ est un poème sur l'humiliation publique qui va mener à l'exil et sur les hommes et les femmes qui "se lançaient des fruits avec des chansons folles". La narratrice exprime ainsi non seulement sa propre folie, mais aussi la passion, la violence, l'incompréhension

²⁰*Poèmes de Renée Vivien. Vols I et II. New York: Arno Press Inc., 1975.*

du grand public. *Velleda* (I, 111) est très révélateur du tourment qu'elle vit et de la folie des autres. *Les oripeaux* est un poème un peu plus complexe sur l'humiliation publique, où la narratrice dit: "J'ai drapé follement tes membres d'arlequine." L'échec aggrave l'exil du poète, qui mène désormais une vie de solitude. Ailleurs, la poète "chante dans l'exil" (*Orgueil de poète*, II, 234) et décrit sa triste existence dans *Paroles soupirées* (II, 189). Pourtant, et paradoxalement, et malgré le masochisme que cela représente, cette notion de l'exil du poète se présente non seulement comme un état exclusivement négatif, mais aussi comme un exil nécessaire à la créativité. L'exil peut être en effet un lieu créateur, comme c'était le cas d'une certaine façon pour Aloïse. La poète semble préférer l'exil intérieur au monde extérieur. Il en résulte chez Vivien une thématique de la création, liée en grande partie, il est vrai, à l'échec et à l'exil, et c'est une thématique qui se développe en filigrane dans ses oeuvres poétiques.

Vivien exprime la grande douleur de l'échec aussi dans le domaine de l'amour. Un très grand nombre de ses poèmes illustrent des expériences difficiles et traumatisantes. Par exemple, *Aveu dans le silence* (II, 235) est un poème d'amour et de jalousie, une expression du désordre affectif extrême, même si, rappelons-le, c'est un désordre qui n'est jamais reflété au niveau de la forme, comme chez Aloïse, Duras ou Cixous. *Je pleure sur toi* est un poème où elle s'adresse à une femme aimée qui, malheureusement, est mariée (II, 80-82). La poète évoque le sens aigu de la nature illusoire de tout sentiment de satisfaction dans les relations amoureuses. *Absence* (II, 213) est encore une fois un poème sur l'échec sentimental. L'amour, comme l'activité

créatrice, est difficile et, par conséquent, la plupart du temps la narratrice se trouve seule et déçue, et le désir reste insatisfait.

La solitude

Vivien exprime dans *Le dernier Dieu* son déclin à la fois physique et mental, et ce poème se termine par un cri de solitude et de désespoir. Tout au long de son oeuvre, le désespoir psychologique va de pair avec la souffrance physique, dans un dédoublement de la folie négative et suffocante. La solitude affective et morale ressort parfois comme le terrible prix à payer pour jouir d'une liberté individuelle et échapper à la logique bourgeoise. Le désir amoureux se présente assez fréquemment comme un désir presque masochiste et sa façon d'aimer devient autodestructrice et cruelle. Dans un poème tel que *Notre-Dame des Fièvres* on est au bord du sadisme, lui-même une sorte de folie, comme le constate Freud dans ses essais sur la théorie de la sexualité. On risque de se perdre complètement dans l'autre dans cet amour qui est, elle l'avoue, bizarre. "Les clartés de la nuit, les ténèbres du jour / Ont la complexité de mon étrange amour" (*Twilight*, 110). L'amour saphique se voit représenté ici comme un amour compliqué et inhabituel et la sexualité féminine est souvent comparée au péché et au vice.

L'insoutenable souffrance et la solitude croissante sont évoquées dans des images parfois insolites et violentes. Il ressort ainsi toute une gamme d'émotions qui va d'un sentiment de vague tristesse à l'extrême isolement et un sentiment de dévalorisation de soi et/ou de l'autre. Les émotions les plus intenses, les douleurs psychiques et physiques,

trouvent leur expression dans *Litanie de la haine* (I, 216-217, 217): “Nous haïssons la Foule et les Lois et le Monde. / Comme une voix de fauve à la rumeur profonde, / Notre rébellion se répercute et gronde.” Dans *Paroles à l’Amie* (II, 58-60) on voit que la narratrice n’est pas acceptée par la société, et qu’elle ne peut pas supporter le jugement des hommes. Mais, malgré quelques scènes de rage et de révolte, la folie s’exprime le plus souvent comme l’expérience de la solitude et d’un retour vers soi. Dans *Les solitaires*, la narratrice parle de “l’ivresse des couples”, ce qu’elle oppose plus loin à “la terrible ivresse d’être seuls” (I, 72-3). La poète opère ainsi un renversement poétique, renversement très caractéristique de sa démarche poétique. Vivien écrit *À une ombre aimée* (II, 149-50), un poème de solitude, après la mort, cette fois, de son amante.

Sa triste solitude est aggravée par un sentiment d’aliénation au sein de la société. Cette aliénation et la quête d’un lieu plus agréable trouvent leur expression dans *Où donc irai-je?* (II, 74-4, 75), un très beau poème où Vivien écrit que: “Je préfère la pourpre et l’or des temps passés”. À plusieurs reprises Vivien évoque la splendeur ancienne, comme si elle a l’impression d’être née trop tard, ou peut-être trop tôt, et elle se sent visiblement victime d’une société à un moment historique. *Le deuxième sexe*, qui comporte une section sur la lesbienne, où de Beauvoir affirme la liberté des choix sexuels, ne paraît qu’en 1949. Selon de Beauvoir, l’homosexualité est pour la femme

une manière parmi d’autres de résoudre les problèmes posés par sa condition en général, par sa situation érotique en particulier. Comme toutes les conditions humaines, elle entraînera comédies, déséquilibre, échec, mensonge ou, au contraire, elle sera source d’expériences fécondes,

selon qu'elle sera vécue dans la mauvaise foi, la paresse et l'inauthenticité ou dans la lucidité, la générosité et la liberté. (Beauvoir 218)

Beauvoir admire la poésie de Vivien et pour évoquer ce dédoublement inhérent à l'amour lesbien, l'auteure cite des extraits du poème *Sortilèges* et de *L'Heure des mains jointes*. Pour Vivien, le sentiment d'échec en tant que poète et amante mène à la solitude et à la marginalisation. Pour l'instant, il ne semble y avoir ni lucidité ni liberté dans cette expérience de la folie.

La communication impossible

Liée au sens de l'échec et à la solitude accablante, la notion de rupture de la communication s'élabore aussi chez Vivien. Cette aliénation accablante qui hante la femme empêche, finalement, toute possibilité de communiquer avec les autres, dans la vie ou par l'écrit. Comme le souligne Sanders dans *Vertigineusement j'allais vers les étoiles*, chez Vivien, par exemple dans *Les yeux gris* (I, 29), les yeux expriment la solitude, le refus de toute communication et un véritable aveuglement émotionnel (Sanders 277-279). Les exemples de ce phénomène se multiplient dans les oeuvres à l'étude. Dans un univers où on est forcé de se cacher, où on est toujours relégué aux marges de la société, la communication devient impossible, comme nous l'avons vu dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux. Tandis que pour Aloïse c'est une paradoxale possibilisation qui s'exprime dans son art, pour Vivien c'est plutôt l'impossibilisation de la communication et l'amour impossible qui se trouvent privilégiés. En ce sens, malgré les cris, les soupirs et les pleurs, c'est finalement une poésie de silence

que nous propose Renée Vivien. L'angoisse existentielle chez Vivien ressemble en cela à la démence de Lol V. Stein et au grand désespoir de Camille Claudel. Encore une fois dans la littérature du vingtième siècle - on n'a qu'à lire *Girl, Interrupted* de Susanna Kaysen pour un exemple plus récent de ce phénomène - la communication s'avère impossible et cette impasse contribue énormément à la déraison: l'intégrer à la thématique qui domine, c'est inviter l'ennemie à s'installer au cœur même d'une activité dont la logique est ainsi frustrée, bloquée.

La mélancolie

La poésie de Renée Vivien est certes marquée par une diversité de registres et de tons, mais le ton le plus répandu est celui de la mélancolie, de la dysphorie. Julia Kristeva, dans *Soleil noir: dépression et mélancolie*, se demande à propos justement de la mélancolie: "D'où vient ce soleil noir? De quelle galaxie insensée ses rayons invisibles et pesants me clouent-ils au sol, au lit, au mutisme, au renoncement?" (Kristeva 13). Renée Vivien s'est sans doute posé les mêmes questions. Nous lisons dans *Paroles soupirées*: "Et que, mélancolique et lente, sans un mot,/ Tu t'éloignes à pas songeurs, ô mon amie!" Mélancolie, douleur, solitude et angoisse se réunissent ici pour renforcer et intensifier le déséquilibre psychologique. Voici au moins le début d'une folie, provoquée par la fin d'un amour et le départ de l'amante, donc la perte de l'objet aimé. Pour Vivien, l'amour est très souvent suivi de l'éloignement des amantes et d'une sorte de désarroi sentimental. Une tristesse et une mélancolie morbide s'expriment dans *Bacchante triste*, poème ainsi du désir et de la douleur. Les lys d'eau sont "des fleurs de mort et de mélancolie; / Elles

ont caressé les bras nus d'Ophélie" (*Water Lilies*). La fameuse folle qu'est Ophélie hante les vers de Vivien. Dans le très beau poème *Jardin abandonné*, le jardin est le seul lieu sur la terre où il y a absence de mélancolie; il s'agit d'un endroit où règnent le silence et la paix - qui ne sont pas, paraît-il, signes, ici, d'aliénation - où s'élaborent, improbablement, une harmonie, un certain calme et une beauté. Ce lieu est ainsi, étonnamment, presque utopique, lieu "où nul ne promène jamais / Son importun loisir et sa mélancolie", lieu nullement contaminé par la négativité, dirait-on. Ou presque: "l'herbe seule est folle et vigoureuse". Et l'herbe est aussi décrite comme folle dans *Je connais un étang* (II, 69). Mais une telle folie, s'associant à la notion de vigueur, peut se lire dans sa dimension positivement connotée. Ceci, au moins, exceptionnellement.

La mélancolie est exprimée dans *La vierge au tapis* (I, 204), qui est "Pâle et mélancolique ainsi qu'une malade", et la mélancolie croissante d'Atthis est dépeinte dans *Atthis délaissée* (I, 119), poème dramatique en un acte. *Hymne à la lenteur* (II, 152-3) et *Amour* sont eux aussi deux poèmes de mélancolie. *Amour* témoigne de l'attrait de l'insanité: "Je te crains à l'égal de ta soeur la folie! ... et pourtant tu m'attires" - paradoxe qui n'est pas sans rappeler la notion billetedouxienne de l'attrait mystérieux de l'inconnu. De même que chez Billetedoux, l'amour se présente comme expérience ou tentation de folie. L'attrait de la folie est évoqué, l'attrait de l'inconnu, la folie comme aimant. La notion de déraison se manifeste dans *Amour* et aussi dans *Inspiration* (II, 204), où on entend "les musiques folles" et "une haleine... démente" et plus loin Vivien choisit de souligner "l'emportement et l'angoisse démente / Qu'inspire le retour d'une infidèle

amante!” Un thème récurrent est justement celui du retour d’une amante, parfois après un épisode d’infidélité, ce qui peut mener à un état mélancolique (voir, par exemple, *Revenue*). Voici donc fusionnés amour difficile, folie, déséquilibre et musique dans cet univers poétique tensionnel. Dans *L’eau trouble* (I, 146) on voit la stupeur de l’amour, l’amour se caractérisant encore une fois comme une sorte de délire.

Pour Vivien, la mélancolie et la dépression s’aggravent vers la fin de sa vie, comme nous le voyons dans la plupart des poèmes publiés après sa mort, dans, par exemple, le recueil *Haillons*, où elle révèle ses pensées obsédantes du suicide. L’amour est décrit dans *La bonne coupe* “comme une fièvre aiguë” (II, 248), et la mélancolie, qui, loin de la conception qu’a Bonnefoy de cet état, “l’union de la lucidité et de l’espoir”²¹, commence à se transformer en quelque chose de plus grave, hante *Le coeur lourd*, *Cible*, *Solitude nocturne*, *L’Heure* et *Le sablier*. On entend l’écho d’une angoisse qui a conduit Vivien d’abord vers la religion et ensuite vers la mort. Le sentiment du bien-être qu’elle semblait avoir retrouvé vers la fin de sa vie a disparu, et cède la place à une peur grandissante face à l’agonie et l’horreur qu’elle croit bientôt subir. La poète ne peut plus supporter son existence douloureuse qui l’accable de plus en plus. Son âme éprouve un “éternel malaise” dans *La bonne coupe*, et dans *Vertige* (II, 250) nous lisons: “Après de vains efforts pour atteindre la cime, / Je me vois suspendue au-dessus de l’abîme / Et me verrai bientôt engloutir par l’abîme”. Une autre image du désespoir dans cette poétique de la folie est celle du labyrinthe (*Le labyrinthe* I, 212), image qui connote un tourment de

²¹*L’Acte et le lieu de la poésie*, 213.

plus en plus étouffant. Son amour hypocrite et sa haine cynique sont deux spectres ivres de désespoir dans cette mauvaise ivresse: "J'erre au fond d'un savant et cruel labyrinthe... / Je n'ai pour mon salut qu'un douloureux orgueil. / Voici que vient la Nuit aux cheveux d'hyacinthe, / Et je m'égare au fond du cruel labyrinthe, / Ô Maîtresse qui fus ma ruine et mon deuil." Et, vers la fin de ce même poème on est sensible à la répétition de sentiments qui l'affligent: "Dans l'ambiguïté grise du Labyrinthe, / J'emporte mon remords, ma ruine et mon deuil...". Voici les mots d'une femme au bord d'une désintégration psychologique complète. Un autre poème s'adresse *À la perverse Ophélie* (I, 192-3), et la narratrice évoque ce qu'elle appelle "ma froide folie", et le silence, la mélancolie, l'eau et le soir qui s'approchent. Le poème commence ainsi:

Les évocations de ma froide folie
Raniment les reflets sur le marais stagnant
Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie!

C'est là que mes désirs te retrouvent, ceignant
D'iris bleus ton silence et ta mélancolie,
C'est là que les échos raillent en s'éloignant. (192)

Ce poème montre l'expérience dysphorique de sa turbulence psychologique. Sa vie est ponctuée ainsi par des crises d'identité, d'instabilité et d'insécurité ontologiques. La conscience aiguë de ce déchirement existentiel est exprimée à travers toute son oeuvre et va finir, comme c'est souvent le cas, selon Caralp dans *Ces maladies mentales nommées folie*, par devenir un désir de mort.

La mort désirée

Que la mort soit désirée, nous y sommes sensibles surtout dans le recueil *Évocations*, où, explicitement, la femme risque de mettre fin à ses jours. L'auteure élabore une poétique de la mort, et exprime des obsessions morbides et gothiques. La seule délivrance semble s'offrir au coeur de la mort, mais c'est quand même comme une menace horrifiante que Vivien vit la mort. Le suicide se présente comme le seul salut, ce qui est très loin des *Mots pour le dire* de Marie Cardinal et la guérison qui y est racontée. La mort, la mer et la nuit sont souvent associées ici, par exemple dans *La Rançon* et *Départ*. Les chauves-souris dans *Elle habite les ruines* (I, 115) évoquent les mystères de la nuit et nous font penser au roman de Pierrette Fleutiaux, *Histoire d'une chauve-souris*, roman qui privilégie la vie nocturne. L'image de ces animaux nocturnes contribue au ton gothique et à l'aspect macabre et mystérieux de certains poèmes. On pourrait dire que pour Renée Vivien, qui vit dans un monde parfois irréel et ténébreux, les nuits sont plus belles que les jours et que la symbolique nuit-jour redouble la thématique folie-sagesse. Dans *Amour* (II, 203-4) et *Les êtres de la nuit* (II, 197-8), le déséquilibre psychologique est associé, comme il l'est souvent dans ces poèmes, à la nuit, tandis que le jour symbolise raison et sagesse. On peut voir cette structure psychique dans la littérature plus récente, par exemple dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux. Mais ce "regard juste et sage du jour!", dans *Prolonge la nuit* (I, 74), se voit remplacé par "la cruauté du jour" et on comprend ainsi la pleine fragilité des équations affectives poétiquement établies, le déséquilibre qui peut les orienter dans un sens ou dans un autre, ceci selon l'instinct vertigineux d'un moment donné.

Ce que j'ai nommé la folie négative comprend ainsi des éléments délicatement entrelacés: le sentiment d'échec et l'exil du poète, une solitude croissante et une profonde mélancolie. La communication devient difficile, sinon impossible (ceci malgré l'acte d'écrire) et la femme finit non pas par désirer la mort de ses oppresseurs, mais, comme c'est si souvent le cas pour les femmes en proie à la folie - on lira pour s'en convaincre les romans de George Sand ou de Sylvia Plath - par le désir de se tuer.

LA FOLIE POSITIVE

La situation et la perspective de la poète peuvent changer pourtant, et fondamentalement, comme dans un kaléidoscope, sinon d'un poème à l'autre, au moins d'un recueil à l'autre. La folie vécue comme une expérience troublante, déprimante est ainsi, et parfois très curieusement, remplacée ou côtoyée par une folie plus positivement valorisée. Qu'en est-il donc de l'autre côté de la folie, dans le domaine de la folie positivement connotée? Comment et autour de quels thèmes est-ce que la poète exprime cette autre émotion extrême et, selon les apparences, contradictoire? Encore une fois, j'ai choisi de regrouper les divers éléments de cette face secrète de la folie autour de cinq motifs: la révolte, l'amour fou, l'ivresse, l'érotisme et la recherche de l'utopie.

De l'aliénation à la révolte

Nous avons déjà suggéré l'idée que l'exil ou l'aliénation encourage la poète à revendiquer les droits de la femme ou à redéfinir la femme et l'amour féminin. C'est précisément cette folie contraignante qui agit comme catalyseur, menant quelquefois à

une poésie de la révolte contre la société et les valeurs patriarcales, contre la famille, le mariage, Dieu, l'hétérosexualité (qui, à son tour, est décrite comme un amour fou ou une passion anormale), et, enfin, contre les traditions littéraires. Autrement dit, on constate une interdépendance et une interpénétration constante des deux côtés de la folie. Vivien soulève avec audace des questions sur l'existence d'une esthétique féminine distincte et la création d'une nouvelle mythologie pour les femmes, ce qui donne à sa pensée et à son projet littéraire un aspect utopisant. Dans *Des roses ont neigé*, l'autorité discursive, monopolisée pendant longtemps par les hommes, se voit réclamée par Korinna et par la narratrice. À la manière de Cixous, Irigaray, Hyvrard et Chawaf, entre autres, Vivien désire, selon Sanders, l'élaboration d'un discours idiosyncratique et gynocentrique, la création d'une écriture destinée aux femmes, quoique sa propre écriture ne représente pas cette notion de façon explicite comme dans d'autres écritures féminines. La démarche de Vivien est bien loin de celles de Cixous, d'Irigaray ou de Wittig. Quoique son ton puisse être provocateur et audacieux, Vivien ne joue pas avec le langage, et elle n'ose jamais renverser les règles de la grammaire orthodoxe. La subversion a lieu principalement au niveau du contenu, à travers les thèmes et les préoccupations de son oeuvre.

La folie de l'amour

Nous avons déjà parlé de la passion si souvent destructrice de l'amour, pourtant, et paradoxalement, on est sensible à un côté beaucoup plus libérateur qui ressort dans certains poèmes de Renée Vivien. "L'effroi, l'angoisse et le tourment / De tes baisers", tout comme "les langueurs de Lesbos", sont évoqués dans *Invocation* (I, 43), ce qui

suggère que même l'amour, phénomène positif, peut être hanté par un élément de malaise. Certains poèmes témoignent de moments de bonheur. Loin d'être l'expression d'une folie accablante, *Union* est un simple poème de bonheur, de contentement, de douceur, d'amour éternel, de tendresse et de plaisir intime. Une esthétique de la simplicité, de l'amour et de l'harmonie est très évidente ici. On est bien loin maintenant d'un poème comme *Litanie de la haine* (I, 216) qui véhicule un message explicite sur l'hostilité du monde. La poète va du terrestre au céleste, et produit des poèmes tels que *Mon paradis* (II, 206), où dominent la musique, les fleurs, l'éternité, la paix et surtout l'amour harmonieux entre femmes. Il devient très difficile alors de réconcilier de tels poèmes avec *Litanie de la haine*. En ce qui concerne le thème de l'amour saphique, on peut distinguer une esthétique de la similitude, les corps des deux amantes étant identiques, élément central de l'érotisme lesbien, une identité, ou un sentiment d'identité, qui permet une connaissance plus profonde de l'autre et une relation intense et intime. Dans un poème comme *Union*, les parallélismes se manifestent aux niveaux psychique et physique, ce qui n'est pas possible, selon Sanders, dans l'amour hétérosexuel. Une fusion complète, fusion qui se fait ailleurs avec la mer ou le ciel de Mytilène, s'exprime dans *Union*. Mais, même dans ce poème de l'harmonie et de la paix, le choix du mot 'tourment' suffit pour indiquer que la folie inhérente à l'amour lesbien, tel que le vit Vivien, n'est jamais loin. Un seul mot suffit pour figurer la souffrance derrière cette fusion apparemment parfaite. On ressent toujours chez Vivien la tension inhérente à cet étrange amour, et la contamination du moment de bonheur opérée par la souffrance qui va bientôt suivre.

Ivresse et oubli

Dans le poème noir, *J'ai jeté mes fleurs* (II, 144-5), Vivien explique que "ma raison s'évertue", peut-être, dirait-on, parce que "je suis née ivre et folle". Mais ces deux éléments de la folie vécue comme expérience accablante, l'ivresse baudelairienne et le vertige rimbaldien, figurent non seulement en tant qu'aspects déprimants, mais aussi en tant que phénomènes exaltants. L'ivresse positivement valorisée et le vertige voulu se théâtralissent par exemple dans *La fusée* (I, 114), et la "voix ivre des femmes" se fait entendre dans *Mes victoires* (II, 73-4). L'ivresse et l'oubli sont parfois positivement connotés, par exemple dans *Bacchante triste* (I, 6) où Vivien parle du vin et du "généreux oubli" qu'il peut apporter. Le délire se caractérise ainsi très souvent comme ivresse, par exemple dans *Les solitaires* et *Viens Déesse de Kupros*, que nous analyserons vers la fin de ce chapitre. Dans *Sur la place publique* (II, 64-5) la poète écrit: "La sève m'emplissait d'une multiple ivresse / Et je buvais ce vin merveilleux, à longs traits". Une autre sorte de délire est évoquée aussi dans cette scène - l'enivrement de la musique. L'ivresse représente un moyen d'échapper à son existence mélancolique, et le vin offre la possibilité de l'oubli et même de l'extase, extase qualifiée pourtant de "douloureuse" dans *Nudité* (I, 21). Le vin et ses pouvoirs sont donc un motif poétique constant, et les Bacchantes, si merveilleusement évoquées par Euripide, sont souvent évoquées dans les vers de Vivien. L'ivresse engage l'âme et les sens sur la voie d'un délire qui aide la poète à oublier la misère de son existence.

L'érotisme

Nous avons souligné le rôle central de l'érotisme dans les dessins et les écrits vertigineux d'Aloïse, et on ne s'étonne pas que l'érotisme s'affirme comme un élément central dans les poèmes sensuels et aériens de Vivien. Dans *Le toucher, Nudité, Un petit poème érotique*, et *Chanson* (I, 23), les parties du corps féminin sont souvent évoquées - les hanches et les lèvres, par exemple. L'érotisme est un élément qui manque quelquefois dans l'expérience de la folie, comme le montrent implicitement Nathalie Sarraute et Pierrette Fleutiaux. La poésie de Vivien est pourtant envahie parfois par une fantaisie de la liberté sexuelle, qui fournit un moyen d'échapper à la féminité stéréotypique et au sentiment de sa propre dévalorisation. Les poèmes érotiques sont pleins de gémissements, de tremblements, de frémissements, de caresses et de soupirs. Cette abondance de sensualité, de passion et d'érotisme dans l'amour lesbien nous permet de dire que le corps féminin est "en folie": excité, vibrant, brûlant, jouissant. Les fleurs y abondent, tout comme dans l'univers d'Aloïse, surtout des violettes mais aussi des lys, des roses, des iris, des jacinthes, des lotus, des cyclamens et des hyacinthes, ce qui mène André Billy à appeler Vivien "la muse aux violettes" (Billy 228). Le volume *Dans un coin de violettes* est consacré à son amour pour Violet Shillito. Donc, en ce qui concerne l'amour interdit entre femmes, Vivien peut s'exprimer parfois explicitement et avec ardeur et passion, dans des poèmes érotiques adressés aux femmes. *À l'Heure des mains jointes* célèbre un amour heureux et complet, où passion, érotisme et amitié se réunissent. La poète exprime l'extase amoureuse et une série de visions et d'expériences quasi mystiques, ce qui,

pourtant, révèle à quel point le viscéral et le spirituel, le corps et l'âme, dirait Rimbaud, coexistent et se complètent au coeur de l'expérience de l'amour.

L'utopie

Vivien évoque ou imagine souvent un lieu édénique, par exemple dans la belle image du *Palais sous la mer* (II, 237-8) ou dans *Le palais du poète* (II, 227), poème de paix, de repos et de silence, même si "la douceur de la Mort" ne cesse de hanter ces vers. Les images antinomiques sont presque toujours entrelacées ou superposées, ce qui rend toute tentative de les séparer assez arbitraire. L'amour parfait, le désir de transcendance et d'atteindre à la perfection, à la fusion avec l'autre, à l'amour pur, infini et absolu - ce sont tous des éléments idéalisants de ce côté heureux, visionnaire de la folie, loin de ce souci de gouvernement idéal qu'on voit, par exemple, dans *La république* de Platon. La recherche de l'utopie, d'un lieu où il serait possible, voire nécessaire de se perdre dans un état de délire plaisant, reste en fin de compte une préoccupation centrale chez Vivien. Il n'y a, chez elle, dans son oeuvre écrite, aucun plan détaillé d'une société alternative, tel qu'on le trouve chez Christine de Pisan dans *La cité des dames*. Néanmoins, cette oeuvre se caractérise, tout comme l'oeuvre cixousienne presque un siècle plus tard, par la quête constante d'un paradis perdu, d'un paradis peuplé de femmes, d'une communauté de solitaires peut-être. Vivien cherche ses héroïnes parmi les femmes bibliques et littéraires, mais le plus souvent, ses héroïnes viennent de l'antiquité grecque, telles Sappho et d'autres poètes. Elle récrit des mythes à partir d'une perspective féministe afin de justifier

la suprématie et la supériorité féminines et elle veut établir Sappho comme la nouvelle Déesse de la poésie féminine au vingtième siècle. Tout comme le monde imaginaire d'Aloïse, l'univers imaginaire de Vivien est peuplé de Déeses, d'amantes et d'héroïnes telles que Lilith, Eve, Bathshèbe, Cléopâtre et Lady Jane Grey. L'omniprésence de la mythologie grecque, la notion d'un lieu édénique, d'un beau paysage, d'un lieu où l'expression artistique, surtout celle de la poésie, est valorisée, l'idée d'un lieu d'amour et d'harmonie, la vision d'une société paisible et amicale gouvernée par les femmes, voilà l'utopie telle que la médite Vivien. Comme nous l'avons vu, le moyen d'échapper à la douleur, à la souffrance et à l'humiliation, consiste à s'offrir aux dieux ou à se perdre au sein d'une ivresse, ce qui offre un aperçu de l'utopie juste avant de revenir brutalement à la réalité dystopique, comme le suggère Sanders. Le lieu idyllique et irréel devient visible momentanément, puis disparaît. Tel est le cas, par exemple, dans *Je t'ai possédée...*, où l'utopie n'est plus qu'un rêve et où la narratrice reste solitaire et déçue. L'utopie, selon la perspective de Vivien, serait collective et habitée seulement par les femmes - héroïnes, Déeses, poètes, écrivaines et artistes. Se situant au-delà du domaine physique, l'utopie serait tout de même un lieu de sensualité intense, un lieu de non-hiérarchie, un lieu où il serait possible d'avoir une nouvelle relation au corps. À la manière de Cixous, Vivien rejette les relations hiérarchisées et les menaces de violence contre les femmes. Mais, pour cette poète visionnaire, le paradis reste perdu, l'utopie n'est qu'une illusion et le nouvel ordre symbolique reste hors d'atteinte. Malheureusement, tout comme le départ inévitable de l'amante, toute transgression des limites de la condition humaine reste illusoire.

AUTRES ASPECTS DE LA FOLIE

D'autres éléments de la déraison vivienienne sont présents dans la poésie de cette femme qui est "Grave comme Hamlet, pâle comme Ophélie" (I, 78), et sortent du cadre des folies strictement négatives ou positives. Le tourment *et* l'extase amère trouvent leur expression dans *Ta forme est un éclair* (EP) et un double déséquilibre est évoqué dans *Ta royale jeunesse...* (Év). Certaines dualités traversent ainsi les vers de Renée Vivien, comme nous l'avons noté, et des émotions contraires se réunissent - mélancolie, discorde *et* désir, par exemple. La double folie que nous avons explorée reflète peut-être le moi divisé de la poète. Vivien cherchait à résoudre la division et le déséquilibre de sa propre psyché, pratiquant, selon Shari Benstock, auteure de *Women of the Left Bank*, une poétique de la réintégration, comparable, me semble-t-il, à celle d'Aloïse: "Vivien sought through her poetry to undo patriarchal patterns, to seal the split in her own psyche" (Benstock 289). Mais, malheureusement, voici encore une tentative destinée à l'échec. Ce n'est pas seulement la poète qui a fait l'expérience d'une duplicité. Dans *Confidence devant le soir* (II, 63-4) elle raconte un vieil amour, et la poète reconnaît maintenant que le coeur de l'amante est double, c'est-à-dire qu'elle l'a trahie. Le dernier couplet révèle que la poète a parlé "dans le délire", / Oublions ce que je viens de dire." Dans *Sous la rafale*, l'auteure s'identifie aux fous historiques et littéraires, se comparant au roi Lear et à Dante: "Mon père, le roi fou, mon frère, le poète." "O vieux Lear", dit-elle, "comme toi je suis errante et folle". Comme lui, d'ailleurs, elle a été abandonnée. On voit aussi dans la poésie de Vivien de petits signes de folie tel que ce vol tortueux et bizarre des chauve-souris ou une folie douce, rassurante même, très loin de la passion violente évoquée dans

Mes nuits sont plus belles que vos jours de Billetdoux. Dans *Cri* (I, 32), par exemple, Vivien écrit: “Vers l’heure où follement dansent les lucioles”. Le vent est décrit comme fou dans *En jetant l’ancre* (II, 150-152) et Vivien parle du “désordre charmant” dans *Vous pour qui j’écrivis* (II, 110-111). Pour la plupart, l’enthousiasme exubérant est évoqué à travers cinq éléments principaux - la révolte qui vient de l’aliénation, l’amour qui emporte la poète, l’ivresse qui fait oublier, l’érotisme et finalement la recherche de l’utopie.

Avant de conclure ce chapitre, nous estimons pertinent de faire l’analyse d’un poème offert dans son intégralité, qui démontre très bien, il nous semble, les divers éléments de cette double folie qui caractérise l’oeuvre poétique de Renée Vivien. Il s’agit du poème *Viens, Déesse de Kupros*, poème de l’exil et de la marginalisation, mais aussi d’une ivresse voulue. Voici aussi un poème qui porte l’empreinte de multiples influences et sources d’inspiration, telles que Baudelaire, Sappho et les dieux grecs.

Viens, Déesse de Kupros...

*Viens, Déesse de Kupros, et verse délicatement dans les coupes d’or le nektar
mêlé de joies.*

Psappha

Mon orgueil n’a connu que le blâme et l’affront,
Et l’impossible gloire au loin rit et chatoie...
Puisque le noir laurier ne ceindra point mon front,
Remplis la coupe d’or et verse-moi la joie!

Je me couronnerai de pampre, vers le soir.
Grâce au vin bienfaisant qui chante dans les moelles,

Je me verrai marcher vers l'azur et m'asseoir
Parmi les Dieux, devant le festin des étoiles.

Verse le vin de Chypre et le vin de Lesbos,
Dont la chaude langueur sourit et s'insinue,
Et, l'heure étant sacrée au roux Dionysos,
Prends le thyrses odorant et danse, ardente et nue.

Je bois l'été, le chant des cigales, les fruits,
Les fleurs et le soleil dans le creux de l'amphore;
Car la nuit du festin est brève entre les nuits
Et le pampre divin se flétrit dès l'aurore.

Tout de suite, on ressent la souffrance psychologique, le désespoir profond de la narratrice, sentiments qui la poussent vers un état, qui, déjà, peut-être, frôle la folie. La poète se décide à renoncer à la gloire, et implore la Déesse de Kupros d'apparaître devant elle afin de la sauver. Le bonheur et l'oubli sont cherchés à travers l'ivresse, autre forme de délire. La douleur ressentie va être soulagée, certes, en buvant du nectar, boisson associée aux dieux, à l'amour et à l'art. Cette substance divine va fournir un moment de repos, provoquant des expériences délirantes et extatiques et opérant une transfiguration du temps et des êtres. Comme chez Baudelaire, le vin est un délicieux poison, qui aide à rompre la tyrannie de l'existence, même si ce n'est que momentanément. L'ivresse conduit la femme vers un état euphorique et fait disparaître toute inhibition. De cette façon, la poète peut transcender ce qui l'affole sur le plan terrestre et atteindre à l'autre dimension du délire, à une déraison plus désirable, voire divine.

Dans la deuxième strophe, la narratrice envisage un avenir plus paisible, une utopie où elle deviendra plus active, plutôt que de rester une victime passive. Vivien,

comme Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, se déclare contre la maternité et contre le statut d'objet de la femme. Le temps futur situe l'utopie féminine dans un avenir imaginaire et onirique. Comme Aloïse et Cixous, Vivien réussit à entrer dans un monde alternatif, ceci par le biais de l'écriture. Tout comme Aloïse, elle transcende sa condition humaine, mais ici la narratrice va plus loin et rejoint les dieux dans une scène finale d'abandon total.

La danse exaltée symbolise la libération à la fois physique et spirituelle, et "clame et célèbre l'identification à l'impérissable", lit-on dans le *Dictionnaire des symboles* (337). Ce qui, surtout, est intéressant, c'est qu'ici, comme dans d'autres textes que nous étudierons, la narratrice semble rester lucide au sein de son ivresse, donc cette étrange capacité de raisonner est possible dans la folie, capacité qu'évoque MacLennan dans son *Lucid Interval*. Ailleurs dans notre thèse, on peut observer ce même phénomène, par exemple, dans l'étude sur *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal, livre où la narratrice raconte l'expérience de la lucidité au milieu de sa crise psychologique, ou encore dans *Jours de colère* de Sylvie Germain, où l'incompréhension est fréquemment représentée comme permettant, paradoxalement, une extrême lucidité. Ce phénomène de la lucidité étrange et inattendue au coeur même d'une crise de folie rappelle aussi l'observation de Dubuffet que la folie est à la fois maladie et guérison, moyen sinon de sortir d'un labyrinthe mental qui opprime, du moins d'en redéfinir certains de ses sentiers. Voici donc un aspect particulier et paradoxal du déséquilibre psychologique, qui est évoqué merveilleusement dans ce poème.

CONCLUSION

Nous avons étudié dans ce chapitre des thèmes fondamentaux autour desquels s'organise une poétique de la folie doublement connotée. La poésie de Renée Vivien, tout en faisant appel aux visions anciennes des utopies féminines, contient aussi certains éléments d'idées modernes et postmodernes, et représente une voix singulière dans le féminisme croissant d'un siècle qui allait voir beaucoup de transformations positives. Les multiples préoccupations littéraires chez Vivien, surtout celles qui portent sur la folie, mais aussi celles qui sont centrées sur l'utopie, préfigurent plusieurs des préoccupations d'écrivaines contemporaines en France et ailleurs. Michael Bishop lie les préoccupations de Vivien à celles d'une des féministes les plus radicales du vingtième siècle, Monique Wittig. "The 'hell' of Monique Wittig's *Virgile, non* is amply prefigured" selon Bishop commentant la rage, la haine et l'exclusion définitive exprimées dans *Le pilori* (Stephens 207). Selon Sanders, l'écrivaine américaine Adrienne Rich est préfigurée, en tout ce qui concerne le lesbianisme, et Sanders souligne que comme Vivien, Rich considère l'hétérosexualité comme une passion anormale (Sanders 127). Finalement, *Vous pour qui j'écrivis* (II, 110-111), poème qui s'adresse aux femmes, nous fait penser en particulier au *Rire de la Méduse* où Cixous, comme Vivien, veut réécrire, et encourager les femmes à repenser, la dynamique du désir.

Dans notre étude consacrée à l'art d'Aloïse, nous avons mis en lumière la schizophrénie de l'artiste ainsi que la folie de l'art. Pour Vivien, c'est la folie de la poète et la folie dans le poème qui nous ont préoccupés. La folie de la poète est vécue comme

une expérience douloureuse contre laquelle la poète est finalement incapable de lutter. Après tous ses efforts, ce qui reste, c'est l'absence de toute catharsis, absence que nous allons étudier dans ses spécificités contemporaines dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute. Vivien ne trouve ni la satisfaction (même partielle) ni le salut qui existe enfin pour Aloïse à travers son art et ses écrits pourtant à bien des égards libérateurs. Pour Vivien, le climat social n'est pas si propice à la création féminine. Sa souffrance psychique est même aggravée par la société parisienne qui l'entoure. Cela dit, Vivien traduit mieux que toute femme de la Belle Epoque tous les mystères du saphisme, les plaisirs et les angoisses d'un amour qui est, par sa nature contradictoire, un amour fou - pas celui de Breton mais plutôt un amour difficile à comprendre et à décrire. Pour répondre à notre question liminaire - la folie de Renée Vivien est-elle angoisse ou extase? - on peut dire que la folie de Vivien est simultanément angoisse *et* extase et qu'elle se situe à un point indéfinissable entre ces deux pôles. Sanders souligne ce qu'elle appelle la "large échelle émotive" de la poésie de Vivien (Sanders 109). La tension entre les deux extrêmes du délire ne se résoud jamais. Cette folie tensionnelle englobe un voyage aux enfers et une ascension aux cieux et la poésie devient le site où exprimer l'irréparable désordre d'un univers chaotique et d'un corps en folie. Pour Vivien, le seul bonheur se trouvait peut-être dans la création. Malgré la fin tragique de sa vie tourmentée, elle comprend, dans *Vaincue* (II, 113-4, 113), que tout n'a pas été, loin de là, perte, ruine, non-sens: "Du moins... / J'aurais vécu ma vie ainsi que l'on récite / Un poème, avec art et tendresse et lenteur".

4. La folie du quotidien : *Nadja* d'André Breton

Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination.

Breton, *Manifeste du surréalisme*

PREMIERS PAS

Quittant une poésie féminine qui chante l'amour fou et la passion saphique, nous continuons notre exploration des diverses représentations de la folie en proposant l'étude d'une oeuvre de la folie très différente, le récit autobiographique *Nadja*. Au lieu de nous pencher sur l'écriture d'une femme, nous allons donc considérer un texte dans lequel une femme et son expérience de la folie jouent un rôle central. L'auteur de ce récit, André Breton, est né à Orne en 1896, et il est mort à Paris en 1966. Les influences sur son oeuvre sont nombreuses. Breton aimait la poésie symboliste, et était fasciné en particulier par le dérèglement des sens et la voyance du poète qu'explora Rimbaud. Mais ses intérêts ne se limitaient pas à la littérature. Jeune étudiant en médecine, il se trouve, au moment de la guerre, en présence de soldats psychotiques auxquels il essaie d'appliquer la psychanalyse de Freud. Aujourd'hui, comme on le sait, Breton est souvent désigné comme le "pape" du surréalisme, mouvement révolutionnaire qui est connu surtout pour

son refus de la rationalité et pour sa tentative de redéfinir l'acte créateur tout en cherchant une libération radicale de l'esprit permettant un fonctionnement plus réel, surréel, de la pensée. Dans *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Carrouges remarque pourtant que le surréalisme n'est pas pur délire, mais exploration du délire, ce qui est bien différent (Carrouges 96). En effet, ne pourrait-on décrire de cette façon toutes les oeuvres étudiées ici, voire toute oeuvre de la folie? Breton lui-même définit le surréalisme ainsi: "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" (*Manifeste du surréalisme* 45). Cette définition qui insiste sur l'expression du fonctionnement "réel" de la pensée critique implicitement la littérature antérieure, surtout la littérature réaliste. Dans les *Manifestes*, Breton lance une série d'attaques contre la forme romanesque en particulier, et l'accuse de limiter la vie quotidienne à ses éléments les plus mondains, les plus banals et les plus insignifiants, au lieu de chercher, de provoquer et de célébrer "le merveilleux" qui se trouve caché au coeur des choses. Le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) se dresse contre l'empire de la raison. Le second manifeste qui paraît en 1930 évoque ce "point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement" (92). Ceci préfigure une notion révolutionnaire exploitée par Hélène Cixous, selon laquelle les frontières entre toutes choses disparaissent, et voici une notion que nous allons explorer dans le chapitre suivant.

C'est en 1928, vingt ans après la mort de Renée Vivien, que paraît *Nadja*, oeuvre déroutante, ambiguë et unique en son genre. Voici une oeuvre complexe, voire impossible à catégoriser, et, bien sûr, telle est l'intention de l'auteur. Selon Robert Jouanny, *Nadja* est un "anti-roman d'apparence romanesque" (Jouanny 36). Pourquoi le décrire ainsi? Pourquoi l'apparence ou l'illusion est-elle si importante? Et dans quel sens l'oeuvre est-elle un "anti-roman", terme associé d'habitude au Nouveau Roman ou aux romans de Beckett et cie? Le lecteur cherchant le "sens" du récit va entrer dans le labyrinthe du texte et va ressentir le malaise et le sentiment de doute qui hantent l'auteur tout au long de son propre voyage. On ne trouvera pas d'intrigue traditionnelle dans ce texte fou, autobiographique d'ailleurs.

Si la surréalité et la folie atteignent une valorisation positive, c'est grâce surtout à leurs qualités libératrices, et à l'accès qu'ils offrent à une expérience plus complète de la réalité et de la condition humaine. Breton tend toujours à la réhabilitation et à la révalorisation de l'ensemble des facultés: raison et imagination, réflexion et rêve. Nous allons considérer le rôle de la folie dans *Nadja* et la nature de la folie de Nadja elle-même. Selon Carrouges, "la mission du surréalisme est de prédire l'entrée de l'humanité dans la zone éblouissante des merveilles" (Carrouges 86) et c'est précisément cette zone des merveilles que Breton explore et évoque dans *Nadja*. Comme Vivien ou Sarraute, il s'intéresse à l'exploration des régions inconnues, et personne ne symbolise mieux une telle voie de recherche que Nadja, femme mystérieuse, marginale, puissamment présente et étrangère à la fois. Globalement, notre analyse va tourner autour de quatre questions:

Qui est Nadja? Dans quel sens est-elle folle? Comment la folie se manifeste-t-elle?

Quelle est l'attitude de Breton envers l'étrangeté de Nadja et la déraison en général?

LA FOLIE COMME RUPTURE

Il nous semble fort pertinent de parler encore une fois de la folie comme rupture, c'est-à-dire comme acte et lieu de transformation et ceci pour au moins trois raisons. D'abord, le surréalisme lui-même est une immense force révolutionnaire, qui vient bouleverser l'ordre établi que ce soit dans le domaine moral, social ou artistique. Deuxièmement, *Nadja* tourne justement autour des fissures, des ruptures au sein de l'ordre régnant. Dès l'origine du récit se produit une rupture des limites de la condition humaine. Les coïncidences surprenantes sont des irruptions du supranormal au sein de ce qu'on qualifie de vie normale, banale, quotidienne. Évidemment, il y a l'apparition centrale, celle de Nadja, dans la vie de Breton. La question que l'auteur se pose au début de *Nadja*, "Qui suis-je?", donne peut-être l'impression que ce qui suit sera strictement de nature autobiographique. Il va s'agir surtout des coïncidences improbables et surtout de ce qui lui arrive et des rencontres significatives avec, entre autres, Lautréamont, Rimbaud, Huysmans, Desnos, Eluard et le mystérieux Jacques Vaché. Il n'y a en effet aucune mention de Nadja elle-même avant la page 74, et ce n'est qu'à la page 78 que Breton décrit la rencontre décisive, qui a eu lieu le 4 octobre, avec cette jeune femme à l'air mystérieux:

Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants.. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. (78)

Il continue, frappé par son air déroutant: "Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde" (78). Un peu plus loin, il remarque la façon dont les yeux de Nadja témoignent d'une détresse et d'un orgueil à la fois, donc d'une ambivalence du regard. Leur première rencontre nous rappelle celle de Blanche et Lucas, les deux personnages de *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, dans un café parisien. On est sensible au même air mystérieux et au sentiment que quelque événement malheureux va arriver. Mais l'étrange état psychique raconté dans *Nadja* n'est pas exactement une folie à deux, comme dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours*. La relation entre l'homme et la femme est importante, mais c'est plutôt Nadja qui est déséquilibrée tandis que Breton cherche à explorer la folie qui l'envahit peu à peu mais qu'il n'identifie pas en tant que telle dans leurs premiers échanges. Il apprend bientôt que Nadja est un nom qu'elle a choisi et qui signifie en russe le commencement du mot espérance mais n'en est que le commencement (84). Nadja n'est pas du tout comme les autres femmes et Breton est séduit par l'attrait de l'inconnu qu'elle incarne. La beauté de Nadja est énigmatique et indéfinissable. Tout de suite, l'auteur met en relief l'étrange beauté, la nature mystérieuse et un certain détachement de Nadja qui ne l'empêche pas d'être attentive, sensible, richement intuitive par rapport à ce qui l'entoure. Breton ressent, en effet, une étrange

familiarité entre eux, un sentiment d'aise presque immédiate malgré l'inquiétude qu'il éprouve simultanément (84). Les exemples de cette ambiguïté se multiplient au fur et à mesure que l'histoire se déroule. C'est Nadja qui parle le plus souvent, lui racontant les détails de sa vie passée. Avant peu, elle devient très à l'aise en sa présence, ce qui, là encore, rappelle le couple amoureux de *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, Blanche et Lucas, qui semblent se connaître depuis longtemps. Pour Nadja au moins, c'est presque comme si elle savait qu'ils allaient se rencontrer. Voici donc la première indication de sa prescience, encore une notion qui rappelle *Mes nuits sont plus belles que vos jours*. On peut identifier ainsi plusieurs éléments en commun avec l'étrange sensibilité évoquée dans le roman de Billetdoux. La présence du fou ou de la folle s'annonce dans les deux cas comme une rupture d'équilibre, un changement imprévu dans l'état des choses.

LA FOLIE ÉNIGMATIQUE DE NADJA

Le jour de leur rencontre initiale est déjà curieux, mais le lendemain Breton croit que Nadja n'est plus la même personne. Il parle de "l'incroyable désordre" de ses cheveux blonds qui semblent différents maintenant. *Le rire de la Méduse* de Cixous est préfiguré ici. Breton n'offre pas de description détaillée de l'apparence physique de Nadja, choisissant plutôt d'évoquer son effet sur lui, ce qui correspond à sa tentative de répondre à la question 'Qui suis-je?'. Le troisième jour, Breton croise Nadja "sous son aspect du premier jour. Elle s'avance comme si elle ne voulait pas me voir" (98). Ce comportement bizarre et inexplicable est peut-être une indication ou un signe précurseur de son aliénation mentale et témoigne en tout cas d'une instabilité et d'une grande

délicatesse psychologique. Nous apprenons que Nadja avait l'intention de ne pas se rendre au café à l'heure prévue, ce qui confirme son comportement inexplicable, qui reste, non pas exactement violent ou abusif comme celui de Lucas ou de certains personnages dans *Jours de colère* de Germain, mais incompréhensible tout de même. Il nous semble qu'on pourrait tisser encore un lien avec *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux en ce qui concerne l'état altéré du couple. Breton ne décrit pas d'éternel présent, comme celui évoqué par Billetdoux. Cependant, comme Lucas et Blanche dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, ils vivent ces jours "plongés dans une merveilleuse stupeur"(148). Breton est séduit par Nadja et elle semble l'aimer aussi, surtout parce qu'il fait renaître en elle le désir d'étudier et de penser. Pour sa part, Nadja lui fait penser à certains livres qu'il est en train de lire. Nous apprenons qu'avant leur rencontre, Nadja n'avait jamais dessiné (165) mais qu'après la rencontre elle dessine souvent, donc le désir de créer est un effet de sa mystérieuse rencontre avec Breton.

Dans *Entretiens*, Breton parle d'une sorte de vertu magique prêtée à la rencontre (*Entretiens* 141). Il y parle de Nadja et de la séduction intellectuelle, c'est-à-dire que pour Breton, Nadja n'est pas une imbécile, au contraire, sa bizarre présence provoque chez lui une réaction fructueuse et enrichissante. Folie ou magie, ou déséquilibre, oui. Imbécilité, non. La rencontre amoureuse est aussi perte de la frontière entre le réel et le surréel, et invitation à déchiffrer les "hasards objectifs" qui sont autant d'indices du surréel. Mais est-ce qu'il s'agit vraiment d'une rencontre amoureuse? Il ne s'agit, certes, ni d'une relation amoureuse comme dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, ni

d'un amour fou et passionné comme dans *Jours de colère* de Germain. Il existe quand même une influence mutuelle, Breton et Nadja s'inspirent l'un de l'autre, comme les sculpteurs Camille Claudel et Rodin dont il sera question dans un autre chapitre. Nadja libérait en Breton le sens du merveilleux si cher aux surréalistes. Lorsqu'il est avec Nadja, Breton se sent plus proche des mystères de la folie, du mystère de l'existence, de la magie que celle-ci ne cesse de produire si on s'y ouvre, disponible, en attente.

Autrement dit, Nadja lui fournit l'occasion d'examiner de plus près la folie, ses multiples formes naissantes ou plus flagrantes. Ainsi devient-elle un objet de curiosité à la fois esthétique et ontologique. Est-elle consciente de sa propre folie? Au début de leur relation, Nadja ne semble pas reconnaître sa bizarrerie, mais, après un certain temps, Nadja commence à avoir peur que Breton ne la prenne pour une malade (115). L'on ne peut s'empêcher d'en déduire qu'elle devient de plus en plus consciente de la réaction de Breton et peut-être de sa propre différence.

Et si l'étrangeté de Nadja, sa présence hallucinée, ne vient pas de la folie, mais du fait qu'elle soit voyante? Jouanny pose la question paradoxale: Nadja est-elle une folle ou un médium? (Jouanny 51-52). La question nous semble fort pertinente. Historiquement, la voyance, comme l'explique Alex Owen dans *The Darkened Room*, a été associée à l'hystérie: "These experts in the field of lunacy [...] regarded with distaste and suspicion the close involvement of women in spiritualist practice, likening female mediumship to hysteria - a condition which had unsavoury sexual and expressive connotations" (Owen 139). Il se peut que l'étrangeté de Nadja ne vienne pas de la folie, mais du fait qu'elle soit

capable de prédire certains événements. Nous savons que Nadja a des prémonitions divinatrices. Elle semble posséder des pouvoirs psychiques, elle est visionnaire, prédisant un tas de petites choses qui sont sur le point de se produire. L'épisode de la fenêtre rouge est un bon exemple de la divination pure. Tout au long du récit, il y a des coïncidences inexplicables, curieuses ou stupéfiantes et des réminiscences troublantes qui se révèlent. Elle semble avoir, plus que toute autre personne, l'esprit ouvert aux signaux mystérieux et fugitifs de la vie, même si parfois elle en a peur soudainement. C'est pour de telles raisons que Jouanny la décrit comme médium, plutôt que folle, mais, "selon une optique surréaliste, médium universel capable de saisir les messages de l'univers entier" (Jouanny 52). Néanmoins, être médium n'exclut pas la possibilité d'être folle. Il se peut donc que les pouvoirs psychiques de Nadja ne soient qu'un seul élément de sa démente, quoiqu'un élément significatif. Breton a pris Nadja non pas pour une folle mais pour "un génie libre" (148). Nadja est visionnaire, mais aussi infiniment plus libre que les autres personnes, et voici une de ses qualités d'esprit qu'il admire le plus. "Libre de tout lien terrestre, tant elle tient peu, mais merveilleusement, à la vie" (119). Plus loin, Breton évoque ce mélange adorable de légèreté et de ferveur qui anime Nadja (126). On est donc très loin maintenant de l'univers poétique de Renée Vivien, univers peuplé de déesses et d'autres figures mythiques. Cependant, Breton emprunte une figure de la mythologie celtique, celle de Mélusine, vieille mère de la nature, de la fécondité (ceci en anticipant un des thèmes majeurs d'*Arcane 17*), pour évoquer l'attraction bizarre de Nadja, et voici une analogie merveilleuse. Comme l'incarnation de Mélusine, Nadja représente l'union ou la fusion des contraires, et ainsi la réconciliation du monde du désir et de celui de la

réalité, fusion, comme le suggère Jacques le Goff dans *L'imaginaire médiéval*, de l'ordinaire et de l'extraordinaire, du naturel et du surnaturel.

LE LABYRINTHE DU RÉCIT

L'interrogation initiale du récit, "Qui suis-je?", se voit remplacée par la question "Qui êtes-vous?", question à laquelle Nadja répond sans hésiter: "Je suis l'âme errante". Nadja n'est pas sûre de son itinéraire, et cette incertitude se voit reflétée au niveau du texte. *Nadja* n'est pas exactement une autobiographie, ce n'est pas non plus un roman. Il lui manque une intrigue traditionnelle, des personnages traditionnels, et un itinéraire traditionnel. L'absence de but précis au coeur du texte reflète et amplifie l'apparente désorientation de Nadja. Les jeux de l'errance et du hasard sont autant de tactiques surréalistes - même si, pour Nadja, elle paraît exister sans tactiques manifestement décodables. Nadja et Breton sont "livrés à la fureur des symboles" (147-8). La vie est comme un cryptogramme (150) et Breton parle du "démon de l'analogie" (148) et des mots-conducteurs - éléments qui reflètent le symbolisme mystérieux de la vie quotidienne. Selon Navarri, dans son *André Breton, Nadja*, Nadja "finira, de métamorphoses en métamorphoses, par perdre toute identité dans le labyrinthe de la folie" (Navarri 58). Voici une perte vécue par un très grand nombre de personnages féminins ou de femmes réelles du vingtième siècle, lorsqu'elles subissent une crise de folie, de déconnexion, de rupture face aux normes de l'existence. Notre image centrale du kaléidoscope peut s'appliquer à cette oeuvre étant donné la nature fragmentaire du récit, surtout celle du prologue. Dans *André Breton, rêveur définitif*, Mathieu Bénézet a suggéré

l'idée que c'est peut-être plus essentiellement le sujet lui-même, Breton, qui se trouve fragmenté (Bénézet 43). La fragmentation peut être interprétée comme une sorte de nostalgie de l'unité, tout comme l'autoaliénation d'Aloïse et ses expériences de la désintégration reflètent peut-être la nostalgie de l'unité de l'identité ou de la psyché.

LE LABYRINTHE DE LA CAPITALE

Comme dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux et *Histoire du tableau* de Fleutiaux, le monde urbain et l'atmosphère de la rue jouent un rôle central dans l'univers de la démente. Le monde urbain se révèle être un univers fantastique et libérateur et la ville s'offre comme un lieu de rencontres fortuites et de transformations inattendues. Nadja elle-même parle de l'importance d'être dans la rue, qui est pour elle le "seul champ d'expérience valable" (157). Les promenades faites au hasard qui ont lieu dans la ville de Paris transforment celle-ci en un théâtre privilégié des mystères et des infinies possibilités de l'existence. La nuit s'affirme encore une fois comme un élément profondément symbolique. Les mystères de la nuit et l'image de l'océan nocturne sont aussi palpables ici que dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* ou dans la poésie de Renée Vivien. Breton affirme au début du récit qu'il se sent comme un fantôme qui hante un autre. Selon Carrouges, toujours dans *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*,

le fantôme qui est dessiné en filigrane à chaque page de *Nadja* devient le symbole troublant du moi le plus secret, du narcissisme, du double, des puissances nocturnes, de l'âme, de la mort, de l'immortalité, de l'au-delà,

bref de tout ce que vous aviez coutume de chasser de votre pensée.
(Carrouges 223)

On dirait que l'existence nocturne est synonyme de comportement non rationnel, d'abandon de toute contrainte, instaurant ainsi un temps d'aventure et de possibilisation, un règne de fantasme et de rêve. Breton réserve dans *Nadja* une place assez importante aux rêves et offre quelques observations sur la nature du rêve (61-2). Il y raconte un cauchemar et un de ses propres rêves dans lequel Nadja et Hélène se voyaient fusionnées. Le rêve fonctionne parfois comme une source d'inspiration. Breton parle aussi de l'automaticité du rêve, processus très cher aux surréalistes, car signe d'altérité et psychisme de libération radicale face aux équations conventionnelles de l'existence rationalisée. C'est ainsi que l'omniprésence de la nuit et du domaine du rêve soulignent l'importance du rôle de l'inconscient dans la folie. La logique est, par contre, un instrument d'oppression et "la plus haïssable des prisons" (188). Breton parle du code imbécile du bon sens et des bonnes moeurs (186) et lie ainsi l'enfermement de Nadja à la logique prisonnière et oppressive d'une société comprise comme site de conservatisme, de réduction et d'idéologie contraignante.

LA FUTILITÉ DU TRAVAIL

Breton semble être préoccupé non seulement par la pertinence du rêve et de l'inconscient, mais aussi par des questions d'ordre existentiel, surtout des questions qui concernent le travail et la société. Son attitude envers le monde du travail et l'asservissement que cela implique se révèle à plusieurs reprises dans le récit. "Où vont-

ils, voilà la véritable question”, demande-il à propos des travailleurs (89). Parlant du travail et du sens de la vie, il écrit, sur un ton provocateur, “Je préfère, encore une fois, marcher dans la nuit à me croire celui qui marche dans le jour” (73-4). Pour lui, succomber à la folie, c’est passer sa vie à travailler aveuglément, être ou vivre enchaîné et emprisonné, faisant quelque chose qu’on ne veut même pas faire. La folie, comprise ainsi sous cette lumière négative, se situe dans l’asservissement - voilà une existence folle, ennuyeuse, dégénératrice. La folie des êtres humains, comprise ainsi, tient, paradoxalement, à leur conformisme, à un acquiescement à la convention. Il n’y a rien de spontané ni de merveilleux dans le travail compris comme une activité machinale, laborieuse, suffocante. Breton ne croit pas à la valeur morale du travail et, par conséquent, un non-conformisme radical est toujours sous-jacent à *Nadja*. Aux yeux de Breton, même l’étrangeté de Nadja - une folie qui va l’amener dans une institution - s’avère préférable à une vie dédiée au travail ennuyeux et oppressif. Au niveau thématique, le désordre et la révolution sont ainsi étroitement liés.

UNE FOLIE TEXTUELLE?

Il n’y a, dans *Nadja*, rien de bouleversant, cependant, au niveau formel, sauf peut-être la problématique de l’autobiographie. Malgré le titre, *Nadja* n’est pas forcément le personnage principal. Elle agit plutôt comme le catalyseur d’une autoréflexion de la part de l’auteur. Comme nous l’avons vu, Breton nous offre une recherche sur soi et sur ses rapports au monde. Voici un projet très original et on est infiniment loin d’une autobiographie comme *Enfance* de Nathalie Sarraute ou *Les mots pour le dire* de Marie

Cardinal, par exemple. Mais on n'est jamais tenté de parler du désordre de l'écrit, ceci malgré cette errance déjà évoquée qui le caractérise et qui reflète celle de l'existence même de Nadja, et de toute vie surréalisante, en principe. Le texte se veut aussi neutre que possible. Voici, cependant, un livre parsemé de photos, de tableaux et de dessins qui ont un rapport explicite au texte écrit. L'inclusion des photographies et la juxtaposition des tableaux de Chirico ou Ernst et des réalités de Paris, contribuent à l'atmosphère étrange du livre et, d'une certaine façon, à la représentation de la déraison que, malgré elle, Nadja semble incarner. Selon Ian Gibson, auteur du *Shameful Life of Salvador Dali*, *Nadja* était l'une des oeuvres préférées de Salvador Dalí, ce peintre surréaliste qui nous préoccupera dans un chapitre à venir.²² Dalí aimait en particulier l'inclusion des photographies dans le livre et y voyait une amplification du témoignage intime et une intensification du côté autobiographique de l'oeuvre. Mais le texte garde sa texture 'normale', sans néologismes à la Cixous, et ne cherche jamais à ignorer les règles de la grammaire orthodoxe.

FOLIE ET PSYCHIATRIE

Vers la fin du livre l'auteur s'en prend aux asiles et aux façons traditionnelles de traiter les malades mentaux. La psychanalyse se voit sévèrement critiquée dans cette oeuvre, comme ailleurs dans ses écrits, notamment dans les *Manifestes*. Il s'en prend vigoureusement aux psychiatres et à l'institution asilaire. Il critique la psychiatrie, qui se

²²À ce sujet, voir Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dali* (New York: W.W. Norton, 1998) 249.

révèle être, avec le travail, un instrument d'oppression sociale et il parle de l'internement, qui ne lui paraît scandaleux que par rapport à ce que pourraient être une autre conception et un autre traitement de l'aliénation mentale. Parlant de l'asile, il dit, "on y *fait* les fous" (179). L'internement ne fait qu'aggraver les maladies mentales, et voici une notion qui coïncide avec le point de vue de Jacques Ferron, dans son propre testament, *Le pas de Gamelin*. Comme Ferron, Breton croit qu'on devrait essayer d'être plus tolérant et plus à l'écoute de ce que le "fou" peut apporter. Selon Breton, il n'existe pas de frontière fixe et stable entre la raison et la démence: "L'absence bien connue de frontière entre la non-folie et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou de l'autre" (189-90). Mais, Navarri le note bien dans *André Breton, Nadja*, tout le contexte de cette affirmation en prouve le contraire.

CONCLUSION

Pourquoi avons-nous choisi d'intituler ce chapitre 'La folie du quotidien'? Puisque c'est au quotidien que l'auteur réfléchit dans son récit, et plus précisément à la magie qui réside dans le quotidien. Autrement dit, son champ d'investigation est l'invasion du merveilleux dans la vie quotidienne ou l'intégration du fantastique à ce qui ne semble être que le lieu d'une banalité. Nadja elle-même ne veut pas séparer le quotidien du merveilleux, comme l'affirmera Jouanny dans *Nadja* (Jouanny 46). Le merveilleux se situe précisément au sein du quotidien. La surréalité se situe à l'intérieur de la réalité elle-même et la folie - sous ses différentes formes: rupture, transformation, émerveillement, magie, inspiration - fait partie de la raison et n'est finalement qu'un autre

niveau de la psyché. Selon Breton il faudrait explorer et exploiter l'irrationnel, et essayer de l'incorporer dans la vie quotidienne, au lieu de la réprimer. *Nadja* est une oeuvre qui nous force à reconnaître la fragilité des critères de la normalité. La liaison avec les phénomènes révélateurs du hasard objectif peut mener, si l'on garde l'esprit ouvert, à une saisie plus profonde des complexités relationnelles de la folie et de la réalité quotidienne telle que la raison aurait tendance à la concevoir.

Au fur et à mesure que l'histoire se déroule, Nadja devient de plus en plus asociale et cette relation devient plus difficile. Finalement, Breton recule devant le vrai visage de la folie féminine et il se décide à terminer leur liaison étrange (153). L'aventure se terminera pour Nadja, comme pour Camille Claudel, dans un asile. Elle est oubliée et, sans l'exprimer explicitement, Breton se sent peut-être coupable. Est-ce qu'il aurait pu l'aider ou empêcher son internement? Il n'y réfléchit pas. "L'essentiel est que pour Nadja je ne pense pas qu'il puisse y avoir une extrême différence entre l'intérieur d'un asile et l'extérieur" (178), déclare-t-il. Il était pessimiste à propos de l'avenir de cette femme mystérieuse. L'histoire s'achève sur l'échec ultime de la liaison et la disparition de la femme, comme dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux ou dans le film *Camille Claudel* de Bruno Nuytten. Mais pour Blanche, le meurtre l'attendait tandis que Nadja va être condamnée à ce que, du moins, la raison considère comme une mort vivante. À la fin, Nadja se trouve enfermée dans le mystère, la radicale altérité de sa folie, en proie aux multiples masques qui la peuplent. Et, selon Navarri, Breton lui aussi est enfermé "dans ses interrogations: Qui vi[t]? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?"

(Navarri 62). Mais ses interrogations palpitantes restent sans réponses, comme si lui aussi crie dans le vide existentiel.

Il faut donc constater que l'auteur aborde la question de la folie selon plusieurs perspectives et à plusieurs niveaux et que son discours semble parfois être contradictoire, ce qui n'étonne pas étant donné la nature contradictoire de la folie elle-même. Quoique la folie abstraite reste positivement valorisée et représentée comme quelque chose qui puisse mener à la liberté et à l'émancipation humaine, il s'agit finalement d'un déséquilibre psychique réel sans guérison, qui pose des questions qui resteront sans réponses. Selon Jouanny, l'attitude de Breton à l'égard de la folie est très significative: "il attend d'elle qu'elle l'éclaire sur le fonctionnement de l'esprit, mais il ne veut pas la considérer comme une solution, et, à plus forte raison, comme un comportement mental souhaitable. Il refuse de suivre Nadja dans la voie de l'auto-destruction" (Jouanny 39). Pour l'artiste Aloïse Corbaz, comme on l'a vu, il est question d'autoaliénation, mais pour Nadja il s'agit peut-être d'une autodestruction, d'un choix, oui, mais la poussant définitivement vers la folie, l'empêchant d'en ressortir par le biais d'une créativité. Dans l'optique bretonienne, la folie peut, sur le plan théorique et esthétique, approfondir et libérer l'imagination, mais le désordre mental plus concret et réellement vécu de Nadja finit dans le silence et dans un enfermement institutionnel qui ne laisse pas - mais qu'en sait-on, finalement? - de traces permettant à la raison de rétablir une équation convenant au conformisme de celle-ci.

5. Hélène Cixous et la folie comme excès

“Nerval, comme Foucault, voudrait remonter au point zéro où Folie et Raison ne s'excluent pas encore, mais au contraire communiquent dans une énigmatique conjonction.”

Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*

INTRODUCTION

L'oeuvre littéraire de Hélène Cixous se caractérise par une écriture qu'on pourrait qualifier de chaotique ou d'excessive. Dans ce chapitre nous privilégierons justement cette notion d'excès, et serons amenée à voir la folie elle-même *comme* excès. Selon Leslie Hill, “it is not hard to see how Cixous's commitment to fluidity and excess gave rise to a poetic approach to textuality in which Joycean wordplay took priority over the linearity of plot, and unconscious fantasy over objective narration” (Hill 172). À la différence de l'excès poétique dont nous avons parlé dans le chapitre sur Renée Vivien, l'excès cixousien se situe au niveau du contenu *et* au niveau de la forme. On peut parler alors de folie textuelle, c'est-à-dire d'un chaos qui réside dans la texture, la trame même du texte, la syntaxe et la sémantique qui en découlent. Nous y reviendrons. La notion d'exubérance envahit l'écriture de Hélène Cixous et constitue une partie intime de sa vision du monde, vision que nous qualifierons d'utopique et d'utopisante. De même que dans le cas de l'artiste Aloïse, la notion d'excès devrait être comprise comme quelque

chose qui transcende et brouille les frontières, une force tout à fait heureuse, voire subversive et utile en quelque sorte dans l'élaboration d'une éthique féministe. Comme nous le verrons, ce délire émancipateur s'oppose à la folie prisonnière et violente qui caractérise si souvent le monde patriarcal.

L'ÉCRITURE FÉMININE

La démarche cixousienne est connue surtout pour sa conceptualisation et sa pratique d'une écriture dite "féminine", d'une écriture qui provient et s'inspire d'une économie libidinale féminine et d'une économie politique féminine. Il s'ensuit que la folie ou l'excès dont il est question ici est une folie "féminine". On serait tenté peut-être de comparer deux folies - la folie dite féminine et la folie dite masculine - mais procéder de cette façon risque de renforcer les vieilles catégories restrictives, ce qui contredit la notion même de l'excès cixousien. Cixous admire surtout ces écrivains, femmes et hommes, qui pratiquent une écriture féminine. Elle mentionne Marguerite Duras, Colette, Jean Genet, James Joyce, Kafka, Shakespeare et Clarice Lispector, entre autres, à cet égard. L'écriture féminine est elle-même un mode scriptural excessif. Elle se distancie d'une écriture "masculine" plus traditionnelle. Dans les écrits de Cixous, les règles de grammaire deviennent plus fluides et flexibles. Les frontières entre commencements et fins, entre raison et déraison disparaissent et l'auteure semble prendre plaisir, comme le font Aloïse et plusieurs autres écrivains schizophrènes, à créer un "chaos" textuel. Le site de l'écrit n'est plus un site oppressif mais plutôt un site libérateur, un espace pour la création et la créativité, un lieu de possibilisation et de transformation et le site par

excellence pour l'expression du féminin. Il n'est plus nécessaire de cacher le message derrière une apparence textuelle traditionnelle, comme l'a fait Renée Vivien dans sa poésie. Le désordre est explicite et visible dans la forme même de l'écriture. Il y a une prolifération de symboles, mais aussi une prolifération de significations, de sens, d'échos, de renvois et de résonances, ce qui mène à une richesse narrative. Comme chez André Breton ou Nathalie Sarraute, il n'y a ni intrigues linéaires ni narration traditionnelle. Cixous nous arrache nos façons traditionnelles de produire des discours "raisonnables" et nous oblige à remettre en question le "sens" de la raison et de la folie. Nous chercherons surtout à cerner le rôle de la folie et de l'élément privilégié ici, l'excès, dans la cosmologie cixousienne. Il sera question moins d'identifier qui est fou dans les textes, mais plutôt d'explorer et de faire ressortir les spécificités de cette conception - qui devient une pratique - de la folie.

UNE ÉCRITURE UTOPISANTE

Nous avons étudié la relation entre la folie et l'exil dans le chapitre sur Renée Vivien. Comme Renée Vivien, Cixous se sent doublement marginalisée, géographiquement et métaphoriquement. Ses origines étrangères ont sans doute contribué à ce sentiment de marginalisation en Algérie et en France, où elle habite et travaille aujourd'hui. Mais elle se sent aussi marginalisée en tant que femme dans une société patriarcale. Sa réponse consiste à venir à l'écriture pour exprimer cette marginalisation et pour lutter, comme le font Chawaf, Wittig et Hyvrard, contre le chaos d'un monde qui, à ses yeux, devient de plus en plus agressif et irresponsable. Malgré la nature complexe,

souvent hermétique, énigmatique, ésotérique de certains de ses textes, l'écriture représente pour Cixous un lieu dans lequel on peut explorer des questions fondamentales: Qui suis-je?, la question que Breton s'est posée au début de *Nadja*; Où et comment vivre?, questions auxquelles s'intéressaient avec intensité Aloïse et Vivien. Autrement dit, est-ce qu'il serait possible de créer un nouveau monde, une société plus habitable pour les femmes, et moins oppressive pour tout le monde, un lieu ontologiquement et sociologiquement plus accueillant? On est infiniment loin, ici, de l'utopie imaginée par Henri Michaux dans son *Ailleurs*, utopie caractérisée par la misère, l'aliénation et la mort. Loin, aussi, des utopies créées par Atwood, Orwell ou Huxley. Celles-ci seront mieux décrites comme des dystopies. Comme Aloïse, bien que ce soit par le biais d'un médium différent et sur un mode différent, Cixous vise un monde autre, transformé, repensé. On l'accuse souvent d'être trop utopique, trop hermétique, ou de ne pas offrir de moyens d'action politique concrète. L'utopie cixousienne s'élabore, certes, aux niveaux symbolique et linguistique, comme l'utopie hyvrardienne que décrit Cauville dans son article *Utopie et uchronie hyvrardiennes*.²³ Or, si la notion d'utopie ou de paradis se révèle fréquemment à l'état pur dans l'oeuvre de Cixous, elle comporte aussi ou implicitement ou explicitement un côté fermement politique, ce qui est peut-être plus manifeste dans ses pièces de théâtre. Globalement - mais au-delà de toute idéologie banale et contraignante - Cixous envisage un monde plus juste, où les femmes (et par extension les fous et tous les aliénés) peuvent réclamer et revendiquer leurs voix, trouver les mots pour s'exprimer dans une société qui accepte et valorise l'expression de la

²³Dans *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin*. (Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1997).

différence. Dans *Le rire de la Méduse*, essai publié en 1975, elle écrit: “ce que je dis a au moins deux faces et deux visées: détruire, casser; prévoir l'imprévu, projeter” (39). Son projet global est ainsi (au moins) double - elle critique le statut quo *et* vise de nouvelles formes de relations sociales, qui n'excluront plus les femmes.

L'écrit cixousien se présente alors, non pas comme un lieu d'exploration du quotidien comme chez Breton, mais comme un lieu édénique ou paradisiaque. Nous avons vu dans le premier chapitre consacré à *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux comment la déraison peut se caractériser et se manifester par l'expérience d'une sorte d'éternel présent: un déroulement du temps particulier au fou et qui ne coïncide pas avec celui des autres. À travers une écriture excessive, luxuriante, surabondante, Cixous crée librement un espace et un temps romanesques qui représentent, selon Metka Zupancic, auteure de ‘L'espace utopique cixousien’, “l'utopie et l'uchronie par excellence” (Zupancic 219). Mais ceci dit, le chaos dont il est question ici est infiniment loin de la folie à deux dont nous avons parlé dans le premier chapitre pour évoquer l'étrange existence du jeune couple amoureux. Pour la plupart, il n'y a pas de noms propres dans les textes cixousiens, même s'il y a parfois des protagonistes. Il n'est donc pas question d'identifier un ou deux personnages qui se trouvent au bord d'une crise psychologique et de chercher la source ou les symptômes de la folie. D'ailleurs, l'excès cixousien se situe aux antipodes de la folie billetdouxienne, étant plutôt une folie libératrice, généreuse, vivace. Il n'est pas question non plus de cette autoaliénation, telle qu'on l'a observée par exemple chez Aloïse, même si on peut parler dans les deux cas de

prolifération vitale et d'une grande énergie créatrice. L'excès cixousien a certes des éléments en commun avec ce que l'on a trouvé au bout de notre analyse de l'oeuvre de Renée Vivien où le corps féminin est en folie et où l'érotisme s'affirme comme un élément central dans sa poétique. L'univers cixousien est, lui aussi, un univers sensuel et sexuel.

FRAGMENTS KALÉIDOSCOPIQUES

Au lieu de privilégier un seul texte, j'ai choisi de considérer plusieurs textes et de chercher des correspondances et des résonances entre fictions, essais et pièces dramatiques. C'est ainsi qu'on devrait, à mon sens, aborder l'oeuvre cixousienne, oeuvre qui offre une abondance de textes d'orientation et de conception très variées et qui ne cesse d'évoluer. Autrement dit, pour pénétrer dans un texte donné, il faut le lire dans le contexte de l'oeuvre entière. Les textes deviennent ainsi des fragments kaléidoscopiques d'une démarche - oeuvre et projet, pratique et philosophie - qui se dévoile petit à petit, étant peut-être inachevable. Les textes travaillent ensemble, de manière fluide, empruntant les uns aux autres, puisant dans l'oeuvre d'autres écrivains, reprenant, répétant et retravaillant idées et images dans une intertextualité excessive qui constitue une rupture polyphonique d'avec l'écriture masculine. Verena Conley approfondit avec intelligence cet aspect essentiel de l'oeuvre dans son *Hélène Cixous*. Comme c'est le cas dans beaucoup d'oeuvres littéraires du vingtième siècle, on trouve chez Hélène Cixous des allusions psychologiques et psychanalytiques à l'oeuvre de Freud ou de Lacan, et de tels entretissages forment parfois, à leur tour, une partie importante de la structure

symbolique des romans, des pièces de théâtre ou des essais. À titre d'exemple, dans la pièce de théâtre expérimentale, *Portrait de Dora*, Cixous parodie l'oeuvre célèbre de Freud. Nombreuses sont les études qui choisissent de méditer l'oeuvre sous cet angle, le recueil *In Dora's Case: Freud-Hysteria-Feminism* en offre plusieurs exemples. Dora, qui hante *Portrait du soleil* et *La jeune née* aussi, est devenue un des mythes du vingtième siècle et Cixous met en scène son hystérie, cette forme de névrose le plus souvent associée aux femmes, et les énergies et les forces qui se cachent derrière cette soi-disant hystérie. Sa critique de la psychanalyse révèle comment la subjectivité féminine est structurée par les relations patriarcales. Luce Irigaray explore ce même phénomène dans *Ce sexe qui n'en est pas un*. Cixous lance un défi aux femmes, et surtout dans *Le rire de la Méduse* et *La jeune née: s'écrire et s'exprimer pour sortir du monde construit par les hommes*, et entrer dans un nouveau monde, trouver les mots pour dire le non-pensable, le non-pensé, le non-dit ou le silence de la folie accablante. Elle croit que les mots sont des portes d'accès à tous les "ailleurs". "Cixous's move, nous avertit Verena Andermatt Conley, is related to a position of excess, to a movement of *sortie*" (Conley 41).

L'écriture chaotique devient ainsi la clé du paradis ou de l'utopie. Ses textes sont hantés par la notion du paradis, surtout du paradis perdu, soit par le biais des images d'Adam et Eve et de la pomme, soit à travers les souvenirs de sa ville natale, Oran. Très souvent l'Algérie symbolise le paradis perdu. L'utopie devient ainsi l'une des préoccupations majeures de la cosmologie cixousienne. Metka Zupancic, toujours dans son article intitulé 'L'espace utopique cixousien', parle d'une "mytho-utopie" chez Cixous, lieu de

paradoxes et univers imaginaire où se croisent les contraires (Zupancic 222) et voilà, à n'en pas douter, un concept qui traverse toute l'oeuvre cixousienne.

La pièce dramatique *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* raconte la folie du roi et l'histoire d'une tentative de sauver un paradis perdu. Les Cambodgiens vivaient paisiblement avant d'être chassés de leur pays suite à une conspiration internationale. Pour Cixous, voilà un exemple qui montre bien comment l'exercice de la raison intéressée peut conduire à l'inhumain. Deux observations sur le temps de l'utopie ressortent surtout de ses pièces dramatiques. D'abord, le paradis semble être possible dans le *hic et nunc*, plutôt que dans une vie future. Deuxièmement, Cixous suggère l'idée que l'utopie existait déjà, mais qu'on ne cesse de la détruire et de se distancier de cette existence plus paisible.²⁴ L'écriture féminine représente une réaction contre cette destruction et cette distanciation et devient un site où lutter contre les forces de l'oppression et de la mort. Le langage rationnel incorpore l'autorité patriarcale. Dans une autre pièce de théâtre, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, Gandhi rêve de l'amour et des modes d'échange qui ne sont pas du tout compatibles avec des luttes contemporaines pour détenir et garantir le pouvoir politique. Dans cette pièce de théâtre, la partition de l'Inde symbolise la compétition féroce entre différentes économies de relations subjectives et sociales, ces économies étant décrites par Cixous dans *La jeune née* comme "masculines" et "féminines", et c'est précisément cette sorte de catégorisation qui

²⁴Cette partie du chapitre a été développée dans une communication intitulée *Utopia and madness in the work of Cixous, Aloïse and Vivien* que j'ai préparée pour le colloque Women in French (UK), May 2000.

provoque parfois chez certains lecteurs de Cixous des accusations d'essentialisme, notamment celles de Toril Moi dans son *Sexual/Textual Politics* et Hélène Wenzel dans *The Text as Body/Politics*.²⁵ À travers la figure historique de Gandhi, Cixous propose une économie qui aurait pu remplacer l'économie de la violence et de la séparation qui dominait en Inde à l'époque. Et, à un niveau global et atemporel, il s'agit d'une économie qui devrait remplacer ces économies dites "masculines" qui gouvernent tant de sociétés dystopiques. Comme l'art d'Aloïse, l'écriture cixousienne nous aide à retrouver le paradis qui était perdu. L'utopie, pour Cixous, serait un lieu de pluralité, de multiplicité et de chaos, un lieu infini, érotique et joyeux, plein de possibilités et d'optimisme, un lieu où on reconnaîtrait et célébrerait la différence au lieu de la cacher, l'ignorer ou la craindre. Autrement dit, on conçoit différemment la différence chez Cixous, surtout dans le domaine de la différence sexuelle. La différence et la diversité s'annoncent en effet comme la force vitale de l'utopie cixousienne.

À la différence de l'éthique qui domine, par exemple, dans *La cité des dames* de Christine de Pisan, les hommes ne seraient ni exclus ni rejetés de cette nouvelle société, qui serait quand même un lieu où on privilégierait la folle célébration des économies féminines. En ce sens, il s'agit chez Cixous d'une utopie féministe, comme l'affirme Claudine Fisher dans *La cosmogonie d'Hélène Cixous*, dirigée vers la transformation de la société, vers un espace et un temps où la femme cesse d'être définie en termes

²⁵Sur ce sujet problématique, voir aussi ma thèse de maîtrise, 'Hélène Cixous et la question d'essentialisme'.

lacaniens de négation ou de manque. Le temps linéaire, le passé, le présent et le futur ne représenteraient plus la condition humaine. L'utopie vise non seulement un futur plus paisible et joyeux, mais comprend aussi plusieurs retours - un retour vers l'unité, un retour vers une imagination primitive ou enfantine (comme dans l'art, précisément, des enfants ou, même, des fous, peut-être), un retour quittant le discours organisé pour aller vers la musique et le langage pré-rationnel de l'inconscient tel qu'étudié par Julia Kristeva. L'utopie implique une émancipation mettant fin aux économies masculines et à l'inégalité sociale et sexuelle qui est si répandue dans la société moderne, une société qui, selon la perspective de Foucault dans son *Histoire de la folie*, est une dystopie où des relations de pouvoir sont envahissantes. Dans l'utopie féministe cixousienne, étrange univers, mi-concret, mi-abstrait, l'excès et la transgression des limites sont valorisés et c'est le désir, et non pas la raison, qui représente le moyen d'échapper aux mentalités misogynes et aux concepts oppressifs de la pensée traditionnelle.

EXCÈS TEXTUEL

Que dire à propos de l'excès au niveau textuel? On peut parler d'une fragmentation de l'écrit, fragmentation qui est à la fois nécessaire et révolutionnaire. En commentant les écrits délirants d'Aloïse, nous avons parlé de textes étranges, du chaos des représentations, d'un collage de syntaxe brisée, et d'un vocabulaire étrange, où de multiples références nécessairement transgressent les limites de la signification. On pourrait décrire l'écriture cixousienne de la même façon. Cixous explore, certes, de nouvelles dimensions non seulement de l'émancipation sociale, mais la possibilité d'une

émancipation linguistique la séduit aussi, fortement. Les notions de folie, d'excès et d'abondance se situent au coeur de la textualité même. Béatrice Slama, dans son article 'Entre amour et écriture : *Le livre de Promethea*', décrit ainsi l'art de Cixous:

Hélène Cixous réinvente - avec quel art vertigineux, quelle explosion de rythmes, de phrases, d'images, quelle intensité émotionnelle et érotique - le réseau de métaphores qui naît et renaît dans ses écritures de femmes pour tenter de dire la jouissance féminine : emportée dans le tourbillon, la mer, le noir, le chaos originel, hors de soi, exorbitée, se perdre, s'oublier, couler dans l'abîme, le ciel et la mer confondus. (Slama 133)

Le langage se voit revitalisé, transformé, les néologismes y abondent et les mots "de la tribu", comme disait Mallarmé, se trouvent chargés de nouvelles significations. Cixous favorise des techniques qui donnent à son écriture une apparence de délire verbal avec des interruptions et des caractères en italiques. Elle y ajoute parfois un vocabulaire étranger, sans le traduire. Un seul mot ou une phrase peut signifier ou connoter plusieurs choses simultanément, comme par exemple les titres *Là* (terme polysémique), *La venue à l'écriture* (qu'on peut lire aussi comme *l'avenue* à l'écriture) ou *La jeune née* (qui évoque l'écrivain Jean Genet qui pratique une écriture dite féminine, ou peut se traduire encore comme *Là je nais*). Même les titres contiennent ainsi une multiplicité de possibles. Donc, tout en jouant avec les limites de la différence et de la sexualité, Cixous joue avec les limites du langage, créant ainsi une relation poétique et presque magique entre le langage et la réalité. Cette écriture excessive, ludique, transgressive, insiste sur l'instabilité des mots et des significations et s'inspire en partie du concept derridéen de *différance*. Selon ce concept, toute identité est instable: les signes linguistiques, le sens et même le parleur.

Ce qui en résulte, c'est une écriture apparemment chaotique, mais cette nature chaotique a une connotation tout à fait libératrice. La rhétorique cixousienne englobe ainsi une vision politique. On pourrait parler peut-être de glossolalie, l'image même du langage inscrit dans son excès, excès qui comporte implicitement la disjonction totale du signifiant et du signifié. L'écriture féminine franchit les limites du discours organisé pour éliminer les oppositions binaires hiérarchisées qui construisent la femme comme l'Autre.

L'émancipation devient ainsi possible à travers cette écriture excessive et chaotique.

L'excès textuel s'offre comme rupture des règles d'une grammaire traditionnelle, reçue. Il y a rupture et déconstruction de la langue conventionnelle, patriarcale et l'écriture opère une rupture avec le figuratif. Voici un mode de communication qui privilégie et valorise positivement l'instabilité. Si la folie est un lieu d'instabilité, l'écriture qui tente de la capter doit l'être aussi. Par contre, aucune gratuité ici, mais, loin de là, une intentionalité transformatrice.

UNE FOLIE SUBVERSIVE?

Dans son livre *The Madwoman Can't Speak*, Marta Caminero-Santangelo examine la problématique de la folie et du féminisme et elle parle de ce qu'elle appelle "the madwoman metaphor" (Caminero-Santangelo 2). Globalement parlant, elle est contre l'idée que la folie peut être subversive, mais elle admire et commente la représentation et le rôle de la folie dans certains écrits de Cixous. Selon Caminero-Santangelo, la folie tend à symboliser la rage et, par extension, la révolution politique. Cependant, la folle dans l'oeuvre cixousienne - la Méduse, par exemple, avec son regard

foudroyant - va au-delà de la rage et de la fureur et finit par représenter une sorte de folie riante, moqueuse et provocatrice. En lisant *Le rire de la Méduse*, on peut presque entendre le rire maniaque de la Méduse, de cette femme mythique aux cheveux serpentins, désordonnés, désordonnants, et sentir son énergie revitalisante et libératrice. Selon Allen Weiss, auteur du livre *The Aesthetics of Excess*, “Laughter is [...] a moment in which rationality is succeeded by a gratuitous affirmation of life, of contingency, of the body” (Weiss 22). Les hommes privilégient depuis toujours un langage rationnel, mais, selon Caminero-Santangelo, Cixous recommande un langage de non-raison, un langage irrationnel, viscéral, richement opaque, qui peut bouleverser la pensée patriarcale, figeante et contraignante. Un tel langage représente un pouvoir qui est plus spécifiquement féminin. Cixous et d’autres écrivaines ont suggéré que l’hystérie a ses racines dans une révolte contre le rôle féminin traditionnel, ce qui nous ramène au *Portrait de Dora*, à l’histoire d’une femme hystérique qui parle à travers son corps. Cixous revendique l’hystérique comme une force éblouissante, déroutante qui lutte contre les structures oppressives. Les émotions explosives compensent et corrigent des siècles de répression et de condamnation au silence. Cixous épouse la déraison, le chaos - non pas le chaos violent de l’abus ou de la discrimination, mais un chaos joyeux, libérateur et surtout, à mon avis, subversif. Dans la cosmologie cixousienne, la folle a retrouvé sa voix et elle exprime la jubilation, la liesse et l’émancipation.

CONCLUSION

Les multiples paradoxes qui traversent l'écriture cixousienne, la coexistence de contraires dans son oeuvre, et la notion de la folie comme tension créatrice - tous ces éléments rappellent l'art schizophrène d'Aloïse et la poésie tensionnelle de Renée Vivien. Dans notre chapitre consacré à l'art d'Aloïse, nous avons parlé de la tentative de guérir, qui constitue implicitement une critique de la réalité dont elle est exclue. C'est dans cette même optique que l'utopie cixousienne nous distancie de la réalité afin de la transformer. Un tel projet est, à mon avis, un projet résolument politique, notion sur laquelle insiste si souvent Morag Shiach dans son *Hélène Cixous. A Politics of Writing*. Au-delà des complexités, il convient de retenir la construction rigoureuse du texte, la dialectique de la folie et de l'excès qu'elle met en jeu, sans pourtant compromettre une dimension ludique et provocatrice et un rythme délirant. Les fantaisies joyeuses et enfantines ont plus de mérite que la pensée ordinaire et traditionnelle des gens dits rationnels et intelligents, qui restent emprisonnés dans le monde du commerce et du propre (un monde sévèrement critiqué d'ailleurs par Fleutiaux, Sarraute et Breton), et qui tendent à oublier l'importance de l'individu et tous les autres aspects de la personnalité et, de façon générale, de la nature humaine. Une telle poétique ou ontologie anticipe une notion très répandue dans les écrits de l'écrivain québécois Jacques Ferron sur la folie: l'importance de l'individualité et de la biographie des fous, et voici une notion que nous allons aborder dans le chapitre suivant. Innover, provoquer, inspirer et transformer: telle est la vocation de l'oeuvre littéraire cixousienne. Mais, peut-être, plus que tout, il faut, selon Cixous, *célébrer* la folie féminine, une folie excessive et chaotique qui n'exclut pas la raison,

mais qui communique avec elle. Pour conclure, revenons à la citation donnée au début de ce chapitre: "Nerval, comme Foucault, voudrait remonter au point zéro où Folie et Raison ne s'excluent pas encore, mais au contraire communiquent dans une énigmatique conjonction." N'est-ce pas aussi l'un des buts ultimes du projet littéraire de Hélène Cixous?

6. Une maladie pas comme les autres: la folie selon Jacques Ferron

“Si le fou devient un miroir, là il te brûle. Non si tu le vois tel qu’il est et que tu as la convivialité, comme on dit - c’est un mot à la mode -, pour l’écouter et l’entendre, pour reconnaître sa prodigieuse biographie qui est toujours méconnue et qui, à mesure que les années passent dans les asiles, devient de plus en plus lointaine.”

Jacques Ferron, *Par la porte d’en arrière*

INTRODUCTION

Quittant l’excès cixousien nous passons maintenant au prochain fragment dans notre kaléidoscope et à une sixième oeuvre de la folie. *Le pas de Gamelin* est un récit du grand écrivain québécois Jacques Ferron qui paraît dans le recueil *La conférence inachevée* (CI), publié en 1987, mais qui reste en partie inédit, le manuscrit n’ayant jamais été publié dans sa totalité. *La conférence inachevée* comprend dix-sept récits de longueur inégale. La folie est l’une des préoccupations majeures présentes dans l’oeuvre entière de Ferron, un thème qui revient dans *Les roses sauvages*, dans *Lettre d’amour*, dans *Cotnoir* et dans *L’amélanchier*, pour ne nommer que quelques titres. Dans *Par la porte d’en arrière* (P), Ferron dit que “dans le fou l’écrivain se reconnaît, parce que l’écrivain est une manière de fou” (P 294). Il s’intéresse vivement à la folie des écrivains et des poètes tel que Claude Gauvreau, et il cherche à élaborer une poétique de la folie où, écrit-il dans *Le pas de Gamelin*, “la sagesse s’est obscurcie et la folie court dorénavant

partout dans la nuit” (CI 23). Comme dans d’autres oeuvres étudiées ici, folie et nuit établissent une interpertinence symbolique qui traverse toute l’oeuvre ferronienne. La folie ou, plus précisément, la démence - la déchéance progressive et irréversible des activités psychiques - se voit aussi associée à la mort. Les deux se ressemblent selon Ferron, dans la mesure où celle-ci représente le point extrême de la vie, tandis que la démence peut être comprise comme le point ultime de la douleur psychologique ou, selon Monique Saigal, auteure de *L’écriture: lien de mère à fille*, “la métaphore de l’aliénation sociale définitive” (Saigal 151).

Si *Le pas de Gamelin* se distingue de toutes les autres oeuvres étudiées jusqu’ici, c’est, me semble-t-il, à cause surtout de la façon directe dont l’auteur aborde ce sujet complexe. Il ne raconte pas sa propre expérience de la maladie mentale, comme le fait Marie Cardinal, mais, vers la fin de sa vie, l’écrivain raconte et réfléchit sur les seize mois qu’il a passés à l’hôpital psychiatrique Saint-Jean-de Dieu, comme médecin omnipraticien, au début des années 1970. Ferron parle dans *Par la porte d’en arrière* des grands lieux de la folie dont il est question dans *Le pas de Gamelin*:

L’ancien système au Québec comptait deux pôles importants de la raison qui étaient les deux grands lieux de la folie, d’un côté Saint-Michel-Archange, Beauport, Mastai, de l’autre Saint-Jean-de-Dieu, Gamelin, Longue-Pointe. C’était des phares de sagesse, parce qu’on en parlait avant de parler de Montréal ou de Québec. (P 278)

L'écriture de Ferron est ancrée ainsi non seulement dans les cas réels de maladie mentale, mais aussi dans le réel québécois. Le récit se divise en dix chapitres assez courts et porte, après quelques généralités, sur des cas particuliers de maladie mentale. Les anecdotes sont émouvantes et parfois choquantes, et permettent à l'écrivain de raconter ce qu'il a vu dans les institutions psychiatriques. Ce qui frappe d'abord est sa façon particulière de raconter et de décrire ses diverses expériences à l'hôpital. Il ne donne pas de simple description neutre de ce qui s'y passait, mais raconte plutôt l'histoire des traitements atroces et violents dont il était témoin. Il était souvent outragé par les traitements et par les décisions prises par ceux qui avaient l'autorité institutionnelle. *Le pas de Gamelin* s'offre comme l'histoire de l'insensibilité et du manque de compréhension de la part des médecins à l'époque. Ferron l'écrivain réussit à faire ressortir le pathos, l'inhumanité des traitements dits révolutionnaires, et la nature atroce des injustices, voire des crimes commis par les chirurgiens. Ce qui en résulte est un texte qui provoque chez le lecteur une tristesse et une sympathie profonde que Ferron lui-même a ressentie face à la détresse mentale et physique des internés.

UNE MALADIE PAS COMME LES AUTRES

La folie, selon Ferron, est une maladie pas comme les autres. Qu'est-ce qu'il entend par cette distinction? Pourquoi et dans quel sens la folie diffère-t-elle des autres maladies? D'abord, il estime qu'on ne comprend pas la folie ou les folies de la même façon dont on comprend les maladies strictement physiques. Une maladie mentale est peut-être beaucoup plus complexe et plus difficile lorsqu'on cherche à en identifier les

sources que lorsqu'il s'agit d'une maladie physique. Chaque maladie mentale est particulière, donc, comme le suggère Thomas Szasz dans *The Myth of Mental Illness*, on ne peut ni se faire une vue d'ensemble de la folie, ni la traiter de la même façon chaque fois qu'elle se manifeste. Le désordre psychologique implique la personne ou la personnalité entière et est nécessairement lié à la biographie ou à l'individualité de la personne. L'auteur parle de "l'idée saugrenue (...) de guérir la folie comme toute autre maladie" (CI 23). Mais, la folie ne se guérit pas comme toute autre maladie, et à l'hôpital Saint-Jean de-Dieu, la folie ne se guérissait presque jamais et c'est pour cela que Ferron s'en prend aux psychiatres. Apparemment, toute possibilité de réintégration ou de resocialisation des internés était hors de question. Malheureusement, il paraît qu'au lieu de diminuer, les désordres psychologiques ne font que s'accroître dans ces institutions, phénomène que dénonce Laing dans *The Divided Self*.

Dans ses écrits, Ferron révèle une attitude envers la déraison qui est dans un sens assez loin de celle de Cixous ou de Dubuffet, qui voient la folie comme quelque chose de fructueux et pour qui l'écriture et l'art sont des lieux pour la célébrer et la faire parler. Ferron écrit une oeuvre sur la folie pour des raisons bien différentes. Il ne se concentre pas sur les aspects affirmatifs ou libérateurs du désordre. Cela dit, il semble croire qu'il y a un aspect plus désirable au sein de certaines folies, aspect qui reste difficilement cernable et qui échappe à la plupart des psychiatres. Ferron se déclare, avec Breton et Foucault, contre les traitements et les thérapies plutôt que contre la folie elle-même. Comme Breton, Ferron dénonce explicitement ce que l'on considère comme normal dans

les institutions psychiatriques. Il se proclame contre la dite “révolution psychiatrique” (CI 33) qui était en cours et, dans la plupart des cas, il est contre l'internement. Trop souvent à l'époque, les médecins traitaient la maladie mentale en administrant neuroleptiques et électrochocs, ce qui constituait une thérapie “impérieuse et machinale, saccadée et désâamante” selon l'expression de Ferron (CI 40). Il parle d'une “médecine d'homme, assez équivoque, sinon perverse” (CI 59), de l'atrocité des traitements, des outrages, de la mutilation et même d'un “sadisme exquis” (CI 60). Ces types de traitements ne font que plonger davantage les patients dans leur aliénation. Les ressources dites thérapeutiques et la neutralisation de l'imagination empêchent toute possibilité de guérison ou d'activité créatrice. Dans ce sens, c'était plutôt les chirurgiens qui étaient les vrais fous. Comme le remarque Faivre-Duboz dans *Jacques Ferron: autour des commencements*, la folie est souvent aggravée et prolongée par la société qui permet l'isolement du fou ou de la folle en l'internant (Faivre-Duboz 63).

Le pas de Gamelin raconte alors la tragédie de tant de vies et d'âmes déformées ou détruites, mais en même temps reconnaît à quel point la folie peut et devrait être en quelque sorte célébrée ou au moins acceptée comme le signe de l'individualité. Un ton mélancolique et une profonde tristesse dominent ainsi ce récit, mais parfois il s'agit de tristes bonheurs, d'un mélange d'émotions qui n'est pas sans rappeler la poétique de la folie chez Renée Vivien. Malgré tout le mal, on a parfois l'impression que l'asile, après tout, offre un refuge, un abri ou un endroit de bonheur pour certains patients. Ferron raconte la crainte qu'éprouvent certains internés d'être mis dehors. Évidemment il a de la

pitié pour tous les patients qui n'auraient pas dû être à l'asile et il se sent parfois coupable. Il se plaint non seulement des psychiatres, mais il s'accuse lui-même. Il parle souvent de l'autorité qui pèse partout, de l'abus de l'autorité surtout, et de l'exercice de son propre pouvoir, qui compensait peut-être, dit-il, la perte de sa jeunesse (CI 42-3). Lorsqu'il rate l'occasion de délivrer Nelligan, un patient qui dit qu'il avait été interné apparemment sans raison, un gardien dit à Ferron qu'il n'aurait pas été le premier à écouter les plaintes de Nelligan. "J'en éprouvai la plus grande déception, sauveur abusé", raconte-t-il dans *La conférence inachevée* (36). Il exprime sa honte, son sentiment de culpabilité, mais aussi son manque d'autorité face à celle des autres médecins. Un des rares regrets de sa vie, c'est de ne pas avoir pu aider une patiente à mettre son enfant au monde dans la salle Sainte-Rita. Malheureusement, à la dernière minute il a pris peur, détruisant en un instant "un grand rêve, la folle et belle entreprise que nous avions préparée" (CI 49). Dans un entretien, Ferron parle de la nécessité de raconter les évasions, disant qu'il faut en évoquer, en creuser la pertinence dans un livre sur les lieux d'internement (P 298). À la différence des autres docteurs, il s'impliquait très souvent auprès de ses patients, risquant peut-être sa carrière. Ferron le médecin s'identifie avec les patients à un niveau plus humain, plus viscéral que les autres professionnels, et cette sensibilité se manifeste non seulement dans sa profonde humanité, mais dans les petites observations.

FOLIE ET RELIGION

Ferron décrit aussi la contribution des religieuses qui soignaient les fous. À plusieurs reprises il compare les fous aux religieuses qui, comme il le dit, partageaient les contraintes de l'exclusion même si leur réclusion restait volontaire. Elles étaient des recluses parmi des reclus, explique-t-il dans *Par la porte d'en arrière*, sauf qu'elles avaient choisi une telle existence pour l'amour de Dieu (P 280). La vie à l'asile et la vie religieuse ont aussi à leur tour des choses en commun avec la vie en exil, thème qui structure profondément l'imaginaire québécois, selon Pierre L'Hérault, auteur de *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire* (L'Hérault 195). Une phrase qui apparaît au début du dernier chapitre est répétée plusieurs fois dans le récit, revenant comme un refrain: "Si les fous étaient rejetés par la société, internés à Longue-Pointe, les Religieuses adoucissaient leur sort en le partageant" (CI 87). La relation entre la religion et la folie s'affirme comme un élément qui aide à faire ressortir le profond manque de compréhension à l'époque à l'égard de la maladie mentale. Cet élément ne manque pas d'ironie, Dieu "ne fai[sant] pas grande différence entre les sages et les insensés, a[yant] même déclaré bienheureux les faibles d'esprit" (CI 87). La raison et la lucidité ne sont pas nécessairement privilégiées par le Dieu qui guide ceux qui s'occupent des internés.

LES CAS PARTICULIERS

Les cas particuliers que Ferron décrit sont tous très différents, mais sont liés les uns aux autres par le même manque de respect pour le patient dont témoignent les exemples suivants. Ferron décrit le cas de Marie, et les traitements brutaux qu'elle a dû

subir, lobotomie et électrochocs par exemple, exécutés non pas comme punition, mais comme traitement dit régulier et normal. Suit alors le cas de Pierrette “la momie”, et celui de Monique, qui a subi la “psychochirurgie utilitaire” visant à la guérir de sa manie. Il y a le cas d’Hélène, la prostituée avec son goût de l’érotisme, son goût du suicide, et sa manie des ciseaux. Ferron fait remarquer, à son sujet, que les professions de prostitution et de médecine sont toutes les deux vouées aux soins corporels (CI 66), mais manifestement l’ironie pèse beaucoup plus lourdement sur celle des hommes que sur celle des femmes. Le cas de Claire McComeau et des trois pères est l’un des rares cas heureux. L’insanité de Suzanne y est racontée, c’est l’histoire d’une trahison qui la démoralise sévèrement, ainsi que le cas de Louise Grignon avec son génie d’improvisation (CI 92-3). Ferron parle des mongoliens et de ce qui les distinguent des autres patients: une qualité qu’il décrit comme leur “trop grande rapidité d’esprit” (CI 37). Sans la célébrer exactement, Ferron est sensible à l’idée qu’une maladie mentale peut avoir un effet positif sur certaines familles, c’est-à-dire qu’une maladie mentale peut leur apporter des dimensions inattendues. Dans certaines circonstances, les mongoliens peuvent constituer, selon l’expression de Ferron, une sorte de “ciment familial” qui est peut-être leur raison d’être (P 289-90). C’est presque comme s’il y aurait un vide sans cette personne spéciale au sein de la famille, comme si la maladie intensifie en quelque sorte le lien familial. Par contre, il y a des moments très tristes, où un profond désespoir se fait sentir, et un de ces moments, c’est lorsque Ferron parle de la mongolienne, abandonnée par ses riches parents, qui n’arrêtait pas de descendre de son lit et d’y remonter après avoir essayé en vain de faire son besoin. “C’en était effarant: sa peur de se salir tenait de l’absolu. Que lui avait-on fait, Seigneur?”

(CI 38). Voici un véritable cri de désespoir, de honte et d'incrédulité face à la négligence dont Ferron a été témoin au cours des mois passés dans cette institution.

Le cas de Céline

Dans certain cas, la maladie mentale peut investir le fou ou la folle d'un certain pouvoir, et très souvent c'est peut-être le seul pouvoir qu'une personne arrive à s'approprier dans sa vie - tel est le cas de Céline "la mutique" qui, après vingt-huit ans de silence voulu, est amenée à parler. Mais, Ferron le montre très bien, son silence, c'était son pouvoir, un peu comme pour le personnage durassien, Lol V. Stein, qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, couve son silence et sa folie. La folie silencieuse la protège. Selon Ferron, ce qu'il y a de beau dans le cas de Céline, c'est que pendant vingt-huit ans elle ait tenu parole. Il parle d'honneur et de ce qu'il appelle "son prodigieux silence". Deux psychiatres français, "genre Tintins libérateurs" (P 291), décident de la faire parler et réussissent enfin à le faire. Mais, avant leur départ, Céline comprend son erreur et les traite de "voleurs d'âme". La folie de Céline est une folie voulue qu'il aurait fallu respecter, selon Ferron. Cet épisode lui permet de parler aussi de l'individualité de la folie. On ne traite pas un cas récent comme un cas ancien - il faut tenir compte de la durée de la folie et reconnaître que parfois il vaut mieux ne pas intervenir. En plus, "chacun a son coin de folie. Si certains personnages s'y adonnent et y persévèrent à tel point que ça devient leur personnalité d'être fou, qu'il y ait perte pour eux à redevenir bêtement normal, il est mieux qu'ils demeurent fous", dit Ferron dans *Par la porte d'en arrière* (P 292). Il faut toujours respecter la dignité humaine et la raison pour laquelle la folie a

surgi. Une autre observation intéressante porte sur la logique de la folie: “une débile a de la logique, une logique qui l’emporte sur la réalité” (CI 74). Car ce que les psychiatres ne comprennent pas du tout, aux yeux de Ferron, c’est que le fou ou la folle est capable d’élaborer et de vivre une logique, et que Céline avait elle-même sa logique existentielle et ses raisons pour ne pas parler. La folie devient ainsi, dans cette perspective, une folie raisonnante telle qu’étudiée par Yann Salaün et par Aurélia Gaillard, une autre forme de rationalité, plus opaque peut-être mais palpable et autrement cohérente.²⁶

FOLIE, BIOGRAPHIE, SOCIÉTÉ

Plus que tout autre écrivain étudié ici, Ferron montre que le lien entre la folie et ce qu’il appelle “la biographie” est central dans les cas de maladie mentale et que la folie est toujours quelque part déracinement et rupture de la ligne du bios. Il insiste aussi sur ce lien important dans la *Lettre d’amour*. Selon le jugement de Ferron, au lieu d’attacher un diagnostic aux patients, il faut plutôt leur parler, dialoguer avec eux, les écouter, essayer de comprendre l’histoire sociale et familiale de chaque personne, notion sur laquelle insiste si souvent Laing dans *The Self and Others*. Critiquant les décisions médicales très souvent prises, Ferron parle de ce qu’il considère comme étant “une incapacité de concevoir une société chaleureuse, hors des normes froides de la bourgeoisie, une préférence pour l’anamnèse, un mépris pour la biographie et souvent une passion rentrée, un racisme pire que le racisme lorsqu’on prend les siens en aversion” (CI 78). La

²⁶Les deux études en question se trouvent dans la collection *Folies romanesques au siècle des Lumières*.

biographie est, dans un sens, plus importante et même plus fondamentale que la médecine. Si on n'essaye pas d'abord de comprendre l'histoire biographique de celui ou celle qu'on traite, ses racines dans une société particulière, québécoise ici, on reste impuissant, insensible à la nature même de la folie. "Quand un nommé Évaque Giroir vient de Saint-Quentin, dans la Petite République de Madawaska, pour présenter ses hommages à la petite Louiselle, il faut être un insensé, tout médecin qu'on soit, pour faire de ce roi mage un maquereau" (CI 79). C'est ainsi que Ferron souligne l'importance de l'identité, de l'histoire vécue du fou, et de l'individualité.

Qu'est-ce que la maladie mentale nous apprend sur la nature de la société? Ferron reconnaît le lien important entre la folie et la société, qui elle-même doit être folle pour produire des fous. Selon Patrick Poirier, dans *L'autre Ferron*, la folie y apparaît comme "le reflet individuel du désarroi de la société" (Poirier 243). Autrement dit, le fou fonctionne comme un miroir de son environnement et il ne peut pas s'empêcher d'agir de façon étrange ou chaotique si la société et le temps dont il est issu sont fous. Voici une notion qui n'est pas sans rappeler la représentation du désordre généralisé dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Raphaële Billetdoux, la poésie de Renée Vivien et *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal. La raison de la folie est dans cette optique d'abord sociale et la folie est, selon Ferron, quelque chose de primordial, quelque chose qui précède la littérature et la médecine. Mais Ferron parle aussi de la folie comme témoignage. Mieux que tout autre phénomène, la folie indique les points de rupture dans les sociétés où la simple maladie n'est plus de saison. Le déséquilibre psychologique

s'offre comme rupture encore une fois et cette notion se situe aussi au niveau de l'écriture. "Oeuvre de la rupture, déclare Poirier, *Le pas de Gamelin* ne peut que se refuser à toute lecture qui ne serait pas elle-même désarticulée, expérience à vif de la catastrophe esthétique ressentie par Jacques Ferron tout au long de son élaboration" (Poirier 275).

CONCLUSION

Cette notion que la maladie mentale est quelque chose qu'il faut respecter, quelque chose d'admirable, n'est pas répandue dans le domaine littéraire. Il n'y a que Shakespeare qui a parlé de la folie de cette manière, selon Ferron. Le déséquilibre psychique est représenté si souvent comme une expérience pénible, comme une maladie qu'il faut guérir et, selon Caminero-Santangelo dans *The Madwoman Can't Speak*, comme la négation du pouvoir (Caminero-Santangelo 182). La folie ressort comme quelque chose de noble aux yeux de Ferron, mais les autres médecins sont caractérisés dans *Le pas de Gamelin* comme les vrais fous et leurs étranges décisions face aux diverses maladies mentales restent incompréhensibles et souvent incroyables. Malheureusement, la grandeur de la folie était complètement ignorée par les psychiatres. Ferron ne parle jamais avec respect des autres médecins, mais, par contre, il a beaucoup de respect pour les internés. Le plus important, c'est de les traiter avec dignité, honneur et compassion, et cela constitue le commencement de la guérison. Voilà un concept qui n'est pas très complexe, mais c'est un concept qui semble avoir été complètement ignoré par les autres médecins qu'évoque Ferron. Patrick Poirier remarque avec justesse que le

respect implique nécessairement une mise à distance, un écart, consacre une rupture, une ligne de partage entre raison et folie, ordre et désordre (Poirier 239). Néanmoins, pour Ferron, c'est le respect qui manquait dans les institutions dont le rôle principal était supposément d'aider les malades, et sans respect il ne peut y avoir de guérison.

Dans *Le désarroi*, Ferron explique la raison pour laquelle il a décidé d'écrire *Le pas de Gamelin*:

pour dire ... la fonction de la folie, sa nécessité et sa beauté: qu'elle est le refus des normes, un refus dont les psychiatres ont peur; que pour ne point entendre le fou, la folle, ils le mettent dans des catégories, de nouvelles normes qui sont la folie de la folie; que la folie est absolument singulière et qu'il ne faut pas parler des fous, mais d'êtres fous dont nous sommes tous tenants puisque nous sommes tous singuliers. (*Le désarroi*, 82)

Ferron ne tente donc ni de capter ni d'évoquer la maladie mentale au niveau textuel, dans la texture de l'écriture, comme le fait Cixous ou Duras. Il n'invente pas de nouveau langage subversif et chaotique. Il veut raconter, dans un langage assez simple et direct, loin de tout discours délirant ou excessif, les atrocités et les injustices subies au nom de la psychiatrie, peut-être pour les exorciser, ou pour empêcher d'autres crimes à l'avenir. Pour renforcer la notion que la folie fait partie intégrante du spectre kaléidoscopique des qualités humaines, il cite Pascal: "Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie que de ne pas être fou" (CI 23). Pour Ferron, la folie est primordiale et essentielle, ayant une logique et une poésie. Le premier pas vers la guérison des fous consiste à prêter l'oreille à leur "poésie". Pour terminer ce chapitre

revenons à une remarque faite par Ferron dans une lettre à Pierre Vadeboncoeur et citée dans la préface à *La conférence inachevée*, où Ferron associe intimement la folie des internés à la folie des poètes: "Cette folie est commune à tous nos jeunes poètes, et on l'appelle inspiration".²⁷ Avec *Le pas de Gamelin*, Ferron nous a laissé une perspective sur la folie qui nous dit autant sur la maladie mentale que sur des décisions prises au nom de la psychiatrie qui l'institutionnalise - si la folie est terreur et angoisse, elle est aussi beauté, poésie et individuation poussée jusqu'au bout: l'arrogance et l'indifférence risquent de la problématiser là où, d'habitude, elle n'est qu'innocente, simplement extra-ordinaire.

²⁷Ferron, dans une lettre à Pierre Vadeboncoeur, le 28 juillet 1941.

7. La folie comme silence : Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*

Juste après cet entretien, nous sommes sorties dans le jardin et Marguerite m'a dit, à brûle-pourpoint: 'Tu me prends pour une malade mentale, non?' Et pour lui montrer combien je trouvais cette idée aberrante et impensable, je lui ai dit: 'Tu es folle!'

Xavière Gauthier, *Les Parleuses*

Que cachait cette revenante tranquille d'un amour si grand, si fort, disait-on, qu'elle en avait comme perdu la raison?

Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*

INTRODUCTION

Considérons maintenant l'écrivaine française qui est, pour plusieurs raisons, au centre de notre étude, Marguerite Duras (1914-1996), et son très beau roman de la folie et du désir, *Le ravissement de Lol V. Stein*, paru en 1964. Le personnage central, Lol V. Stein, hante l'univers romanesque de Duras pendant plusieurs ans, un univers fantasmatique et délirant. Peut-être mieux que tout/e autre auteur/e ou artiste/e étudié/e ici, Duras représente la folie comme un profond silence, un vide, une absence et un anéantissement. L'oeuvre littéraire de Duras est à certains égards profondément pessimiste, pleine de douleur et d'aliénation ontologique, mais pleine aussi de beauté et de passion. Il n'est pas du tout étonnant que la folie et la passion coexistent. La possibilité de la folie est offerte, selon Foucault dans son *Histoire de la folie*, dans le fait même de la passion (Foucault 246). Mais la déraison représente aussi une réaction nécessaire et

primordiale face à une situation difficile ou traumatisante. La mère de Duras a subi des crises de folie, et Duras raconte ces temps difficiles et parfois violents dans son oeuvre autobiographique, *L'amant*. Dans *Fiction et folie dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Marilyn Schuster fait remarquer que dès les premiers romans de Duras, la folie et la révolte sont étroitement liées à la fiction en tant que réactions à l'intolérable:

L'esthétique de Duras trace une courbe qui va du comble au creux, du fantasme à la folie. Si dans les premiers romans les personnages se donnent à des fantasmes et créent des fictions pour apprivoiser l'intolérable ou pour fuir, dans les oeuvres plus récentes la folie et les fictions que racontent les voix narratives dépouillent et illuminent l'intolérable pour faire éclater une destruction totale. (Schuster 123)

Plusieurs personnages dans l'oeuvre durassienne sont atteints de délire - de la folie temporaire d'Ernesto dans *La pluie d'été*, la folie de Claire Lannes dans *L'amante anglaise* et l'identité névrotique d'Elisabeth dans le film *Détruire dit-elle* (1969), à la mendicante folle du *Vice-consul* et la folie morbide de la narratrice dans *La vie tranquille* (1944), qui, elle, découvre son propre néant: "Je n'étais personne. Je n'avais ni nom ni visage. En traversant l'août, j'étais: rien. Mes pas ne faisaient aucun bruit, rien n'entendait que j'étais là, je ne dérangeais rien. Au bas des ravines coassaient les grenouilles vivantes, instruites des choses d'août, des choses de mort." Cette immanence de la mort et cette notion de la folie comme anéantissement sont deux éléments clés dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, roman très complexe, écrit dans un style dépouillé, donc infiniment loin du style de Nathalie Sarraute ou de celui d'Hélène Cixous. À la différence

de l'excès et l'abondance qui marquent le texte de Cixous, le texte durassien est peut-être mieux décrit comme anorexique.

Le titre du *Ravissement de Lol V. Stein* se prête facilement à deux questions.

D'abord, c'est le ravissement dans quel sens? L'extase? L'ivresse? Le manque?

L'enlèvement? Deuxièmement, c'est le ravissement de qui et par qui? Il est assez difficile de distinguer entre la personne qui raconte et la personne qui est racontée, entre cause et effet, entre dedans et dehors. La complexité de la folie du personnage central se reflète dans la structure du roman, qui remet en question nos façons traditionnelles de faire ces distinctions et provoque une sorte de vertige de la part du lecteur. Le récit contient deux fictions: celle que le narrateur est en train de créer et celle où vit Lol V. Stein, la "revenante tranquille", un être très fragile, comme le sont très souvent les héroïnes durassiennes. *Le ravissement de Lol V. Stein* est un roman écrit à la première personne, mais le récit traditionnel se voit remplacé par une toile de mots, un glissement constant entre le passé et le présent qui donne lieu à une sorte de schizophrénie textuelle. Ce qui est assez rare chez les romancières du vingtième siècle, le narrateur de cette "histoire" n'est ni l'auteure, ni Lol elle-même, mais un homme, Jacques Hold - un homme qui devient l'amant de Lol. Le narrateur va devenir l'un des protagonistes, comme dans *La Peste* de Camus. Le deuxième élément dans le titre qui nous perturbe est le nom du personnage central, Lol V. Stein, un nom étranger qui implique une sorte de marginalisation, un nom abrégé, réduit, comme une amputation. Ce n'est que très tard dans le roman qu'on apprend son nom entier, Lola Valerie Stein. D'autres amputations ou

des noms abrégés apparaissent dans le roman - S. Tahla, U. Bridge et T. Beach et fonctionnent, selon Renate Günther, comme symboles de la fragmentation de l'identité du personnage principal (Günther 13).

LA FOLIE DE LOL

Plusieurs des personnages fous étudiés dans cette thèse sont jeunes et Lol ne fait pas d'exception - elle a vingt-neuf ans lorsqu'elle rencontre Jacques Hold pour la première fois, et elle est mariée, mère de trois filles. Elle mène une vie assez "ordinaire" mais, ce qui est extraordinaire, c'est que dix ans auparavant elle ait subi une crise, suite au départ dramatique et public de son fiancé, Michael Richardson: aucune abréviation, ici, d'ailleurs, comme si l'homme est plus cohérent, total, présent. Cet événement s'est produit pendant l'été lors d'un bal dans un Casino près de la mer où Michael a rencontré Anne-Marie Stretter, une femme plus âgée que lui, la femme du consul de France à Calcutta. Après avoir dansé ensemble pendant toute la soirée, ils sont partis ensemble sans parler à Lol. Voici le moment qui, sans aucun doute, a déclenché la folie de Lol, ou qui, peut-être, l'a éveillée, comme le suggère Micheline Tison-Braun dans son étude, *Marguerite Duras*.²⁸ Cette fois la source de la démence est claire et la scène douloureuse se voit répétée et racontée selon différentes perspectives tout le long du roman, comme le fait remarquer Ricouart dans son livre *Écriture féminine et violence* (Ricouart 80). Lol en devient folle mais semble accepter finalement son état mélancolique. Or, on comprend qu'à partir du moment de la perte, Lol, comme Nadja peut-être - mais les équations de la

²⁸Voir Micheline Tison-Braun, *Marguerite Duras* (Amsterdam: Rodopi, 1985) 58.

folie ne sont jamais sûres - essaie toujours de remplir le vide de son existence. Toutefois, elle ne peut pas dire qu'elle souffre; pour reprendre l'expression de Marie Cardinal, elle n'a pas "les mots pour le dire". La vérité de ce qu'elle a vu lors du bal est trop choquante, trop crue et trop blessante pour qu'elle puisse accepter rationnellement ce qui lui arrive. Elle souffre, comme Lucas Boyenval dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, d'une cécité psychique ou de ce que Caralp nomme l'akinésie (Caralp 56). On entre encore une fois dans le domaine mystérieux de la douleur incommensurable, de l'amour puissant et de la passion folle qui détruit. Dans *Passion simple*, Annie Ernaux décrit son état psychologique après la perte d'un amant comme un sentiment de détachement et il en va de même pour Lol. Lol est folle d'amour mais, ce qui est plus sérieux, elle est bloquée au moment catalyseur. Par conséquent, elle se sent, dirait-on, brûlée à l'intérieur. Elle ne sait pas exactement comment se débrouiller, comment vivre, agir ou réagir dans des situations quotidiennes, et c'est presque comme si elle imite un personnage "normal", menant une vie bourgeoise ordinaire et même trop ordonnée pendant dix ans loin de S. Tahla, se montrant toujours heureuse et satisfaite. Cependant, quelques petits signes de son aliénation mentale commencent à se révéler. L'un des symptômes de son profond bouleversement intérieur est qu'elle est obsédée par l'organisation chez elle: "Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et dans le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses, également. On ne pouvait approcher davantage, tous en convenaient autour de Lol, de la perfection" (LR 33). Selon Évelyne Caralp, dans *Ces maladies mentales nommées folie* : "Les sujets obsessionnels

sont généralement très consciencieux, scrupuleux et rigides. Ils ont une propension pour l'ordre et la parcimonie" (Caralp 11), et voici précisément la compulsion que Duras a su capter dans son portrait de Lol V. Stein. Nous allons voir plus loin comment une obsession similaire préoccupe la narratrice de *l'Histoire du tableau* de Pierrette Fleutiaux. Silencieusement et presque perversement, Lol couve sa folie, elle veut la garder intacte. C'est presque un acte masochiste. La démence de Lol influe sur le comportement et le malaise des personnes qui l'entourent, phénomène que décrit Laing dans *The Self and Others*. Les personnes "saines" autour d'elle sont inquiétées par sa présence et essaient de contenir sa folie par une politesse étouffante. Ils ne savent jamais ce qu'elle va dire: "On lui parle parce qu'il le faut mais on a peur de ses réponses" (LR 143). Ils ont peur d'entendre quelque chose qu'ils ne comprennent pas. Mais, à un moment donné, Tatiana, une amie de Lol, semble contente que Lol ne soit pas tout à fait guérie de sa blessure: "Elle en est profondément rassurée, je le sais; cette survivance même palie de la folie de Lol met en échec l'horrible fugacité des choses, ralentit un peu la fuite insensée des étés passés" (LR 84). Voici une observation intéressante qui témoigne du plaisir pervers éprouvé par Tatiana. Ce qui est différent dans cette folie spécifique, c'est que parfois les autres ne sont pas tout à fait sûrs de l'état mental ou psychologique de Lol. La déraison de Lol est profondément intériorisée et se caractérise par une rupture - pourtant relative: mère de famille et femme que son mari trouve à son goût - face au monde extérieur et par la création d'une néo-réalité singulière. L'apparence physique de Lol semble reproduire le "néant" qu'elle représente. Elle est transparente, elle s'habille en couleurs ternes, neutres, anonymes, ou en blanc. Ses yeux et ses cheveux sont blanchis et tout dans son apparence

représente le néant, le manque, le vide, l'absence. Dans le cas de Lucas Boyenval dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* ou celui d'Ambroise Mauperthuis dans *Jours de colère*, par contre, plusieurs signes extérieurs des troubles psychiques se manifestent, mais pour Lol il y a plus souvent un manque de signes ou d'indications de son état intérieur. Autrement dit, une absence s'affirme au coeur de son absence. Son visage exprime peu d'émotion et ses gestes sont très lents. Sa folie se caractérise par une étrange neutralité. Lol se promène dans la ville, lieu privilégié de la représentation de certaines folies, comme nous l'avons vu chez Breton. Un autre symptôme de son déséquilibre psychique est qu'elle agit machinalement, comme si l'esprit est ailleurs ou comme si, comme Breton l'a fait remarquer au début de *Nadja*, elle est hantée par une autre présence, une folie fantomatique. Elle est une "dormeuse debout" (33), anesthésiée et souvent muette, implacablement, obstinément muette à l'égard de ce qui l'habite secrètement. Comme Lucas Boyenval ou comme Renée Vivien, Lol vit dans un univers à part, au bord d'un trou noir, suspendu au-dessus de l'abîme. Ce n'est que vers la fin du roman (qui n'est pas forcément la fin de son histoire: Duras ne cherche pas à la clore, à la considérer comme fixe et définitive, ce qui, à son tour, constitue un refus de tout discours analytique stable consacré à la folie) qu'elle revient à S. Tahla et commence à revivre la nuit du bal.

L'ÂME ERRANTE

Lol, une âme errante qui n'est pas sans rappeler certains côtés de la Nadja de Breton, retrace ses pas, cherchant avec difficulté à faire ralentir et à déconstruire le

moment insoutenable, le moment où son amant a enlevé la robe noire de l'autre femme. Elle se trouve dans la position peu enviable, perverse même, du voyeur, de la voyeuse. Comme dans *L'invitée* de Simone de Beauvoir, Lol a cessé d'être regardée, donc il s'agit de ce que Simone de Beauvoir décrit dans *Le deuxième sexe* comme la chosification de la femme. Pour Lol, l'élément pathologique de ce scénario est précisément l'acte du remplacement, le fait qu'il soit possible de la remplacer par une autre personne, le fait qu'une femme remplace une autre femme auprès d'un homme. Lol n'arrive pas à accepter cette vérité simple: elle est remplaçable. Ce remplacement traumatisant est différent de celui qu'on identifie dans la relation entre Jacques et Lol. Le voyeurisme et la structure triangulaire se reconstituent comme des cadres de référence privilégiés dans lesquels Lol cherche une certaine transcendance. Elle cherche à construire un deuxième triangle avec Jacques et Tatiana afin de maîtriser le principe de transfert. Le récit tourne donc autour d'une absence. Lol est obsédée par son absence de réalisation de l'amour-traison. Elle veut revisiter la scène où un autre corps éclipse le sien. Elle veut à tout prix maintenir l'équilibre du triangle pour perpétuer sa place dans cette passion. Lol a recours à la réalité pour nourrir sa folie et pour garder intacte la trahison intolérable mais nécessaire. Le roman se construit ainsi en fonction de ce vide, et on peut voir la même chose dans les autres oeuvres de la folie étudiées ici. Dans l'optique durassienne, la folie se présente comme une technique de survie et un mécanisme de défense dans un monde hostile et dangereux. Comme dans les cas de maladie mentale racontés par Jacques Ferron, la démence de Lol a sa propre logique, c'est la folie de l'amour trahi, du mariage non réalisé, et du récit inachevé, et dans ce sens c'est une folie qui n'est pas si loin de la

mélancolie, l'exil et l'aliénation exprimés par Renée Vivien. Cet aspect de la folie de Lol se manifeste dans son refus de parler. Lol reste, pour la plupart, silencieuse, le narrateur étant l'intermédiaire qui raconte l'histoire de Lol dans son langage à lui. Donc cette expérience féminine de la folie est vue à travers la perspective du narrateur masculin.

NARRATION DE LA FOLIE / FOLIE DE LA NARRATION

Le narrateur entreprend de reconstruire l'histoire de Lol afin de mieux comprendre la folie qui vit sous la surface de sa vie apparemment calme et bien organisée: on pourrait penser ici à une quête sarrautienne. Mais la curiosité de Jacques devient de plus en plus enflammée par l'amour et par un appétit sexuel qui risque de déformer la narration. Dans sa tentative pour reconstruire le passé, le narrateur interroge plusieurs témoins, comme dans un roman policier. Or, cette recherche des sources du désordre psychologique semble devenir de plus en plus futile. Le narrateur remet en question la fiabilité des témoins: il souligne l'intérêt personnel qui dicte et déforme leur langage comme le sien. Duras révèle ainsi la dimension politique implicite dans l'amour, dans le langage et dans la création romanesque. Le narrateur dit parfois "j'invente" et "je mens", ce qui montre aussi à quel point on ne peut même pas se fier à ce qu'il dit. Le récit devient ainsi une tapisserie mouvante de différents fragments, de fragments différés aussi, fragments du passé qui ne cessent de hanter Lol mais qui, par définition, n'appartiennent pas à une conscience totalisante ici et maintenant. Lol entend les amants qui disent qu'elle va peut-être mourir. Lol ne meurt pas, mais l'identité de cette "elle" qui vit encore est la question sans réponse qui se trouve au coeur de son étrange insanité. Le récit lui-

même est parfois difficile à suivre et l'écriture, quoique très différente au niveau stylistique de celle d'André Breton par exemple, a un élément surréalisant: l'ordre chronologique des scènes n'est pas évident et une atmosphère onirique et étrange domine parfois. La lectrice, pour sa part, se trouve obligée d'interpréter, dans sa propre tentative de construire, de comprendre et de donner quelque cohérence à l'histoire. La raison du lecteur ou sa capacité de comprendre est ainsi remise en question: sa tâche est impossible à accomplir, car tout est, quelque part, lacune, absence, mensonge et défiguration. Il s'agit donc non seulement de l'étrangeté de Lol, mais aussi, d'une certaine façon, d'une folie textuelle qui imite la démarche de la démence. Voici un récit qui ne cherche pas à désambiguïser l'ambivalent, qui reste pris dans le labyrinthe de l'impossibilité de dire la folie, de la réduire à une rationalisation, notion sur laquelle insiste si souvent Felman dans *La folie et la chose littéraire*, tout comme Foucault dans son *Histoire de la folie*. Diana Holmes parle, dans *French Women's Writing*, d'un désordre romanesque qu'on pourrait qualifier de 'féminin': "In terms of conventional narrative expectations, Duras's novels display a disorder, an absence of clear imposition of meaning, an attribution of disruptive power to female protagonists, which could be claimed as 'féminine'" (Holmes 238). C'est ce pouvoir 'féminin' que Marta Caminero-Santangelo explore dans son livre, *The Madwoman Can't Speak*, ce phénomène qu'elle nomme la métaphore de la folle. L'insanité de Lol se manifeste, on l'a vu, par une sorte de mutisme, donc, à la différence de la folle cixousienne, la folle durassienne ne peut pas s'exprimer. Comme Céline, la patiente de Ferron, Lol a perdu la parole. La folie comprend ainsi, comme l'explique

Caminero-Santangelo, des dimensions à la fois linguistiques et psychanalytiques.²⁹ Dans un renversement surprenant, le projet de l'écrivain devient un voyage non pas vers la lumière du jour mais vers la nuit, le noir, les ténèbres et l'ignorance. Pour pousser plus loin le message du roman, toutes les femmes, comme Lol, sont drainées de leur couleur et de leur vie, afin de servir d'automates anonymes dans le récit du désir masculin. Nous l'avons vu lorsqu'il s'agissait du rôle des femmes dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux. Personne ne peut ni posséder, ni contrôler l'amour, ni les autres personnes, ni le langage, ni la vérité ni le désir. En somme, le bouleversement psychologique dans ce cas particulier a été provoquée par un triangle d'amour. La victime semble revisiter et revivre constamment la nuit du bal et surtout le moment de l'aurore, l'instant de la séparation traumatisante. Dès lors la communication devient impossible puisque la folie l'étouffe.

CONCLUSION

À la fin du roman, Lol s'endort dans un champ de seigle, mais ce n'est pas la fin de son histoire. Elle va réapparaître dans *L'amour* et dans *La femme du Gange*, où elle sera devenue même plus folle. Comme *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, comme *Histoire du tableau* de Fleutiaux et comme la poésie de Renée Vivien, *Le ravissement de Lol V. Stein* est une oeuvre imprégnée de cette angoisse existentielle qui marque tout le siècle, une oeuvre qui s'efforce de traduire l'ennui de vivre, l'étrangeté

²⁹Voir, par exemple, son chapitre intitulé *Hearing Voices* dans *The Madwoman Can't Speak*, 18-51.

d'être au monde et l'ultime impossibilité d'écrire ou de transcrire de façon exacte l'expérience de la folie qui peut surgir à tout instant. À travers le personnage de Lol V. Stein, qui souffre d'un délire presque schizophrénique, l'auteure exprime à la fois le manque et le désir. La désintégration de l'identité féminine se voit accompagnée de la fragmentation de la structure chronologique dans ce roman de folie féminine et d'amour fou. On est infiniment loin du chaos excessif et révolutionnaire d'Hélène Cixous et également loin de la prolifération libératrice et joyeuse identifiée et célébrée par Jean Dubuffet. Même pour la poète Renée Vivien, un certain côté plus heureux de la folie se manifestait, lorsque celle-ci fonctionnait comme le seul moyen d'échapper à la misère de l'existence, et même Jacques Ferron, qui s'en prend violemment aux psychiatres, réussissait à voir dans certains cas de folie quelque chose d'aimable, d'innocent et de noble. Dans le cas de Lol V. Stein, la démence est singulièrement destructrice, pénible, énigmatique et sans issue et la communication devient impossible. Duras a su écrire une oeuvre remarquable, qui raconte une expérience traumatisante et déconcertante de la folie féminine, d'une folie qui se manifeste surtout comme absence, comme néant, ceci au sein d'un profond et assourdissant silence.

8. La folie comme (con)fusion: *Jours de colère* de Sylvie Germain

Mais ce sont là orées mouvantes, pénétrables autant que dévorantes. Comme les marges du coeur quand la folie empiète sur l'amour.

Sylvie Germain, *Jours de colère*

INTRODUCTION

Nous parlerons maintenant d'une écrivaine qui élabore dans ses romans une poétique de la folie, et qui a été parfois comparée, malgré tout ce qui l'en sépare, à Marguerite Duras: Sylvie Germain. L'auteure de plusieurs romans, *Le livre des nuits* (1985), *L'enfant Méduse* (1991), *Tobie des marais* (1998), par exemple, et plus récemment, *Cracovie à vol d'oiseaux* (2000), Germain a reçu le Prix Femina en 1989 pour son roman, *Jours de colère* (JC) et c'est ce roman psychologique qui nous préoccupera principalement dans ce huitième chapitre. *Jours de colère* est un récit de poésie, de meurtre et de folie. Selon Pierrette Fleutiaux, qui l'admire beaucoup, Germain est "un écrivain épique, mystique et visionnaire".³⁰ Sanda Golopentia, pour sa part, décrit l'oeuvre de Germain en termes d'un "rappel au mystère de l'être humain" (Golopentia 143). Germain est née en 1954 à Chateauroux en France. Elle vit à Prague, où elle enseigne le français et la philosophie à l'École Française. Les grandes préoccupations de son oeuvre sont le langage, la violence, la quête spirituelle et la souffrance humaine, mais

³⁰Entretien avec Knapp, p.144.

on pourrait dire qu'à bien des égards c'est la folie qui se situe au coeur de son projet littéraire. En réponse à une question à propos de ce qui la motive à écrire, Germain explique que: "C'est... pour tenter de mettre un peu d'ordre et de clarté dans [m]on chaos intérieur".³¹ On pourrait dire que les divers personnages romanesques connaissent, eux aussi, ce chaos intérieur.

Parlant du roman, *Tobie des marais*, Laurence Enjolras évoque un élément qui contribue à l'originalité de cette écriture: "cet entre-deux où s'imbriquent céleste et terrestre, cosmique et mystique, fantastique et merveilleux, sphères qui donnent à ses textes leur atmosphère si particulière et sont sa signature depuis ses débuts en littérature".³² L'entre-deux ou le glissement constant dont elle parle sous-tend tous les romans. *Jours de colère* aurait été un juste titre pour *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux. Le titre suggère la violence et la colère à venir: "Car tout en eux prenait des accents de colère, même l'amour" (JC 73). Il s'agit dans cette phrase des neuf frères, mais c'est aussi une bonne description de ce qui se passe globalement dans ce roman: les émotions opposées vont souvent converger de façon violente, dramatique et inattendue. L'amour n'est jamais innocent dans ce drame qui a lieu dans un univers infiniment loin, dans un sens, de celui de *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, mais l'univers dont il est question ici est tout de même un lieu où règne le déséquilibre psychologique. Mais il ne s'agit cette fois ni d'une folie unique ou univoque,

³¹Entretien avec Magill, p. 336.

³²*French Review*, May 2000, compte rendu de *Tobie des Marais*.

ni seulement d'une folie à deux. La démence va trouver une multitude d'expressions dans ce roman. On devrait parler *des* folies, plutôt: y domine la folie violente et furieuse d'Ambroise Mauperthuis, une déraison qui s'oppose à la folie douce d'Edmée Verselay et son immense amour pour la Sainte Vierge, et plusieurs désordres mentaux se situent entre ces deux extrêmes. Nous avons affaire à une véritable vue kaléidoscopique de la folie. Plusieurs comparaisons avec d'autres oeuvres que nous venons d'étudier viennent facilement à l'esprit. L'assassinat au bord de l'eau dont il est question dans *Jours de colère* rappelle la noyade de la mère dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux. À la différence du *Ravissement de Lol V. Stein* de Duras, cette fois le texte lui-même n'est pas chaotique: il ne reflète pas la folie qui y est racontée de la même manière. Ne domine pas dans ce roman ce flux de paroles ou ce va-et-vient labyrinthique d'un Robbe-Grillet, par exemple. L'écriture de Germain ne ressemble pas non plus au fleuve de l'inconscient qu'on trouve chez Beckett, Joyce et parfois Cixous, tactique qui capterait mieux peut-être l'expérience déroutante du désordre mental. Nous nous concentrons cette fois sur la psyché des personnages et les diverses expériences de la déraison. L'action se passe non pas dans la ville de Paris, comme dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* ou dans *Nadja*, ni à New York, comme dans *Histoire du tableau* de Fleutiaux, mais dans un autre monde, celui des forêts du Morvan. On est donc bien loin du labyrinthe de la ville moderne et de ce que Julia Kristeva décrit comme "les nouvelles maladies de l'âme".³³ Le hameau est décrit par Germain comme "un lieu de si peu d'importance que nul n'aurait songé à le dresser par écrit" (JC 17). Cette fois les

³³C'est le titre de son livre.

personnes sous le microscope ne sont pas les habitants de la ville urbaine avec tout le chaos quotidien que cela implique, mais plutôt “ces demi-barbares des forêts” (JC 17). Et, curieusement, ce ne sont pas seulement les personnages qui sont atteints de folie. Le délire de la nature y est évoqué aussi, reflétant le délire des personnages (JC 20).

LES DIVERSES FOLIES

“Chez les vieux la folie fait la pause” (15). Ainsi commence l’histoire des folies.

L’auteure continue à décrire la progression de la maladie mentale chez les vieux:

Elle s’immobilise à la façon d’une chouette effraie qu’engourdiraient peu à peu le froid, la fatigue, la faim, au creux d’un arbre sec, jusqu’à la statufier en vague ombre blême clignotant des paupières sur un regard démesuré d’absence et de stupeur. Mais avant de parvenir à cet état de prostration, la folie doit s’être depuis longtemps faufilée dans le coeur de celui ou celle en qui elle mûrira... (JC 15).

Cette description et cette notion d’une démence qui évolue lentement dans le coeur, s’oppose à la folie d’Ambroise, chez qui “la folie était entrée en coup de vent, avait grimpé par bonds puis s’était cabrée en une pose tout arquée de violence. La folie furieuse, comme un éclat de foudre qui se pétrifierait en plein ciel. Une folie qui lui était venue face à une femme qu’il ne connaissait pas, qu’il n’avait vue que morte” (JC 15). La femme dont il s’agit est Catherine Corvol, femme d’un autre homme, Vincent Corvol. Ainsi la première page du roman éclate de déraison, à la manière de *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, mais d’une façon et dans un style totalement différents. Si le début de la démence est parfois insidieux, parfois brutal, le troisième cas

de maladie mentale présenté est la “folie douce” d’Edmée Verselay, une vieille femme, l’un des personnages centraux:

Chez Edmée Verselay la folie au contraire s’était insinuée à tout petits pas, avait coulé en légers ruissellements pour à la fin faire la pause en douceur. La folie douce, comme une trouée de bleu tendre dans un coin de ciel qu’aucune nuit ne pourrait recouvrir et éteindre. Une folie qui lui avait poussé au coeur aussi, à cause d’une femme. (JC 16)

Voici donc une déraison infiniment loin de la passion furieuse d’Ambroise. La folie d’Edmée est provoquée, d’ailleurs, par une autre femme, sa fille. Ensuite, Germain nous offre une description très poétique du vieux couple, Edmée et son mari:

L’un et l’autre vécurent très vieux, - la folie n’en finissait pas de prolonger sa pause et ne leur laissait pas le temps de mourir. Ils avaient tout à fait confondu la mort avec leur vie. Et cette longue pause de leur folie ils la passèrent tous deux dans le même hameau perché à l’ombre de forêts sur les hauteurs d’un socle de granit. (JC 16)

Comme Jacques Ferron l’a fait remarquer, d’une certaine façon la folie et la mort se ressemblent. Même si on parle ici de la ‘folie’ du vieux couple, on n’a pas l’impression qu’elle va aboutir à des actes violents, comme c’est le cas, par exemple, pour certaines schizophrénies que décrit Caralp dans *Ces maladies mentales nommées folie* (Caralp 37). La folie des vieux ressemble plutôt à celle de Lol V. Stein où les symptômes reflètent le ralentissement des activités mentales et physiques, le manque de communication verbale et une sorte de repli sur soi. Ce n’est pas la mort physique, mais on pourrait décrire cette

condition comme une mort de la personnalité ou une mort vivante. C'est justement, à mon avis, dans ce sens-là que Ferron fait sa comparaison. Le couple décrit par Germain entre dans la dernière étape de sa vie et se trouve dans un état psychologique qui le momifie.

LA TRISTESSE DE REINE

Nous avons vu dans d'autres chapitres plusieurs exemples de ce que Yves Pelicier, dans son *Lexique de psychiatrie*, considère comme la nature héréditaire de la folie - par exemple, Lucas et son père, Aloïse et sa mère - et on verra le même phénomène chez la narratrice des *Mots pour le dire* et sa mère, ainsi que dans notre dernier chapitre sur *Le planétarium* de Nathalie Sarraute. On voit un bon exemple d'un tel désordre familial dans *Jours de colère*. Le déséquilibre mental du vieux couple se perpétue chez leur fille, mais de façon assez différente. "Vierge obèse" (JC 23); "leur colossale progéniture" (JC 23); "cette montagne de chair blanche et rose et dolente qui n'avait d'autre dot que sa faim insatiable" (JC 24): Reine, la fille d'Edmée qui, elle aussi, souffre secrètement, dans sa vie intime. L'auteure évoque la grande tristesse de la fille, que personne ne comprend, un désespoir profond, caché et qu'on n'arrive pas à nommer (JC 22-3). Parfois on souffre en silence pendant une crise de folie, comme ici, tandis que pendant d'autres crises, comme l'affirme le psychiatre américain Otto Kernberg, il y a beaucoup de signes extérieurs et tel est le cas très souvent pour les personnages masculins chez Germain. Tandis que dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* nous avons identifié une sorte d'éternel présent vécu par Lucas et Blanche, ici on apprend que pour

Reine: “le temps dans son corps s’écoulait autrement qu’au dehors, au ralenti le plus extrême” (JC 22). La faim hantait son corps énorme, comme “un petit animal vorace et sauvage, cruel, intrépide, féroce, son ennemi” (JC 22). Mais en même temps son corps est “si merveilleusement en excès” (JC 32), ce qui n’est pas sans rappeler l’excès cixousien, un excès, on l’a vu, positivement valorisé. Reine souffre surtout d’une dysphorie, état que Caralp décrit comme un pessimisme pathologique (Caralp 27). Elle “ne désire que la nourriture. ... le désir ne fait sens pour elle, mais elle est mélancolique” (JC 57). Sa faim elle-même est décrite comme folle, “cette faim sans raison ni mesure” (JC 213) ou encore “cette faim n’était en vérité qu’une passion de tendresse” (JC 213-4). Voici donc une folie qui atteint au cœur et au corps. Chaque expérience de la folie est unique et a sa propre logique, pour reprendre l’expression de Ferron, son propre rythme et ses propres symptômes. La mélancolie de Reine nous sensibilise à cette logique de la spécificité vécue.

FOLIES SIMPLES

Un autre personnage, Jousé, lorsqu’il se rend compte qu’il y a un homme pour sa fille, fait l’expérience d’un délire exubérant: “La joie le rendait tout bonnement idiot” (JC 50). La sienne est une folie simple et joyeuse, infiniment loin de celle d’Ambroise, violente, destructrice, terrifiante. De même, l’idée de marcher sur les eaux rend Eloi-Marie “fou de joie” (JC 82), docile et aimable. L’imbécillité s’affirme comme une folie moins effrayante et moins dangereuse que les autres, et rend les infligés stupidement gais, comme c’est si souvent le cas pour les neuf fils d’Ephraïm Maupertuis et de Reinette-la-

Grasse. Il s'agit de simplicité, d'un vide et d'une sorte de détachement, comme dans la manie de Louison. Rouzé, un autre fils, montre "un désarroi de bête" (201). Un autre fils, Fernand-le-Fort, a "sa raison sens dessus dessous" (JC 88) après avoir trop bu, encore une sorte de délire fait non pas de rage ou de colère, et n'oublions pas le "bonheur fou" de Camille (JC 110). Léger, encore un des neuf fils, est un autre personnage atteint de stupidité, mais c'est le délire aimable d'un esprit simple. "Marceau aimait bien ce vieil enfant un peu fou, que le bleu illusoire des lointains suffisait à ravir" (JC 150). Finalement, Louison-la-Folle, lui aussi, ne souffre pas de folie furieuse et sadique, mais plutôt d'une simplicité d'esprit (JC 182). Même une crise de glotonnerie est comprise par Germain comme une folie simple (JC 181). L'auteure évoque ainsi non seulement les manifestations de la passion violente, mais des désordres paisibles, et le transparent regard, absent, innocent, des idiots (JC 210).

LES (CON)FUSIONS

Un aspect frappant des folies évoquées dans *Jours de colère* est l'état d'insoutenable confusion ressentie par les fous. L'interpénétration ou la fusion de toute une gamme d'émotions provoque une maladie d'interprétation, c'est à dire un raisonnement qui tire de faits vrais des déductions erronées. Nous avons identifié cette notion aussi dans les chapitres sur Renée Vivien et Hélène Cixous. La confusion devient presque un symptôme de la folie. Ambroise parle "d'une voix devenue folle, tout à la fois suppliante et haineuse" (JC 194). Camille, la petite-fille d'Ambroise, et sa mère morte, Catherine Corvol, sont fusionnées, aux yeux d'Ambroise, dans un "double corps devenu

un” (JC 224). Ambroise les confond constamment dans une fusion fatale. Nuit se confond avec jour, dans les forêts bleues (JC 150). Domine ici très souvent un mélange gothique de mort et de désir: “Il avait confondu la beauté et le crime, l’amour et la colère. Il avait confondu le désir et la mort” (JC 15). Désir, mort et folie se conjuguent ainsi constamment. Ambroise “léchait le sang de la beauté et du désir.” Vincent Corvol revoyait Catherine “jusqu’à la douleur, la folie, en proie à un désir culminant tantôt en extase tantôt en rage” (JC 137), ce qui se fait l’écho de la folie double chez Renée Vivien et qui montre, comme l’explique le psychiatre suisse Eugen Bleuler, qu’on ne sait pas toujours où va mener une crise psychologique. En revanche, le texte est parsemé de moments plus légers - lorsqu’on apprécie, par exemple, la folie douce d’Edmée ou la description de Reine comme un fruit. Donc, malgré le ton sombre qui domine dans ce roman, l’humour n’est pas absent, et voici l’un des éléments qui distingue cette représentation de la folie de celle de Vivien, de Duras ou de Sarraute.

Considérons une autre fusion qui se produit lorsqu’il s’agit de l’expérience d’Ambroise et de son attitude envers la beauté. Ambroise “avait rencontré la beauté, - elle avait le goût de la colère. Et ce goût de colère depuis lors hantait sa vie” (JC 28). De belles phrases pour décrire une tendance assez perverse. La fusion de la beauté et de la colère se manifeste souvent, ou bien celle de la joie et de la colère - les personnages éprouvent un vif plaisir dans des moments presque masochistes (JC 162). “Saveur amère, puissante, et tellement vivifiante. Le goût de la colère humaine” (JC 145). La colère se voit valorisée et elle fait partie de la totalité de l’expérience humaine. “Son choix s’était

fait, brutal, un jour de beauté, de colère et de sang. Un choix s'était imposé à lui, et ce choix était fou" (JC 28). De tels éléments se voient fusionnés aussi plus loin dans le texte, au moment où Huguet Cordebugle fait l'expérience d'"une beauté qui lui était folie, terreur et amertume" (JC 235). Ce qui frappe surtout dans cet univers romanesque de Sylvie Germain, c'est que la maladie mentale n'existe jamais seule - comme l'affirme le psychiatre allemand Emil Kraepelin, qui a isolé la psychose maniaco-dépressive en 1899, d'autres émotions l'accompagnent ou l'intensifient. Toutes sortes d'états de conscience ou de sensations peuvent se transformer finalement en folie. Les fusions qui saturent le texte servent à refléter la complexité de la folie et surtout celle d'Ambroise. Dans la section intitulée 'Pluie de mai', nous lisons qu'Ambroise:

vouait à Simon la haine qu'il avait portée à Vincent Corvol, tout comme il vouait à Camille la passion qui le liait à Catherine. Dans son esprit et dans son coeur les morts n'en finissaient pas de saisir les vivants, la beauté n'en finissait pas d'avoir le goût de la colère, et le désir de se nommer vengeance et guerre. (JC 244)

Voici quelques phrases qui résument bien le trouble psychologique d'Ambroise. Et, parfois, cette fusion d'émotions finit par se transformer plus explicitement en "confusion", un état mental émotif, où l'individu ne sait plus distinguer entre le plaisir et la douleur. Ambroise, par exemple, comme les vieux, n'est plus capable de distinguer entre l'amour et la colère. Chez Sylvie Germain, mais Freud et Jung le confirment, cette interpénétration d'émotions intenses et souvent contradictoires constitue un trait caractéristique et fondamental de la folie.

FOLIE ET DÉSIR

L'une des fusions centrales chez Sylvie Germain est celle de la folie et du désir. Une sorte de désordre psychologique réside dans le désir et son effet sur Ephraïm, par exemple, qui est emporté par le poids de son désir qui "dépassait ... toute capacité de réflexion" (JC 33). Mais la folie du désir se manifeste sous d'autres formes aussi. Catherine Corvol "avait le diable au corps; le diable du désir, du mouvement, de la joie" (JC 38) et Camille est décrite comme "un invisible petit cheval nommé désir" (JC 93). Le corps, fou de désir (JC 117) ou affolé de désir (JC 235), rappelle les amours saphiques et le corps en folie évoqués dans la poésie de Vivien ou dans les écrits de Cixous. L'austérité du désir est évoquée: "la terre cette nuit-là était folie de nudité, était louange de peau, éloge du désir" (JC 166). Souvent, comme le souligne Freud, le désir plutôt que l'amour rend fou: "Son amour pour elle l'avait soudain empoigné à la gorge comme un sanglot, son désir d'elle lui avait fait perdre la raison" (JC 140). Ambroise désire voir Catherine "jusqu'à l'ivresse" (JC 62). Il soupçonnait toutes les femmes d'avoir la folie dans le sang prête à surgir à tout instant (JC 68), tout comme Lucas Boyenval soupçonnait ainsi les filles. Du point de vue des personnages masculins créés par Germain, les femmes sont les ennemies de l'homme et de la raison. Mais il s'agit là des mêmes oppositions binaires dénoncées par Hélène Cixous. Nous apprenons que lorsque Camille était jeune, Ambroise "portait à l'enfant... un amour fou de jalousie" (JC 69). Étroitement liée au désir, la jalousie peut rendre complètement fou, comme dans le cas du père de Lucas dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux. Huguet Cordebugle, se trouvant dans la position du voyeur, "entendait leurs cris, leurs rires aigus, et cela le rendait fou"

(JC 162). Il est rendu fou par le plaisir des autres dans une scène de jalousie intense et de démence, nourrie de désir.

LA FOLIE D'AMBROISE

Puisque c'est surtout la folie sinistre d'Ambroise qui domine et structure le texte de Sylvie Germain, nous allons faire ressortir quelques autres aspects de sa folie particulière. L'auteure signale le moment crucial dans la progression de la folie d'Ambroise: "Ce fut à cette minute que la folie fit effraction dans le coeur d'Ambroise Mauperthuis. Il venait d'être empoigné par la folie, - pour n'avoir pu être l'amant de cette femme pourtant offerte à lui" (JC 43). Germain décrit le moment exact de la pénétration, de l'avènement de la folie, ce que Billetdoux ne fait pas si explicitement, sauf peut-être dans la description de la scène de la noyade. Catherine Corvol va rendre fou non seulement Ambroise mais elle a aussi emporté "une part de la raison de son mari" (JC 47). Pour Sylvie Germain, la femme est ainsi impliquée dans la folie masculine. "À travers Camille il traquait l'image de Catherine" (JC 107). Nous venons de voir comment Ambroise les confond constamment, dans une fusion fatale. Même son image mentale de Catherine est devenue "folle" et "ivre" (JC 119). Il a "un coeur de chien fou de douleur, de jalousie, de colère" (JC 132), ce qui n'est pas sans rappeler les personnages durassiens. Il souffre d'hallucinations (JC 177), il est possessif, taciturne et coléreux et son amour pour Camille-Catherine est décrit comme "étouffant" (JC 179). "C'est, selon Golopentia, un Fou d'Elle, comme Baptiste dans *Nuit-d'ambre*, comme Théodore dans *Le livre de Tobie*" (Golopentia 149). "Le délire de la fièvre" et l'incohérence de la parole sont les

symptômes de sa démence (JC 180). Même sa patience est “âpre et féroce”, et “glaciale” (JC 183-184), par rapport à la patience calme d’Ephraïm (JC 251). Le soleil violent (JC 168) et les étés écrasants de chaleur (JC 73) contribuent peut-être à cette condition “confusionnelle”, si je peux dire, délirante, à l’intensité des émotions et à la difficulté d’être. Cette même chaleur entre en jeu dans la folie d’Ambroise et celle de Vincent Corvol, le meurtrier. Dans des cas limites ou extrêmes, tels que ceux étudiés par Melanie Klein, la folie peut mener au désir de tuer ou à la décision de se tuer - le personnage masculin dans ce texte tue la femme qu’il dit aimer, Lucas a tué Blanche, et, au moins dans un grand nombre d’oeuvres féminines de folie, les femmes semblent penser plutôt à se tuer. Si on songe, par exemple, à Renée Vivien, elle ne mentionne jamais le désir de tuer ceux ou celles qui la rendent folle, mais exprime plutôt, dans plusieurs poèmes, le désir de mourir.

Mais, revenons à la nature de l’insanité d’Ambroise. L’amour posthume qu’il ressent pour Catherine et son amour pour Camille est un amour violent qui, selon Golopentia, “emprisonne, supprime la joie, interdit la vie, mais qui est en même temps signe d’incompréhension, occasion de souffrance et d’autopunition” (Golopentia 146). Et cet amour emprisonne non seulement psychologiquement mais littéralement. Citons le passage où Camille, verrouillée dans le grenier, comme dans un conte de fées, se rend compte du déséquilibre mental de son grand-père:

Le silence .. de la raison. Elle venait de comprendre que son grand-père agissait moins par colère et vengeance, que par démence. Il était fou, d’une

folie sans âge ni limites, d'une folie qu'elle n'avait jamais soupçonnée. Et dont, d'un coup, elle mesurait l'ampleur, la virulence et la ténacité. ... La folie du vieux prenait d'assaut sa raison. ...; elle était moins verrouillée en lieu que clouée au coeur de cette folie qui venait de lui être révélée. (JC 194)

Camille comprend dans un instant que le comportement dérangeant de son grand-père, sa conduite excessive, insensée vient de sa démence. Voilà la source de sa colère violente. Par contre, nous lisons dans la section 'Le nom de Rouzé' que "la folie d'Ambroise Mauperthuis se doublait d'une parfaite lucidité et efficacité" (JC 196). Voici une notion qui semble contredire la logique de la démence telle que Camille vient de l'évoquer. La personnalité très complexe du fou a deux côtés distincts - l'un chaotique et violent et l'autre très raisonnable, voire perspicace - ce qui correspond au moi divisé que décrit Laing. L'idée d'une lucidité dans le contexte de l'expérience de la folie revient à plusieurs reprises dans les textes à l'étude et nous commenterons plus loin le même phénomène chez Vincent Corvol.

CONCLUSION

La dernière section du roman, la seule dépourvue de titre, ne dure que deux pages. Ambroise entre en agonie et le dernier paragraphe s'ouvre sur une phrase qui rappelle la toute première phrase du roman: "Chez les vieux la mort passe en souplesse" (JC 268). La dernière phrase du livre décrit la confusion qui réside encore chez Ambroise: "Les vieux ne savent plus bien distinguer entre jadis et maintenant, entre les Vouivres et les Vives, entre l'amour et la colère. Ambroise Mauperthuis avait toujours été vieux" (JC

268). Sont fusionnés dans ce roman beauté, colère, violence, passion et désir, mélange qui culmine dans la folie, surtout chez Ambroise. D'autres personnages éprouvent pourtant un accès de démence "intériorisée" qui ne se concrétise par aucune action cruelle.

Germain relève des symboles et des obsessions qui contribuent à cette poétique de la folie. La folie et la violence s'affirment comme deux thèmes essentiels et essentiellement liés. La passion tragique et la fureur amoureuse sont fusionnées avec la beauté et la colère dans maintes références au chaos qui saturent le texte. Germain distingue et mêle, peut-être plus que toute autre écrivaine étudiée ici, différentes formes et différents symptômes de la folie. Il y a tout au long du roman cette notion qu'il existe dans la colère un certain pouvoir ou une source de plaisir. Voici peut-être où réside la raison d'être de la folie. Il se peut que ce soit justement une raison d'être qui manque dans la vie des "malades". Ces moments de colère et de folie comblent, en quelque sorte, le vide de l'existence quotidienne, le même vide ressenti par Lol V. Stein ou par Lucas Boyenval, personnages fous qui semblent presque aimer leur étrangeté.

Terminons ce chapitre avec une réflexion faite par Vincent Corvol sur sa propre folie: "Sachez seulement que je ne suis pas fou, - si je souffre ce n'est nullement de démence mais au contraire d'un excès de lucidité, ce qui est pire" (JC 134). La folie se manifeste ici encore une fois comme acuité, clarté d'esprit, ce qui va être le cas dans *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal, où la conscience délirante vient, paradoxalement, d'une tentative de comprendre sa propre douleur extrême, bouleversante. Il se peut que la folie soit en effet une sorte d'extrême lucidité et qu'il existe ce que Jean-Claude Maleval

décrit comme la logique du délire. On l'appelle folie parce qu'on ne la reconnaît pas. Il est intéressant qu'un tel excès de lucidité peut être même pire que la démence elle-même. La question soulevée déjà par Felman et Foucault - cette folie est-elle la contradiction de la raison ou, par un mouvement paradoxal, la manifestation même de la raison? - reste ouverte. "L'univers se joue, selon Annie Rivara, entre le désordre scandaleux du réel et la folie du savoir" (Rivara 364).³⁴ Voici une remarque qui capte très bien l'univers romanesque créé par Germain. *Jours de colère* est un roman tragique et tumultueux, qui traite explicitement de la démence dans toutes ses couleurs, le kaléidoscope de la folie où une émotion en appelle une autre et où les fragments mobiles de la folie produisent de multiples états psychologiques. Comme André Breton, Sylvie Germain situe l'imaginaire dans le réel. Ce ne sont pas des maladies mentales abstraites, imaginées ou simulées, mais des folies qui résident dans le quotidien et il faut un chaos d'images pour les évoquer.

³⁴A. Rivara, *Savoir délirant et encyclopédie détraquée, figures de savant fou dans Le prince Rasselas de Johnson et le Compère Mathieu de Du Laurens*, dans *Folies romanesques au siècle des lumières* (Paris: Éditions Desjonquères, 1998) 351-364.

9. Folie et abandon: le cas de *Camille Claudel*

INTRODUCTION

Nous avons déjà examiné plusieurs exemples de la représentation de la folie dans le domaine littéraire, les romans, la poésie et l'art du vingtième siècle. Mais les désordres mentaux fournissent également un sujet d'intérêt pour certains cinéastes français. Parmi les auteures étudiées ici, Raphaële Billetdoux a travaillé dans le cinéma, *L'amant* de Marguerite Duras a été adapté pour le cinéma et Hélène Cixous a travaillé sur le film *La nuit miraculeuse*. On pourrait se pencher sur le thème de la folie dans ces films comme dans les écrits de ces femmes. On aurait pu également parler de Cocteau ou d'*Un chien d'Andalou* de Dalí et de Buñuel, film qui privilégie le non-sens, l'absurdité, la déraison. Cependant, nous avons choisi d'analyser le film *Camille Claudel* (1988), créé par Bruno Nuytten. Ce choix s'est fait surtout à cause de la mise en scène très soignée de l'histoire d'une femme et de son expérience de la turbulence psychique, donc d'un cas particulier et réel de la folie féminine. Le rôle de Camille est joué par Isabelle Adjani et Gérard Depardieu joue le rôle de Rodin. Le film a obtenu six Césars dont ceux du meilleur film et de la meilleure actrice. Griselda Pollock le compare, dans son essai *A Hungry Eye*, à *Love is the Devil* et à *Artemisia*, films qui explorent le rôle de la femme comme artiste (Pollock 32). Historiquement, selon Pollock, l'artiste ou le poète a été vu comme

marginalisé, devient “a figure apart - melancholy, suicidal, mad, asocial”. Cependant, plus récemment l’artiste est devenu symbole de la pathologie de la créativité (Pollock 34). Dans le cas du film *Camille Claudel*, comme nous le verrons, c’est Rodin qui symbolise la créativité tandis que Camille Claudel reste, pour la plupart, marginalisée et mélancolique. Camille Rosalie Claudel, soeur aînée du célèbre écrivain Paul Claudel et de Louise Claudel, est née le 8 décembre, 1864 à Fères-en-Tardenois, petite cité de l’Aisne, et s’est éteinte le 19 octobre, 1943. C’était une sculptrice de génie - parmi ses oeuvres on compte *Jeune fille à la gerbe* (1887); *La valse* (1892), *Clotho* (1895), *L’âge mur*, (qui évoque l’abandon de Camille par son amant), *Les causeuses* (1897), *La vague* (1900) et *L’abandon* (1888-1905). Elle était aussi l’élève, la collaboratrice et la maîtresse du grand sculpteur français, Auguste Rodin, avant de devenir sa rivale. Il n’y a aucune ambiguïté dans le titre cette fois. Le film est basé sur la biographie de Camille Claudel écrite par Reine-Marie Paris, la grand-nièce de Camille. Anne Delbée a aussi écrit une biographie, mais elle y critique plus ouvertement la famille Claudel et leur traitement de Camille. Laissons de côté toute comparaison entre le film et la biographie pour nous concentrer sur la nature et les sources de la démence grandissante de Camille. Nous commenterons aussi le rôle de la famille et de la société de l’époque dans l’évolution de cette folie féminine, tout en essayant de répondre aux questions soulevées par John Walker dans *Art and Artists on Screen* : “Did her unhappy love affair with Rodin really precipitate her madness or did it run in her family?” (Walker 79), “Were her family justified in keeping her locked up for so many years?” (Walker 82).

Le film s'ouvre sur une scène hivernale et nocturne à Paris. L'année est 1885. Camille Claudel, connue pour sa forte personnalité et son indépendance, a disparu et tout le monde la cherche. Cette perte initiale trouvera son écho tragique dans la perte ultime de la jeune femme à la fin du film. On la trouve en train de chercher de la boue pour faire ses sculptures. L'une des femmes dit que Camille a "la maladie de la boue". Ainsi commence l'histoire de la créativité artistique et de la folie, une histoire chargée de tensions et de conflits, tensions qui sont évoquées très souvent, d'ailleurs, dans les sculptures que produit Camille Claudel. Les relations familiales surtout sont tensionnelles et c'est vers celles-ci que nous nous tournons d'abord.

LE RÔLE DE LA FAMILLE

Les membres de la famille de Camille, et en particulier la mère, Louise Athanaïse Cerveaux, jouent un rôle déterminant dans sa vie et surtout dans l'élaboration, l'évolution de la folie de l'artiste. Nous avons vu l'importance du rôle de la mère dans d'autres oeuvres - *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, par exemple, et nous allons voir, dans le chapitre suivant sur *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal, une folie féminine qui est étroitement liée à la relation pénible avec la mère. Irigaray insiste, à cet égard, sur le rôle joué par la mère dans la formation de l'identité, et Monique Saïgal n'hésite pas à affirmer dans son chapitre sur Hyvrard que "la Mère est aussi celle qui 'dévore' la fille" (Saïgal 20). La mère de Camille ne veut pas que sa fille devienne sculpteuse. À son avis, c'est un milieu réservé strictement aux hommes. Cette attitude, malgré les succès de sa fille, ne s'améliore pas: la vie de Camille Claudel se voit refuser

toute grâce maternelle, tout encouragement, tout sentiment d'affinité. Par contre, le père de Camille l'encourage dans sa carrière d'artiste. Il apprécie les lettres et les arts et veut bien que sa fille s'adonne à la sculpture. La liaison avec Rodin est très mal vue par la mère, tandis que le père semble la tolérer. Camille va pourtant bientôt provoquer un schisme familial. Ainsi peut-on parler de la fragmentation de la famille, qui préfigure peut-être la fragmentation de la personnalité qui va suivre, notion qui semble coïncider avec l'évolution de la folie que décrit Laing dans *The Politics of Experience*. La relation avec son frère est intime et tendre et peut-être la seule relation qui survit à la turbulence émotive de sa vie. Quand elle quitte Rodin, c'est vers Paul qu'elle se tourne. La mère pense que Camille est un mauvais exemple pour Paul, ce qui montre le profond manque de compréhension de la part de la mère. C'est en grande partie à cause de sa famille - même si Camille Claudel semble choisir cette rupture - que la jeune sculptrice va subir une marginalisation semblable à certains égards à celle vécue par Renée Vivien.

L'AMOUR FOU

Le film raconte les hauts et les bas de l'amour, les frustrations, les déchirements et les réconciliations. Lors de leur rencontre, Rodin avait quarante-trois ans et Camille n'avait que dix-neuf ans. Comme Breton et Nadja, Rodin trouve Camille non seulement belle mais très intelligente. Il est impressionné par la solidité de son travail et il l'invite à venir accomplir son apprentissage dans son atelier à Paris, où il travaille sur *La porte de l'enfer*. Dans le domaine de la création artistique, Rodin est la seule personne qui comprend Camille. Sans lui, c'est comme s'il y a un grand vide en elle. Est-ce que

Camille aurait aimé Rodin s'il n'était pas un grand sculpteur? Nous ne le saurons jamais. Comme le suggère Christine Battersby dans son *Gender and Genius: Toward a Feminist Aesthetics*, le génie est célébré et révééré lorsque c'est l'homme qui le possède, mais chez la femme, ces mêmes qualités sont considérées comme peu féminines, peu convenables, suspectes même. Dans son essai *A Hungry Eye*, Griselda Pollock explore ce même phénomène: "The conflation of an artist's biography and works of art functions very differently depending on whether the artist is a man or woman. His art appears to give us access to the mystery of genius; hers merely confirms the pathology of the feminine, saturated by her sex, of which she becomes both emblem and symptom" (Pollock 33). Pour Camille, c'était très difficile d'affirmer son indépendance, et pendant longtemps elle demeurait à l'ombre du grand sculpteur. Mais Camille reste pour la plupart aveugle et fixée sur sa carrière. Depuis son enfance elle est indépendante et déterminée. Elle veut éprouver sa liberté dans le domaine de son travail et se sentir libre d'aimer Rodin.

La relation amoureuse joue ainsi un rôle catalyseur dans la descente dans la folie. Dans un sens, nous avons affaire à une folie à deux, ou même à trois, car, en principe, il ne faut pas oublier Rose Beuret. Rodin, comme on le sait, est amoureux d'une autre femme beaucoup plus âgée que Camille, Rose Beuret, sa compagne dévouée, mais, "ce n'est pas pareil", comme l'affirme Rodin dans le film. Avec Rose, il a une certaine stabilité, elle a une personnalité moins forte que Camille, et nous sommes loin d'un amour fou, d'une passion comparable à celle qui pousse Rodin vers Camille Claudel. Camille consacre quelques dessins au couple Rose-Rodin, y compris le *Système*

cellulaire, le *Réveil* et le *Collage*. L'on serait peut-être tenté de dire que la fameuse structure triangulaire du *Ravissement de Lol V. Stein* se répète ici. Mais cette histoire est assez différente de la folie à deux qu'on voit dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Raphaële Billetdoux ou dans *Jours de colère* de Sylvie Germain où c'est plutôt l'homme qui subit une crise de folie terrifiante et meurtrière. L'amour ressenti par Camille pour Rodin se transformera finalement, pourtant, en une sorte d'amour-haine. Voici une structure psychologique souvent évoquée dans les analyses de Freud, qui explique que l'amour peut se transformer en haine et en un désir sadique de faire souffrir l'autre.³⁵

L'ART COMME ABANDON

Dans le film de Nuytten on voit plusieurs scènes où Rodin travaille furieusement. Il y a un excès de passion presque cixousien, excès qui se révèle également dans le domaine de cet amour fatalement lié à la passion de l'art. On pourrait dire que Rodin lui aussi a un grain de folie, mais sa folie est positivement valorisée et attribuée à son génie par une société résolument patriarcale, comme c'était si souvent le cas selon Patricia Mathews, auteure de *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Par contre, la folie hystérique et émotionnelle semble être considérée comme un attribut féminin, étant donné la société et les mœurs de l'époque. Elaine Showalter en parle dans *The Female Malady*. Comme Rodin et comme l'artiste schizophrène Aloïse

³⁵Voir, par exemple, son article *Deuil et mélancolie*, traduit dans *Métapsychologie* (Paris: Gallimard, 1968).

Corbaz, Camille est complètement transportée par son art. Nous voyons la volonté de s'exprimer dans la création, dans un métier qui pourrait devenir une carrière. Camille s'investit totalement dans la sculpture, qui devient comme un autre univers, parallèle et séduisant. Le seul bonheur se trouve dans l'ivresse de la création. On peut parler d'une esthétique dominée par un désir de beauté et de sensualité dans l'art de Camille Claudel. L'érotisme, la nudité et la beauté du corps humain sont au coeur de la sculpture telle qu'elle la conçoit. Elle élabore une esthétique de la simplicité en ce qui concerne les grands thèmes de son oeuvre, et cette simplicité met en relief le chaos grandissant qui l'entoure. Au fur et à mesure que l'histoire se déroule, l'acte créateur devient pour Camille non seulement un moyen d'évasion, mais encore une nécessité physique, la condition même de son équilibre mental.

LA FOLIE DE CAMILLE

Quoiqu'il puisse y avoir un événement spécifique ou un moment particulier qui déclenche réellement sa folie, sa résistance émotionnelle est sans doute diminuée par une série d'événements. Tant d'efforts pour convaincre sa mère de son talent, et tant de blessures reçues dans les domaines de l'amour et du travail, ont épuisé la jeune femme. La question qui est au coeur du film est la suivante: Est-ce que Camille est vraiment folle? Elle ne l'est sûrement pas, dans le sens d'un déséquilibre psychologique destructeur, suffocant, lorsqu'elle est en train de créer des oeuvres d'art. Cependant elle est rendue folle par l'échec de sa relation amoureuse ainsi que par l'injustice du monde patriarcal, masculin, mysogyne et oppressif. On peut identifier ainsi plusieurs parallèles et

points de rencontre avec *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal et avec les écrits d'Hélène Cixous. Quoique les genres ou les moyens d'expression soient très différents les uns des autres, on y voit les mêmes préoccupations et la même relation entre la société patriarcale et la folie féminine.

Le jour des funérailles de Victor Hugo il fait très chaud et, encore une fois, la chaleur étouffante semble aggraver les tensions, influencer sur les tempéraments et contribuer à la difficulté d'être et à un désarroi général. Camille voit Rodin et Rose en train de se disputer. Elle les observe de loin, cachée, en voyeuse jalouse. L'action se déroule pour la plupart du temps à Paris, mais, après la mort d'Hugo, les Claudel passent quelques jours à Villeneuve, où ils ont une maison à la campagne. Le père de Camille invite Rodin et Rose, donc, il n'y aura sûrement pas de repos pour Camille. Camille envoie une lettre à Rodin, le suppliant de ne pas venir à Villeneuve, mais il ne lui obéit pas. Elle a peut-être peur de ses émotions, et ne veut pas que ses parents se rendent compte de l'intensité croissante de la relation amoureuse. Nous avons vu dans le chapitre consacré à Renée Vivien comment le jardin était le seul lieu qui offrait un peu de repos dans l'univers poétique. La paix du jardin à Villeneuve et le calme de la campagne s'opposent au tourment intérieur que ressent Camille, obligée de dissimuler et de refouler ses émotions violentes. Mais, petit à petit, comme le raconte Delbée dans sa biographie de Camille Claudel, le désordre intérieur commence à se montrer, à s'extérioriser. On peut imaginer les sous-conversations sarrautiennes lorsque Rodin présente Rose à Camille dans une scène de jalousie, de honte et de colère. La difficulté de garder secrète

sa relation avec Rodin est aggravée par le fait qu'il soit là, devant ses yeux, avec Rose Beuret. Comme Lol V. Stein, Camille ne peut pas supporter le fait qu'elle soit remplacée par une autre femme auprès de l'homme qu'elle aime. Hélène Pinet, dans son *Rodin, les mains du génie*, fait remarquer qu'elle est complètement obsédée par sa relation avec Rodin. Autour de la table dans le jardin, Rodin parle de sa soeur, qui est morte de chagrin lors de l'échec d'une relation amoureuse. En le disant, il regarde Camille avec intensité. Louis Prosper, le père de Camille, est très fier de sa fille et, dans une tentative, peut-être, de maintenir une conversation banale, prend plaisir à décrire ce qu'elle faisait avec quelques poignées de boue quand elle était enfant. Il reconnaissait en elle le talent que Rodin reconnaît maintenant et que la mère, dans sa propre démence, continue d'ignorer. Dans cette scène, Louis ne cesse de se disputer avec sa femme et Camille risque à son tour de détruire la relation entre ses parents. Les attitudes misogynes de la société sont ainsi reflétées et amplifiées dans l'attitude de la mère, comme dans *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal et *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Raphaële Billetdoux. La mère paranoïaque de Camille s'intéresse seulement à ce que les autres vont penser de sa fille, tout comme dans *Histoire du tableau* de Fleutiaux et *Le planétarium* de Sarraute. Et voici une obsession qui contribue énormément à l'aggravation de la maladie mentale.

Camille rejoint Rodin à Paris et alors c'est à Rose de prendre la position de voyeuse. Elle les regarde à travers une fenêtre - ils s'embrassent et rient. La relation amoureuse entre Camille et Rodin devient plus intense et Rodin dit qu'en Camille il se reconnaît. Il voit en Camille quelque chose qu'il a perdu. Camille "hante" Rodin, pour

reprendre l'expression d'André Breton. Elle devient sa seule source d'inspiration. Elle lui est nécessaire et sa créativité dépend entièrement d'elle. Selon Pinet,

le visage et le corps de 'mademoiselle Camille' hantent l'oeuvre de Rodin. Elle est *La pensée, L'aurore, Saint Georges, La France, La convalescente* et de nombreuses damnées de *La porte de l'enfer* lui doivent leurs formes. Sa présence modifie le regard qu'il porte sur la femme, qui prend une place prépondérante dans sa sculpture. (Pinet 58)

Camille a peur qu'il ne la quitte, mais pour Rodin, quoiqu'il l'aime, son souci majeur semble être la possibilité de perdre la source d'inspiration qui possibilise et dynamise ses oeuvres.

Le père de Camille commence après un certain temps à s'inquiéter du manque de progrès de sa fille. Depuis la rencontre avec Rodin, elle n'a pas produit ses propres sculptures. Il a peur qu'elle ne soit pas prête à exposer au Salon. "Ma fille n'attendait pas Monsieur Rodin pour exister", s'exclame-t-il. "Nous sommes les Claudel et nous sommes différents". "Ton avenir t'appartient", dit-il à sa fille, phrase qui ne reflète aucunement l'avenir tragique qui l'attend. Il commence à avoir peur de leur relation amoureuse et de la réputation de la famille. Mais, comme l'affirme Odile Ayrat-Clause dans son *Camille Claudel: a life*, cela ne fait qu'accroître la détermination de Camille de poursuivre cette liaison dangereuse, vouée à l'échec. Camille reçoit la mauvaise nouvelle qu'elle est enceinte. Elle ne le dit pas à Rodin, mais lui demande de l'épouser. Il refuse et elle est obligée d'avorter et voici peut-être l'événement qui catalyse l'échec de leur relation,

parce qu'elle lui demande de choisir entre Rose et elle. Le film est parsemé de moments épistolaires et dans une lettre à Rodin, elle lui dit qu'elle ne peut pas le rejoindre à Calais. Entre temps, obsédée comme elle l'est par son art et par son amant, elle sculpte un portrait de Rodin pour qu'elle puisse le voir en son absence. Elle dort nue comme s'il était là, mais quand elle se réveille, elle se sent seule et isolée. L'intensité physique de leur amour va de pair avec l'intensité des émotions. Suit alors une scène violente avec Rose, qui, dans un acte fou de jalousie - les actes agressifs caractérisent, selon Évelyne Caralp, cette sorte de délire - essaie de brûler les mains de Camille, sans lesquelles Camille n'est rien (Caralp 29). Dans cette lutte constante et de plus en plus violente pour l'amour de Rodin, Rose dit que la prochaine fois elle la tuera.

LA RUPTURE DÉFINITIVE

Suit alors une scène dans laquelle un groupe d'hommes est en train d'admirer et de parler de la sculpture de Rodin faite en son absence par Camille. Selon eux, Camille est une sorcière et elle a le talent d'un homme, comparaison qui ne fait que renforcer les vieux stéréotypes si ardemment dénoncés par toute une génération de féministes. Selon Rodin lui-même, "Mademoiselle Claudel est désormais un maître". Il trouve son portrait magnifique et prémonitoire. Cependant, dans une scène pleine de tension entre Rodin et Camille, Rodin se rend compte qu'il s'est passé "quelque chose". Camille, qui devient de plus en plus fragile, lui dit une dernière fois que le temps est venu de choisir entre sa "femme" et elle-même. Elle risque de détruire l'inspiration mutuelle qui caractérise et qui nourrit leur relation. Il est souvent impossible, selon Pinet, de déterminer qui a inspiré qui

(Pinet 75). Rodin lui dit, “nous sommes de la même race”. Il se voit en elle, elle qui est comme un miroir qui reflète son image, ce qui révèle l’aspect narcissique et égoïste de son caractère, son amour-propre. Avec Camille il semble avoir tout - l’oubli, la paix, le travail. Il ne voit pas de problème à maintenir en même temps les deux relations. Pour lui, ce sont des liaisons qui ne se ressemblent point, mais Camille pense autrement. Rodin refuse d’abandonner Rose, pour laquelle, selon Pinet, il garde beaucoup de tendresse (Pinet 50). Camille le quitte silencieusement et elle part. Dans la scène suivante, elle regarde follement ses mains. Les signes de son déséquilibre mental commencent à se multiplier tandis que son comportement devient plus bizarre. Non seulement elle a été rejetée par sa famille, mais, en plus, sa relation avec Rodin s’est brusquement terminée. Sa profonde détresse est ancrée dans l’abandon de ses plus proches. Elle travaille follement, et dans un même mouvement elle détruit et embrasse son portrait de Rodin, geste qui rappelle ce noeud à la fois fusionnel et contradictoire d’émotions évoquées par Sylvie Germain dans *Jours de colère*. Elle va ensuite chez son frère, qui s’est converti au catholicisme. “Tu deviens complètement fou?” lui demande-t-elle. Selon Paul, Dieu existe et Il l’a sauvé du désespoir. “J’ai besoin de lui pour être moi”, dit-il. Voici une phrase qui se fait l’écho de la scène avec Camille où son père dit qu’elle n’a pas besoin de Rodin pour accomplir son épanouissement personnel. Camille répond: “Je réussirai seule à être moi-même”. Dès lors Camille continue de travailler. Mais l’intensité des émotions intérieures ne disparaît jamais, même dans les scènes qui semblent calmes.

Une mélancolie morbide commence désormais à envelopper Camille, comme le raconte Ayral-Clause dans sa biographie de Camille Claudel. Paul part à New York et Camille est dévastée - voici une décision qui ne fait qu'aggraver son état de déséquilibre et de désespoir. Sans Rodin et sans Paul elle se sent complètement seule au monde. Dans une troisième scène de voyeurisme, qui nous fait penser à Lol V. Stein, Camille regarde Rodin qui se promène avec une femme. La femme parle de Camille et de son désir de l'interviewer. Camille les écoute parler d'elle mais elle ne peut pas le supporter et elle se couvre les oreilles et commence à pleurer. Elle n'en peut plus. Sans Rodin elle a perdu une partie essentielle et intime d'elle-même. Après ce moment de passion il y a une scène où elle parle d'elle-même, et analyse son propre état psychique. Camille est toujours capable de reconnaître qu'elle est en train de subir une crise. Elle ne perd jamais complètement sa lucidité. Mais la folie se présente comme rupture encore une fois. La relation qui la soutenait et qui fournissait une inspiration mutuelle a été irrévocablement détruite. Rodin trouve Camille différente. Elle sait qu'elle n'est pas très gaie, elle se sent autre, désorientée, elle est devenue étrangère à elle-même. Un sentiment d'absence la tourmente dans son désert intérieur. "Elle a l'impression, selon Pinet, d'avoir été spoliée de son énergie vitale, d'avoir nourri Rodin de son génie. La carrière de Rodin suit son irrésistible ascension alors qu'elle a toutes les peines à effacer l'étiquette 'élève de Rodin' et qu'elle s'enfonce dans la nuit" (Pinet 75). Comme chez Lol Stein, la folie s'offre comme un signe de non-être, d'absence de soi. Rodin remarque que c'est la voix de Camille qui a le plus changé: voici une folie qui se manifeste dans le corps, surtout la voix et le visage, une folie qui provient d'une immense frustration venant bouleverser le physique.

L'ABANDON DE L'ARTISTE

C'est plutôt vers la fin du film que la démence progresse très rapidement.

L'aventure amoureuse se termine en 1898 et peu de temps après, Camille ressent des symptômes plus sérieux de maladie mentale, des périodes paranoïaques, surtout, qui se multiplient, comme le note Delbée. Elle se méfie de tout le monde et souffre d'un délire de persécution, délire que décrit le psychiatre Ernst Kretschmer comme étant particulier à des sujets sensibles, vulnérables et compliqués (Caralp 29). Après la rupture définitive, on voit la désintégration totale de sa personnalité. Il nous est assez difficile de comprendre la violence et l'égoïsme d'une famille qui décide d'enfermer une fille, et l'absurdité des conventions sociales de l'époque. On a la forte impression que c'est pour se protéger qu'ils procèdent ainsi, plutôt que pour le bien-être de Camille. Ils ne la comprennent pas et ils ne savent pas comment se comporter dignement autour de la jeune femme désaxée, et en plus elle leur donne une mauvaise réputation. Mais la désintégration psychique subie par Camille, ne vient-elle pas du comportement de ses plus proches? Sa soi-disant maladie mentale ressemble d'une part à ce que Linda Leonard décrit dans son *Meeting the Madwoman* comme une énergie créatrice. D'autre part, il me semble que l'état psychique de Camille vers la fin du film coïncide avec la définition de la folie offerte par Seth Farber dans son *Madness, Heresy and the Rumor of Angels*. Selon Farber, ce qu'on a tendance à nommer la maladie mentale n'est en effet que la souffrance humaine pendant une crise. En 1913, l'aventure se terminera pour Camille, comme pour Nadja, dans un asile à Ville-Evrard. Elle avait 48 ans. On est donc bien loin de la maladie mentale vécue par la narratrice des *Mots pour le dire*, pour qui l'aventure commence chez

le psychiatre et finit par une guérison et une réintégration de l'identité. Camille ne créera plus et ne sortira jamais de l'asile où elle va mourir trente ans plus tard en octobre, 1943. Ne sont pas évoquées dans le film ces années d'internement qui ont du être traumatisantes.

CONCLUSION

Bruno Nuytten a su créer un beau film profondément marqué par l'abandon. Dans un sens, on pourrait parler d'un double abandon - l'abandon joyeux avec lequel les sculpteurs travaillent, mais aussi l'ultime abandon, cruel, tragique, abusif de Camille par son amant et par sa famille. Mais, malgré le chaos et le tourment qui monopolisent les scènes, l'action du film se déroule dans un monde d'érotisme et de sensualité. À l'exception de ce que Gary Austin, auteur de *Contemporary French Cinema*, décrit comme "brooding nocturnal colours" dans le film, la folie n'est pas représentée, ou à peine, au niveau de la cinématographie et l'intrigue reste résolument linéaire (Austin 156). *Camille Claudel* se veut l'histoire d'une folie féminine, mais aussi du chaos et de la cruauté des relations humaines qui y contribuent. La déraison n'est dans ce cas ni une force révolutionnaire, ni un outil subversif. On n'a qu'à lire *The Madwoman Can't Speak* de Caminero-Santangelo pour le confirmer. On peut identifier plusieurs parallèles avec l'aliénation chez la poète Renée Vivien. Il s'agit de l'histoire tragique d'une femme artiste qui, comme Vivien, finit par perdre dans sa lutte contre les attitudes et comportements d'une société patriarcale et oppressive. L'échec, l'exil et l'enfermement attendent patiemment dans les coulisses de cette "disproportion" que vit Camille Claudel.

Claudé est même plus enfermée qu'Aloïse, puisque personne n'a arrêté l'activité créatrice chez Aloïse. Dans un univers chaotique, le seul bonheur se trouvait, comme nous l'avons vu, dans l'ivresse de la création, dans un état relativement transcendant. Malheureusement, en 1906 Camille aurait détruit, dans un accès de démence, la plupart de ses sculptures. Dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux la folie a mené au meurtre, mais ici, il n'y a ni meurtre ni suicide. Camille est condamnée - ou se condamne - plutôt à une mort vivante. Dans son livre *The Myth of Mental Illness*, Thomas Szasz conclut que "psychiatric diagnoses are stigmatizing labels, phrased to resemble medical diagnoses and applied to persons whose behaviour annoys or offends others" (Szasz 267). En ce qui concerne l'histoire de Camille Claudé, les autres sont les membres de sa famille et la maladie mentale n'est en effet que le résultat tragique d'une énergie créatrice qui ne peut plus s'exprimer et qui devient une violence torturée. Dans l'oeuvre d'Hélène Cixous, la déraison et l'excès étaient positivement valorisés. Ici on voit la joie de l'abondance et de l'abandon dans les scènes de travail, mais à part cela, cette 'folie' féminine est résolument emprisonnante, contraignante, destructrice, et mène finalement au silence interminable et à l'abandon tragique et cruel.

10. La folie comme technique de survie : *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal

Pour les malades mentaux, les mots, de même que les objets, vivent autant que les gens ou les animaux. Ils palpitent, ils s'évanouissent ou s'amplifient. Passer à travers les mots, c'est comme marcher dans la foule.

Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*

INTRODUCTION

Il n'est pas question dans ce chapitre d'une femme essayant malgré tous les obstacles de réussir dans une carrière d'homme, ni d'un médecin racontant ce qu'il a vu dans les institutions psychiatriques. Il s'agit tout de même d'une femme réelle et d'une expérience de la folie, expérience qui est étroitement liée au rôle de la mère et racontée dans le roman largement autobiographique de Marie Cardinal, *Les mots pour le dire* (LM), publié en 1975. Comme Cixous, Cardinal est née en Algérie en 1929 et elle est morte à Paris en 2001. Ce très beau roman s'inscrit dans le sillage intellectuel et politique de mai 1968, époque à laquelle la répression sous toutes ses formes commence à être violemment contestée. Voici peut-être le roman qui répond le mieux à notre question sur le rapport entre la folie et la "féminité". Cardinal s'intéresse à la condition de la femme et à la relation historique, coloniale mais aussi contemporaine, post-coloniale entre les femmes et la folie. Selon sa logique, l'émancipation des femmes viendra seulement de la libération du corps et de la parole. Cette fois la femme guérit ultimement de sa folie,

donc, à la différence de *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, de *Nadja* de Breton, du *Pas de Gamelin* de Ferron ou du *Ravissement de Lol V. Stein* de Duras, ce roman indique la possibilité de sortir du silence et de l'intolérable, possibilité qui manque souvent aux yeux de plusieurs autres écrivaines ou personnages - dans les romans de Marguerite Duras ou ceux de Violette Leduc, par exemple. *Les mots pour le dire* se distingue aussi de *La souricière*, roman écrit par Cardinal en 1966. Comme l'explique Colette Hall, "*La souricière*, écrit à la troisième personne - une sorte de protection qui n'existera plus dans *Les mots pour le dire* - est le récit d'une défaite au bout de laquelle triomphent la démence et la mort" (Hall 23). Par contre, le potentiel thérapeutique de la psychanalyse se voit célébré dans *Les mots pour le dire*. On est bien loin maintenant de Jacques Ferron qui, dans *Le pas de Gamelin*, s'en prend à la psychiatrie, même s'il croyait que la façon freudienne de parler avec le patient dans le but de comprendre sa biographie avait quand même ses mérites. Quoique le thème principal reste le même, *Les mots pour le dire* est à maints égards un roman assez différent des autres oeuvres étudiées ici. Le roman se divise en dix-huit chapitres et est écrit à la première personne. S'y élabore une écriture obsessionnelle, mais ancrée, comme l'écriture de Jacques Ferron, dans le réel et caractérisée par la sincérité et l'authenticité. Les thèmes principaux sont nombreux - la folie, bien sûr, mais aussi la maternité, le langage, le corps et la parole, la mort, l'identité et l'éducation. À vrai dire, il est impossible et peut-être inutile de les séparer. Mais, comme l'affirment Julia Kristeva et Luce Irigaray, entre autres, la maternité joue un rôle important et doit être comprise comme un produit de la culture

patriarcale, étant en quelque sorte un catalyseur de la folie des femmes.³⁶ Chez Cardinal, comme chez Simone de Beauvoir, l'évolution de la relation mère-fille connaît trois étapes: la symbiose, la rupture et la réconciliation.³⁷ On pourrait aussi comparer l'oeuvre de Cardinal à celle de Jeanne Hyvrard, étant donné que la figure maternelle est le point commun de la représentation de la déraison chez les deux auteures.³⁸ Le corps féminin va constituer le lieu de rencontre des thèmes de la maternité, de la folie et de la mort.

Le roman est construit, selon Colette Hall, "comme un roman à suspense qui nous fait suivre la narratrice découvrant peu à peu les clés de son identité" (Hall 43). La protagoniste doit surmonter une série d'obstacles avant de trouver son identité. La narratrice revisite l'histoire de sa maladie mentale, excavant les différentes scènes de sa vie. Les étapes majeures de la vie troublée de Marie Cardinal au sein d'une famille dysfonctionnelle sont révélées au cours de l'analyse: au-delà de l'éducation catholique répressive, il y a le divorce de ses parents, puis la mort de son père, les traumatismes de la sexualité infantile, l'adolescence dans une Algérie en guerre, et l'aveu terrible d'une mère, qui est à l'origine de tout le mal et toute la démence. Comme Lol V. Stein ou comme Lucas Boyenval, la narratrice vit dans un univers de folie, un univers hallucinatoire, et seulement trois options s'y présentent: la psychanalyse, l'hôpital

³⁶ Voir aussi, à ce sujet, les romans des écrivaines canadiennes Sylvia Plath et Margaret Atwood.

³⁷ Je pense ici au chapitre VI du *Deuxième sexe* sur la mère.

³⁸ Dans *L'écriture: lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*, Monique Saigal explore cet aspect de l'oeuvre hyvrardienne.

psychiatrique ou, comme l'explique Freud dans son *Deuil et mélancolie*, le suicide (LM 36). La narratrice reconnaît au moins qu'elle doit absolument chercher de l'aide. "Je voulais qu'ils me délivrent de la peur, de la chose, à n'importe quel prix" (LM 28). Elle reconnaît qu'elle est folle et que le néant de sa démence est reflété dans son corps, par exemple, comme chez Vivien, dans ses yeux: "Mes yeux n'étaient plus les fenêtres", dit la narratrice (LM 11). Voici une folie lucide qui la mène à choisir le carcan de l'analyse comme emprisonnement volontaire, ce qui va l'aider à vivre. La narratrice se trouve au bord du trou noir, presque du suicide, et les exemples de son désespoir se multiplient: "Je ne peux plus vivre", dit-elle (LM 11); "je voulais me suicider" (LM 40). Dès le début du texte, nous voyons le déséquilibre de son esprit et le désordre terrifiant de son univers fou. Sa peur est suivie de désespoir, de chagrin, et de dégoût (LM 27). Il se produit un dédoublement de sa personnalité, le moi se divise, comme le décrit R.D. Laing, et la notion d'aimer son étrangeté ou de se sentir à l'aise avec son état, un peu comme Lol V. Stein qui couve sa folie - de telles contradictions, Cardinal les rend explicites: "la folle et moi nous ne sommes qu'une seule et même personne, nous nous ressemblons, nous nous aimons, nous vivons bien ensemble" (LM 17). Voici un phénomène que décrit Morton Prince dans *The Dissociation of a Personality*. De même, nous avons vu que Lucas dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* dit: "Je m'appelle Lucas Boyenval. Il y a deux hommes en moi. C'est l'autre qui vous aime" (MN 138). Mais, à la différence de Lucas, la narratrice des *Mots pour le dire* va être sauvée par la psychanalyse et va arriver à faire face à cet "ennemi innommable" (LM 18). Afin de surmonter sa folie, il faut revisiter son enfance, le lieu du "dressage", et se libérer de la paralysie imposée par sa mère qui, une

fois de plus, et comme l'affirme Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, se trouve au coeur de la problématique telle que Marie Cardinal et tant d'autres la conçoivent.³⁹ Elle évoque toutes les lois imposées par sa mère et par la société: les règles de bienséance bourgeoise, de charité chrétienne colonialiste, règles qui lui semblent répressives et profondément injustes lorsqu'elle se rend compte des conséquences du colonialisme, préoccupation qui se trouve aussi dans l'oeuvre d'Hélène Cixous.

QUE SIGNIFIE LE TITRE?

Comme dans le cas du *Ravissement de Lol V. Stein*, le titre du roman est quelque peu ambigu et se prête à diverses interprétations. Il contient déjà une référence à "le", c'est-à-dire sa folie, représentée par le biais d'un autre médium, celui du langage. Le titre reflète non seulement la découverte d'une seule femme, mais, à un niveau global, l'idée centrale de tout un courant de pensée féministe, à savoir que la prise de conscience des femmes doit passer par une prise de parole. Il faut que la femme s'exprime, comme Cixous l'a exigé, au lieu de souffrir en silence dans des situations intolérables. Sinon, quelles vont être les conséquences ultimes? Le suicide comme pour la poète Renée Vivien? La mort vivante ou la cécité psychique comme pour Lol V. Stein ou Camille Claudel? Le meurtre comme dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* ou *Jours de colère*? Le non-dit est dangereux, il pèse sur le corps féminin, menant à un désordre non seulement psychique mais aussi physique. Duras évoque avec subtilité ce double traumatisme que certaines scènes de *Camille Claudel* cherchent aussi à concrétiser.

³⁹ Voir aussi à ce sujet *Enfance* de Nathalie Sarraute.

Comme chez Vivien le corps est en folie et ne trouve pas de satisfaction. Pour la narratrice il sera question de remplacer les mots interdits (et il y a toute une gamme d'interdits qui vient de la mère) par les mots qui délivrent, car c'est seulement en les nommant qu'on tue les fantasmes. À l'âge de trente-six ans elle s'aperçoit finalement qu'elle a "un cul", "un vagin", les mots, précisément, pour le dire. Le roman se révèle être une réflexion sur la dimension politique du langage.⁴⁰ Les mots ne sont pas des outils de communication innocents. Peu à peu, elle se rend compte que les mots ont été l'instrument de son oppression mais qu'ils vont être aussi l'instrument et le produit de sa libération. La parole a été emprisonnée dans son corps, "paralysée" comme dans une crise d'hystérie. C'est l'observation de femmes hystériques qui permettra à Freud de formuler sa théorie de deux états psychiques - le conscient et l'inconscient - en se basant sur le dédoublement de la personnalité qui caractérise la crise hystérique. La narratrice doit maintenant "trouver les mots" pour communiquer "la CHOSE, cette colonne de mon être, hermétiquement close, pleine de noir en mouvance" (LM 10). "La chose" est un anagramme de "le chaos", ce qui nous rappelle la pensée fusionnelle implicite dans la notion hyrardienne de "chaorganisation". La "chose" s'était installée entre la narratrice et sa mère, comme nous l'avons vu dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* pour Blanche et sa mère, et la narratrice a une relation très particulière à "la chose":

Tout le monde n'est pas sensible à la chose. La chose ne se reconnaît que lorsqu'elle est folie ou génie. Mais, entre ces deux pôles, quand est-elle imagination ou fantasme, crise de nerfs ou arrangements floraux,

⁴⁰ Voir aussi à ce sujet *Indiana* de George Sand.

guérisseuse ou médecin, sorcière ou prêtre, comédienne ou possédée?
Difficile à savoir. Moi, je le savais (même si j'étais inconsciente de cette science), je me méfiais de ma mère. (LM 217-218)

“La chose”, cette maladie indéterminée, se manifeste comme une force étrange et inconnue, difficile à décrire, inquiétante comme une présence fantomatique. La mère est liée ainsi à “la chose” et liée à l’écriture dont la naissance est représentée comme la rencontre symbolique avec une image maternelle effacée. La recherche de l’identité passe par la destruction de l’image sinistre de la mère, ce qui entraîne chez l’héroïne un sentiment de liberté. Cette liberté est la condition même de l’écriture; celle-ci à son tour rend possible - Annie Ernaux et Chantal Chawaf le confirment - la rencontre avec une image maternelle positive.

LES SYMPTÔMES DE LA MALADIE MENTALE

Quels sont les divers symptômes de la folie de la narratrice? Cardinal évoque la nausée ou l’absurdité de l’existence, parlant de “la lenteur, [de] la viscosité, et [de] l’absurdité du fait d’exister” (LM 60). Elle est très sujette aux crises d’angoisse, elle parle de sa peur, des tremblements, des hallucinations et des épisodes d’insomnie. Mais les symptômes les plus marqués sont physiques. Sa parole ayant été étouffée, c’est son corps qui souffre et exprime son délire, comme dans l’hystérie que décrit Freud. Lorsqu’une femme se sent prisonnière, son esprit et son corps cherchent à se libérer. La femme se trouve paralysée jusqu’au point où elle éprouve un sentiment de non-être virtuel (comme Lol V. Stein) ou bien elle craque et elle meurt. Voici exactement ce qui se passe ici. La

narratrice décrit une nuit d'insomnie et de souffrance qui suit une visite chez le docteur, et elle évoque ce qu'elle vit comme la dissolution et la pourriture de tout:

J'étais dans mon lit, oppressée, à bout de souffle, couverte de transpiration. Si j'ouvrais les yeux je vivais la décomposition de l'extérieur, des objets, de l'air. Si je fermais les yeux je vivais la décomposition de l'intérieur, de mes cellules, de ma chair. Cela me faisait peur. Rien ni personne ne pouvait stopper, ne serait-ce qu'une seconde, cette dégradation de tout. Je me noyais, je n'arrivais plus à respirer, il y avait des microbes partout, des asticots partout, des acides rongeurs partout, des enflures de pus partout. (LM 39)

Cette sorte de pourrissement caractérise aussi la vision de la déraison dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* et plusieurs analystes insistent sur ce côté hallucinatoire de certains cas de folie. Freud discute de ce phénomène qui est plus proche du somatique que les autres névroses (cf. Caralp 14). Cardinal n'hésite jamais à exposer les aspects répugnants de la maladie. Chaque fois que la narratrice décrit l'horreur de la maladie mentale, elle le fait de façon détaillée et vivante: "Racines monstrueusement contorsionnées enserrant dans leurs convulsions pustuleuses des squelettes de dragons, des charognes de pieuvres, libérant, au fur et à mesure qu'on les extirpait au grand jour, une insupportable odeur de pourriture" (LM 170). En une seule image, la maladie mentale, la mort et le sang se confondent, opérant une fusion de l'ordre de celle qu'on a vue dans *Jours de colère* de Sylvie Germain. Les descriptions de la folie elle-même sont beaucoup plus physiques que dans les autres romans ici étudiés. Les deux pôles sensibles de la maladie sont le sang et le pouls. La menstruation fait honte aux yeux de la narratrice et doit être cachée. L'écoulement anarchique du sang accompagne sa folie mais, dit la

narratrice, “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” (LM 44-45). Elle se rend compte que le sang symbolise à la fois sa maladie mystérieuse et la possibilité de s’en sortir. La maladie mentale dans ce cas comprend toute une gamme de symptômes physiques et physiologiques, y compris ses règles interminables. Avant de subir l’analyse, le corps est tabou, et l’esprit engendre le silence et la folie. La sexualité et la masturbation sont honteuses. Nous apprenons que la narratrice a subi une tentative de viol lorsqu’elle était plus jeune: “je sentais sa main dégueulasse qui avait repoussé ma culotte et ses doigts qui entraient dans mes fesses et se tortillaient là, dans cet endroit sacré, honteux, précieux, sale, dont on ne parlait jamais”, raconte-t-elle (LM 274). Le souvenir de la masturbation la force à réfléchir sur l’origine de sa maladie (LM 121). Le sang est doublement honteux, d’abord en tant que manifestation de la sexualité féminine, ensuite parce que c’est le signe extérieur le plus évident de sa maladie mentale, dont elle a honte aussi: “J’avais honte de ce qui se passait à l’intérieur de moi... J’avais honte de la folie” (LM 11-12). Ceci dit, ce même sang, malgré ses capacités traumatisantes, psychologiquement angoissantes, ce sang, elle persiste à le voir, ne l’oublions pas, comme ‘bouée de sauvetage’, mystère primordial. Françoise Lionnet fait l’analyse de ce double rôle du sang dans son *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*.

LA SCÈNE CENTRALE

La scène centrale du roman est sans aucun doute celle où la mère raconte son avortement raté. La mère devient enceinte pendant le divorce. Lorsque la narratrice a

quatorze ans, sa mère lui parle des tentatives de l'avorter. L'écoulement du sang que vit la jeune Marie Cardinal est au fond la continuation et l'achèvement de l'avortement raté. La narratrice répond au désir de sa mère, ce qui la rapproche d'elle, refonde le site de l'amour maternel. L'omniprésence de la mort hante la narratrice soit dans les images de l'avortement raté, soit dans la tentation de se suicider. Paradoxalement, la mort la terrifie et l'attire simultanément (LM 80). Le rapport entre la démence, la mort et la mère se révèle dans les métaphores qui se multiplient. Un aspect principal des images de la souffrance psychologique est l'association avec l'eau. La folie est décrite comme "un flot", "un fleuve", "une vague"(LM 11, 17, 54), une eau dangereuse et terrifiante dans laquelle elle risque toujours de se noyer, image qu'on trouve souvent dans les poèmes de Renée Vivien.

Dans l'univers symbolique du roman, la folie s'annonce très clairement comme un phénomène féminin. La mère et la fille sont étroitement liées par la folie comme par un cordon ombilical. La maladie est même représentée comme une femme, "cette sale matrone dont les deux énormes fesses étaient les lobes de mon cerveau" (LM 50.) Voici peut-être le lien le plus littéral qu'on verra entre la folie et le féminin. Cependant, le délire est loin d'être seulement une force prisonnière et sinistre. Elle prend une valeur libératrice, permettant à la narratrice, comme nous venons de le voir, de démasquer la mère et de débusquer les mensonges. La folie n'est plus paradoxalement un comportement aberrant mais une défense contre une entreprise de "dressage". On peut rapprocher cette conception de la folie de la folie féminine telle qu'évoquée par Hélène

Cixous, celle d'un chaos qui sape la base du code établi par la phallocratie ou de l'interprétation offerte par Seth Farber dans son *Madness, Heresy and the Rumor of Angels*, selon laquelle la maladie mentale est une réaction normale et nécessaire à une crise: "Certainly the human soul will face obstacles in its life journey, and may become dispirited or discouraged. This does not justify the conclusion that the psyche is 'damaged' or 'flawed'" (Farber 112).

CONCLUSION

Les mots pour le dire se veut l'exploration rationnelle de la maladie mentale et l'imposition d'un ordre sur le désordre psychologique. À la différence d'un texte de Cixous ou de Sarraute, ce texte procède de façon chronologique. On est donc infiniment loin du Nouveau Roman. Le dernier chapitre du roman consiste en une seule phrase: "Quelques jours plus tard c'était Mai 68", phrase qui ancre le récit dans une époque révolutionnaire et turbulente (LM 317). La maladie individuelle de la narratrice est liée ainsi à la folie collective et sociale et au système répressif. Selon Leslie Hill, auteure du chapitre *From order to adventure: women's fiction since 1970*, "for Cardinal, her protagonist's emancipation from the past was not just a private matter; it had political implications, too, as the novel acknowledges by concluding with an emblematic invocation of the events of May 1968, and thus not only with the narrator's rebirth but with the renaissance of an entire community of women" (Hill 176). Avec Cixous et Chawaf et tant d'autres, Cardinal critique l'oppression sous toutes ses formes, mais c'est aussi le récit d'une guérison et d'une reconquête de l'équilibre mental. De cette façon, le

roman est, finalement, optimiste, beaucoup plus optimiste que *Le ravisement de Lol V. Stein* de Duras ou *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, *Le planétarium* de Sarraute ou la poésie de Renée Vivien. Encore une fois, c'est la société patriarcale qui a forcé la femme à vivre dans le moule maternel et la dénonciation de la mère devient ainsi une remise en cause du système bourgeois patriarcal. Il faut comprendre, selon Cardinal, que la mère n'est pas naturellement malfaisante, mais une fabrication de notre culture, notion sur laquelle insistent Badinter et Chodorow. La raison de la folie est d'abord sociale, pour reprendre l'expression de Ferron, et Thomas Szasz et R.D. Laing le confirment à leur tour. Il y a eu comme une transmission inconsciente de la maladie mentale du parent à l'enfant, tout comme du père au fils dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* et cette fois la mère ne maîtrise sa propre folie qu'à condition que sa fille soit folle. La mère est blâmée, mais finalement on lui pardonne de ne pas avoir nourri ou aimé sa fille. Au moment où la narratrice commence à sortir de sa folie, sa mère tombe malade (LM 293). À la fin, il y a une renaissance non seulement de la femme, mais de toute une communauté de femmes. Maintenant la narratrice peut recommencer à vivre avec son mari et ses enfants, ce qui ne sera pas le cas pour la narratrice dans *Histoire du tableau* de Pierrette Fleutiaux. C'est justement la maladie mentale de la narratrice qui l'aide à remettre en question la hiérarchie des valeurs. Et c'est précisément dans la lucidité de sa folie que la narratrice reconnaît qu'on est dupe de la société, qui elle-même est basée, comme nous l'avons vu dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, sur le caractère remplaçable de la femme.

Les mots pour le dire a certains éléments en commun avec *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, à savoir une folie terrifiante accompagnée du dédoublement de la personnalité, et un événement traumatisant dans l'enfance qui déclenche la folie. Mais, dans le livre de Marie Cardinal, il y a une lucidité devant son désordre psychologique qui est, pour la plupart, absente chez Lucas Boyenval. En plus, Cardinal veut comprendre et cherche à excaver ou à dévoiler la source du tourment psychologique, et cette quête représente une tentative de guérison. L'artiste schizophrène, Aloïse Corbaz, trouvait des mots pour dire sa souffrance psychique dans ses dessins et ses écrits bizarres et elle arrivait au moins à exprimer quelque chose de l'expérience vécue de sa soi-disant folie, sa relative aliénation. Il en va de même ici pour la narratrice. *Les mots pour le dire* se veut l'histoire d'un corps en folie, l'histoire de la fragmentation du corps et de l'identité. On est infiniment loin de *Nadja* de Breton et de la folie magique et enrichissante, telle, en tout cas, que Breton la conçoit dans la mesure où elle reste synonyme de "merveilleux" et de "beauté convulsive". On pourrait évoquer la notion cixousienne d'excès, mais si la folie racontée dans *Les mots pour le dire* est représentée comme excès, c'est un excès tout à fait inquiétant. Ici la folie apparaît comme maladie et le traitement comme guérison. Heureusement, la thérapie réussit. *Les mots pour le dire* est l'histoire d'un déséquilibre enfin rééquilibré, ce qui n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, le projet d'Aloïse et sa tentative de réintégration dans le monde. Il s'agit cependant, principalement, dans *Les mots pour le dire*, d'une victoire de la psychanalyse sur la maladie mentale, du "mot" sur la "chose", d'une victoire de la renaissance psychique sur la naissance biologique. La folie représente une réaction rationnelle, comme l'affirme

Erving Goffmann, à l'intolérable et dans ce sens une technique de survie. S'il n'y a pas de folie, il ne peut pas y avoir de survie. Comme c'est si souvent le cas, une exploration du passé s'avère nécessaire pour découvrir le chemin vers un avenir plus paisible. La narratrice a subi une descente en soi - une descente terrifiante mais nécessaire - et, paradoxalement, c'est une descente vers la lumière et la liberté. Ce qui nous amène à l'analyse de notre prochaine oeuvre de la folie, celle de Pierrette Fleutiaux.

11. La folie comme descente en soi : *Histoire du tableau* de Pierrette Fleutiaux

La descente aux enfers est aussi, et souvent dans le même mouvement, une descente au paradis. C'est là, en ce foyer central, que les extrêmes se touchent et que les différences se marquent dans leur infinie diversité.

Françoise van Rossum-Guyon, *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*

INTRODUCTION

Pierrette Fleutiaux est née en 1941 à Guéret dans la Creuse. Agrégée d'anglais et professeure, elle a écrit des nouvelles et des romans, un livret d'opéra et des livres pour enfants. Son premier roman, *Histoire de la chauve-souris* s'offre comme l'histoire d'une obsession, un roman "étrange et effrayant, comme certaines eaux-fortes de Goya ou des lithographies de Redon", selon Bettina Knapp dans *Pierrette Fleutiaux* (Knapp 9). Dans ce roman une chauve-souris s'est logée dans la chevelure d'une jeune femme qui raconte sa lutte avec la bête. Fleutiaux a reçu le Prix Goncourt de la nouvelle pour ses *Métamorphoses de la Reine* (1984) et le Prix Fémina pour son roman, *Nous sommes éternels* (1990), histoire d'un amour fou, qui emporte les protagonistes au-delà de toute limite, ressemblant en cela à *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux. Les influences littéraires sur l'oeuvre de Fleutiaux sont nombreuses. L'écrivaine admire les oeuvres de Sylvie Germain, surtout pour leur style dépouillé, et elle se dit fascinée par les idées de Deleuze. Parmi les autres influences elle compte les romanciers russes et les romancières anglaises, notamment les soeurs Brontë, et, aussi, Beckett, Kafka, Michaux

et Yeats. Mais quels rôles spécifiques la folie joue-t-elle dans son oeuvre romanesque? Dans une interview avec Gérard Jean, Fleutiaux parle de ce sujet: "La folie, je l'ai beaucoup vue et côtoyée, je l'ai bien connue, je ne l'aime pas, c'est nul, ça ne sert à rien, c'est l'horreur. Il ne faut pas en faire une mythologie, pas la valoriser. Moi je m'intéresse à la normalité".⁴¹ Voici une réponse assez inattendue peut-être, étant donné la place importante accordée justement au thème de la déraison dans ses oeuvres. Selon l'auteure, c'est la normalité qui compte, mais plusieurs personnages dans ses romans et ses nouvelles côtoient la maladie mentale. Le topos de la folie la préoccupe partout dans ses oeuvres, et si on s'intéresse à la normalité, la folie, en tant que phénomène contraire, permettant de la saisir, cette normalité, dans ses spécificités, y est nécessairement impliquée. Impossible donc de nier que la folie est l'une des préoccupations majeures de son oeuvre, et la lutte fleutienne entre normalité et folie nous offre encore une fois une nouvelle perspective sur notre thème principal. Dans ce onzième chapitre nous allons centrer nos réflexions sur son troisième roman, *Histoire du tableau* (HT), paru en 1977.

HISTOIRE DU TABLEAU

Histoire du tableau raconte l'histoire d'un jeune couple français et leur deux enfants, qui déménagent à New York, et c'est dans cette ville vibrante et vivante que se passe cette histoire turbulente et inquiétante. Quoique Fleutiaux elle-même ait vécu pendant huit ans à New York, de la fin des années soixante au début des années soixante-dix, nous allons laisser de côté dans cette étude la question de l'autobiographie, c'est-à-

⁴¹Entretien avec Gérard Jean. Cité par Knapp, 145.

dire la part dans ce roman de l'autobiographique. Dans *Histoire du tableau* on ne voit pas cette folie à deux, comme chez Billetdoux, puisque le mari n'en est pas atteint. L'intrigue est assez simple - un jour, la narratrice fait la connaissance d'un peintre qui est en train de travailler sur un tableau abstrait. L'artiste a des choses pertinentes à dire sur la relation entre l'ordre et le chaos, relation qui va être explorée, d'ailleurs, dans le roman. "J'ai besoin d'ordre autour de moi. L'esprit est un tel chaos déjà", dit-il (HT 30). Cette notion d'un certain ordre, au moins dans l'environnement ou dans le monde des objets qui nous entourent rappelle la description faite par Saussure, selon qui la pensée est chaotique et acquiert de l'ordre lorsqu'elle prend une forme. Pourtant, l'idée de l'artiste qui tente d'imposer une structure au désordre est en contraste avec ce qu'affirme Griselda Pollock dans son essai, *A Hungry Eye*. À son avis, c'est l'artiste lui-même plutôt que l'environnement qui a toujours été représenté comme asocial et déséquilibré. Le tableau inachevé, ou plus précisément les couleurs et les formes du tableau, vont, dans les semaines qui suivent, changer la vie de la narratrice de façon dramatique et inattendue. Elle l'achète et l'installe chez elle, établissant ainsi une certaine ironie étant donné son attitude initiale envers la possession des objets, attitude que nous commenterons plus loin. Cette histoire va faire ressortir la part fantastique de l'imaginaire. Le lecteur part en voyage avec la narratrice dans le labyrinthe de la ville moderne qui est aussi celui de sa psyché, et suivra les transformations de son existence et la progression fascinante de cette folie féminine.

L'écriture de Pierrette Fleutiaux se distingue par un style percutant, éclatant, saisissant et une imagination fantastique. À travers l'écriture elle explore les vastes domaines de l'inconscient, de la psychanalyse et de l'excentricité. Malgré le fait que son sujet dans ce roman - une expérience de la folie - soit assez complexe, on pourrait parler dans le cas de Fleutiaux d'une esthétique de la simplicité. Il y a de petites pauses entre les différentes sections, à la manière de Beckett dans *Comment c'est*, par exemple, pauses qui représentent peut-être la respiration de la narratrice, mais il n'y a aucune division systématisante, conceptualisante, en chapitres, comme, par exemple, dans *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal. Il n'y a pas de noms propres dans *Histoire du tableau*. Ce qui manque très souvent aussi dans ce livre c'est l'érotisme explicite que l'on trouve dans la poésie de Renée Vivien ou dans certaines scènes de *Camille Claudel* et qui, souvent, s'associe à l'expérience de la folie. Le récit commence de manière réaliste, puis devient de plus en plus obscur, s'offrant comme une mosaïque cubiste, selon l'auteure.⁴² Tout comme dans un tableau abstrait, l'histoire se dépouille de ses figures grossières. Le tableau au centre du récit joue ainsi le rôle de catalyseur d'une crise de folie, mais devient aussi une métaphore du processus de l'écriture. Au début du texte, on a l'impression que la narratrice elle-même est une figure dans un tableau et que l'auteure est l'artiste qui va modifier le tableau, changer les couleurs, les formes et les perspectives. Tout comme dans un tableau, la scène harmonieuse, paisible et nette qui se présente au début du roman, grâce à une écriture simple et dépouillée, ne révèle rien de la turbulence qui va suivre, et on va trouver une scène initiale assez similaire dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute.

⁴²Voir l'entretien avec Garcin.

Le début du roman est comme la page blanche ou la toile neuve sur laquelle l'écrivain/artiste se prépare à créer une scène chaotique, vivante, pleine de formes et de couleurs.

LES OBJETS

Le rôle des objets ou plus précisément la relation entre les personnages et leurs possessions matérielles s'avère cruciale. "Je dois commencer par dire que j'ai toujours refusé de posséder des objets" (HT 9). Ainsi commence le roman. En effet, cette préoccupation avec les objets est développée dans les premières pages du roman et persiste en filigrane tout au long du texte. La narratrice se déclare contre le conformisme bourgeois (HT 15). La thématique de la non-possession, et le désir d'une simplicité dans la vie que mène la narratrice - voilà dès le début de l'histoire des notions que le roman va interroger librement, et ironiquement. La narratrice exprime l'horreur de posséder des objets, la peur même des objets, mais c'est une attitude qui va bientôt se transformer en ce que Freud définit comme une névrose obsessionnelle (cf. Caralp 10). Fleutiaux critique les habitudes de consommation et de possession si souvent typiques de notre société moderne. Cependant, "J'avais la certitude tranquille de la possession et qu'il ne tiendrait qu'à moi, en n'importe quel lieu, en n'importe quel moment, de revenir et l'embrasser du regard, totalement", dit bientôt la narratrice à propos du tableau une fois acheté (HT 51), sentiment qui est en contraste avec son opinion au début. D'autres objets entrent en jeu dans le roman; par exemple, il y a l'épisode de la robe aperçue dans la vitrine d'un magasin, qu'elle associe avec sa précieuse toile:

Le dessin et les couleurs en étaient exactement semblables à ceux de ma toile. Je crus avoir eu une vision et je détournai les yeux. La terre vacillait sous mes pas, tout me semblait déplacé, anormal. Je n'arrivais pas à remettre mes idées en place. Ma toile m'avait-elle été volée, transportée ici, taillée? Tout cela semblait absurde, fou, pourtant. (HT 68)

La narratrice semble imposer son idée obsessionnelle de la toile sur la vision de la robe et elle ressent une peur tout à fait irrationnelle, le sentiment d'être sur le point de perdre sa précieuse possession. Les deux objets s'unissent par fusion dans son imagination. Cet épisode peut nous faire penser à *Nadja* de Breton et aux coïncidences improbables ou magiques qu'on peut observer chaque jour, selon Breton, si on a l'esprit ouvert. Pourtant, c'est l'anxiété qui domine ici, tout sentiment de merveilleux, d'heureuse convergence s'absente. La coïncidence déroute. Non seulement la robe elle-même fait penser à sa toile, mais elle se situe au milieu de trois robes, comme la toile au milieu de trois toiles, et, en plus, elle coûte à peu près le même prix. La narratrice l'achète et très vite elle a peur de perdre le tableau parce qu'il la rend étrangement et inexplicablement libre et vivante. Malgré ses paroles qui indiquent le contraire, la narratrice devient ainsi vite obsédée par des objets, par l'univers des objets, pour le meilleur ou pour le pire. Voici une obsession ridiculisée par Sarraute dans *Le planétarium* et, ailleurs, par Michel Butor et Alain Robbe-Grillet, entre autres. Mais Fleutiaux révèle à quel point le banal peut, sous certaines conditions, se transformer, se problématiser, devenir le site même d'une contradiction traumatisante.

LE RÔLE DU TABLEAU

Le tableau est l'objet spécifique qui joue, évidemment, un rôle central dans le roman, étant l'objet qui, paradoxalement, déclenche le glissement ou la métamorphose kafkaesque subie par la narratrice. Selon Pierrette Fleutiaux c'est un objet médiateur ou intercesseur, objet qui facilite son entrée dans un monde inconnu et onirique, comme la chauve-souris dans *Histoire de la chauve-souris*. Le tableau est aussi décrit comme un agent catalyseur, un pivot et un talisman. Tous ces termes sont très loin de l'opinion exprimée par son mari: "Qu'est une peinture? dit-il, un simple morceau de toile ou de plastique!" (HT 13). Le tableau ébranle l'équilibre mental de la femme et provoque la descente aux enfers et l'ivresse de la métamorphose, ce profond changement de son esprit. La toile joue le rôle d'un protagoniste et ce n'est pas la première fois qu'un tableau aurait joué un tel rôle dans un roman, comme le montre bien Bettina Knapp dans son étude de Fleutiaux: "Comme dans le *Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, *L'Oeuvre* de Zola, *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde et les tableaux impressionnistes d'Elstir chez Proust, la toile dans le cas de Fleutiaux concrétise ses angoisses, ses conflits, ses élans, ses tendresses, ses humeurs et ses fantasmes" (Knapp, *Pierrette Fleutiaux* 33).

Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises dans cette thèse, la folie s'affirme comme rupture dans ce roman, rupture d'une vie tranquille et de l'équilibre intérieur vécu jusqu'ici. D'une certaine façon, la démence qui entre dans la vie de la narratrice, son existence, sa psyché, et la force de cette transformation restent presque invisibles pour son mari et ses enfants. La relation conjugale subit des transformations: au début, la

narratrice est toujours d'accord avec son mari, avec ce qu'il dit et ce qu'il pense, ses opinions sont considérées comme justes. Elle est comme son ombre et elle ne veut surtout pas l'agiter, l'agacer, le contredire. Plus tard, elle a envie de le tuer ou bien c'est comme si elle a effacé ou tué mentalement son mari et ses enfants (HT 71). Son mari ne ressent ni angoisse, ni panique ni même le vide de son existence. La narratrice devient de plus en plus détachée de sa famille, au point même d'oublier parfois leur existence. Le tableau l'obsède totalement, et elle vit dans un état altéré ou ce que Knapp, se référant à Jung, appellera un *abaissement du niveau mental* (Knapp 38), même si parfois elle semble osciller entre deux états ou deux personnalités - le moi antérieur, mère et femme, et la femme qui subit une crise d'identité et tente de s'éloigner du vide existentiel qu'elle habite. Vue de l'extérieur, c'est la même illusion qu'on voit dans *Le rapt de Lol V. Stein* de Duras - la vie familiale a l'air ordinaire et paisible, mais, selon le modèle de la psychologie telle que la conçoit Sarraute et dont elle parle dans *L'ère du soupçon*, sous la surface des échanges quotidiens se cache une psyché en train d'être violemment fragmentée.

Mais qu'est-ce qui s'est passé exactement entre la femme et le tableau? Quelle force mystérieuse les unit? Lors de sa visite chez le peintre, la narratrice est frappée par l'incohérence de la toile au milieu des trois toiles, la toile incomplète qui la poursuit toute la nuit, provoquant des accès d'insomnie. Elle se réveille la nuit en sursaut. Le tableau semble posséder une force presque divine et une puissance inattendue. "J'avais à la fois de la peur et de l'exultation", dit-elle, ce qui démontre qu'elle retient quand même une

certaine lucidité par rapport à son état, même si, comme le suggère Shoshana Felman dans *La folie et la chose littéraire*, c'est "une illusion de raison" (Felman 37). La narratrice arrive à décrire, dans une certaine mesure, ce qu'elle ressent. Est-ce donc la folie? Selon plusieurs analystes, la folie peut exister là où il y a quand même une certaine clarté d'esprit. Folie et lucidité peuvent, selon Fleutiaux, coïncider et même se renforcer, et c'est souvent précisément cette lucidité qui fait peur, comme c'était le cas pour Vincent Corvol dans *Jours de colère* de Sylvie Germain. Le caractère insaisissable des couleurs du tableau correspond parfaitement à l'humeur de la protagoniste et le tableau devient un signe donnant accès à un univers autre, parallèle, fantastique, fantasmatique et tourbillonnant. Mais tout n'est pas négatif. Son monde s'ouvre petit à petit à de nouvelles sensations et à de nouveaux sentiments. Elle a l'impression d'être arrivée à un autre niveau d'existence, voire une nouvelle planète. Les objets apparaissent dans une clarté inhabituelle et elle parle d'"un scotome brillant", notion paradoxale qui unit la lumière à l'obscurité (HT 33). Le tableau la saisit intimement, comme une présence sensuelle, quasi sexuelle, mystérieuse. Dès sa rencontre avec le peintre, elle se sent autre et sa vie ne cesse de changer. Elle subit une multitude de nouvelles pensées et sensations, tantôt rafraîchissantes, tantôt terrifiantes et cauchemardesques. Selon Knapp, "des émotions conflictuelles flambent en elle: attirances et répulsions" (Knapp 36). La folie est dans ce sens à la fois merveilleuse et sinistre, les deux pôles coexistent. Le tableau, comme la chauve-souris dans *Histoire de la chauve-souris*, joue un rôle à la fois nocif et libérateur pour la narratrice. La toile exhibe un excès de couleurs et pourtant reste excessivement dépouillée, et agit ainsi comme une métaphore de l'existence de la narratrice. Le tableau

crée un vide, un espace de rupture extraordinaire et mystérieux, et c'est sur ce vide que le roman se cristallise.

LA NATURE DE LA FOLIE

Où commence la folie de la narratrice? À quel moment dirait-on qu'elle est devenue folle? Est-elle déjà folle au début ou devient-elle folle après avoir vu la toile, ou, par contre, est-ce qu'elle laisse derrière elle la folie de son existence antérieure, une existence vide qui ressemble à des milliers d'autres existences, une vie plate, sans épisode, superficielle et sauve? Au lecteur, bien sûr, de répondre à ces questions difficiles. Et, par conséquent, la folie reste - comme l'expliquent Felman et Foucault - une question ouverte.⁴³ Deuxièmement, comment la folie se manifeste-t-elle dans ce cas particulier? La souffrance psychologique se manifeste certes d'abord en tant qu'angoisse: "J'eus une angoisse soudaine. Y avait-il peut-être autour de moi, tout proche, un monde que je ne voyais pas?" (HT 20). Le premier signe de cette turbulence intérieure se produit lorsqu'il y a en elle "un tremblement léger", le début d'une sorte d'instabilité (HT 20). La première étape pour la narratrice dans *Histoire de la chauve-souris* s'appelle 'nigredo'. C'est l'état primitif, le Chaos, le lieu où règnent une fluidité et une instabilité. La narratrice s'ouvre aux dépressions nerveuses: "J'étais profondément malheureuse", dit-elle (HT 30). Pourtant, par moments, la dépression semble être sa seule planche de salut, représentant la liberté temporaire et le silence. Elle semble parfois aimer sa démence, elle

⁴³Felman fait remarquer dans *La folie et la chose littéraire* que "la folie ne consiste ni en sens ni en non-sens; elle n'est pas un signifié dernier" (Felman, 349-350).

la couve, comme le fait Lol V. Stein. “L’harmonie tranquille” (HT 22) à laquelle elle était habituée commence à devenir difficile à retrouver. Ceci rappelle un effet de la relation du couple dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, où la réalité était difficile à retrouver pour Blanche, presque comme si on est entré sans le savoir dans une zone inconnue. Une angoisse semble ralentir les gestes de la narratrice, ce qui souligne l’interpertinence de l’esprit et du corps dans cette conception, cette narration, de la folie. Le médecin écossais William Cullen identifie, justement, cette relation entre une affection de la sensibilité et de la motricité et invente en 1776 le terme de névrose (cf. Caralp 4). Mais, malgré tous ces effets inquiétants, la folie offre de nouvelles possibilités à la femme, la toile étant “ce lieu incertain et menaçant où valsaient tous les possibles” (HT 37). S’affirme ainsi un glissement constant entre les aspects affirmatifs et oppressifs de sa folie agrandissante.

Fleutiaux parle souvent de “cette chose sans nom”, ce qui rappelle “la chose” dans *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal, et ce qui nous amène à un autre aspect de la folie dans le roman, aspect que nous avons souligné dans d’autres chapitres, à savoir cette sorte de vertige ou de nausée, ou, selon la narratrice, “une impression d’étrangeté totale” (HT 27) qui vient, précisément, de l’expérience de l’innommable. La narratrice parle d’une nausée lointaine, causée par la toile, et du désir de la percer (HT 96). Les symptômes de sa démence se multiplient et s’accroissent au fur et à mesure que l’histoire se déroule: l’inadaptation, l’aliénation, une cécité psychique, un sentiment de culpabilité, la peur, la honte, l’humiliation, le tourment. La narratrice commet des actes et des gestes

spontanés dont elle a honte après, à la manière de Lucas Boyenval, même si l'agressivité de Lucas est beaucoup plus marquée, et elle perd souvent le contrôle. Toujours comme chez Lucas, c'est comme si l'identité de la narratrice se dédouble: "Je me reconnaissais et je ne me reconnaissais pas", dit-elle en se regardant dans le miroir (HT 69). À la manière de Camille Claudel au moment de la rupture définitive avec Rodin, la narratrice ressent un autre moi, une personnalité duelle qui s'installe en elle. Caminero-Santangelo parle de ce phénomène dans *The Madwoman Can't Speak* et, parlant de Sylvia Plath, explique que "Esther's looming madness in *The Bell Jar* takes the figurative form of strangers [...] who stare back at her from mirrors" (Caminero-Santangelo 38). Comme dans la poésie de Renée Vivien, le suicide se présente comme un salut possible (HT 40) qu'elle évalue, tout en considérant la mort de ses enfants. Mais ça passe. Le désir de tuer ou de se tuer se manifeste, on l'a vu et Freud le confirme dans son *Deuil et mélancolie*, comme un symptôme fréquent de certaines maladies mentales. L'auteure décrit de façon remarquable la dérive de sa conscience précaire et la dépossession de soi qui surgit dans la métamorphose psychique que subit la narratrice. L'un des symptômes majeurs de sa folie est la terreur, émotion qui traverse aussi les nouvelles de l'*Histoire du gouffre*: "Une panique me saisit. Le passé était fermé et le futur me bloquait le chemin de tous côtés comme un labyrinthe" (HT 73). Notons l'image très répandue dans les oeuvres étudiées ici, celle du labyrinthe, qui capte parfaitement la nature de la folie, comme l'affirme Sjef Houppermans, auteur d'*Alain Robbe-Grillet: autobiographe*. Parfois, la folie que vit la narratrice lui semble moins grave et elle parvient à en diminuer la pertinence: "Je mesurai soudain toute ma folie, ma frivolité, ma sottise" et elle parle plutôt de sa "si monumentale

stupidité” (HT 74). Nous sommes ainsi sensibles à des moments où elle reconnaît très bien la relativité de la folie de ses actes, peut-être comme quelqu’un qui souffre de la maladie d’Alzheimer, en sortant d’une crise, comme l’explique Annie Ernaux dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*.

La folie de la narratrice n’est, d’ailleurs, pas permanente, mais elle est ponctuée par des périodes d’indifférence, d’ennui où tout est fade, insipide. Elle parle de ce que Caralp décrit comme “une anesthésie affective” (Caralp 27), une grande indifférence à tout, même envers la toile (HT 98). “Je me demandais ... si j’étais morte, ou dans le dernier coma qui précède la mort”, dit-elle (HT 98-9). Très souvent elle est capable ainsi de se distancier de son état et de le remettre en question. Des moments lucides ou ce que MacLennan appelle ‘lucid intervals’ (c’est le titre de son livre) viennent ponctuer sa désorientation. “Voilà la folie!” exprime-t-elle à un moment donné, voyant, éprouvant la folie comme un “état contigu à moi, facilement interchangeable, égal en tous points aux autres” (HT 106). “Le temps et l’espace étaient fondus en un”, dit-elle ailleurs (HT 107). Les frontières disparaissent ou sont brouillées, comme dans l’éternel présent vécu par le couple dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* ou comme chez Cixous où les catégories sont remplacées par des possibilités interchangeables. La folie se situe dans une région inconnue de l’âme, et cette immensité, cette infinité de la démence qu’elle voit comme sur l’écran d’une autre, la fascinent:

Comment imaginer seulement que pourrait se doubler ce tumulte, que sur chaque facette de cette énorme boule de foire pourraient se poser de longs corridors, qu'au bout de ces corridors pourraient s'ouvrir des halls de résonance, des voûtes pleines d'échos, comment imaginer que de chaque minuscule facette pourrait naître un autre infini tumulte, que pourrait se décupler, se démultiplier à l'infini cette fantasmagorie déjà si inouïe, déjà si insoutenable? (HT 128-9)

Elle est capable ainsi de réfléchir sur son expérience délirante et sur la multiplicité des images hallucinatoires qui se déploient indéfiniment. Kate Millett évoque de telles capacités dans son oeuvre autobiographique *The Loony-Bin Trip* et conclut que la folie n'est qu'une façon de penser autrement, un état de perception altéré (Millett 315).

LA FOLIE DES COULEURS

Déjà au début du roman de Fleutiaux, la narratrice est frappée par les "couleurs vives de la robe" de la propriétaire dans un portrait (HT 11). Mais c'est surtout vers la fin du roman et vers la fin de sa descente en soi que les couleurs, surtout les couleurs primaires, surgissent et nous font penser peut-être à cette palette d'artiste qui contient toutes les couleurs, "reflétant, selon Knapp, divers états affectifs" (Knapp 45). L'étrange obsession des couleurs et de leurs associations émotives intenses rappelle certains poèmes de Renée Vivien, tels que 'Les Couleurs' (I, 132-133) où sont évoqués le rouge du sang, la splendeur du jaune, le sourire invincible du rose et le bleu qui est associé à la tristesse. Vivien évoque aussi le calme du vert, la neige du blanc et la nuit du noir. De telles obsessions sont loin d'être infrequentes, nous explique Caralp: "Dans ces delires, tout - dans le monde - fait signe, fait sens" (Caralp 29). La narratrice de *l'Histoire du tableau*

exprime aussi le désir de s'enfoncer dans un mauve éternel (HT 123), ce qui rappelle le "charme atténué du Mauve" évoqué par Vivien. Le poème, voyant, rimbaldien, *Les couleurs de la nuit* pourrait accompagner la narratrice pendant son voyage presque surréaliste:

Contemple les couleurs des ténèbres... Tes yeux
Sauront, mieux que les miens, interpréter les cieux.

J'ai vu le violet des nuits graves et douces,
Le vert des nuits de la paix, la flamme des nuits rousses.

J'ai vu s'épanouir, rose comme une fleur,
La lune qui sourit aux rêves sans douleur.

J'a vu s'hypnotiser, à des milliers de lieues,
La méditation subtile des nuits bleues.

En écoutant pleurer les hiboux à l'essor
Mystérieux, j'ai vu ruisseler les nuits d'or.⁴⁴

Les couleurs font partie de l'extase, de la joie, de toutes les émotions humaines.⁴⁵ "Le néon brut du quotidien" (HT 121) est décrit dans le roman, mais c'est surtout aux nuances des couleurs de la folie que l'auteure s'intéresse. "C'est en faisant chanter les couleurs de sa palette d'une richesse insoupçonnée que naît tout un monde en fusion qui frôle la démence", observe Bettina Knapp (Knapp 48). Remarque judicieuse, car cette mosaïque incohérente de couleurs semble provoquer, chez la narratrice, un désordre psychologique.

⁴⁴Vivien, I, 123.

⁴⁵À ce sujet, voir *Pierrette Fleutiaux* de Bettina Knapp, p.45.

UNE VILLE EN FOLIE

L'image centrale du tableau inachevé se perpétue dans le portrait de la ville, qui est elle-même décrite comme une toile (HT 66). Ainsi le regard libéré de sa monotonie, mais tout de suite plongé dans un domaine de forces déroutantes, déstabilisantes, trouve ailleurs, comme dans un miroir déformant, le double de sa folie naissante. New York est le lieu vibrant des contradictions, et des extrêmes du climat, et cette ville constitue un bon choix pour évoquer un voyage au bout de la folie. "Elle était un symbole et j'étais en son centre" dit la narratrice à propos de New York (HT 67). La narratrice, à la manière de Nadja, devient l'âme errante. Fleutiaux évoque le chaos de la ville moderne, son étrange géométrie, notion qui rappelle les romans de Robbe-Grillet. La ville est comme un utérus immense (HT 141), comme un lieu invivable, impensable, labyrinthique, un lieu de violence, de désespoir et de désir, mais aussi, rappelons-le, le lieu où tout est possible (HT 67). En errant dans la ville, la narratrice devient désaxée et désorientée, frappée par un excès de réalité ou d'hyperréalité, à la fois choquée et touchée par l'humanité, qu'elle observe de l'extérieur, comme cette étrangère qu'elle va bientôt devenir, doublement. Peter Kramer explore ce phénomène, cette aliénation de soi-même, dans son *Listening to Prozac*. Au lieu de l'aider à se calmer, errer dans les rues ne fait qu'amplifier l'expérience de dissociation et de désorientation ressentie par la narratrice, comme dans la maladie d'Alzheimer.

LE TABLEAU DE L'HISTOIRE

Vers la fin du roman, la narratrice a un rendez-vous dans un café avec le peintre, qui a lu le récit de sa folie. Elle semble être guérie de sa folie, mais elle parle de “l'impression de vertige léger et de réalité totale” qui révèle quelques traces de son délire (HT 154). Le peintre est surpris de ne pas avoir reconnu son tableau dans l'histoire. Il s'attendait à un livre au sujet de son tableau abstrait. Elle lui explique finalement que “c'est un tableau de moi que j'ai fait, vous comprenez, c'est un tableau de moi. C'est le tableau de mon histoire” (HT 155). Le tableau l'a forcé à remettre en question son existence, ses habitudes et ses attitudes et l'a plongée dans un délire contradictoire, provoquant la nausée et l'anéantissement, mais aussi l'extase dans un univers fantastique et libérateur. La folie s'offre comme quelque chose de cauchemardesque et de terrifiant, mais aussi comme l'occasion d'une libération, d'une possibilisation et d'une révélation - révélation de tout un monde qu'elle ne voyait pas avant, et qu'elle découvre au fur et à mesure que s'élabore sa crise de folie. Pour évoquer l'originalité de cette écriture, Tony Cartano a parlé de surréalisme ou d'hyperréalisme, notions qui rejoignent l'oeuvre de Breton ou de Dalí.⁴⁶ Dans la longue descente en soi, il y a sans doute irréalité, délire et une atmosphère résolument hallucinatoire qui n'est pas sans rappeler l'oeuvre d'Artaud, celle de Kafka ou celle de Poe. Une préoccupation majeure de l'oeuvre de Fleutiaux est le désir d'aller au-delà de toute limite, afin d'atteindre le nouveau, l'inconnu, c'est-à-dire cet ailleurs, sacré même si sa “chose” risque de dérouter et de désorienter. Il s'agit de cette région inconnue recherchée par Baudelaire, par Rimbaud ou encore, comme nous le

⁴⁶Tony Cartano, ‘Histoire du gouffre et de la lunette’, *Les nouvelles littéraires*, 29/4/76.

verrons dans le chapitre suivant, par Salvador Dalí. La narratrice trouve de nouveaux aspects du monde mais aussi de sa personnalité et elle découvre une soif dont elle n'était même pas consciente auparavant. Comme la narratrice des *Mots pour le dire* de Cardinal, elle est en quête de son identité; celle-ci est cachée ou refoulée par son rôle de mère de famille et par son existence culturellement surdéterminée. La fragilité de l'identité et de la psyché, des relations humaines et de la relation au monde et aux objets, tous ces facteurs ont un rôle à jouer dans cette expérience de la folie féminine telle que Pierrette Fleutiaux la dramatise.

Histoire du tableau soulève beaucoup de questions sur la nature de la folie, mais surtout la suivante: Où se situe la folie - chez la narratrice, au cœur d'un déterminisme viscéral, ou dans la routine quotidienne étouffante qui, peu à peu, l'envahit mais dont elle saura se débarrasser au moyen de cette folie provisoire. Pour la plupart, la narratrice vit au bord du fantastique, de l'irréel ou du surnaturel. L'auteure évoque la libération de l'esprit à travers le délire d'une part, mais, d'autre part, l'illusion et l'impossibilité de la communication, comme dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, *Les mots pour le dire* de Cardinal, et *Jours de colère* de Germain. La conception de la folie qu'on trouve dans les romans de Fleutiaux a certains éléments en commun aussi avec celle de Breton, de Robbe-Grillet, de Sarraute, et même avec l'œuvre de Dalí, mais son écriture se distingue par sa façon d'explorer sans peur et d'évoquer merveilleusement le vide de l'existence que certain(e)s peuvent vivre. La folie féminine dont il est question dans ce roman se manifeste comme une longue descente aux enfers mais aussi et dans le

même mouvement une montée vers de nouvelles dimensions de l'existence. Autrement dit, c'est un voyage dans la totalité de l'expérience et une longue descente dans le mystère de nos complexités psychiques, tantôt troublantes, tantôt exquises.

12. La folie comme délire : L'oeuvre de Salvador Dalí

L'unique différence entre moi et un fou, c'est que moi je ne suis pas fou.

Salvador Dalí.

INTRODUCTION

Voici une phrase typiquement énigmatique et provocatrice du grand peintre surréaliste Salvador Dalí. Dans ce chapitre pénultième nous passons d'une oeuvre déroutante à une autre, de celle d'une romancière et de l'histoire d'une crise psychologique à l'oeuvre délirante de Salvador Dalí, et à sa "paranoïa-critique". Né le 11 mai, 1904 à Figueras en Espagne, Dalí allait devenir l'un des plus grands peintres du vingtième siècle. Dans une thèse sur la représentation de la folie, on aurait pu également choisir d'étudier l'art de Vincent Van Gogh, l'artiste peut-être le plus souvent associé à la folie, ou encore Paul Cézanne, artiste obsessionnel, surtout si on l'associe au Claude de Zola, ou bien Paul Gauguin, l'artiste qui, après une crise identitaire, est parti à Tahiti à la recherche de la liberté d'expression et de la liberté d'esprit qui lui manquaient. Mais Dalí est un cas intéressant et paradoxal, puisqu'il s'agit dans son cas non pas d'une folie réellement vécue, comme chez la narratrice des *Mots pour le dire* de Cardinal ou comme dans le cas d'Aloïse et de sa schizophrénie héréditaire, mais d'une folie simulée.

L'oeuvre de Dalí est, bien sûr, infiniment loin de celle de l'autre artiste étudiée dans le

deuxième chapitre, Aloïse Corbaz, même si l'absurdité et l'inconscient jouent un rôle important dans leurs gestes créateurs respectifs. Dalí n'est pas un artiste qui connaît réellement l'expérience de la maladie mentale. Son univers artistique est très loin aussi de l'art primitif ou de l'art brut.

Dalí a collaboré avec le cinéaste Luis Buñuel dans les films controversés *Un chien andalou* et *L'âge d'or*, films qui font époque dans l'histoire du cinéma. Les deux films sont pleins de scènes choquantes et inattendues et explorent les mêmes fascinations qu'on trouve dans son art visuel, surtout le délire et la confusion voulue. En plus, Dalí a illustré *L'Immaculée conception*, oeuvre de Breton et d'Eluard, qui rassemble des essais qui simulent des états de déséquilibre mental, y compris le délire d'interprétation. Très fréquemment Dalí a provoqué des scandales où, là encore, la question de la folie, de la sienne aussi, est soulevée. Dans les pages qui suivent nous parlerons du rôle de la femme dans son oeuvre et du corps féminin dont diverses parties figurent dans les tableaux de Dalí, fragmentées ou fusionnées avec des objets quotidiens. Mais le but principal de ce chapitre sera d'explorer les notions fondamentales qui orientent l'oeuvre daliennne, et surtout le rôle de la folie et l'étrange méthode de la paranoïa-critique.

LA MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE

La technique de la paranoïa-critique dont Dalí est le créateur prend forme à partir de 1929, à peu près au même moment où Lacan travaillait sur sa thèse *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. La paranoïa-critique permet une

interprétation de l'oeuvre d'art (celle de l'*Angelus* de Millet, par exemple) très éloignée de l'enquête freudienne qui, elle, voit dans l'oeuvre d'art une forme privilégiée de la névrose. En plus, Dalí a pratiqué sa paranoïa-critique par rapport à ses propres oeuvres, la plupart desquelles étant générées à partir de certaines obsessions. Voici une méthode qui peut s'appliquer, selon Breton dans *Qu'est-ce que le surréalisme?*, non seulement à la peinture, mais à la poésie, au cinéma, à la construction d'objets surréalistes typiques, à la mode, à la sculpture, à l'histoire de l'art et même, le cas échéant, à toute espèce d'exégèse. C'est une technique qui est très différente de l'automatisme si cher aux surréalistes, qui exige, selon Dalí, un état passif, en contraste avec la nature active de sa propre technique. Pour mieux comprendre cette étrange méthode, il faut nous pencher sur les écrits de Dalí. Il décrit la paranoïa-critique dans *Peinture* comme une "méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes" (*Peinture*, 144). Dalí associe l'adjectif "critique" au terme de paranoïa, une maladie mentale que, normalement, on ne peut pas contrôler. Il ne s'agit donc pas de pur délire, mais de son association avec un élément de conscience. Le choix de la paranoïa parmi les autres formes pathologiques est fort symptomatique à cause de ses propriétés hallucinatoires. L'oeuvre picturale daliennne est parsemée d'hallucinations optiques et de jeux illusoires. L'hallucination est utile pour l'artiste puisqu'elle remet en question les limites du réel et de la raison. Le délire d'interprétation - raisonnement qui tire de faits vrais des déductions erronées - est un symptôme majeur de la paranoïa, comme nous l'avons fait remarquer dans le chapitre consacré à *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux. Lucas Boyenval était

incapable, on l'a vu, d'interpréter toute une gamme de signes quotidiens - des paroles, des images, des gestes - surtout lorsqu'ils provenaient des femmes. En plus, le domaine hallucinatoire est étroitement lié au domaine du rêve. Dalí a lu *L'interprétation des rêves* de Freud, où on apprend que le délire d'interprétation s'efface au moment où on se réveille. Il faut donc essayer de se souvenir du rêve et ensuite de l'interpréter. Cependant, à la différence des rêves, la paranoïa est impossible à interpréter ou à contredire. Jacques Ferron a parlé dans *Le pas de Gamelin* de la logique de chaque folie, c'est-à-dire de chaque cas particulier, une logique dans laquelle il faut pénétrer afin d'aider l'individu qui vit les spécificités de ce qui le déstabilise. Le paranoïaque est un être pour qui les faits ont une importance exagérée par rapport à lui-même. Cela le conduit parfois à la mégalomanie ou, comme l'explique le psychiatre allemand Ernst Kretschmer, au délire de persécution. Selon sa méthode de paranoïa-critique, Dalí tente d'imiter ou de reproduire l'expérience de la paranoïa et se fait l'analyste de ses propres fantasmes. Ainsi peut-on dire qu'il se sert de la maladie mentale à des fins artistiques. Mais pourquoi est-ce qu'il estime que cette technique est si importante? Dalí n'y voit pas de salut, dit Bosquet, dans *Entretiens avec Salvador Dalí*, mais une mine inépuisable d'images hallucinées (Bosquet 13). Il manipule et explore ses propres obsessions au lieu de les refouler. Les images de l'irrationalité deviennent concrètes grâce à cette théorie obsessionnelle.

L'explication la plus complète des mécanismes de cette technique novatrice se trouve dans *La conquête de l'irrationnel* que Dalí a publié en 1935. Là on apprend que la paranoïa-critique est une méthode expérimentale "basée sur le pouvoir subit des

associations systématiques propres à la paranoïa” (157). Dalí poursuit avec une définition de la condition: “Paranoïa: délire d’association interprétative comportant une structure systématique - *Activité paranoïaque-critique: méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l’association interprétative-critique des phénomènes délirants.*”

Il s’agit donc d’une méthode active et volontaire. Le peintre décrit sa méthode aussi comme étant “une force organisatrice et productrice de hasard objectif” (157), c’est-à-dire de tout ce qui est spontané ou qui se produit sans raison explicable. Jung l’appelle la synchronicité tandis que pour Breton il s’agit de l’invasion du merveilleux dans la vie quotidienne. En somme, la paranoïa critique permet une exploration systématique de l’irrationnel. Voici les fascinations qui le motivent et qui l’amènent à créer une oeuvre pleine d’images oniriques et hallucinatoires, souvent dans un climat de souffrance, de dégoût et de putrescence.

L’état psychique nécessaire pour créer à l’aide de cette étrange méthode est donc temporaire et délibérément manipulé. Autrement dit, la folie dans ce cas est un état assumé. Nous avons affaire à un désordre mental qui est positivement valorisé, mais qui mène, paradoxalement, dans les tableaux, à une atmosphère de folie qui peut être hideuse ou cauchemardesque. Dans cette oeuvre déroutante, les pensées et les désirs secrets sont rendu visibles. Y domine une sorte de fluidité qui rappelle le nigredo - la première étape de la folie dans *Histoire de la chauve-souris* de Pierrette Fleutiaux. Dalí pousse jusqu’au bout la distorsion des images, jusqu’au point où le monde “réel” commence à paraître bizarre, halluciné, vertigineux. Chez Dalí, la paranoïa devient une folie raisonnante, un

délires d'interprétation dans lequel des séries d'images, d'idées ou d'événements ont des relations causales ou sont tous liées à une idée centrale: par exemple, *Apparition d'un visage dans un comptoir sur la plage* (1930) où on voit de multiples images simultanément, ou encore *L'énigme sans fin* (1930), où tous les éléments sont étrangement liés les uns aux autres. De telles séries ou réseaux d'images inséparables peuvent avoir pour le sujet délirant une cohérence interne, quoiqu'elles restent incompréhensibles au spectateur. Il s'agit donc d'interprétations, d'obsessions et de projections subjectives qui imitent la nature de la vraie paranoïa.

LA PRATIQUE DE LA PARANOÏA

Comment sa méthode révolutionnaire se traduit-elle en pratique, dans ses créations artistiques? Dalí offre une interprétation paranoïaque-critique de *L'Angélu*, tableau célèbre de Millet. Dans cette perspective, l'innocente fourche symbolise le phallus et les sacs de pommes de terre béants représentent le sexe féminin. Cette approche révèle l'érotisme caché d'un tableau qu'on a tendance à voir comme une scène calme, paisible et innocente. Il n'y a que Dalí qui parle du caractère obsessionnel de ce tableau célèbre, qui devient le sujet du *Mythe tragique de l'Angélu de Millet*. "L'histoire de l'art", dit-il à la fin de *La conquête de l'irrationnel*, "est donc spécialement à refaire d'après la méthode de 'l'activité paranoïaque-critique'; d'après cette méthode, des tableaux aussi différents, apparemment, que la *Joconde*, *L'Angélu* de Millet, et *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, représenteraient exactement le même sujet, voudraient dire exactement la même chose" (159). Les différents éléments du tableau de

Millet allaient par la suite apparaître dans plusieurs tableaux de Dalí. Son interprétation de ce tableau se concentre moins sur les spécificités du tableau que sur l'activité paranoïaque-critique elle-même.

L'IMAGE DOUBLE ET L'IMAGE DÉLIRANTE

On voit partout dans l'oeuvre daliennne des images doubles, fusionnées, conjuguées - un cheval qui est aussi une femme, un éléphant qui est aussi un cygne, des visages qui font partie des paysages, et d'autres images dérangeantes et délirantes qui surgissent et se répètent dans cette oeuvre qui promeut et cultive la confusion. Plusieurs images normalement reconnaissables sont fragmentées et redistribuées comme dans un kaléidoscope. Mais c'est le délire qui y domine. Dans les termes les plus simples, le délire est une perte du rapport normal au réel et c'est pour cette raison que Lacan voit dans le délire un grand potentiel créateur. Selon la perspective de Dalí, les images perdent tout rapport normal au réel et deviennent fluides. Une girafe prend feu. Les montres coulent. Il faut un étrange univers pictural pour refléter ou traduire l'étrange univers de la manie, de la phobie. Dalí peint l'univers des désirs refoulés, l'univers des sous-conversations sarrautiennes. Les apparences "normales" trompent. Bosquet parle dans *Entretiens avec Salvador Dalí* de la duplicité fondamentale des images: "Il ne s'agit point de s'étourdir ni de se griser à bon compte, mais de refuser à tout paysage, à tout objet, à tout être, à tout phénomène, l'immutabilité: derrière chacun d'eux doivent aussitôt se profiler un autre être, un autre phénomène, une autre donnée visuelle" (Bosquet 13). Ainsi voit-on partout la multiplication et la mutilation des images.

Deux tactiques subversives chères à Dalí - la métamorphose et l'anamorphose - l'aident à créer le sentiment de désorientation et de délire qu'il recherche. La métamorphose est un changement de forme, de nature ou de structure d'un objet ou d'un être qui le rend parfois méconnaissable. Dawn Ades explore cette tactique selon laquelle la tête d'une sauterelle devient en même temps l'oeil d'un poisson dans le tableau *L'homme invisible* (Ades 120). Dans l'oeuvre daliennne, l'intensité et l'ampleur des métamorphoses de l'être humain et de l'univers sont choquantes. L'anamorphose est aussi une transformation d'un objet qui le rend méconnaissable. L'un des exemples les plus connus de cet effet se trouve dans le tableau *Jeune fille au crâne* (1934), dans lequel la jeune fille caresse la projection anamorphique d'un crâne. On voit dans beaucoup de tableaux de Dalí des métamorphoses et des projections anamorphiques du corps humain ou des parties du corps. L'usage de ces deux tactiques est lié à l'obsession daliennne des illusions d'optique et de la perception visuelle. La déformation, la distorsion et la rupture de ce qu'on considère comme le monde objectif et familier - toutes ces tactiques rendent plus intenses les images daliennes.

LE CORPS EN FOLIE

La folie n'est pas considérée chez Dalí comme quelque chose de spécifiquement "féminin", comme chez Hélène Cixous ou Marie Cardinal. Mais, de même que chez Cardinal, les parties du corps sont parfois représentées comme monstrueuses. D'une certaine façon, on pourrait dire que le corps est en folie ou semble avoir perdu sa globalité, sa cohérence et ses proportions normales dans l'oeuvre daliennne, oeuvre qui ne

cesse d'évoquer les mouvements intra-utérins et l'hystérie anamorphique, où les figures humaines sont monstrueusement disloquées. Dans *Visage aux fourmis*, un visage de femme comporte, au lieu de lèvres, un mince espace où une agrégation de fourmis les remplace. Dans *Vénus aux tiroirs*, le corps de Vénus a été remplacé par des tiroirs. Le pouvoir phallique ou le pubis de la femme se trouve libéré du corps féminin. Une telle fragmentation du corps est très souvent considérée comme quelque chose de féminin, mais ce n'est pas forcément le cas ici. Une esthétique de l'érotisme et du désir se mêle aux scènes d'agression, de violence et de mort. Les associations saugrenues et les déformations grotesques et perverses saturent l'oeuvre. Gala est présente dans plusieurs tableaux, tantôt comme le sujet principal, tantôt comme un objet parmi plusieurs autres, comme dans *Banlieue de la ville paranoïaque-critique: après-midi sur la lisière de l'histoire européenne* (1936).

PHÉNOMÈNES PARANOÏAQUES

Les titres des tableaux daliens sont bizarres, parfois très longs et énigmatiques - il suffit de considérer ce dernier tableau dans lequel Dalí a pratiqué sa technique paranoïaque-critique. Ici on peut identifier plusieurs séries de phénomènes paranoïaques.⁴⁷ D'abord, comme le souligne Ades dans *Dalí*, au niveau de l'architecture, le tableau est composé de trois espaces principaux qui sont rangés horizontalement, et qui ont l'air de décors de théâtre. À gauche, il y a un bâtiment de Palamos, au sud de Barcelone, où résidait Dalí lors de la création de ce tableau. Ce bâtiment évoque le dôme

⁴⁷Ce tableau est interprété par Dawn Ades dans son livre, *Dalí*, 129-132.

qui apparaît dans le *Mariage de la Vierge* de Raphaël. Au centre, on voit derrière l'arc le village de Vilabertran, près de Figueras, et à droite la Calle del Cal, la rue principale de Cadaques, qui mène au port. Sont juxtaposées ainsi plusieurs portes qui semblent mener à d'autres mondes. Deuxièmement, on peut identifier une relation étroite entre la forme de divers objets - au centre on voit les raisins dans la main de Gala, le crâne sur la table et l'arrière-train d'un cheval, isolé sur le piédestal comme une statue. Troisièmement, on peut discerner plusieurs petits objets dispersés dans le tableau, y compris une fille qui court, visible derrière l'arc, dans une référence ouverte à De Chirico. De telles références à d'autres peintres - De Chirico, Da Vinci, Millet et autres - constituent une sorte d'intertextualité semblable à la tactique cixousienne d'intertextualité, par laquelle divers écrivains et fragments de textes viennent hanter son oeuvre. La fille répète la configuration de la cloche et la cloche se répète aussi dans les deux figures placées sur la coiffeuse et encore une fois à l'étage supérieur du bâtiment à gauche. Le trou de serrure dans le coffre au premier plan est une image qui se répète ailleurs dans l'oeuvre daliennne. L'attention méticuleuse donnée aux moindres détails de la figuration crée une atmosphère d'hyperréalité qui ressemble en cela à certaines scènes de l'*Histoire du tableau* de Pierrette Fleutiaux. En regardant cette scène, on a l'impression d'une hallucination, d'un délire. Ainsi peut-on dire que chez Dalí la folie est simultanément familiarité et étrangeté. On reconnaît les objets, mais ils n'ont pas l'air 'normal', quotidien, facilement reconnaissable. Un tel phénomène rappelle le comportement paranoïaque de Lucas Boyenval dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, jeune homme troublé qui a l'impression qu'il y a "deux hommes en lui". La paranoïa de Camille

Claudel se manifeste, dans le film de Nuytten, rappelons-le, par un sentiment d'être étrangère à soi-même, comme si sa personnalité s'est divisée en deux. La paranoïa-critique est pratiquée dans plusieurs autres tableaux - *Solitude paranoïaque-critique* et *Le grand paranoïaque*, par exemple - et devient alors une méthode qui se situe au coeur de l'esthétique dalienne.

DALÍ ET ALOÏSE

Le délire se manifeste dans les tableaux créés par Dalí d'une façon très différente que dans les dessins d'Aloïse. Mais comment la représentation de la folie diffère-t-elle d'un art qui provient d'une maladie réelle? D'abord, l'oeuvre d'Aloïse se caractérise par une grande spontanéité. Il n'y a aucune spontanéité chez Dalí - on pourrait dire que celle-ci est rejetée au profit de l'exploration systématique des obsessions. En effet, l'obsession, la libération de l'obsession, de l'automatisme viscéral et psychique, voici où réside la spontanéité chez Dalí. Mais Dalí et Aloïse ont sans doute en commun l'obsession érotique. À travers sa pratique paranoïaque-critique, Dalí atteint à une libération d'associations, comme dans les dessins d'Aloïse. La grande différence entre ces deux univers artistiques, c'est que chez Aloïse, les scènes d'amour et de bonheur dominent, tandis que chez Dalí le désir et l'obsession érotiques l'orientent vers des scènes de violence et de mort. Tandis qu'Aloïse va de la désintégration de sa personnalité vers une tentative de réintégration, Dalí passe d'une vision intégrée, rationaliste, superficielle du monde, vision que, manifestement, il rejette comme inauthentique, à la désintégration voulue du monde et des objets, représentation pourtant considérée comme étant plus

véridique, plus ancrée dans le mystère de la psyché. Pour Aloïse, l'art apparaît comme un lieu utopique et utopisant. Pour Dalí, l'art s'offre comme le lieu où explorer diverses façons de confondre visuellement certains objets qui sont liés les uns aux autres de manière inattendue ou irrationnelle. Dans la méthode qu'élabore Dalí, la violence de la pensée paranoïaque sert à faire exploser les images rassurantes du quotidien et du conscient.

CONCLUSION

Dans la perspective daliennne la folie se manifeste comme délire et comme libération de l'imagination à la fois. Dans la mise en scène du délire obsessionnel vécu par Dalí, la démence est au service de la raison, et au service de l'art, et ce qui en résulte est peut-être mieux décrit comme un anti-art, à cause de la déconstruction implicite de l'acte et de l'art réalistes. À la différence de Breton, Foucault et Ferron, Dalí ne s'intéresse pas aux questions de l'internement et du traitement institutionnel des fous. L'irrationnel est pour lui, d'abord et avant tout, au service de l'acte créateur. Pourquoi refouler et réprimer toute une gamme d'images révélatrices? Le vrai savoir ne correspond pas à un ordre logique et rationnel mais s'offre aux yeux de Dalí comme le lieu de la fascination et de l'obsession. L'art devient le site privilégié de rapprochements, de combinaisons, de juxtapositions et de jeux optiques qui révèlent mieux que l'art dit réaliste la vraie nature de la psyché humaine. Dalí joue avec les obsessions, et cette dimension résolument ludique de son art invite les spectateurs à entrer non seulement dans le labyrinthe de l'oeuvre daliennne, mais aussi à explorer leurs propres compulsions

et névroses. Dans ce monde flottant et fluide, tout est possible, concevable, croyable. Le tableau dalién devient un lieu de possibilisation, où les désirs et les fantasmes normalement refoulés peuvent surgir et s'exprimer librement. L'oeuvre de Dalí se caractérise par la projection de ses propres fantasmes, la création d'une néo-réalité, la désintégration des objets quotidiens et la coexistence des contraires. On est sensible à un glissement constant entre le conscient et l'inconscient, entre folie et raison. Ce qui importe pour Dalí, c'est une exploration systématique de l'irrationnel et un développement de la confusion paradoxalement recherchée. Bosquet parle dans *Entretiens avec Salvador Dalí* de la splendide contradiction au coeur de cet art:

tout est imagination, dans l'oeuvre de Dalí, et rien n'est laissé à l'imagination, aucun trait, aucune portion de dessin, aucune ombre. Nous recevons en plein front un univers obsédé et obsédant, comme si un film fantastique se fut arrêté pendant quelques secondes et que quelque Satan eut réussi à en garder pour l'éternité l'instantané. (Bosquet 14)

Mais, en fin de compte, comment conceptualiser la relation complexe entre folie et raison chez Dalí? Le geste dalién ne cherche pas à *confondre* inconscient et conscient, folie et raison, chaos et structure, mais *exagère*, par contre - Haim Finkelstein, auteur de *Salvador Dalí's Art and Writing, 1927-42*, le confirme - leur opposition, opposition qui reste, malgré tout, nécessaire et inévitable. Nous avons affaire à une oeuvre profondément subjective et auto-réflexive (comme l'est, d'ailleurs, l'action de la paranoïa), qui permet à l'artiste de méditer ses propres fantasmes et ses souvenirs, fusionnant les éléments de son expérience quotidienne - Gala, les lieux qui lui sont familiers, les objets quotidiens et les

objets dans d'autres tableaux - avec d'autres images qui le hantent. On pourrait peut-être caractériser son geste comme une sorte d'autopsychanalyse. Mais la paranoïa assumée lui permet de voyager dans des zones normalement invisibles et fantastiques. Le geste dalien se veut donc un geste qui cherche à concrétiser, donner à voir, l'irrationalité et qui exploite le délire d'interprétation associé à la paranoïa.

13. La folie comme banalité: *Le planétarium* de Nathalie Sarraute

Qu'est-ce que c'est que cette folle... Mais ce n'est pas la psychanalyser qu'il aurait fallu, ça l'a rendue plus folle qu'avant, c'est l'enfermer qu'il faut, elle est insupportable... et pas seulement folle, stupide, méchante... Qu'a-t-elle été chercher? Elle l'observe avec son sourire ravi d'idiote...

Nathalie Sarraute, *Le planétarium*

INTRODUCTION

Notre dernière analyse de cette étude de folies littéraires, artistiques ou cinématographiques nous ramène du visuel au textuel, de Salvador Dalí et de son audacieuse méthode de la paranoïa-critique à une écrivaine dont l'oeuvre ne cesse d'interpeller nombre de lecteurs en France comme à l'étranger. Nathalie Sarraute est née Natasha Ilyanova Tcherniak, le 18 juillet 1900 à Ivanovo-Voznessensk en Russie, et elle est morte le 19 octobre, 1999 à Paris. Elle a étudié à la Sorbonne, à Oxford et à Berlin. Le choix d'inclure Sarraute dans notre étude pourrait à première vue paraître étrange pour une étude exclusivement consacrée au thème de la folie. Or, la folie est, dans un sens, présente à travers l'oeuvre entière de Sarraute, et mérite, à notre sens, une analyse approfondie. Plus particulièrement, l'étude de la folie dans *Le planétarium* peut, à notre avis, ajouter une dimension intéressante à l'ensemble de notre étude. Le domaine d'exploration pour Sarraute n'est pas sans rappeler celui de Dalí, à savoir les vastes régions inexplorées et mystérieuses de l'inconscient et du Moi profond.

Sarraute était beaucoup admirée par Sartre qui reconnaissait ce qu'il appelle dans sa préface à *Portrait d'un inconnu* "sa bonne foi de conteuse", et nous savons que Sarraute était une grande admiratrice de Dostoïevski et de son "besoin continuel et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte".⁴⁸ Sarraute est associée, bien sûr, au Nouveau Roman, mouvement qui compte parmi ses rangs des écrivains aussi divers qu'Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier, Claude Mauriac et Philippe Sollers. Tandis que pour Sarraute, c'est la "matière psychologique nouvelle" qui est mise en scène, explorée et exploitée, Robbe-Grillet s'intéresse plutôt à la relation entre l'ordre et le désordre dans sa fiction et ses films. Butor écrit *Mobile*, un roman qui met en scène les images chaotiques, confuses, inattendues d'un voyage aux États-unis: encore une oeuvre qui nous offre une vue kaléidoscopique de son aventure. Parmi les écrits de Sarraute on peut noter en particulier, *Portrait d'un inconnu* (1948), où l'auteure explore le monde invisible des tropismes, *Martereau* (1953), qui théâtralise une situation familiale des plus banales, *Le planétarium* (1959), qui retiendra ici notre attention, *Les fruits d'or* (1963), qui lui a valu le Prix International de Littérature et où les tropismes tournent autour d'un livre, et *Entre la vie et la mort*, dans lequel Sarraute évoque la manie du grand public à propos des habitudes privées d'un écrivain. Cette dernière obsession est, d'ailleurs, ridiculisée dans *disent les imbéciles* (1976), où folie et intelligence deviennent difficiles à distinguer. Sarraute a écrit aussi des pièces de théâtre, comme on le sait, *Pour un oui ou pour un non*, par exemple, ainsi qu'une autobiographie remarquable, *Enfance* (1983), texte

⁴⁸*L'ère du soupçon* (Paris: Gallimard, Coll. Idées, No 42, 1956) 43.

fragmentaire, écrit sous la forme d'un dialogue entre Nathalie Sarraute et son double, livre qui opère ainsi une sorte de schizophrénie. Très connus aussi sont les écrits critiques de Sarraute, surtout *L'ère du soupçon*, où Sarraute réfléchit sur l'art du romancier contemporain. Mais c'est *Le planétarium* qui va nous préoccuper dans ce chapitre et que nous aurons l'occasion de comparer, critiquement, comme c'est notre habitude, aux autres oeuvres de la folie étudiées ici. Commençons par une tentative de décrire les spécificités de l'écriture et de l'esthétique sarrautiennes, à travers lesquelles la folie est si merveilleusement évoquée.

L'ÉCRITURE ET L'ESTHÉTIQUE SARRAUTIENNES

Selon Arnaud Rykner dans son livre *Nathalie Sarraute*, l'écriture sarrautienne semble "moins consister à construire qu'à creuser, toujours plus loin, comme pour atteindre le coeur et laisser deviner la vie qui y prend forme".⁴⁹ Le rôle de l'écrivaine consiste ainsi à observer tout ce qui se cache d'habitude derrière les conversations banales. Voici une écriture qui ne ressemble pas à celle de Cixous, mais qui n'en est pas moins révolutionnaire dans sa tentative de capter et d'évoquer les minuscules mouvements tropistiques, et rafraîchissante dans la liberté de sa forme. L'élément fondamental de son écriture est sans aucun doute sa théorie des tropismes, mot emprunté à la microbiologie, comme le sont beaucoup d'analogies utilisées par Sarraute. "Tropisme" dénote une réponse involontaire à un stimulus tel que la lumière ou la chaleur. En ce qui concerne l'existence humaine, les tropismes représentent le non-dit, les

⁴⁹Rykner, Avant-propos, *Nathalie Sarraute*.

mouvements indéfinissables qui traversent très rapidement notre conscience, les pulsions complexes et insaisissables, sous-jacentes à la vie de surface des êtres humains, et nullement représentées dans le roman du dix-neuvième siècle aux yeux de Sarraute. Une rupture de l'harmonie au coeur des relations et des échanges humains - rupture, d'ailleurs, qui se répète infiniment - crée un état où on peut voir fonctionner les tropismes, donc il y aura certainement tropismes là où il y a folie. Les tropismes sont provoqués par une excitation extérieure, par la présence d'une autre personne ou d'objets divers. Voilà donc, comme l'explique Françoise Calin dans *La vie retrouvée: étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, la région largement inconnue que Sarraute choisit d'explorer et d'exposer à travers l'écriture. Ce qui en résulte peut être décrit comme une sorte de néo-réalisme dans la mesure où l'auteure cherche à évoquer la vraie vie, les vraies émotions, ce qu'on n'a jamais capté dans la littérature dite réaliste. Son écriture se caractérise par une certaine acuité psychologique, ainsi que par une ambiguïté en ce qui concerne les points de vue ou les différentes perspectives sur des situations banales et des objets mondains, ce qui est comparable au *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, où de multiples perspectives sur la même histoire sont offertes au lecteur. À titre d'exemple, lorsque le père d'Alain Guimier rencontre l'écrivaine Germaine Lemaire à la librairie (LP 121-6), le passage se voit répété trois fois, exploré selon trois perspectives distinctes: Nathalie Sarraute imite ainsi le mélange d'émotions ou la confusion psychologique ressentie par le fou / la folle. Nous allons considérer un peu plus loin quelques autres exemples de cette tactique littéraire qui contribue énormément à l'atmosphère lourde et suffocante de la folie régnante. L'écriture sarrautienne est imprégnée de fragmentation

kaléidoscopique et de répétitions, ce qui imite en quelque sorte l'expérience intime de la désorientation.

Souvent considérée comme une écrivaine audacieuse, Sarraute nous offre une écriture saturée de caricature, marquée par une veine satirique, par une ironie et une parodie, qui n'est pas sans rappeler - toutes proportions gardées - l'écriture de Beckett. Par contre, ce qui manque dans cet univers romanesque est une préoccupation avec l'amour passionné, un sentiment de joie ou de joie de vivre, une tendresse. On ne trouve nulle part de tels sujets dans *Le planétarium*. La folie hystérique qui afflige les personnages les rend angoissés et très fragiles. Ce qui manque aussi chez Sarraute est la nature, le dehors. On est bien loin des forêts du Morvan si merveilleusement évoquées par Sylvie Germain dans *Jours de colère*. Mais la folie existe, dans l'optique sarrautienne, là où il y a des êtres humains, et c'est une folie qui transcende les différences d'âge, de sexe et de classe. La caractéristique de la fiction sarrautienne qui la distingue peut-être le plus de ses contemporains se situe dans sa capacité d'évoquer la mobilité, la turbulence et la fluidité de l'existence intérieure, tout en représentant le monde extérieur comme apparemment paisible, calme, contrôlé et bien défini, tactique qui ressemble en cela au bouleversement intérieur de Lol V. Stein, qui reste, pourtant, invisible aux regards des autres.

LES FOLIES SARRAUTIENNES

Quelles sortes de folies ressortent dans l'oeuvre sarrautienne, et comment est-ce que ces folies diffèrent des autres folies explorées ici? En ce qui concerne *Le planétarium*, la folie évoquée le plus souvent est une sorte d'hystérie, et plus particulièrement, ce que nous allons appeler une hystérie de la banalité. Hystérie vient du mot grec *hustera* (utérus), et c'est ainsi une maladie étroitement liée à l'érotisme féminin. Selon Freud, la crise hystérique est caractérisée par un dédoublement de la personnalité. Cette sorte de folie trouverait son origine dans un conflit qui opposerait la conscience à un désir refoulé dans l'inconscient. La conscience fonctionne comme un censeur - on a vu le même phénomène dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, où le discours maternel était pour la fille un censeur. Cependant, les hommes du *Planétarium* sont aussi affligés, surtout Alain Guimier. Alain est, pour la plupart, désorienté, agité, indécis, perdu. Cependant, il n'y a aucun grand événement traumatisant qui déclenche sa confusion, mais il souffre plutôt d'un sentiment constant de nausée. Il est d'ailleurs moins lucide que les autres personnes, moins capable d'être objectif. Ensuite il y a l'imbécile Madeleine, plus détachée que les autres. Sarraute met en scène ainsi un ensemble très complexe d'émotions - la jalousie, la honte, la colère et la peur, comme dans *Jours de colère* de Sylvie Germain. La lectrice ressent tout au long du roman la possibilité chez les personnages de sombrer dans l'insanité ou dans l'hystérie à cause d'un rien, "pour un oui ou pour un non". Un simple regard ou un mot qui paraît innocent peut très facilement et presque immédiatement tout bousculer, transformer une conversation polie en une tirade, un sourire amical en une grimace haineuse. Les réactions émotionnelles sont souvent

excessives et exagérées. Sarraute ridiculise ainsi, par exemple, les tendances à se mettre en colère trop facilement. Mais d'autres obsessions saturent le texte et, très souvent, gouvernent les échanges tropistiques, et l'auteure les évoque merveilleusement. Nous commenterons la nature de ces fascinations et le rôle qu'elles jouent dans le texte. La folie obsessionnelle s'offre souvent dans ce roman comme une force destructrice: "je dois être fou. Je suis fou. Il faut que je détruise, que je gâche tout" (LP 97). Ce qui nous frappe peut-être plus que tout autre élément dans l'oeuvre sarrautienne, c'est la capacité d'évoquer la fragilité et l'intensité de l'existence. La lectrice se reconnaît assez facilement dans les situations, les "personnages", ou dans certains gestes ou pensées, lorsque les rapports humains sont mis sous le microscope des microcritiques: l'univers sarrautien est peut-être excessif, "hystérique", obsessionnel, mais il risque de convaincre en nous plongeant au coeur du maelstrom.

ORDRE ET DÉSORDRE

La première manie présentée dans *Le planétarium* est celle de la vieille tante Berthe. Au début du texte, qui commence *in medias res*, règne une harmonie, mais l'harmonie cède bientôt la place à une atmosphère de chaos et à une panique hystérique lorsque la femme remarque l'affreuse poignée sur sa précieuse porte ovale qu'elle vient d'acheter. "Elle ne peut pas supporter le désordre, la saleté, ça la fatigue" (LP 18). Elle critique les ouvriers qu'elle juge incapables de respecter le beau. Ce qui a été ordre, joie et satisfaction un instant, ce déclic mental le change en frustration, désordre et chaos, et voici une transformation ou une juxtaposition qui va se répéter jusqu'à la fin de l'histoire.

Dans *Nathalie Sarraute*, Knapp se demande si c'est le début d'une paranoïa chez la tante ou un "élément de démence" (Knapp 86-87). Lorsque Berthe se trouve au centre de l'attention narrative, la lectrice voit presque toujours les extrêmes de sa vie émotionnelle, la structure duelle, précaire de sa personnalité enfantine. Berthe est souvent critiquée par son neveu, Alain, qui lui aussi traverse des moments de folie, devenant fou de rage ou paranoïaque à un moment donné, ce qui n'est pas sans rappeler Lucas dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours*. À d'autres moments Alain est, lui aussi, obsédé par des choses qui paraissent frivoles ou ridicules. Alain se moque très souvent de sa tante et imite les airs et la démarche de cette "vieille maniaque", mais l'hystérie le guette, le traque, le hante, lui aussi, "contagieuse" ou imitée, héritée ou lentement absorbée.

Sarraute, comme Hyvrard, reconnaît un lien nécessaire entre ordre et désordre, entre des processus psychiques qui sont responsables du comportement étrange et les rapports et les comportements les plus ordinaires de la vie quotidienne. Tandis que d'autres écrivains, comme Duras ou Ferron, ou des théoriciens comme Foucault ou Felman représentent la folie comme absence ou silence, Sarraute la situe plutôt dans les bruits et les jacassements quotidiens de tout le monde. L'univers quotidien devient un univers tropismal. Il ne s'agit pas d'une folie à deux, comme chez Billetdoux, mais d'un désordre commun, qui nous implique et nous attaque tous. L'environnement neutre, banal et anonyme mène à un sentiment de claustrophobie comparable à celui qu'on a vu dans *Histoire du tableau* de Pierrette Fleutiaux, produit une gêne inexplicable, provoque

l'anxiété, la panique, comme le vertige qu'on est susceptible de ressentir en observant le mécanisme d'un planétarium: on y reviendra.

DAS UNHEIMLICHE

Un autre aspect de la démence coïncide avec ce que nous avons remarqué chez d'autres écrivains et artistes, ce phénomène qu'en allemand on nomme *das unheimliche*. Non seulement on voit la panique qui désorientent les personnages, mais il existe quelque chose d'inquiétant qui persiste à travers l'oeuvre sarrautienne, un phénomène comparable à ce qui hante aussi les oeuvres de Billetdoux, de Breton ou de Fleutiaux. Ce phénomène mystérieux n'est pas, d'ailleurs, distant, n'est pas en effet très loin de notre réalité quotidienne, ce n'est pas non plus une sphère créée tout simplement par des écrivains, des artistes ou des cinéastes, mais c'est plutôt un vertige qui se situe tout proche, à côté de nous tous ou même au coeur de nous tous. Pour voir ou sentir ce phénomène, il faut tout simplement changer de focalisation, en quelque sorte, essayer de voir autrement, s'ouvrir à la possibilité de le voir. Il s'agit donc d'un monde invisible, mais qui devient visible à l'aide d'un microscope. La nausée, représentée de plusieurs façons dans la littérature du vingtième siècle, notamment dans les romans de Sartre et de Camus, est provoquée le plus souvent par l'existence de tous les jours, par la banalité des échanges quotidiens, et par les rapports humains qui sont devenus peut-être plus difficiles que jamais dans ce nouveau millénaire. Les "personnages" sarrautiens sont tous emprisonnés dans une réalité partielle. Plus précisément, la psyché est emprisonnée et il faut la libérer, comme, dans *Histoire du tableau* de Fleutiaux, c'était le cas pour la narratrice. Tandis que Fleutiaux se

concentre sur la libération déclenchée par le tableau inachevé, et sur la turbulence de cette libération psychique, Sarraute préfère se concentrer sur la nature turbulente des “sous-conversations”, c’est-à-dire, des conversations mentales qui ont lieu juste avant la conversation audible. Le non-dit est entendu d’une façon originale chez Sarraute et la conversation se révèle être le point de rencontre des lieux communs. Ces sous-conversations révèlent, paradoxalement, le lieu de la vérité profonde, tout ce qu’on n’a pas le courage de dire aux autres et qu’on se sent obligé de dissimuler.

FORME ET FOLIE

Le planétarium porte aussi sur le fonctionnement du langage, thème qu’il a en commun avec *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal et *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. Tandis que Cixous, par exemple, nous offre une écriture chaotique et excessive, Sarraute, pour sa part, crée des tourbillons de mots et de pensées hystériques, ce qui donne l’impression d’un discours en folie. Le langage quotidien a l’étrange capacité de cacher autant qu’il révèle. Sarraute ne cesse de chercher de nouvelles façons d’articuler tout ce qui est réduit, caché ou refoulé par le langage quotidien. La force révolutionnaire du texte se situe au niveau du style, plutôt que du fond. Pour représenter tout ce qui est chaotique ou hésitant dans notre univers intérieur, il faut un langage qui garde en lui les hésitations et le manque de linéarité qui caractérisent si souvent, d’après Sarraute, la psyché humaine. Les narrations linéaires et le discours rationnel correspondent, selon certains - Irigaray, Cixous, Wittig, par exemple - à la masculinité, tandis que les structures moins rigides correspondent à la féminité, à la

sexualité ou à l'économie féminine, pour reprendre le terme favorisé par Cixous. Cela dit, l'image ou la représentation de la folie hystérique chez Sarraute vient, paradoxalement, d'une pratique ou d'une technique très rigide, disciplinée et nette, basée sur l'ordre, la méthode, un système presque cartésien de création romanesque.

CONTRE LE CONVENTIONNEL

Comme dans tout nouveau roman, ce qui frappe dans *Le planétarium* est le dénuement de l'action et de l'intrigue. Pas de meurtre comme celui qu'on a vu dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, ni de suicide comme celui qui hante certains poèmes de Renée Vivien. Le mouvement constant dans ce roman qui va du discours direct au flux psychique des personnages rappelle à certains égards le mouvement entre nuit et jour ou intérieur et extérieur dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours*. Les expériences intérieures sont le site d'un mélodrame qui auparavant se situait dans l'intrigue traditionnelle. "L'histoire" tourne autour de deux questions banales. D'abord, est-ce que les Guimier vont pouvoir convaincre leur tante de prendre leur petit appartement pour qu'ils puissent s'installer chez elle? Deuxièmement, vont-ils accepter les fauteuils que la mère de Gisèle tient à leur imposer ou bien acheter la bergère Louis XV qu'ils convoitent? Dans *Le planétarium* il n'y a pas de Narrateur, comme dans ses oeuvres précédentes, mais il y a des noms propres, ce qui est loin d'être toujours le cas chez Sarraute. Mais c'est un anti-roman où l'auteur n'est plus omniscient. Nous avons vu comment Dubuffet luttait contre l'art dit "normal", comment Cixous luttait contre les économies masculines, et comment Vivien luttait contre les codes rigides de la société

bourgeoise. La lutte contre le conventionnel - les personnages, l'intrigue linéaire, les noms propres - est importante aussi chez Sarraute. Comme Fleutiaux, Sarraute méprise implicitement le snobisme, les êtres superficiels et la médiocrité. Au fil des années, la forme du roman a subi d'immenses transformations mais les préoccupations qu'on trouve, par exemple, dans *Les liaisons dangereuses* de Laclos ou dans *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, restent toujours pertinentes aujourd'hui - les apparences trompent. Le matérialisme gagne et s'étend peut-être plus que jamais dans notre monde postmoderne. Le désir d'acquérir des choses, de posséder des objets et d'impressionner les autres, nous envahit. On investit les possessions matérielles de tant de sentiment et de valeur. Elles remplissent le vide collectif dans une société qui semble si souvent perdre tout point de repère. À travers le sycophante Alain, qui veut toujours impressionner les gens, Sarraute critique la médiocrité et les prétentions des humains. Les images hyperboliques ont ainsi une fonction critique, illustrant les balbutiements ridicules et les préoccupations intérieures et montrant la médiocrité des personnages.

LES OBSESSIONS

Revenons à la tante "fofolle", farfelue, excentrique. L'hystérie de Berthe est infantine, non pas positivement valorisée comme chez l'artiste Aloïse ou pour les surréalistes ou Cixous, mais une démence irritante, agaçante, tout à fait toxique, comme l'affirme Évelyne Caralp dans *Ces maladies mentales nommées folie*. Les sujets obsessionnels sont généralement obstinés, parfois autoritaires et avares, presque toujours très consciencieux, scrupuleux et rigides, et la tante Berthe ne fait pas exception. Sa

propension pour l'ordre et la parcimonie est très caractéristique d'un sujet obsessionnel. Berthe tente toujours d'éradiquer ses pensées, mais en vain. De petits objets mondains deviennent des images obsessionnelles, ce qui fait penser à l'oeuvre obsessionnelle de Dalí. Ici on voit le goût aveuglant de la perfection, cet irrésistible besoin d'ordre qu'on voit dans certains cas de maladie mentale. La nature névrotique de la tante Berthe ressort dès le début du roman: "Cette illumination qu'elle avait eue... après tous ces efforts, ces recherches - c'était une vraie obsession, elle ne pensait qu'à cela quand elle regardait n'importe quoi" (LP 7-8.) Berthe est fascinée ainsi par les objets ou le plaisir de la possession, une qualité que Cixous qualifierait sans doute de masculine. Berthe est en train de réfléchir sur l'organisation d'une salle, et d'admirer les achats récents - la porte ovale, les rideaux verts, le mur beige:

Cette excitation délicieuse, cette confiance, cette allégresse qu'elle sent tandis qu'elle monte l'escalier... on dirait qu'un fluide sort de vous qui agit à distance sur les choses et sur les gens; un univers docile, peuplés de génies propices s'ordonne harmonieusement autour de vous (LP 10-11).

Tout de suite après la première pause - il n'y a pas de chapitres - l'harmonie cède la place au désordre et au désarroi laissés par les ouvriers qui installent la fameuse porte. La vieille folle ne peut pas supporter la laideur et la vulgarité. Puis elle réfléchit sur sa propre personnalité: "elle doit se méfier d'elle-même, elle se connaît, c'est de l'énervement, la contrepartie de l'excitation de tout à l'heure, elle a souvent de ces hauts et de ces bas, elle passe si facilement d'un extrême à l'autre" (LP 11). Dans une scène d'autoréflexion, Berthe devient sa propre psychanalyste, décelant ce qui lui plaît comme ce qui la

déséquilibre. Ce désir obsessionnel de la possession existe aussi chez Alain. Les objets, comme dans *Histoire du tableau* de Fleutiaux, ont un rôle déterminant à jouer dans l'expérience de l'hystérie, puisque le vide de l'existence est dominé par la possession rassurante d'objets. La poignée en métal chromé, les deux fauteuils de cuir et la bergère Louis XV - voici des choses assez futiles en elles-mêmes, comme le tableau chez Fleutiaux, ou la robe ou les trois talismans à la fin de *Histoire du tableau*, mais qui influent sur l'expérience de la déraison. Dans l'univers romanesque de Sylvie Germain, la folie est très souvent accompagnée d'une colère ou d'une violence, tandis que chez Sarraute ces émotions restent pour la plupart sous la surface, au niveau des autoréflexions dont, pourtant, la violence peut atteindre à un tel degré que la personne se sent hors d'elle, dépassée.

En contraste avec le délire hystérique de Berthe, Sarraute évoque le "génie" de Germaine Lemaire. Mais les vies intérieures de Berthe et de Germaine ont quelque chose en commun. Toutes les deux font face au vide de l'existence. Berthe achète des objets et les ramène chez elle où elle les couve: "elle l'a rapportée ici, dans son petit nid, c'est à elle maintenant, cela lui appartient, elle s'y caresse, s'y blottit... elle est faite ainsi, elle le sait, qu'elle ne peut regarder avec attention, avec amour que ce qu'elle pourrait s'approprier, que ce qu'elle pourrait posséder..."(LP 8). La psychologie de la possession et le choix du lieu privilégié pour les montrer est traitée de façon assez différente chez Sarraute et chez Fleutiaux. Selon Fleutiaux, quoiqu'elle critique l'obsession de la possession, c'est la possession même du tableau qui catalyse la métamorphose subie et

souvent voulue par la narratrice, tandis que chez Sarraute, on a l'impression que l'épisode est décrit tout simplement pour démontrer la nature ridicule de Berthe ou pour se moquer d'elle. Une autre préoccupation mérite notre attention. Les personnages sont obsédés par leur propre version de la vérité à propos du monde, comme dans *Le ravissement de Lol V. Stein* de Duras. La répétition des situations contribue au caractère obsessionnel et étouffant du discours. La répétition, la re-narration, et la re-description des scènes, chaque fois selon une perspective différente - que ce soit l'épisode de la poignée ou une visite de Pierre chez sa soeur Berthe - caractérisent ce texte qui multiplie ainsi les mécanismes mimétiques permettant de mieux apprécier l'expérience déroutante de la folie. Un maximum de répétition tend à se nourrir, selon Roger McLure dans *Sarraute: Le planétarium*, de très peu d'événements (McLure 21).⁵⁰ On a le sentiment de ce présent éternel qu'on a vu dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux, ce déroulement du temps qui caractérise si souvent les états d'esprit des êtres obsédés. Selon McLure, les obsessions qui affligent les personnages dans le Nouveau Roman ne sont pas pertinentes en elles-mêmes, mais y sont évoquées pour créer ce qu'il appelle "stagnant temporalities and non-psychological orders of meaning" (McClure 21-22). Il continue: "The prominence of archetypal or cultic imagery strengthens the feeling that the passage of historical time is not productive of change, while the ubiquitous clamour of platitudes further thickens the novel's atmosphere of repetitiveness" (McClure 22). Sarraute, pour sa part, décrit le temps dans *L'ère du soupçon* comme "celui d'un présent

⁵⁰"A maximum of repetition tends to feed off a minimal variety of material, thereby producing a kind of eternal present that either cannot be experienced in real life or characterises only pathologically obsessive states of mind" (McLure, 21).

démesurément agrandi” (*L’ère du soupçon* 9) et Robbe-Grillet parle dans *Pour un nouveau roman* de cet aspect de l’écriture moderne : “ce présent qui s’invente sans cesse” (Robbe-Grillet, 168). L’écriture sarrautienne, comme celle de Cixous ou de Duras, se situe ainsi hors du temps et surtout dans la mesure où cette répétitivité obsessionnelle insiste moins sur une continuité narrative que sur une gestalt psychique, un monde intérieur, statique, stagnant au coeur de ses turbulences.

L’INSÉCURITÉ ONTOLOGIQUE

Étroitement lié dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute au thème de la possession est le thème de l’insécurité que les personnages cherchent à vaincre: “Gisèle... mon amour, ma femme... Gisèle... Ce nom exorcise. Le répéter sans fin... Gisèle... c’est l’apaisement, c’est la sécurité. C’est cela qui est vrai, qui est sain. Ils ont tout de même raison avec leurs vieilles conventions; c’est le reste qui est tout faux, de la camelote” (LP 91). Les objets ont la capacité de rassurer ou de provoquer de la détresse, ceci selon la sensibilité de l’individu. Nos processus de fonctionnement sont déterminés par le besoin de s’adapter aux exigences de la société et de la famille. Le vrai moi, le moi intérieur s’occupe à maintenir son identité et sa liberté et il doit rester transcendant, jamais délimité ni possédé. Le sous-thème de la solitude est lié au thème de l’insécurité et rappelle une thématique que nous avons vue dans la poésie de Renée Vivien.

QUE SIGNIFIE LE TITRE DU ROMAN?

Le titre du *Planétarium* est profondément symbolique. Selon John Phillips, auteur de *Nathalie Sarraute: Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, "Sarraute's text turns upon a similarity between human relationships and planetary movements, people and heavenly bodies, a microcosmic society of bourgeois literati and a macrocosmic universe" (Phillips 4). Qu'est-ce qu'un planétarium? Un planétarium imite un univers réel et offre des spectacles astronomiques destinés à vulgariser l'univers fascinant de l'astronomie et de l'exploration spatiale. Un planétarium a un faux ciel et, de même, les personnages sarrautiens ne peuvent être, selon Rykner, que de faux astres, des apparences, des copies (Rykner 181). Le mouvement concentrique de "l'intrigue" - les personnages qui circulent autour de leurs précieux objets - ressemble au mouvement des étoiles. Le néant de la folie est symbolisé par une série de cercles concentriques, le cercle symbolisant zéro ou un manque total de communication. La folie est dans ce sens circulaire et sans issue. D'ailleurs, dans un planétarium il faut éliminer les bruits indésirables. Sarraute cherche à éviter les vieilleries ou les vieux "bruits" qu'on trouve dans le roman traditionnel ou réaliste du siècle précédent - les conventions rassurantes de l'intrigue, de l'action et de la narration omnisciente. Dans un planétarium il est possible de montrer l'aspect du ciel à n'importe quel moment du passé, du présent ou de l'avenir. D'ailleurs, on peut tout voir sous un ciel clair et sans nuages. Sarraute révèle ce qui reste d'habitude caché ou difficile à voir - la lectrice voit ou entend dans *Le planétarium* les sous-conversations, qui sont normalement atténuées par la pollution des conversations ou par les restrictions imposées par la raison sociale. Comme s'il parlait du *Planétarium*,

Jacques Ferron écrit dans une lettre à Pierre Cantin, "Les idiots ou idiotes ne communiquent pas entre eux ; ils circulent dans les salles comme des astres dans le ciel".⁵¹ Le roman utilise le microcosme de la société de Passy comme un symbole en miniature de l'être humain qui gravite constamment autour d'étoiles fixes, c'est-à-dire d'objets ou de lieux communs. L'énergie psychique que cherchent les personnages réside, pour eux, dans la possession matérielle parce qu'il y a quelque chose de fondamental qui leur manque. En effet, la pertinence du choix du planétarium comme titre et comme image principale va encore plus loin. Le cosmos est réglé par des lois. Mais, paradoxalement, c'est le mécanisme du planétarium même qui démontre, reflète et vérifie cet ordre, qui est choisi par Sarraute pour symboliser le chaos, la folie (non-)communicative, de l'existence humaine. Et cette image du planétarium fonctionne au niveau des rapports entre les personnages dans les images tropistiques. Il y a fixation et désintégration à l'intérieur de chaque personnage. Tout comme dans les formes dans un kaléidoscope, nos idées bien définies sont fragmentées par l'effet de nos expériences avec l'autre. Finalement, le titre nous fait penser à la définition donnée par Jeanne Hyvrard dans *La pensée corps*, que nous avons citée dans notre Introduction, et selon laquelle la folie est "le lieu sans limites. C'est celui du cosmos infini et de la vie en chaorganisation" (Hyvrard 86). La description hyvrardienne coïncide, à mon sens, avec la représentation de l'hystérie et du bouleversement psychologique qu'on cherche toujours à réprimer et que Sarraute a su si bien capter dans *Le planétarium*.

⁵¹Lettre à Pierre Cantin, 20 décembre 1972.

CONCLUSION

A la fin du texte, les Guimier et Germaine Lemaire sont dans l'appartement de Berthe et tout est calme pour la première fois, mais cela ne veut pas dire que l'hystérie cesse de perturber les personnages. L'oeuvre reste profondément pessimiste en ce qui concerne les relations humaines. Encore une fois, la communication et la socialisation deviennent insupportables et impossibles dans un monde peuplé de personnes égoïstes, paranoïaques et névrotiques et obsédé par l'accumulation d'objets. La folie généralisée de *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Billetdoux n'est pas vraiment celle qui est évoquée par Sarraute, qui préfère se concentrer sur un minimum d'événements ou de situations. Sarraute ne s'aventure pas dans le monde du dehors, la ville ou la campagne, mais préfère examiner le monde microscopique des sous-conversations. L'auteure cherche à extérioriser le vaste climat intérieur, lieu des désirs refoulés et de toutes les tensions secrètement vécues. Voici une oeuvre orientée vers le dedans et toute une série de folies intériorisées. Billetdoux parlait de la petite personne, de la voix intérieure. Sarraute, pour sa part, représente la folie comme hystérie, ou ce que nous avons décrit comme une hystérie de la banalité. En tant que thème ou préoccupation, cette sorte de névrose de l'existence quotidienne envahit son oeuvre entière, de *Tropismes* et *L'ère du soupçon* jusqu'à *Enfance*, mais surtout et de façon merveilleusement et terriblement flagrante dans *Le planétarium*, où la nervosité et les motivations irrésistibles sont explorées. L'entrecroisement de l'ordre et du désordre et les glissements constants entre le sentiment de sécurité et une panique existentielle soutiennent le texte. La quête sarrautienne se manifeste comme une lutte constante mais relativement implicite pour

opérer une libération des attitudes et des valeurs fausses, pour permettre une rencontre avec de vrais sentiments, de vraies sensations et de vraies pulsions, ce qui peut rendre possible la renaissance du moi, loin des troublantes petites folies de nos comportements quotidiens. *Le planétarium* offre une analyse extraordinaire de ce qui se cache derrière les mots dans le silence troublé des psychés. Dans ce treizième et dernier chapitre, la folie s'offre non pas comme un état d'émoi qui afflige seulement les malades ou les internés; au contraire, c'est une qualité qui peut affliger tous les êtres humains jusqu'à un certain point. C'est un élément latent de notre constitution psychique, un élément qui reste inavoué jusqu'au moment où on le provoque par un regard, par un mot ou par un simple geste. Peut-être que la folie réside précisément dans les glissements entre la conversation et la sous-conversation qu'évoque l'auteure. Aux yeux de Sarraute, l'autre peut rendre fou, ou, du moins inciter la folie. Mais, la plupart du temps, la folie obsessionnelle reste, pourtant, un état qu'on crée soi-même et qu'on nourrit de ses fantasmes, de ses angoisses et de ses émotions personnelles. Sarraute montre comment la folie existe même dans les moments nuls. Il n'est pas nécessaire de subir un grand événement traumatisant comme dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. Le monde chaotique des sous-conversations est toutefois, on l'a vu, un chaos ordonné, comme dans un kaléidoscope, et voici le paradoxe qui est au coeur de la problématique de la représentation romanesque (ou autre) de la folie. Tous/tes les auteur(e)s et artistes ici étudié(e)s - à l'exception d'Aloïse Corbaz - ne sont pas vraiment fous / folles, mais cherchent à capter l'expérience mystérieuse de la désorientation psychique à l'intérieur d'un roman ou d'un tableau: il s'agit d'un "genre" où certaines contraintes et limites sont inévitables. En conclusion, l'oeuvre sarrautienne

enrichit et élargit notre compréhension de l'individu, de l'inconscient, de l'univers ontologique que nous sommes, chacun, chacune, à cette frontière entre amour et peur, simplicité et turbulence.

CONCLUSION

Treize chapitres. Treize représentations de “la treizième muse”, pour reprendre l’expression de l’artiste viennois Arnulf Rainer. Nous avons cherché surtout à expliciter les différentes manières dont les écrivain(e)s, les artistes et un cinématographe représentent ce sujet mystérieux dans le contenu et, parfois, au niveau de la forme. En un siècle, les représentations littéraires et artistiques de ce phénomène étrange qu’est la folie ont connu de fortes mutations. Fureurs, délires et démons intérieurs foisonnent dans les oeuvres de ce siècle postmoderne qui s’interroge sur les diverses folies qu’il a engendrées. Plus que tout autre siècle, le vingtième siècle a multiplié les propos et les interrogations sur la maladie mentale. Le vingt-et-unième siècle va sûrement continuer à les multiplier. La folie, l’instabilité, sont peut-être des signes majeurs de notre temps. Que ce soit dans le domaine de l’écrit ou du pictural ou encore du cinéma, les diverses démences semblent se manifester le plus souvent par des symptômes qui représentent des pulsions et des désirs primordiaux et primaires qui cherchent à s’exprimer. Le déséquilibre mental se manifeste tantôt par la violence des gestes, des actions et des paroles, tantôt par un néant ou un silence profond. Sont évoqués dans les oeuvres à l’étude des hallucinations, des comportements inexplicables, des balbutiements, l’obsession de la possession et la fascination avec un ordre rigoureux. De nombreux fous

et folles peuplent les pages de ces oeuvres - êtres obsédés, hystériques, maniaques, âmes errantes - et la confusion ressentie par le fou se voit reflétée dans les textes qui, parfois, l'imitent.

Avant de passer à nos remarques finales, résumons l'essentiel des treize textes dont il a été question dans cette thèse. *Mes nuits sont plus belles que vos jours* de Raphaële Billetdoux est une tragédie où l'univers de la folie, décrit, d'ailleurs, d'une façon si poétique, est le lieu terrifiant où se confondent la sexualité bafouée et la violence misogynne. La nuit et la folie s'approchent et s'interpénètrent dans la symbolique billetdouxienne ainsi que dans la poétique vivienne. "La folie n'est-elle pas une tension mal résolue entre la nuit et le jour, entre le mystère et la logique?" demande Jacques L'Hérault dans *Par la porte d'en arrière* (L'Hérault 186). Il s'agit là, me semble-t-il, d'une excellente description de ce phénomène extraordinaire. Selon Billetdoux, la folie ressort comme quelque chose de résolument, de pertinemment, moderne. De même, l'art d'Aloïse Corbaz nous encourage, à travers la création de lieux alternatifs et originaux, à repenser notre compréhension de la condition humaine et du monde tels que nous les connaissons aujourd'hui. Il en va de même pour Renée Vivien, Hélène Cixous et Salvador Dalí. Dans le troisième chapitre, consacré à la poésie de Vivien, nous avons identifié une folie double et une marginalité double, une marginalisation peu enviable, non exempte de souffrances psychiques, mais qui se transforme finalement en révolte passionnée. Ensuite nous avons abordé l'oeuvre surréaliste d'André Breton et son portrait de l'âme errante, Nadja. Le chaos excessif et révolutionnaire préoccupe l'écrivaine

féministe Hélène Cixous. L'excès cixousien s'offre à la fois comme rejet de l'ordre social existant et comme une façon de subvertir les lois oppressives et de créer un nouveau langage et un nouveau monde. Dans *Le pas de Gamelin* de Jacques Ferron, la folie ressort comme une maladie qui n'a pas été bien comprise par certains médecins au cours du vingtième siècle. Elle est souvent plus difficile à comprendre et encore plus difficile à traiter que les maladies strictement physiques. Dans le chapitre central sur *Le ravisement de Lol V. Stein*, nous avons exploré la reconstruction du moment du remplacement lors du bal, moment qui a déclenché la folie féminine, une démence douloureuse et silencieuse. Ce n'est pas par hasard que ce chapitre sur le profond silence de la folie se situe au centre de notre étude. Au coeur de la folie - même une folie caractérisée par des cris et des paroles incessants - se trouve toujours, malgré tout ce qui a été dit à son égard, un indicible qui déroute et fascine à la fois. Dans le roman de Duras, les passions causent un dérangement de l'imagination qui produit le trou noir ou le néant de la folie. *Jours de colère* de Sylvie Germain met en scène, par contre, toutes sortes de déraisons, mais surtout la folie furieuse du personnage central, Ambroise Mauperthuis, et la notion de la folie comme (con)fusion. Le film de Bruno Nuytten, *Camille Claudel*, associe intimement la souffrance psychologique à l'abandon, et ceci dans deux sens, l'un créateur et l'autre profondément douloureux. *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal se veut l'histoire d'une guérison où la maladie mentale paralysante est liée à la cruauté d'une mère, qui elle-même a été rendue folle par la société patriarcale. *Histoire du tableau* de Pierrette Fleutiaux raconte la longue descente en soi qui caractérise une certaine expérience paradoxale de la psychose. Finalement, la folie apparaît comme un état de délire assumé

dans l'oeuvre déroutante de Salvador Dalí et comme une hystérie de la banalité dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute.

Nous ne voulons pas donner à la folie une limitation conceptuelle qu'elle n'a pas, mais, ayant présenté une interprétation des oeuvres, chacune ayant ses spécificités, il conviendra de faire ressortir la cohérence des rapports impliqués par l'ensemble des observations et d'offrir ainsi un modèle provisoire de l'analyse de la folie littéraire, artistique et cinématographique. Quelles conclusions supplémentaires peut-on tirer de ce qui précède?

1. Les formes de la déraison échappent à tout effort de simplification et de catégorisation réductrice. Jacques Ferron serait sans doute d'accord avec cette interprétation. Comme nous l'avons vu, il faut, selon lui, chercher à comprendre la biographie et l'histoire de chaque cas de maladie mentale pour être capable d'aider le fou à s'en sortir. Le cas de la mutique Céline nous montre que la perte de la folie peut même signaler la perte de l'identité et peut être catastrophique pour l'individu. Pour chaque cas de folie, il existe des raisons et des sources différentes. Même parmi des maladies identifiables comme, par exemple, la schizophrénie, il peut y avoir des symptômes divers. Les définitions de la folie qu'on trouve dans les dictionnaires portent sur l'hystérie, le délire, la paranoïa et d'autres états négativement conçus, mais ces définitions ne captent guère l'expérience de la turbulence psychologique telle que vécue ou évoquée dans les oeuvres que nous avons choisi de privilégier. Chaque psyché est infiniment plus

complexe qu'il ne le semble. Au lieu, donc, de marginaliser tous ceux considérés comme "différents", asociaux ou simplement bizarres, ceci dans une optique de catégorisation réductrice, généralisante, il faut plutôt tenter d'être sensible aux spécificités radicales de chaque folie.

2. La folie se caractérise très souvent par la répétitivité. On a vu dans les romans des scènes qui se répètent, par exemple, le meurtre qui répète celui commis par le père de Lucas Boyenval dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours*, ainsi que des situations qui se répètent et se confondent, comme dans *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute. L'effet de cette répétition narrative est de plonger le lecteur dans une atmosphère de claustrophobie ou de suffocation, comparable à celle qu'on vit, sans doute, dans le labyrinthe de certaines folies. Salvador Dalí exploite la répétition des scènes et des images pour mieux évoquer l'expérience délirante de la paranoïa. Même l'obsession de l'ordre rigoureux qui caractérise la folie de la narratrice de *l'Histoire du tableau* de Fleutiaux ou celle de la tante Berthe dans *Le planétarium* de Sarraute est fondée sur une logique de la répétition des gestes, des désirs, des paroles.

3. La souffrance psychologique est provoquée très souvent par une rupture de l'harmonie ou de l'équilibre psychique. Certes, on peut dire, avec Shoshana Felman dans *La folie et la chose littéraire*, que le langage lui-même est rupture avec la folie: distance, rationalisation, orchestration. Mais la psychose elle-même est cette affection

caractérisée par une rupture face au monde extérieur et par la création d'une "néo-réalité" singulière. Nathalie Sarraute montre comment l'expérience vécue avec une autre personne peut bouleverser l'ordre et l'harmonie de la psyché. Très souvent la folie obéit à un changement soudain dans l'état des choses. Les écrivain/e/s privilégient, consciemment, esthétiquement, des ruptures aux niveaux de l'intrigue, de la grammaire, du rythme pour imiter la folie qu'ils/elles cherchent à évoquer. Pour Lol V. Stein, la folie constitue une rupture entre le passé et le présent. Pour André Breton, c'est l'invasion d'un merveilleux socialement incompris dans le quotidien qu'il privilégie. Mais, même si ces ruptures semblent venir d'ailleurs, ne peut-on dire qu'il s'agit toujours d'une rupture intériorisée ou intime, c'est-à-dire de la psyché humaine?

4. Globalement, la folie ne ressort pas seulement comme un phénomène négatif et destructeur. La démence n'est jamais neutre, elle fait rêver ou rager. Si l'on considère cet état de choses, ce que révèle notre étude de la folie reste éminemment paradoxal. D'une part, se profilent des fous et des folles essayant de vivre parmi les personnes dites saines, mais toujours avec beaucoup de difficulté: Lucas dans *Mes nuits sont plus belles que vos jours* est toujours en colère envers les autres, surtout les femmes; Aloïse se réfugie dans un monde autistique et hallucinatoire; Renée Vivien est exclue de la société parisienne; Nadja se trouve enfermée par les autorités et oubliée par Breton (qui cherche à se rattraper en écrivant le récit de cette rencontre exceptionnelle); Hélène Cixous tente de construire, à travers l'écriture, une nouvelle société pour remplacer la dystopie existante; Jacques Ferron raconte la misère des internés et un enfermement qui ne fait presque rien

pour les guérir et qui ne fait qu'aggraver leur condition et les condamner au silence et à l'oubli; Lol V. Stein erre dans les rues pendant la nuit, traumatisée par la perte de sa place dans une relation d'amour, tout en jouant un rôle étrange et ambigu dans les situations quotidiennes; Camille Claudel se voit abandonnée par Rodin et par les personnes dites saines qui l'entourent; la narratrice de l'*Histoire du tableau* de Fleutiaux ne peut plus vivre avec sa famille - la vie telle qu'elle est ne lui suffit pas, son existence est vide; les personnages dans *Le planétarium* de Sarraute circulent aveuglément dans une cosmogonie qu'ils ne cessent de fonder inconsciemment. Tous ces exemples témoignent d'une grande difficulté ontologique et existentielle dans le monde postmoderne, d'un manque de satisfaction, d'une incapacité à comprendre et vivre des émotions extrêmes, des situations difficiles ou traumatisantes. Le vide de l'existence au vingtième siècle ressort ainsi comme une préoccupation centrale pour ces écrivain(e)s et artistes. La folie est son synonyme. Nombreuses, ainsi, sont les oeuvres qui explorent les espaces hallucinés et les souvenirs inconscients, le moi qui n'est pas d'accord avec le monde. Et ce désaccord nous a amenée à soulever une grande variété d'oppositions psychiques aux exigences nivelantes de l'environnement moderne. Cependant, la folie peut être infiniment plus complexe et différemment motivée. Comme nous l'avons montré, elle peut être - parfois simultanément - une force joyeuse, régénératrice et libératrice. Elle est, pour certain/e/s, refuge, oubli, abri, technique de survie. Il s'agit parfois d'un nouveau mode de connaissance, de lucidité où s'offre la possibilité d'une guérison. Le délire se manifeste ainsi à certains moments comme extase, amplification de la conscience, ouverture de l'esprit et augmentation de l'expérience. Le fou peut devenir voyant. La

déraison de l'amour ou de la passion peut être salvatrice, constituer une raison autre, secrète. Nous avons évoqué selon cette perspective la prolifération vitale et le sentiment de jubilation dans l'art d'Aloïse; l'ivresse, la folie ecstasique dans la poésie de Renée Vivien. André Breton et les surréalistes célèbrent tout ce qui est heureux et créateur dans l'inconscient et l'irrationnel. L'excès cixousien est positivement valorisé. C'est plutôt l'exercice de la raison conventionnelle qui peut conduire, selon Cixous, à l'inhumain et à la dystopie. Par contre, c'est la folie qui sait parfois et paradoxalement triompher. L'une des folies évoquées dans *Jours de colère* de Germain est une simple imbécillité aimable. Dans le chapitre consacré au film *Camille Claudel* nous avons parlé de la folie de l'abandon et de l'artiste qui se livre complètement et joyeusement à l'acte créateur. Jacques Prévert voyait, lui aussi, les choses sous cet angle. La maladie mentale que raconte Marie Cardinal s'affirme comme quelque chose qui aide la narratrice à guérir, à comprendre et à trouver "les mots pour le dire". Nous avons exploré le côté heureux de la folie dans *Histoire du tableau* de Fleutiaux - la folie comme une ouverture de l'esprit à la beauté du monde. Quoique nous ne voulions pas proposer une célébration inconditionnelle de la folie, on constate à quel point il y a des aspects positifs au coeur de ce phénomène mystérieux. Il y a peut-être une mythification de la folie par ceux qui ne sont pas fous et qui ne peuvent pas la comprendre complètement. Toutefois, la notion d'une déraison désirable n'est pas à sous-estimer si cette folie peut servir de moyen pour sortir de situations intolérables ou pour franchir des barrières sociales.

5. Le sens de la folie est multiple et c'est pour cela que ce phénomène fascinant s'ouvre à une multitude d'expressions. Une chose au moins est claire. Il n'y a pas de sens stable, uniforme dans le monde de la folie. Celle-ci est un homonyme mouvant, infiniment variable. Elle ne peut pas se réduire tout simplement à une "maladie mentale". Ainsi peut-on conclure que cette multiplicité de la folie s'applique non seulement à sa définition mais aussi à son expérience et à sa représentation. Pour cette raison nous estimons pertinent de caractériser cette thèse comme une vue kaléidoscopique de la folie: vue changeante, multicolore, infiniment restructurable.

6. L'image du kaléidoscope symbolise aussi l'expérience de la folie. Le kaléidoscope est un instrument qui bouleverse l'équilibre et l'harmonie, redistribuant les divers éléments intérieurs, comme dans l'expérience délirante vécue par le fou/la folle, quand la folie vient bouleverser l'équilibre psychique. C'est un jeu de fragmentation et de reconstruction, de rupture et de réintégration, métaphores, me semble-t-il, des expériences de la folie que nous avons étudiées.

7. La folie peut être un état permanent ou temporaire, intermittent ou périodique. Une personne peut vivre une période d'insanité qui dure plusieurs années, même toute une vie ou, par contre, un petit moment d'instabilité psychique qui n'est même pas visible aux autres. D'ailleurs, une expérience de la folie destructrice et accablante peut se transformer en joie, délire et extase - ou vice versa - comme nous l'avons vu, par exemple, dans les chapitres sur Aloïse Corbaz, Renée Vivien et Pierrette Fleutiaux.

Temporellement, voici ainsi un état instable, variable, qui surgit à un moment donné (souvent difficilement conceptualisable), dont les signes sont tantôt flagrants, tantôt passagers, tantôt radicalement relatifs et discutables.

8. Les hommes et les femmes semblent vivre et penser la folie différemment. Tandis que Dubuffet, Breton et Dalí mettent la déraison au service de l'acte créateur, cherchant à explorer et célébrer les mystères de la folie, plusieurs écrivaines - Billetdoux, Duras, Cardinal, par exemple - montrent la douleur et l'horreur vécue par les femmes à cause de la maladie mentale. Nous avons soutenu la thèse que la folie, telle qu'elle se manifeste dans les textes de Billetdoux, Vivien, Duras et Cardinal, les dessins d'Aloïse et le film de Nuytten, est une réaction naturelle, nécessaire, voire rationnelle face à un événement ou à une situation intolérable. La maladie mentale est aussi un moyen d'évasion ou une technique de survie. La déraison peut être révolutionnaire et subversive, donc paradoxalement utile en quelque sorte pour le vécu féminin. Mais ce ne sont pas, bien sûr, seulement les femmes qui critiquent la société. Breton et Ferron eux aussi rejettent sur la société une part de responsabilité pour les cas de folie sinistre. Les oeuvres que nous avons choisi de privilégier montrent que la folie est très souvent, paradoxalement, une réaction rationnelle, comprise, assumée dans une situation intolérable, situation qui est enracinée dans l'expérience du patriarcat et des valeurs qu'il encourage. Parfois la déraison devient une "chose" pour celui qui a l'impression de n'être rien, de se sentir perdu, elle devient un processus qui est construit pour protéger la vie d'une personne, un véritable mécanisme de défense dans un monde dangereux, un monde qui fait peur. La

peur crée les symptômes et, paradoxalement, les symptômes réduisent - parfois, du moins - la peur. Sans symptômes, sans folie, la personne ne pourrait pas survivre. L'autre message qui résonne dans ces oeuvres c'est que la femme doit s'exprimer, il faut que la folle parle de la "chaorganisation" de son univers, qu'elle s'exprime librement, intimement, sincèrement. La voix féminine ainsi que la voix de la folle que nous entendons dans ces oeuvres sont subversives en ce qu'elles révèlent et remettent en question les valeurs de ceux qui exercent le pouvoir. En fin de compte, ne peut-on dire que, quelle que soit la forme qu'elles prennent, ce sont les pressions, les répressions et les oppressions de nos sociétés toujours patriarcales qui semblent catalyser la plupart de ces folies.

9. La folie et la lucidité semblent parfois coïncider. Si c'est le cas - et on a vu des exemples de ce phénomène dans les chapitres sur Breton, Ferron, Germain, Cardinal et Fleutiaux - est-ce que cette folie est la contradiction ou la manifestation de la raison? Question qui doit rester, me semble-t-il, ouverte. Comment peut-on le savoir? Certes, il peut y avoir des moments de lucidité pendant une maladie mentale comme, par exemple, la maladie d'Alzheimer, mais les complexités de cette expérience de vivre simultanément lucidité et démence, comment peut-on les dire avec certitude?

10. La folie fait partie de la totalité de l'expérience. La raison et la logique cherchent à imposer des limites à l'expérience et nient la diversité et la plénitude contradictoire, contrastée, de l'expérience humaine. La folie se situe dans le spectre kaléidoscopique des

aspects de l'expérience humaine. "N'y a-t-il pas de la folie dans toute beauté, de l'éclat dans toute joie, de l'emportement dans l'amour?" (*Jours de colère* 106). Germain, Breton, Dalí et Cixous nous encouragent à explorer et à vivre la totalité de l'existence, dans toute la gamme de ses paradoxes et tensions. La littérature et l'art s'offrent comme des moyens d'exploration du monde et de soi-même, de l'inconscient, de l'invisible, des zones inconnues. Ce sont des modes d'expression parfaits pour explorer la folie ou la résolution des tensions entre folie et raison, si opposition il y a entre ces dernières.

Nous espérons avoir montré dans quelle mesure l'oeuvre de folie fonctionne comme un révélateur, exprimant et réalisant les paradoxes, les contradictions et les tensions inhérentes à ce phénomène étrange et à sa représentation dans un texte, un film, un dessin ou un tableau. Si le but est de tenter de décrire ou de capter - à travers l'écriture romanesque ou dans un tableau - un phénomène aussi complexe que la folie, de la montrer dans toutes ses mutations, il est évident que cette tentative ne peut se faire que par l'intermédiaire d'une oeuvre qui désoriente. Nombreuses sont, ici, les questions qui restent ouvertes et qui ouvrent de nombreuses autres voies d'exploration possible. En tant que thème, la folie nous informe sur la fragilité des critères de normalité. Sans aucun doute la folie est un phénomène qu'on ne cessera d'explorer et d'exploiter dans la littérature, l'art et le cinéma français, francophones et autres. On ne peut pas tout dire sur nos rencontres avec ces oeuvres de folie. Et, surtout, on ne peut jamais dire plus que ce que disent les oeuvres elles-mêmes. Oeuvres ouvertes, comme la folie elle-même, oeuvre ouverte. Nous avons tenté de parler avec sobriété, même si parfois avec passion, de la

folie, mais, comme dans toute tentative semblable, est-ce que nous avons fini par faire violence à notre sujet? Ne serait-il pas mieux tout simplement d'écouter la voix mystérieuse de la folie? Voilà la question qui nous ramène à notre point de départ et qui nous permet de conclure avec ambiguïté et incertitude, oui, mais avec honnêteté aussi, cette interrogation foisonnante sur la folie de notre siècle.

Bibliographie

- Ades, Dawn. *Dalí*. London: Thames and Hudson Ltd., 1982.
- Alleins, Madeleine. *Marguerite Duras: médium du réel*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1984.
- Angelfors, Christina. *La double conscience: la prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal*. Lund, Sweden: Lund University Press, 1989.
- Austin, Gary. *Contemporary French Cinema*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1996.
- Ayral-Clause, Odile. *Camille Claudel: a life*. New York: Harry N. Abrams, 2002.
- Aziza, Claude. *Dictionnaire des types et des caractères littéraires*. Paris: F. Nathan, 1978.
- Bader, Alfred, Hans Steck, Georg Schmidt, Jean Cocteau. *Insania pingens - Petits maîtres de la folie*. Lausanne, 1961.
- Badinter, Elisabeth. *L'amour en plus*. Paris: Garnier Flammarion, 1966.
- Bajomée, Danielle. *Duras ou la douleur*. Culture et Communication, Série Littérature. Bruxelles: Editions Universitaires, 1989.
- Balzac, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Paris: Colin, 1959.
- Bannet, Eve. 'The Abyss of the Present and Women's Time in Mary Shelley's *The Last Man*'. *Eighteenth Century Novel* 2002; 2: 353-81.
- Bataille, George. *L'Érotisme*. Paris: Minuit, 1970.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius: Toward a Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1976.
— *L'Invitée*. Paris: Gallimard, 1970.
- Benezet, Mathieu. *André Breton, rêveur définitif*. Paris: Éditions du Rocher, 1996.

- Benstock, Shari. *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Besser, Gretchen Rous. *Nathalie Sarraute*. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Bihalji-Merin, Oto. *Modern Primitives: Naive Painting from the late seventeenth century until the present day* (traduit de l'allemand par Russell M. Stockman). London: Thames and Hudson, 1971.
- Billetedoux, Raphaële. *Mes nuits sont plus belles que vos jours*. Paris: Grasset, 1985.
- . *Jeune fille en silence*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- . *L'ouverture des bras de l'homme*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- . *Prends garde à la douceur des choses*. Paris: Éditions du Seuil, 1976.
- . *Lettre d'excuse*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- . *Mélanie dans un vent terrible*. Paris: Grasset, 1994.
- . *La femme enfant* (film). Dir. R. Billetedoux. Avec Klaus Kinski, Pénélope Palmer, Michel Robin, Hélène Surgère, Ary Auberge. 1980.
- Billy, André. *L'Époque 1900; 1885-1905*. Paris: J. Tallandier, 1951.
- Bishop, Michael. 'Modes de conscience: Germain, N'Diaye, Lépront et Sallenave'. *Écritures contemporaines 2* (1999): 99-114.
- Blais, Marie-Claire. 'Folie'. *Oeuvre poétique 1957 - 1996*. Québec: Boréal, 1997: 167.
- Blankley, Elyse. 'Return to Mytilene: Renée Vivien and the City of Women.' *Women writers and city: essays in feminist literary criticism*. Ed. Susan Merrill Squier. Knoxville: University of Tennessee Press, 1984: 45-67.
- Bleuler, Eugen. *Dementia praecox, or, The group of schizophrenias*. New York: International Universities Press, 1950.
- Borgomano, Madeleine. *Duras: une lecture des fantasmes*. Paris: Cistres, 1987.
- Bosquet, Alain. *Entretiens avec Salvador Dalí suivis de La conquête de l'irrationnel* (Dalí). Paris: Belfond, 1983.
- Breton, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.
- . *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1973.
- . *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *L'art des fous. La clé des champs*. Paris: Société nouvelle des Éditions Pauvert, 1979.
- . *Entretiens: 1913-1952*. Avec André Parinaud et al. Paris: Gallimard, 1973.
- . *Arcane 17*. Paris: Le Livre de Poche, 1944.
- . *L'immaculée conception*. Avec Paul Eluard. Paris: Seghers, 1975.

- Brincourt, André. 'Raphaële Billetdoux: le prix du silence'. *Le Figaro*, 20 novembre 1997.
- Butor, Michel. *Mobile*. Paris: Gallimard, 1962.
- . 'Le planétarium: le jeu compliqué des paroles et des silences'. *Arts* (June 3-9, 1959, p.2).
- Cairns, Lucille. 'Passion and paranoia: power structures and the representation of men in the writings of Marie Cardinal.' *French Studies* 46.3 (1992): 280-295.
- Calin, Françoise. *La vie retrouvée: étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Paris: Minard, 1976.
- Caminero-Santangelo, Marta. *The madwoman can't speak or why insanity is not subversive*. New York: Cornell University Press, 1998.
- Campbell, Grace. *La synphore dans La jeune Parque de Paul Valery*. University, Miss.: Romance Monographs, 1975.
- Camus, Albert. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1968.
- . *La Peste*. Paris: Gallimard, 1986.
- Caralp, Évelyne. *Ces maladies mentales nommées folie* (dans la collection 'Les Essentiels Milan'). Toulouse: Editions Milan, 1999.
- Cardinal, Marie. *Les mots pour le dire*. Paris: Grasset, 1975.
- et Annie Leclerc. *Autrement dit*. Paris: Grasset, 1977.
- Cardinal, Roger. *Outsider Art*. London: Studio Vista, 1972.
- Carrouges, M. *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1950.
- Cartano, Tony. 'Histoire du gouffre et de la lunette'. *Les nouvelles littéraires*, 29/4/76.
- Cauville, Joëlle. 'Utopie et uchronie hyvrardiennes'. *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin* (Cauville et Zupancic eds.). Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1997: 117-129.
- Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York: Doubleday, 1972.
- Chevalier, Jean. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: R. Laffont/Jupiter, 1982.

- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Los Angeles: University Press of California, 1978.
- Cixous, Hélène. *Portrait de Dora*. Paris: Des femmes, 1976.
- . *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. Paris: Théâtre du Soleil, 1987.
- . *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Paris: Théâtre du Soleil, 1987.
- . 'Le Rire de la Méduse'. *L'ARC* 61: 39-54, 1975.
- . *Dedans*. Paris: Editions des femmes, 1986.
- . *Stigmata: escaping texts*. London; New York: Routledge, 1998.
- . *La jeune née*. Avec Catherine Clément. Paris: Union Generale d'Éditions, 1977.
- . *LA*. Paris: Gallimard, 1976.
- . *La venue à l'écriture*. Avec Annie Leclerc et Madeleine Gagnon. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- Colette. *Chéri*. Paris: Fayard, 1956.
- . *Le pur et l'impur*. Paris: Hachette, 1971.
- Conley, Verena Andermatt. *Hélène Cixous*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1992.
- Crevel, René. *L'esprit contre la raison*. Paris: Société nouvelle des Éditions Pauvert, 1986.
- Daniels, Kay and Mary Murname. *Australia's Women: a Documentary History*. Queensland: University of Queensland Press, 1980.
- Delbée, Anne. *Une femme*. Paris: Presses de la Renaissance, 1988.
- Delveaux, Martine. 'Exil et Alterité: La "Folie" de Leonora Carrington.' *Multi-Culture, Multi-Écriture: La voix migrante au féminin en France et au Canada*. Paris et Montréal: L'Harmattan, 1996: 101-115.
- De Méo, Patricia. 'Le mur cosmique: révolte, désordre et la quête de l'harmonie chez Marie Cardinal.' *Dalhousie French Studies Special Issue*. Spring 1997. Vol 38: 119-125.
- Demoris, René et Henri Lafon. *Folies romanesques au siècle des Lumières*. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels Esthétiques du XVIIIe siècle (CERLAV 18), (Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle) (11,12,13 décembre 1997). Paris: Éditions Desjonquères, 1998.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- . *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

- Detambel, Régine. *La verrière*. Paris: Gallimard, 1996.
- Dubuffet, Jean. *Asphyxiante culture*. Paris: Editions de Minuit, 1986.
- Duras, Marguerite. *Le ravisement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.
 —. *Les parleuses* (entretiens avec Xavière Gauthier). Paris: Editions de Minuit, 1974.
 —. *La pluie d'été*. Paris: Gallimard, 1994.
 —. *L'amant*. Paris: Minuit, 1983.
 —. *L'amante anglaise*. Paris: Gallimard, 1967.
 —. *Détruire dit-elle*. Paris: Minuit, 1969
 —. *Le vice-consul*. Paris: Gallimard, 1966.
 —. *La vie tranquille*. Paris: Gallimard, 1944.
 —. *L'amour*. Paris: Gallimard, 1971.
- Durham, Carolyn A. 'Patterns of Influence: Simone de Beauvoir and Marie Cardinal.' *French Review* 60.3 (1987): 341-348.
- Engelking, Tama Lea. 'Renée Vivien's Sapphic Legacy: Remembering the House of Muses'. *Atlantis: A Women's Studies Journal/Revue d'études sur les femmes* 18.1 & 2 (Fall-Summer 1992): 125-141.
- Enjolras, Laurence. Compte rendu de *Tobie des Marais* de Sylvie Germain. *French Review*, May 2000: 1259-1260.
- Erasmus. *Éloge de la folie*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- Ernaux, Annie. *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Paris: Gallimard, 1997.
- Eschyle. *Théâtre complet*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- Euripide. *Bacchae*. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- Evans, Martha Noel. *Masks of Tradition: Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.
- Faivre-Duboz, Brigitte (éd.). *Jacques Ferron: autour des commencements*. Outremont, Québec: Lanctôt, 2000.
- Farber, Seth. *Madness, Heresy and the Rumor of Angels: The revolt against the mental health system*. Chicago: Open Court, 1993.

- Farrimond, Melanie. 'Hélène Cixous et la question de l'essentialisme'. Thèse de maîtrise. Memorial University of Newfoundland, 1997.
- Feder, Lillian. *Madness in Literature*. Princeton, New Jersey and Guildford, Surrey: Princeton University Press, 1980.
- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
 —. *Literature and psychoanalysis: the question of reading, otherwise*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1982.
- Ferron, Jacques. 'Le pas de Gamelin'. *La conférence inachevée*. Montréal: VLB Éditeur, 1987, 21-94.
 —. *Les roses sauvages*. Outremont: VLB Éditeur, 1990.
 —. *Lettre d'amour*. Montréal: Éditions du Jour, 1971.
 —. *Cotnoir*, suivi de *La barbe de François Hertel*. Montréal: Éditions du Jour, 1970.
 —. *L'amelanchier*. Montréal: Éditions du Jour, 1971.
 —. 'Freudons et freudataires - Fuck!', dans *Escarmouches: la longue passe*, tome 1, préface de Jean Marcel, Montreal: Leméac, 1975.
- Ferron et Pierre L'Herault. *Par la porte d'en arrière. Entretiens*. Québec: Lanctôt, 1997.
 —. *Le désarroi: correspondance*. Avec Julien Bigras. Montréal: VLB, 1988.
- Finkelstein, Haim. *Salvador Dalí's Art and Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Fisher, Claudine Guegan. 'Sylvie Germain, la faiseuse de mythes'. *Revue Francophone de Louisiane* 1992 Autumn, 7:2, 131-143.
 —. *La cosmogonie d'Hélène Cixous*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Flaubert, Gustave. *Oeuvres complètes*. Paris: Editions du Seuil, 1964.
- Fleutiaux, Pierrette. *Histoire du tableau*. Paris: Gallimard, 1991.
 —. *Métamorphoses de la Reine*. Paris: Gallimard, 1990.
 —. *Nous sommes éternels*. Paris: Gallimard, 1990.
 —. *Histoire de la chauve souris*. Paris: Julliard, 1989.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Collection *tel*. Paris: Gallimard, 1972.
- Freud, Sigmund. *The interpretation of dreams*. Birmingham, Alabama: The Classics of Medicine Library, 1988.
 —. *Studies on hysteria*. With Joseph Breuer. New York: Basic Books, 1957.
 —. *Deuil et mélancolie*, traduit dans *Métapsychologie*, Gallimard, 1968.

- Garcin, Jérôme. 'Pierrette Fleutiaux: l'abstraite réalité.' *Les nouvelles littéraires*, 20/10/77, page 7.
- Gaudet, Jeannette. *Writing Otherwise: Atlan, Duras, Giraudon, Redonnet, and Wittig*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1999.
- Gaudin, Colette. *Marguerite Yourcenar: à la surface du temps*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1994.
- Germain, Sylvie. *Jours de colère*. Paris: Gallimard, 1989.
- . *Le livre des nuits*. Paris: Gallimard, 1985.
- . *L'enfant Méduse*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Cracovie à vol d'oiseaux*. Paris: Éditions du Rocher, 2000.
- . *Tobie des marais*. Paris: Gallimard, 1998.
- Gibson, Ian. *The Shameful Life of Salvador Dalí*. New York: W.W. Norton, 1998.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1984.
- Ginsberg, Allen. *Howl and other poems*. San Francisco: City Lights Books, 1959.
- Glissant, Edouard. *Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1993.
- Golopentia, Sanda. 'Sylvie Germain: un rappel au mystère de l'être humain'. Dans *French prose in 2000*. Eds. Michael Bishop et Christopher Elson. Amsterdam: Rodopi, 2002 (143-153).
- Gougou, Jean-Paul. *Renée Vivien à Mytilène*. Reims: À l'Écart, 1978.
- Greene, Tatiana. 'Women and Madness in the Works of George Sand.' *George Sand Papers, Conference Proceedings*, 1978. New York, NY: AMS Press Inc., 1982.
- Günther, Renate. *Duras: Le ravissement de Lol V. Stein and L'amant*. Critical Guides to French Texts. London: Grant and Cutler Ltd, 1993.
- Hall, Colette. *Marie Cardinal*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- . "'L'écriture féminine" and the Search for the Mother in the Works of Violette Leduc and Marie Cardinal.' *Women in French Literature*. Michael Guggenheim (ed). Stanford: Anma Libri, 1988: 231-238.
- . "'She" is more than "T": Writing and the Search for Identity in the Works of Marie Cardinal.' *Gender and Genre in Literature: Redefining Autobiography in*

- Twentieth-Century Women's Fiction*. Janice Morgan et Colette T. Hall (eds). New York: Garland, 1991: 57-71.
- Hébert, Anne. *Les Fous de Bassan*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- Heise, Ursula K. *Chronoschisms: time, narrative, and postmodernism*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997.
- Hill, Leslie. 'From order to adventure: women's fiction since 1970' in *A History of Women's Writing in France*. Ed. Sonya Stephens. Cambridge: Cambridge University Press, 2000 (168-184).
- Holland, Nancy J. *The madwoman's reason: the concept of the appropriate in ethical thought*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1998.
- Hollandsworth, James G. *The Physiology of Psychological Disorders: schizophrenia, depression, anxiety, and substance abuse*. New York: Plenum Press, 1990.
- Holmes, Diana. 'From the Pillory to Sappho's Island: The Poetry of Renée Vivien' in *French Women's Writing 1848-1994*. London: The Athlone Press, 1996 (83-103).
- Houppermans, Sjef. *Alain Robbe-Grillet: autobiographe*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1993.
- Hyvrard, Jeanne. *La pensée corps*. Paris: Des femmes, 1989.
- Irigaray, Luce. 'Women's Exile' (interview). Dans *The Feminist Critique of Language: A reader*. Ed. Deborah Cameron. Routledge: London and New York, 1990: 80-96.
— *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
- Jouanny, Robert A. *Nadja* (Dans la collection *Profil d'une oeuvre*). Paris: Hatier, 1972.
- Jung, C.G. *The Collected Works of C.G. Jung*. Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler (eds.). New York: Pantheon Books, 1983.
- Kaup, Monika. *Mad intertextuality: madness in twentieth-century women's writing*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1993.
- Kernberg, Otto. *Psychodynamic psychotherapy of borderline patients*. New York: Basic Books, 1989.
- Knapp, Bettina L., *Pierrette Fleutiaux*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
— *Nathalie Sarraute*. Amsterdam: Rodopi, 1994.

- Kraepelin, Emil. *Dementia praecox and paraphrenia*. Birmingham, Alabama: Classics of Medicine Library, 1989.
- Kramer, Peter D. *Listening to Prozac*. New York: Penguin Books, 1993.
- Kretschmer, Ernst. *Der sensitive Beziehungswahn: ein Beitrag zur Paranoiafrage und zur psychiatrischen Charakterlehre*. Berlin; New York: Springer-Verlag, 1966.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.
 —. *The Kristeva Reader*. With Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986.
 —. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris: Fayard, 1993.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan*. Avec Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.
 —. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, suivi de *Premiers écrits sur la paranoïa*. Paris: Seuil, 1975.
 —. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966-1971.
 —. 'Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein.' *Cahiers Renaud-Barrault* 52: 7-15.
- Laclos, Choderlos de. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Flammarion, 1996.
- Lafayette, Mme de. *La Princesse de Clèves*. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- Laing, R.D. *The Divided Self: a study of sanity and madness*. Chicago: Quadrangle Books, 1960.
 —. *The Self and Others*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
 —. *The Politics of Experience*. New York: Ballantine Books, 1970.
- Le Sage, Alain René. *Le diable boîteux*. Paris: Mouton, 1970.
- L'Hérault, Pierre. *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Lombroso, Cesare. *Genio e follia*. Turin, 1882.
- Liotard, Jean François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

- MacLennan, George. *Lucid Interval: Subjective Writing and Madness in History*. Leicester: Leicester University Press, 1992.
- Magill, Michèle M. Entretien avec Sylvie Germain. *The French Review*, vol 3, no 2, Dec 1999: 334-340.
- Magny, Olivier de. 'Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure', *Les Lettres Nouvelles*, 41: 139-53.
- Makward, Christine. *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française: de Marie France à Marie Ndiaye*. Paris: Karthala, 1996.
- Maleval, Jean-Claude. *Logique du délire*. Paris: Masson, 1996.
- Marcus, Steven. 'Freud and Dora: Story, History, Case History'. *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. New York and London: New York University Press, 1993: 36-80.
- Marini, Marcelle. *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- Martin, Elaine. 'Mothers, Madness, and the Middle Class in *The Bell Jar* and *Les mots pour le dire*'. *French-American Review*, vol 5, no 1, Spring 1981 (24-47).
- Mathews, Patricia. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Chicago: Chicago UP, 1999.
- McLure, Roger. *Sarraute. Le planétarium*. London; Wolfeboro, NH, USA: Grant & Cutler, 1987.
- Michaud, Ginette. *L'autre Ferron*. Dans la collection *Nouvelles études québécoises*. Éditions Fides, 1995.
- Millett, Kate. *The Loony Bin Trip*. New York: Simon and Schuster, 1990.
- Minh-ha, Trinh. 'L'innécriture: féminisme et littérature.' *French Forum* (1983): 45-63.
- Mitchell, Juliet. *Women: the Longest Revolution: Essays on Feminism and Psychoanalysis*. London: Virago Press, 1984: 289-290.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London; New York: Methuen, 1985.

- Molière. *L'avare*. Paris: Larousse, 1986.
- Monnin, Françoise. *L'art brut*. Paris: Editions Scala, 1997.
- Navarre, Marguerite de. *Heptaméron*. Paris: Flammarion, 1982.
- Navarri, Roger. *André Breton, Nadja*. Paris: Presses universitaires de France, 1986.
- Noailles, Anna de. *Le coeur innombrable*. Paris: Calmann-Lévy, 1919.
- Nuytten, Bruno. *Camille Claudel* (film). Dir: Bruno Nuytten. Avec Isabelle Adjani, Gerard Depardieu. 1988.
- Owen, Alex. *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Pages, Irene. 'Emma Santos: Le biologique, la folie et l'écriture.' *Canadian Woman Studies / Cahiers de la Femme* 1983 Fall, 5:1: 54-57.
- Paris, Reine-Marie. *Camille Claudel*. Paris: Gallimard, 1988.
- Pelicier, Yves. *Lexique de psychiatrie*. Paris: Presses universitaires de France, 1976.
- Phillips, John. *Nathalie Sarraute: Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*. New York: P. Lang, 1994.
- Pickford, R.W. *Studies in Psychiatric Art: its psychodynamics, therapeutic value, and relationship to modern art*. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, 1967.
- Pierrot, Jean. *Marguerite Duras*. Paris: Librairie Jose Corti, 1986.
- Pinet, Hélène. *Rodin. Les mains du génie*. Paris: Gallimard, 1998.
- Pisan, Christine de. *La cité des dames*. Paris: Stock / Moyen-Age, 1992.
- Plath, Sylvia. *The Bell Jar*. New York: Perennial Classics, 1999.
- Platon. *La république*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- Poirier, Patrick. 'Le Pas de Gamelin: vers une poétique du désastre'. *L'autre Ferron*. Coll. *Nouvelles études québécoises*. Montréal: Fides, 1995: 221-263.
- . *Jacques Ferron: autour des commencements*. Avec Brigitte Faivre-Duboz. Outremont: Lanctôt, 2000.

- Pollock, Griselda. 'A Hungry Eye'. Dans *Film / Literature / Heritage: A Sight and Sound Reader*. London, England: British Film Institute, 2001.
- Porret-Forrel, Jacqueline. *Aloïse et le théâtre de l'univers*. Geneva: Albert Skira, 1993.
- Powrie, Phil. 'A Womb of One's Own: The Metaphor of the Womb-Room and Reading-Effect in Texts by Contemporary French Women Writers.' *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory* 12.3 (1989): 197-213.
- Prévert, Jacques. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992.
- Prince, Morton. *The Dissociation of a Personality* (1905). New York: Johnson Reprint Corporation, 1968.
- Prinzhorn, Hans. *Bildnerei Der Geisteskranken*. Berlin: Verlag Julius Springer, 1922.
- Proulx, Patrice. 'Marie Cardinal: sa poétique de l'exil'. *Multi-culture, multi-écriture: la voix migrante au féminin en France et au Canada*. Paris et Montréal: L'harmattan, 1996: 239-249.
- Racine, Jean. *Andromaque*. Paris: Larousse, 1986.
- Réja, Marcel. *L'art chez les fous*. Paris, 1905.
- Rieger, Branimir M. (ed.). *Dionysus in literature: essays on literary madness*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1994.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris: Gallimard, 1973.
- Rivara, Annie. 'Savoir délirant et encyclopedie détraquée, figures de savant fou dans *Le prince Rasselas* de Johnson et *Le Compère Mathieu* de Du Laurens'. *Folies roamesques au siècle des Lumières*. Paris: Editions Desjonquères, 1988: 351-364.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, Coll. Idées, 1964.
- Robinson, Christopher. *Scandal in the ink*. London; New York: Cassell, 1995.
- Rossum-Guyon, Françoise van et Myriam Díaz-Diocaretz. *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
- Rykner, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

- Saigal, Monique. *L'écriture: lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Sand, George. *Indiana*. Paris: Gallimard, 1984.
- Sanders, Virginie. *Vertigineusement j'allais vers les étoiles: La poésie de Renée Vivien*. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, Coll. Idées, No 42, 1956.
 —. *Le planétarium*. Paris: Gallimard, 1959.
 —. *Tropismes*. Paris: Denoël, 1939.
 —. *Martereau*. Paris: Gallimard, 1953.
 —. *Portrait d'un inconnu*. Paris: Gallimard, 1956.
 —. *Les fruits d'or*. Paris: Gallimard, 1963.
 —. *Entre la vie et la mort*. Paris: Gallimard, 1968.
 —. *disent les imbeciles*. Paris: Gallimard, 1976.
 —. *Pour un oui ou pour un non*. Paris: Gallimard, 1982.
 —. *Enfance*. Paris: Gallimard, 1983.
- Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1966.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1980.
- Schuster, Marilyn R. 'Fiction et folie dans l'oeuvre de Marguerite Duras.' Dans *Éthique et esthétique dans la littérature française du XXe siècle* (Maurice Cagnon éd.). Saratoga, CA: Anma Libri, 1978: 123-132.
- Shiach, Morag. *Hélène Cixous: A Politics of Writing*. London and New York: Routledge 1991.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Penguin Books, 1985.
- Slama, Béatrice. 'Entre amour et écriture : *Le livre de Promethea*.' Dans *Hélène Cixous : chemins d'une écriture*. 127-148.
- Stephens, Sonya (ed.). *A History of Women's Writing in France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Strong, Beret E. 'Foucault, Freud, and French Feminism: Theorizing Hysteria as Theorizing the Feminine.' *Literature and Psychology* 35:4 (1989): 10-26.
- Suleiman, Susan. 'Love Stories: Women, Madness, and Narrative.' *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1990: 88-118.

- Szasz, Thomas. *The Myth of Mental Illness: foundations of a theory of personal conduct*. New York: Harper & Row, 1974.
- Thiher, Allen. 'Lacan, Madness, and Women's Fiction in France.' Theo D'haen, Hans Bertens (éds.). *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-) Feminist*. Amsterdam: Rodopi, 1994: 223-254.
- . *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature*. The University of Michigan Press, 1999.
- Tison-Braun, Micheline. *Marguerite Duras*. Amsterdam: Rodopi, 1985.
- Trèves, Nicole. 'Raphaële Billetdoux: Vers un nouveau tragique féminin, ou comment le conte de fées tourne à l'épouvante.' *Thirty Voices in the Feminine*. Michael Bishop (éd). Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1996: 208-217.
- Verduyn, Christl. 'L'écriture féminine contemporaine une écriture de la folie?/Lunatic Vistas?: Contemporary Women's Writing in Quebec.' Barbara Godard (éd.). *Gynocritics: Feminist Approaches to Canadian and Quebec Women's Writing/Gynocritiques: Démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*. Toronto: ECW, 1987: 71-75.
- Vircondelet, Alain. *Marguerite Duras*. Paris: Editions Seghers, 1972.
- Vivien, Renée. *Une femme m'apparut*. 1904. Paris: Regine Deforges, 1977.
- . *Poèmes de Renée Vivien*. Vols I et II. Reprint of the 1923-24 ed. Published by A. Lemerre, Paris. Dans la collection: *Homosexuality: Lesbians and Gay Men in Society, History and Literature*. New York: Arno Press Inc., 1975.
- Voltaire. *Candide*. Dans la série *Clarendon French Series*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Walker, John A. *Art & Artists on Screen*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1993.
- Weiss, Allen S. *The Aesthetics of Excess*. Albany: State University of New York Press, 1989.
- Wenzel, Héléne. 'The Text as Body / Politics: An Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context'. *Feminist Studies* 1981, Summer; 7 (2): 264-287.
- Wittig, Monique. *Les Guérillères*. Paris: Editions de Minuit, 1969.
- Yaeger, Patricia. *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writings*. New York: Columbia UP, 1988.

Yalom, Marilyn. *Maternity, Mortality and Literature of Madness*. University Park: Pennsylvania State UP, 1985.

Zupancic, Metka. 'L'espace utopique cixousien.' *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin* (Cauville et Zupancic éd.). Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1997: 219-232.