

**« ON ME DIT FOU » : LA PAROLE DU FOU EN  
RESISTANCE AU DISCOURS ALIENISTE DANS LA  
LITTERATURE FRANÇAISE  
(1830-1870)**

Melanie Bhend

Thesis submitted to the University of Nottingham  
for the degree of Doctor of Philosophy  
July 2017

## Résumé

Cette thèse vise à rendre compte de la perception de la folie au XIX<sup>e</sup> siècle à travers l'analyse de textes mettant en scène un narrateur fou durant l'âge d'or de l'aliénisme (entre 1830 et 1870). Elle montre dans quelle mesure la littérature expose les différents discours qui la définissent et sert de plateforme d'expression au contre-pouvoir. Dans la mesure où il s'agit de concevoir la folie dans une perspective discursive, l'analyse a bénéficié des travaux de Foucault sur le domaine et contribue à l'avancée de la critique en privilégiant l'analyse littéraire de la représentation du fou et de son discours. Tout d'abord, l'analyse de *La Fée aux Miettes* de Nodier et de *Louis Lambert* de Balzac expose le discours aliéniste en rapport avec celui du fou, en considérant ce dernier comme un être non seulement malade, mais aussi sublime et exceptionnel. Le second chapitre montre comment les narrateurs de *Mémoires d'un fou* de Flaubert et *Aurélia* de Nerval rejettent la conception dominante de la folie en lui substituant leur propre conception, poétique et sublime, et en s'attaquant au terme lui-même, l'un par la multiplication de ses acceptions, l'autre par son éviction. Enfin, le troisième chapitre analyse *Un Martyre dans une maison de fous* de Karl-des-Monts, *Mémoires d'une aliénée* d'Hersilie Rouy et *Un Beau-frère* d'Hector Malot. Dans ces récits d'individus internés à l'asile, l'analyse dégage les moyens stylistiques par lesquels les narrateurs cherchent à invalider leur diagnostic de folie et dénoncer les défauts de l'aliénisme, tout en préservant leur individualité de la catégorisation médicale. La thèse montre comment la représentation de la folie et le discours du fou en tant que narrateur servent autant à la création littéraire qu'à l'établissement d'une conception de la folie alternative à celle proposée par l'aliénisme.

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement mes directrices de thèse, Prof. Diana Knight, Dr Katherine Shingler et Dr Katie Jones, pour leurs précieux conseils, leur disponibilité et constantes relectures. Leur patience, leurs encouragements et nos conversations ont été pour moi un enrichissement tant intellectuel que personnel. Je remercie également Prof Markus Winkler de l'Université de Genève, pour la richesse de son enseignement lors de mon Bachelor et mon Master, et pour sa recommandation. Je remercie l'Université de Nottingham, cette thèse n'aurait pu être entreprise sans le financement de la School of Cultures, Languages and Area Studies.

Je remercie du plus profond de mon cœur Sara Bru García, pour avoir quotidiennement supporté mes sautes d'humeur avec patience, pour ton soutien moral et ta compréhension.

A ma famille, mes parents, pour votre disponibilité et vos encouragements, Cel pour tes encouragements et ton écoute, Steve pour tes bons petits plats !

A mes amis:

Je remercie Nelly Tulloue, qui a eu la gentillesse et la patience de lire ma thèse et de relever mes fautes !

Margarita Escobar, avec qui j'ai partagé les affres des études doctorales durant ces quatre dernières années ! Nos pauses étaient pour moi des moments privilégiés qui m'ont aidé à aller de l'avant (thanks, partner in crime !),

Gilles et Aurore, mes amis restés en Suisse,

Kamel Fekiri pour ses appels inattendus, pour m'avoir fait rire dans mes périodes creuses,

Sita Pottacheruva, pour m'avoir la première encouragée à entreprendre une thèse de doctorat,

Snaider Carrillo, pour son aide avec ma proposition et Laetitia Langué pour son soutien dans les temps durs,

Ewa Szypula, pour nos discussions sans fin, tes encouragements et ton aide (« c'est pas facile ! »),

Merci à tous les gens du bureau, pour votre soutien et votre amitié : Ricardo Rato (for all our chill out sessions !), Gianluca Simi (pour tes câlins !), Jovana Đurović (#lolando), Isha Pearce, Sam Matuszewski, Sam Wilkinson, Sam La Vedrine, Adam Horsley (pour tes nombreuses relectures et précieuses suggestions), Martien Williams, Sarah Tang, Emma Humphries, Izzy Story et tous les autres !

## Table des Matières

|  |     |
|--|-----|
| Introduction.....  | 5   |
| Folie médicale et folie poétique .....   | 23  |
| Chapitre 1 : La folie comme <i>autre</i> raison : Michel ( <i>La Fée aux Miettes</i> ) et Lambert ( <i>Louis Lambert</i> ) entre aliénisme et sublime..... | 39  |
| 1.1 Nodier : Le potentiel fantastique et sublime de la parole du fou .....   | 47  |
| 1.2 <i>La Fée aux Miettes</i> (1832) : structure et posture d'un roman prônant la folie poétique sur la folie scientifique .....                           | 54  |
| 1.3 Balzac : folie médicale, folie poétique et passion de l'absolu .....   | 75  |
| 1.4 <i>Louis Lambert</i> (1832) : étude de cas ou œuvre littéraire ?.....  | 82  |
| Chapitre 2 : <i>Mémoires d'un fou</i> et <i>Aurélia</i> en opposition au terme de la « folie » .....   | 119 |
| 2.1 Flaubert : la multiplication de la folie .....   | 125 |
| 2.2 Nerval : la folie qui n'est pas nommée.....  | 154 |
| 2.3 Une liberté conditionnelle .....   | 195 |
| Chapitre 3. En opposition à l'aliénisme : les récits d'internés .....  | 199 |
| 3.1 <i>Un Martyre dans une maison de fous</i> (1863) : Une opposition esthétique et auto-représentative à l'aliénisme.....                                 | 210 |
| 3.2 <i>Mémoires d'une aliénée</i> (1883) : Rhétorique du renversement et réaffirmation de soi .....  | 233 |
| 3.3 Hector Malot, <i>Un Beau-frère</i> (1868) : faire entrer la voix de l'interné dans le roman.....   | 256 |
| 3.4 La parole des internés pour exposer les travers de l'aliénisme.....  | 274 |
| Conclusion.....  | 279 |
| Annexes.....   | 295 |
| Nerval : <i>Melencolia I</i> , d'Albrecht Dürer.....   | 295 |
| Nerval : liste des rêves distincts dans <i>Aurélia</i> .....   | 296 |
| Bibliographie .....  | 299 |

## Introduction

Le discours du fou, à plus forte raison sa fonction de narrateur, n'apparaît de manière significative en littérature qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. La particularité principale de ces textes réside dans leur confrontation aux notions développées par la médecine aliéniste,<sup>1</sup> science apparue dans le tournant du siècle et ayant établi son discours comme légitime et dominant en matière de folie. A travers le langage qui est son outil de prédilection, la littérature expose la parole du fou en parallèle avec la nouvelle conception médicale. La folie semble s'inscrire dans un nouveau paradigme littéraire, indissociable de son contexte d'émergence et des discours qui la caractérisent. Cette thèse considère donc la folie comme le produit d'une construction discursive. Dans cette perspective, la littérature contribuerait à forger la conception de la folie à une époque donnée, notamment à travers le dialogue qu'elle met en place entre les différents discours sur celle-ci. Cette supposition constitue le premier axe de recherche de cette thèse qui, partant de l'analyse de textes littéraires mettant en scène un narrateur fou, vise à comprendre les implications du discours aliéniste sur la notion de folie et sa conception culturelle, pour l'individu qualifié de fou, mais aussi dans l'évolution des idées au XIX<sup>e</sup> siècle. Le second axe de recherche, à l'inverse, considère cette nouvelle conception de la folie comme matière à l'exploitation littéraire. Si la littérature contribue à l'idée de « folie » et de « fou », cette dernière permettrait également de véhiculer des

---

<sup>1</sup> Les termes « aliénisme » et « psychiatrie », de même qu'« aliéniste » n'ont été attestés que dans le xx<sup>e</sup> siècle et s'emploient rétrospectivement pour faire référence à la médecine mentale et leurs médecins. Pour des raisons pratiques et en dépit de l'anachronisme, ces termes seront employés pour désigner rétrospectivement la science médicale ayant pour objet l'étude de l'aliénation mentale et les médecins spécialisés.

caractéristiques d'une esthétique particulière dont il s'agira de dégager les modalités et de mesurer l'impact littéraire.

En raison de son objet d'analyse (le fou en tant qu'instance narrative et donc détentrice du pouvoir d'élocution) et le rapport entre le récit et les différents discours sur la folie, cette thèse se conçoit en partie dans la pensée de Michel Foucault pour qui chaque époque se caractérise par un discours dominant détenteur de la « vérité » et imposant ses normes. Selon lui, la folie serait tombée dans un mutisme avec *Andromaque* de Racine (1667) et aurait recouvré la parole dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot un siècle plus tard.<sup>2</sup> La littérature occupe donc une place importante dans son étude sur la folie, Foucault l'employant notamment pour marquer des moments-clé dans *Histoire de la folie à l'âge classique*.<sup>3</sup> Cette thèse se propose de poursuivre l'analyse de cette évolution – littéraire – de la parole du fou à travers la figure du narrateur dans des textes du XIX<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit toutefois pas de lire les textes du corpus à la lumière des thèses exposées par Foucault ni de reconstituer une histoire de la folie au XIX<sup>e</sup> siècle. Ses observations, ainsi que les textes théoriques de l'époque ou de la nôtre, serviront surtout de support contextuel à l'analyse des textes du corpus. De ce fait, il est nécessaire dans un premier temps de rappeler les éléments qui, selon Foucault, ont conduit à cette reprise de parole.

Pour Foucault, la création de l'Hôpital Général le 27 avril 1656 marque symboliquement le début de ce qu'il nomme le « grand renfermement ».<sup>4</sup> Cette institution regroupait à Paris les établissements de Bicêtre, la Pitié, Scipion, la Savonnerie et de la Salpêtrière, le concept

---

<sup>2</sup> Aussi qualifié de satire, le texte de Diderot a été rédigé entre 1761 et 1774. L'édition de référence correspond au texte publié en 1891 : Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in *Contes et romans*, éd. par Michel Delon (Paris: Gallimard, 2004).

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Histoire de la Folie à l'âge classique* (Paris: Gallimard, 1972).

<sup>4</sup> Il s'agit du titre du second chapitre de la première partie de son texte, *Histoire de la folie*, pp. 67-110.

s'étant par la suite étendu aux villes du Royaume conformément à l'édit royal du 16 juin 1676. D'hôpital, cette institution ne portait que le nom, et était à rapprocher des hôpitaux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, aussi appelés hôtels-Dieu.<sup>5</sup> Ces établissements accueillait alors les pauvres, les indigents, les malades et les fous. On s'occupait donc déjà des fous au Moyen Âge, au même titre que d'autres catégories sociales vulnérables, mais le médecin n'était que peu présent dans ces établissements, et c'était surtout des religieux qui avaient pour tâche de s'occuper des malades.<sup>6</sup>

La création de l'Hôpital Général était l'aboutissement d'un projet visant à s'occuper du problème du vagabondage et des catégories jugées économiquement improductives, dans la lignée du fonctionnement de l'Hôtel Scipion en 1618 :

Pour ce présent édit, voulons, statuons, ordonnons que tous les mendiants valides et invalides, oiseux et vagabonds de tous âges, sexes, conditions soient promptement retirés et enfermés [...] que tous les vieux, décrépits, impotents qui ne peuvent travailler pour gagner leur vie, les fous et les insensés, les filles et femmes débauchées qui se rendent incorrigibles et les enfants soient enclos, logés, nourris es hopitaux...<sup>7</sup>

Les fous ont ainsi été enfermés parmi d'autres catégories marginales : pauvres, mendiants, libertins ou correctionnaires, dans une même pratique d'enfermement, comme dans l'hôtel-Dieu du Moyen Âge. Sauf que l'entreprise a été d'une ampleur considérable et à l'échelle nationale. Tous les individus internés étaient traités à la même

---

<sup>5</sup> Le terme « hôpital », attesté autour de 1170, est à prendre dans son sens premier, soit en tant que « maison hospitalière où l'on recevait les pèlerins, où l'on soignait gratuitement les malades, les infirmes, les vieillards indigents », *Trésor de la langue française informatisé* <[www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)> [consulté le 25 juin 2016].

<sup>6</sup> Voir à ce sujet Muriel Laharie, *La Folie au Moyen Âge, XI-XIII<sup>e</sup> siècles* (Paris: Le Léopard d'Or, 1991). Voir aussi le chapitre intitulé « Le fou dans la société médiévale » dans Claude Quézel, *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours* (Paris: Tallandier, 2012), pp. 55-69.

<sup>7</sup> Cité dans Nicolas Sainte Fare Garnot, « L'Hôpital Général de Paris. Institution d'assistance, de police, ou de soins? », *Histoire, économie et société*, 3 (1984), 535-42 (p. 540).

enseigne, et la folie a donc peu à peu été assimilée à ces autres catégories marginales que le Royaume souhaitait vider de l'espace public. La déraison, ce qui est contraire à la raison, est devenue la conception prédominante de la folie à l'âge classique.

Pour marquer cet effacement de la folie, Foucault a recours à la littérature, considérant *Andromaque* de Racine comme l'« ultime figuration » de la folie.<sup>8</sup> Dans une brève analyse de la fin de la tragédie, Foucault montre comment la folie a alors perdu la valeur de vérité qui la caractérisait jusqu'alors pour revêtir celle de l'erreur et du mensonge :

Dans les tragédies du début du XVII<sup>e</sup> siècle, la folie [...] dénouait [le drame] en libérant la vérité ; elle s'ouvrait encore sur du langage, sur un langage renouvelé, celui de l'explication et du réel reconquis.<sup>9</sup>

Son approche suit les dichotomies du jour et de la nuit, la lumière et l'obscurité, la vérité et le mensonge. Suivant son analyse, le personnage tragique est devenu incompatible avec le personnage fou.

L'un ne sait prononcer que les paroles décisives de l'être, où se rejoignent, le temps de l'éclair, la vérité de la lumière et la profondeur de la nuit ; l'autre ressasse le murmure indifférent où viennent s'annuler les bavardages du jour et l'ombre menteuse.<sup>10</sup>

La folie s'efface alors de la scène tragique, comme elle disparaît peu à peu de la sphère sociale. Ainsi confinée, exclue, la folie aurait été réduite au silence pour ne réapparaître, toujours selon Foucault, que sous la plume de Diderot dans *Le Neveu de Rameau* : « Dernier personnage en qui folie et déraison se réunissent, le neveu de Rameau est celui en qui le moment de la séparation est également préfiguré ».<sup>11</sup>

Dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot fait prendre au fou les traits du bouffon. Ce dernier, figure emblématique du renversement et du

---

<sup>8</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, p. 314.

<sup>9</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, p. 317.

<sup>10</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, p. 314.

<sup>11</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, pp. 432-33.



divertissement, occupait par ailleurs une place prépondérante dans la littérature pendant la Renaissance, comme en témoignent notamment le succès de *La Nef des fous* de Sébastien Brant ou *L'Éloge de la folie* d'Erasmus.<sup>12</sup> Le texte de Diderot met en scène un dialogue entre un philosophe et le neveu du compositeur, un musicien cynique qui prône l'immoralité et dénonce la futilité des vertus. Présenté par le narrateur comme « un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer »,<sup>13</sup> il apparaît comme un personnage grotesque et provocateur. Au fil de la conversation, néanmoins, le narrateur ne peut dissimuler sa surprise devant la lucidité et le rationnel de ses discours immoraux : « J'étais confondu de tant de sagacité, et de tant de bassesse ; d'idées si justes et alternativement si fausses ».<sup>14</sup> Le neveu apparaît donc à la fois comme insensé et raisonnable, et sa folie n'apparaît pas aussi ostensiblement que la dénomination de « fou » pouvait laisser suggérer. S'il expose des caractères socialement identifiables comme fous, il admet également se conformer à un rôle qui lui a été dévolu. Il est, de son propre aveu, le produit d'une construction externe : « J'étais [...] leur Rameau le fou, l'impertinent, l'ignorant, le paresseux, le gourmand, le bouffon, la grosse bête ».<sup>15</sup> En effet, comme le remarque Fabienne Brugère :

Diderot s'attache à montrer que la folie du neveu, loin de la médicalisation et de la naturalisation du XIX<sup>e</sup> siècle, est une invention sociale, assumée comme telle par le neveu. Ce qui la fonde n'est pas une nature de la folie qui serait éprouvée comme la vérité du fou, et partant du neveu, mais le

---

<sup>12</sup> Sébastien Brant, *La Nef des fous*, trad. par Nicole Taubes (Paris: José Corti, 2004); Erasme, *Eloge de la folie*, trad. par Pierre Nolhac (Paris: Flammarion, 1992). Sur la représentation de la folie dans la littérature humaniste, et particulièrement chez Erasme, voir notamment Christine Bénévent, « Images et texte dans *L'Éloge de la folie* d'Erasmus illustré par Holbein: la "tragique folie du monde" contre "la conscience critique de l'homme" ? », *Dix-septième siècle*, 247 (2010), 197-212.

<sup>13</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 585.

<sup>14</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 600.

<sup>15</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 596.

partage instauré par les autres qui oblige le fou à se reconnaître comme différent.<sup>16</sup>

Si la représentation de Diderot reprend des clichés antérieurs de la folie, le fait qu'il fasse du fou un être de discours est néanmoins significatif. Avant l'époque classique, le fou, bien que détenteur de la vérité, ne s'exprimait en effet que dans un langage sibyllin ou grotesque. Le neveu de Rameau n'est certes pas dénué de grotesque, mais son discours ne manque pas non plus de déstabiliser le philosophe par sa justesse et sa logique. Le fou pouvait dès lors apparaître à la fois comme fou *et* raisonnable.

La considération du caractère partiel de la folie a constitué un des piliers de la médecine mentale. Dans la quatrième section du *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la Manie*,<sup>17</sup> Philippe Pinel (1745-1826) a défini la « mélancolie » et la « manie sans délire » comme étant deux espèces d'aliénation mentale qui se distinguaient précisément par leur caractère partiel. Ces types de folies partielles ont par la suite été précisés par Etienne Esquirol (1772-1840), notamment à travers le concept de « monomanie » qui, nous le verrons, a exercé une influence qui s'est étendue au-delà du domaine médical.

Dès lors que la folie était considérée comme une maladie, les médecins se sont donné pour tâche de la soigner, ce qui impliquait nécessairement son traitement. Il s'agissait donc également de repenser la pratique institutionnelle dédiée au traitement de la folie. Il n'était plus question d'assimiler le fou aux pauvres ou aux mendiants d'une part, ou aux criminels de l'autre, comme c'était le cas jusqu'alors. Ce n'est cependant que pendant la monarchie de Juillet que la question du

---

<sup>16</sup> Fabienne Brugère, « La déraison des Lumières. Une lecture du Neveu de Rameau », in *Foucault et les Lumières*, éd. par Fabienne Brugère et al. (Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007), pp. 107-22 (p. 114).

<sup>17</sup> Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la Manie*, 1e éd. (Paris: Richard, Caille et Ravier, 1801).

traitement des aliénés est devenue une préoccupation nationale et prioritaire, conduisant finalement à l'établissement de la loi des aliénés de 1838.<sup>18</sup> Cette loi a tout d'abord imposé la construction d'établissements consacrés au traitement de l'aliénation mentale sur l'ensemble du territoire :

Chaque département est tenu d'avoir un établissement public, spécialement destiné à recevoir et soigner les aliénés, ou de traiter, à cet effet, avec un établissement public ou privé, soit de ce département, soit d'un autre département.<sup>19</sup>

Le placement des aliénés en asile a également été légiféré, en accordant une place prépondérante au médecin. Les placements volontaires (sur la demande d'un tiers) ou les placements d'office nécessitaient ainsi obligatoirement une confirmation médicale :

Un certificat de médecin constatant l'état mental de la personne à placer, et indiquant les particularités de sa maladie et la nécessité de faire traiter la personne désignée dans un établissement d'aliénés, et de l'y tenir renfermée.<sup>20</sup>

En cas de danger imminent, attesté par le certificat d'un médecin ou par la notoriété publique, les commissaires de police à Paris, et les maires dans les autres communes, ordonneront, à l'égard des personnes atteintes d'aliénation mentale, toutes les mesures provisoires nécessaires, à la charge d'en référer dans les vingt-quatre heures au préfet, qui statuera sans délai.<sup>21</sup>

Les conditions de maintien ou de sortie d'un individu dépendaient donc essentiellement de l'avis médical, bien que le préfet fût en dernière instance celui qui statuait sur l'individu placé. Comme le relève Michel Gourévitch :

---

<sup>18</sup> Selon Quétel, ce retard était dû à trois obstacles majeurs : « les changements successifs de régime et de politique depuis 1789, le manque chronique de finances et, plus encore peut-être, l'ambiguïté fondamentale que constitue tout internement ». Voir « Le vote de la loi de 1838 », in *Nouvelle Histoire de la psychiatrie*, éd. par Jacques Postel et Claude Quétel (Paris: Dunod, 2012), pp. 180-86 (p. 180).

<sup>19</sup> *Loi des aliénés*, Titre 1<sup>er</sup>, article 1. Cette loi est retranscrite en annexe dans Robert Castel, *L'Ordre psychiatrique: l'âge d'or de l'aliénisme* (Paris: Minit, 1976), pp. 316-24.

<sup>20</sup> *Loi des aliénés*, Titre II, section première, art. 8.

<sup>21</sup> *Loi des aliénés*, Titre II, section II, art. 19.

Inspirée des médecins, cette loi fait du médecin un rouage essentiel de l'assistance aux aliénés et des dispositions concernant leur personne, tout en appliquant le dogme thérapeutique, alors indiscuté, de l'isolement.<sup>22</sup>

De ce fait, un individu déclaré fou étant malade devait, par la loi, être enfermé et traité dans des établissements spécialisés. Cette particularité concernait toute personne atteinte d'aliénation mentale, et ce, même si elle avait la faculté de tenir des propos raisonnables.

Il se trouve que c'est aussi durant cette décennie 1830 que le fou en tant que personnage principal et sujet discursif est devenu significativement plus présent en littérature. La conception médicale de la folie, dont l'influence était de plus en plus importante, a offert un domaine d'exploitation esthétique jusqu'alors peu exploré, mais qui allait connaître tout au long du siècle une expansion remarquable. En établissant scientifiquement qu'un aliéné pouvait tenir des propos cohérents, l'aliénisme rendait possible la création du narrateur fou. De même, l'établissement de l'aliénisme comme science impliquait un lexique spécifique ainsi que des définitions précises de la folie, de ses symptômes et manifestations. Ce domaine établi comme légitime a constitué pour les auteurs un nouveau champ d'exploitation autour d'un thème déjà propice à la littérature. En réinvestissant les discours et le langage de l'aliénisme, en faisant du fou une instance protagoniste et narrative, la littérature a produit à l'égard du discours médical un discours dissident.

En effet, si le discours médical sur la folie vise à la fixer et la déterminer, celui de la littérature va interroger cette conception, en lui opposant notamment comme résistance la voix du fou lui-même, s'exprimant, s'interrogeant sur sa folie par-delà la catégorisation

---

<sup>22</sup> Michel Gourévitch, « La législation sur les aliénés en France de la Révolution à la Monarchie de Juillet », in *Nouvelle Histoire de la psychiatrie*, éd. par Jacques Postel et Claude Quétel, pp. 172-79 (p. 173).

rationnelle et pathologique. En 1832, plus précisément, le gouvernement a déposé un projet de loi « inscrivant les dépenses entraînées par l'entretien des aliénés indigents au nombre des dépenses municipales obligatoires ».<sup>23</sup> La reconnaissance et l'influence grandissante de l'aliénisme lui a conféré une part importante dans ces discussions qui devaient finalement aboutir à la loi de 1838. La question du traitement de la folie et du statut juridique du fou étaient alors au centre de nombreux débats politiques et sociaux. A la même époque, de nombreux textes ont été publiés qui représentaient la folie dans son rapport aux discours psychiatriques.<sup>24</sup> L'année où le projet de loi a été déposé, Charles Nodier a publié *La Fée aux Miettes*, et Balzac *Louis Lambert*, roman alors intitulé *Notice biographique sur Louis Lambert*,<sup>25</sup> deux textes ayant non seulement un fou pour protagoniste, mais dont la parole, surtout, était représentée : Michel, dans le conte fantastique de Nodier, est en effet le narrateur du récit principal, tandis que le narrateur du texte de Balzac retranscrit des lettres et paroles de Louis Lambert, qui comptent pour un tiers du roman. Ces deux récits constituent les deux premières œuvres du corpus pour cette thèse. Du point de vue de la représentation du fou comme narrateur après la publication du *Traité* de Pinel de 1801, ces textes ne sont certes pas sans

---

<sup>23</sup> Gilles Landron, « Du fou social au fou médical. Genèse parlementaire de la loi du 30 juin 1838 sur les aliénés », *Déviance et société*, (1995), 3-21 (p. 6). Bien que le projet ait été rejeté par la Chambre des députés, la question de la prise en charge des aliénés indigents était posée et a lancé les discussions qui ont finalement conduit à l'établissement de la loi de 1838.

<sup>24</sup> Les seuls exemples de Nodier, Balzac et Gautier sont à cet égard significatifs, comme le relève Rigoli qui liste seize textes publiés pour ces trois auteurs entre 1830 et 1835. Voir Juan Rigoli, *Lire le délire: aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Fayard, 2001), p. 457 n. 2.

<sup>25</sup> Charles Nodier, *La Fée aux Miettes*, in *Contes*, éd. par Pierre-Georges Castex (Paris: Garnier Frères, 1961), pp. 167-329. Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, in *La Comédie humaine*, éd. par Pierre-Georges Castex, 12 vols (Paris: Gallimard, 1976-1981), XI (1980), 549-692. Sauf mention contraire, la première mention bibliographique des œuvres du corpus correspond à l'édition de référence de cette thèse.

antécédents. Nodier, par exemple, a publié en 1806 *Une Heure, ou la Vision*,<sup>26</sup> son premier conte fantastique, dans lequel le narrateur rencontre un maniaque épileptique qui lui fait le récit de son histoire et finit sa vie à l'asile de Bicêtre. Nous pourrions également mentionner *Les Farfadets*, texte en trois volumes publié à compte d'auteur par Berbiguier de Terre-Neuve du Thym en 1821. Dans cette œuvre colossale dont l'analyse nécessiterait sans doute une thèse à elle seule, le narrateur se dit persécuté par des démons ayant pris forme humaine, parmi lesquels figurent Pinel, « médecin à la Salpêtrière, représentant de Satan ».<sup>27</sup> Toutefois, c'est dans les années 1830 que la conception médicale s'est imposée (notamment en raison de son rôle dans l'établissement de la loi), et qu'elle s'est popularisée auprès des auteurs. *La Fée aux Miettes* et *Louis Lambert* mettent en scène des narrateurs fous, mais font également du discours médical sur la folie un élément constitutif du récit, tant du point de vue de la forme que du contenu. Pour ces raisons ainsi que la coïncidence de leur date de publication avec la première déposition de projet de la loi, ces deux textes constituent le point de départ de la thèse.

A la suite des œuvres de Nodier et de Balzac, la sélection des œuvres du corpus principal compte *Mémoires d'un fou* de Flaubert et *Aurélia* de Nerval.<sup>28</sup> Le premier texte est une œuvre hétérogène rédigée en 1837-1838 mêlant des réflexions sur l'art à la narration d'expériences amoureuses et sociales, sur un ton exploitant des motifs romantiques et poussant le scepticisme à l'extrême. En 1855, la *Revue de Paris* a publié

---

<sup>26</sup> Nodier, *Une Heure, ou la Vision*, in *Contes*.

<sup>27</sup> Berbiguier de Terre-Neuve Du Thym, Alexis-Vincent-Charles, *Les Farfadets, ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, 3 vols (Paris: l'auteur, 1821), I, 4.

<sup>28</sup> Respectivement : Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, in *Œuvres de jeunesse*, éd. par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes (Paris: Gallimard, 2001), pp. 461-515; Gérard de Nerval, *Aurélia*, in *Œuvres complètes*, éd. par Jean Guillaume et Claude Pichois, 3 vols (Paris: Gallimard, 1989-1993), III (1993), 695-750.

la seconde partie d'*Aurélia*. Dans cette quête ontologique du sujet retranscrivant l'expérience d'une « maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de [son] esprit », <sup>29</sup> le narrateur emmène le lecteur dans un voyage esthétique et spirituel dans lequel le rêve se superpose à la réalité. Ces deux textes montrent comment la folie peut servir de prétexte à la création poétique, et dans quelle mesure elle permet de véhiculer des caractéristiques de la pensée romantique. Ils présentent tous deux des discours dans lesquels le narrateur a été considéré fou, chacun revenant sur son expérience de la folie en tant qu'expérience poétique. Il s'agira donc de voir dans quelle mesure la multiplicité conceptuelle de la folie, y compris la folie médicale, se prête à la construction littéraire et à la représentation du sujet déclaré fou (ou malade, dans le cas du narrateur d'*Aurélia*).

Enfin, l'analyse se penchera sur trois textes mettant en scène des narrateurs qui se disent victimes d'internement arbitraire. Bien que le romantisme soit en déclin dès la seconde moitié du siècle, de nombreux motifs qui caractérisent la folie dans les textes de Flaubert et de Nerval se relèvent également dans *Un Martyre dans une maison de fous* de Karl-des-Monts, sorte de plaidoyer épistolaire publié en 1863 dénonçant la tyrannie des médecins et les persécutions de l'asile. <sup>30</sup> C'est une accusation similaire que formule Hersilie Rouy dans *Mémoires d'une aliénée*, œuvre publiée en 1883, mais qui rend compte de son internement entre 1854 et 1868. <sup>31</sup> Rouy procède néanmoins différemment de Karl-des-Monts, en mêlant à sa narration des retranscriptions de documents officiels ou de lettres rédigées pendant son internement. Enfin, le dernier texte du corpus est *Un Beau-frère*

---

<sup>29</sup> Nerval, *Aurélia*, p. 695.

<sup>30</sup> Karl-des-Monts, *Un Martyre dans une maison de fous*, éd. par Jérôme Solal (Paris: Fayard, 2010).

<sup>31</sup> Hersilie Rouy, *Mémoires d'une aliénée* (Paris: Ollendorff, 1883).

d'Hector Malot, roman publié en 1868, dans lequel le protagoniste est enfermé à l'asile à la suite d'un complot ourdi par son beau-frère.<sup>32</sup> L'expérience asilaire est rapportée au lecteur par la voix du protagoniste, le récit intégrant son journal tenu lors de son internement.

Ces textes ont été retenus dans la mesure où tous offrent une réflexion sur la conception dominante de la folie tout en faisant du fou un narrateur partiel ou exclusif du texte. Les textes de Nodier et de Balzac opposent aux thèses aliénistes une conception poétique de la folie, en insistant sur le caractère exceptionnel du fou. Les textes de Flaubert et de Nerval s'attaquent aux limites lexicales et conceptuelles qui entourent le domaine de la folie. Rejetant le qualificatif de « fou » tel qu'il a été déterminé par les autres, les narrateurs substituent à ces acceptions leur propre perception subjective de leur folie. Enfin, Karl-des-Monts, Rouy et Cénéri s'attaquent à l'aliénisme en tant qu'institution et aux failles de la loi des aliénés, en dénonçant un régime totalitaire et les abus de pouvoirs des médecins. De ce fait, ces textes s'articulent autour du thème de la résistance, si bien qu'ils apparaissent tous comme ce que Juan Rigoli nomme en parlant de Nodier, Balzac et de Nerval des « dissidences littéraires ».<sup>33</sup> Dans *Lire le délire*, Rigoli aborde les points de contact entre la science et la littérature autour du thème de la folie, en tâchant de dégager comment l'aliénisme a assimilé la lecture de la folie dans son étiologie. La retranscription de la folie, par citation ou par représentation, sert dès lors essentiellement à soutenir l'approche qu'abordent les médecins : « ce que les fous disent ou écrivent, les aliénistes l'assujettissent aux

---

<sup>32</sup> Hector Malot, *Un Beau-frère* (Paris: Hetzel, 1869).

<sup>33</sup> Il s'agit du titre du chapitre IV de son ouvrage.



finalités rhétoriques de leurs propres textes ».<sup>34</sup> La dernière section de son livre concerne justement la « rhétorique adverse, contestataire ou défensive » de la littérature face à la « rhétorique conquérante de quelques aliénistes ».<sup>35</sup> Ainsi, c'est dans un second temps que Rigoli s'occupe de la réponse que donne la littérature au discours aliéniste, la grande majorité de son ouvrage étant consacré à la « lecture de la folie » de la perspective médicale.<sup>36</sup> De plus, il ne s'attache pas spécifiquement au discours du fou, ou au fou en tant qu'instance narrative, mais au récit au sens large ainsi qu'à son auteur.

Si ce présent travail se penche également sur Nodier, Balzac et Nerval en considérant ces œuvres comme résistances, l'attention est spécifiquement portée sur la représentation du fou et de son discours dans une perspective littéraire. De ce point de vue, la différence principale qui distingue les textes du corpus réside dans leur statut générique. En effet, les textes de Nodier, Balzac et de Malot sont des œuvres fictionnelles, tandis que ceux de Karl-des-Monts et d'Hersilie Rouy se présentent comme des autobiographies. *Mémoires d'un fou* et *Aurélia*, pour leur part, se placeraient à la frontière entre la fiction et l'autobiographie, ne serait-ce que selon l'acception de Philippe Lejeune.<sup>37</sup> Les correspondances entre le narrateur et l'auteur du texte, ainsi que les rapports de ce dernier à la folie ne sont toutefois pas

---

<sup>34</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 14.

<sup>35</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 15.

<sup>36</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 13.

<sup>37</sup> Cette identité constitue pour Lejeune la condition *sine qua non* du pacte autobiographique : « Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage], renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture », Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), p. 26.

déterminants dans l'approche adoptée dans cette thèse.<sup>38</sup> Les informations biographiques des auteurs peuvent certes servir à mesurer l'étendue de leurs connaissances sur l'aliénisme, et dès lors renforcer la nature subversive de leurs textes. Néanmoins, l'approche méthodologique adoptée considère ces textes comme des œuvres autonomes, et les références à leur auteur réel demeureront donc limitées. L'accent est porté sur les narrateurs en tant que constructions textuelles, sur leur représentation et les modalités stylistiques et rhétoriques qui caractérisent leur discours. Par conséquent, bien que *Mémoires d'une aliénée* et *Un Martyre dans une maison de fous*, et dans une moindre mesure *Mémoires d'un fou* et *Aurélia* appartiennent au genre de l'autobiographie, ces œuvres seront abordées sur le même plan que les fictions qui composent le corpus. L'analyse de ces textes vise à dégager les différentes stratégies rhétoriques et stylistiques mises en place par le texte pour remettre en cause l'autorité et la légitimité du discours aliéniste sur la folie, mettant à jour une réflexion sur les implications mêmes du qualificatif « fou ».

Parmi les nombreux auteurs qui se sont penchés sur le rapport entre la folie et la littérature, Shoshana Felman explore les liens qui unissent les deux notions afin de « voir si la folie et la chose littéraire peuvent réciproquement s'éclairer, nous informer l'une *sur* l'autre, en nous informant l'une *par* l'autre ».<sup>39</sup> Ce faisant, elle a interrogé des textes allant de Nerval à Henry James, en passant par Rimbaud, Balzac, ou encore Flaubert. Chacun de ces textes a été étudié en employant tant des outils littéraires, rhétoriques que psychanalytiques. Si, comme l'a affirmé Foucault, la folie a été réduite au silence à l'âge classique,

---

<sup>38</sup> Les questions que peuvent soulever le rapport entre les auteurs, les narrateurs qu'ils construisent et la folie pourraient constituer une base d'analyse à la notion générique de l'autobiographie dans des travaux ultérieurs.

<sup>39</sup> Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire* (Paris: Seuil, 1978), p. 15.

Felman a cherché à débusquer les moyens par lesquels le texte a procédé à un tel « refoulement ».<sup>40</sup> Les textes ont ainsi été conçus par Felman à la fois comme *textes de la folie* et comme *folie des textes*, dans le rapport que ces deux notions articulent, et leurs implications dans (ou pour) la littérature. Si notre entreprise dans cette thèse s'inspire de l'interrogation première de Felman sur l'éclaircissement mutuel entre la folie et la chose littéraire, elle diffère notamment du point de vue des critères de sélection des textes, limitant le corpus aux textes incluant un narrateur fou, et de la méthodologie. Il s'agit d'une part de privilégier essentiellement l'analyse littéraire, et de l'autre de considérer les théories aliénistes comme des éléments constitutifs de la construction de ces textes et à l'élaboration d'une poétique particulière de la folie.

Nathalie Barberger, dans *Penser pour rien : Littérature et monomanie*, a cherché à retrouver dans la littérature les archétypes de cette folie exclusive, dans laquelle le délire est concentré sur un ou une série d'objets.<sup>41</sup> D'un point de vue poétique, la monomanie est considérée par Barberger comme « fabricatrice de personnages ».<sup>42</sup> Son étude vise donc à débusquer ces monomaniaques qui, à l'image de Don Quichotte qu'Esquirol considère d'ailleurs comme « une description admirable de la monomanie »,<sup>43</sup> peuplent les œuvres littéraires, de Molière à Proust. La monomanie et la littérature sont également au centre de l'ouvrage de Marina Van Zuylen, qui cherche à dégager les moyens par lesquels les auteurs échappent à la tyrannie du mondain ou aux déceptions engendrées par le matérialisme et le positivisme par le biais de ce type

---

<sup>40</sup> Felman, *La Folie et la chose littéraire*, p. 16

<sup>41</sup> Nathalie Barberger, *Penser pour rien: littérature et monomanie* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007).

<sup>42</sup> Barberger, *Penser pour rien*, p. 28.

<sup>43</sup> Cité par Barberger, *Penser pour rien*, p. 14.

de folie.<sup>44</sup> Ces *idées fixes* leur permettent ainsi de reconstruire un monde à partir de leur propre intériorité et de s'évader de toute imposition externe.<sup>45</sup> Son étude regroupe des auteurs comme Janet, Flaubert, Nodier ou Baudelaire (pour ne citer que les Français) et s'attache autant à l'auteur (considérant par exemple Flaubert à travers sa correspondance) que les personnages monomaniaques qu'ils construisent, à l'image des fous des contes de Nodier.

Si le rapport entre la folie, la science et la littérature a fait l'objet de nombreux travaux, peu se sont penchés spécifiquement sur le fou en tant qu'instance discursive, sinon la thèse de Virginie Mesnil-Tellier, « Le discours du fou dans le récit romantique européen (Allemagne, France, Russie) »,<sup>46</sup> qui offre une étude comparée minutieuse d'œuvres littéraires ayant un narrateur fou durant la période romantique, partant des premiers textes significatifs mettant en scène le discours du fou en 1830 jusqu'à *Aurélia* de Nerval en 1855, qu'elle considère comme « la dernière fulguration romantique du discours de la folie ».<sup>47</sup> A travers les discours de fous dans les œuvres de Hoffmann, Gogol, Odoïevski, Nodier et Nerval, Mesnil-Tellier dégage une poétique en étroite relation avec l'esthétique romantique. A travers l'écriture, le fou reprend la parole, mais est également ramené dans son expression à son irréductible singularité. Le traitement romantique du fou a donné à la folie un sens nouveau en faisant de son discours une esthétique littéraire :

---

<sup>44</sup> Marina Van Zuylen, *Monomania: The Flight from Everyday Life in Literature and Art* (Ithaca: Cornell University Press, 2005).

<sup>45</sup> « Whether perceived as pathological, perverse, or poorly disguised manoeuvres to counteract *horror vacui* and depression, these idiosyncratic obsessions are powerful weapons that enable individuals to resist the tyranny of the everyday, the dictatorial nature of materiality », *Monomania: The Flight from Everyday Life*, p. 6.

<sup>46</sup> Virginie Mesnil-Tellier, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen (Allemagne, France, Russie) » (Université de Bourgogne, 2012).

<sup>47</sup> Mesnil-Tellier, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen », p. 14.

Le discours du fou est littéraire, parce que la seule possibilité qui est offerte à l'expression de cet indicible, de cet *alogon* de la folie, est précisément la littérature.<sup>48</sup>

L'autre particularité de la littérature réside dans sa capacité à questionner la légitimité des discours dominant : « les récits qui donnent la parole à des fous mettent en cause la rationalité scientifique dans sa prétention à fonder le savoir ».<sup>49</sup>

Cette conclusion de Mesnil-Tellier constitue le point de départ de la présente thèse, en délimitant néanmoins le corpus à la seule littérature française, et étendant la période d'analyse jusqu'à la fin des années 1860. L'extension chronologique tient au fait que le postulat de départ conçoit le discours du fou en tant que résistance au discours dominant sur la folie, celui de l'aliénisme. La période d'analyse concerne donc l'âge d'or de la psychiatrie, pour reprendre l'expression de Robert Castel. Dans *L'Ordre psychiatrique*, Castel montre comment l'aliénisme a pris le monopole du traitement de la folie, dépassant la sphère médicale pour s'étendre aux domaines politique, légal ou administratif. Il situe son « âge d'or » entre les années 1830 et 1860, lorsque des conflits, tant internes qu'externes ont ébranlé l'édifice aliéniste. Pour la première fois, l'aliénisme a été attaqué par une autre instance de pouvoir légitime : Le Sénat a nommé une commission d'enquête, et Gambetta lui-même a déposé une première proposition de révision de la loi devant la Chambre des députés en 1870.<sup>50</sup>

Cette année correspond au point de départ de la période d'analyse de la thèse de Julie Froudière sur la représentation de l'asile dans la littérature.<sup>51</sup> Son analyse passe parfois par des auteurs

---

<sup>48</sup> Mesnil-Tellier, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen », p. 745.

<sup>49</sup> Mesnil-Tellier, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen », p. 746.

<sup>50</sup> Voir Castel, *L'Ordre psychiatrique*, pp. 266-293.

<sup>51</sup> Julie Froudière, « Littérature et aliénisme: poétique romanesque de l'Asile (1870-1914) » (Université Nancy 2, 2010).

précédant cette période déterminée, avec notamment une analyse d'*Un Beau-Frère* de Malot et des incursions dans les textes de Nerval. Mais d'après elle, « à la fin du siècle, ce n'est plus la folie qui intéresse les auteurs, mais le lieu de la folie, porteur de nombreux topoï dans l'imaginaire collectif et propre à stigmatiser l'évolution des sciences mentales et de la société ».<sup>52</sup> L'analyse de Froudière apporte un éclairage important sur le mouvement anti-aliéniste qui a pris forme dans le dernier tiers du siècle, celui dont la voix s'est élevée notamment à travers celles de Karl-des-Monts, Hersilie Rouy et Cénérid d'Éturquerais. Froudière ne s'attache toutefois pas au seul discours du fou, et étend son analyse aux auteurs comme Jules Clarétie, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, les frères Goncourt, ou Emile Zola pour ne citer que les plus connus. Si la représentation poétique de l'asile a son importance dans le débat critique de l'aliénisme du dernier tiers du siècle, nous avons choisi de nous focaliser sur la perspective du sujet fou (ou déclaré tel). Aussi, il ne s'agit pas tant de trancher sur son état mental que de dégager les modalités qui caractérisent son discours et ses implications sur les plans identitaire, rhétorique et esthétique.

L'approche adoptée suit une ligne chronologique qui permet de mettre en évidence des tendances similaires dans les stratégies textuelles employées par les auteurs du corpus. Il semble en effet qu'alors que Nodier et Balzac intègrent la voix des fous dans leur récit, ces personnages se démarquent de la catégorisation médicale qui relègue la folie à une pathologie, une non-raison, en présentant leur folie plutôt comme une *autre* raison. Le premier chapitre s'attache à dégager les moyens par lesquels ces auteurs, en représentant le fou et son discours, privilégient l'alternative sur la négation. Dans le second

---

<sup>52</sup> Froudière, « Littérature et aliénisme: poétique romanesque de l'Asile (1870-1914) », p. 37.

chapitre, consacré à *Mémoires d'un fou* et *Aurélia*, la résistance à la conception dominante de la folie se situe au niveau lexical, soit par la multiplication du terme de la folie dans le cas du texte de Flaubert, soit par son absence dans celui de Nerval. L'analyse de ces textes cherche à dégager les implications de ces esquives, sur le plan tant esthétique qu'identitaire. En effet, ces deux textes se distinguent de *La Fée aux Miettes* et *Louis Lambert* du fait que le fou est la seule instance narrative du récit, son discours étant par là même exempt du commentaire extérieur à sa production. Enfin, le dernier chapitre concerne des narrateurs qui affirment avoir été arbitrairement séquestrés, plaçant leur récit exclusivement dans un contexte asilaire. La résistance qu'ils opposent au discours aliéniste est donc avant tout institutionnelle.

Afin de voir comment les textes du corpus peuvent être considérés comme des textes de résistance, à travers l'exploitation subversive de la rhétorique aliéniste, il est nécessaire, dans un premier temps, de mettre en lumière ce qui caractérise cette rhétorique, ainsi que la conception de la folie en tant qu'« aliénation mentale » dans le premier tiers du siècle.

### **Folie médicale et folie poétique**

La médecine mentale n'est évidemment pas la première entreprise de médicalisation de la folie. Cependant, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, le discours scientifique sur la folie s'est imposé comme point de référence de sa conception, faisant de Philippe Pinel le père fondateur de la psychiatrie moderne. Pour reprendre Gladys Swain, Pinel, c'est à la fois un « geste et un livre ». <sup>53</sup> En effet, de nos jours, Pinel est connu pour avoir été celui qui a libéré les aliénés de leurs chaînes, geste symbolique

---

<sup>53</sup> Voir Gladys Swain, « Pinel et la naissance de la psychiatrie. Un geste et un livre. », *L'Information psychiatrique*, 52.10 (1976), 1217-28.

immortalisé par les peintres Charles-Louis Müller et Tony Robert-Fleury,<sup>54</sup> et comme l'auteur du *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* de 1801, œuvre fondatrice de la psychiatrie moderne.

En réalité, Philippe Pinel ne se destinait pas initialement à l'étude de l'aliénation mentale. Né en 1745 à Joncquières et arrivé à Paris en 1778, il donnait alors des leçons de mathématiques et travaillait dans un établissement d'aliénés pour subvenir à ses besoins. Ce n'est qu'à l'âge de quarante ans que Pinel a montré de l'intérêt pour l'étude de l'aliénation mentale. Formé à la médecine, mais également disciple de Condillac en philosophie, il a observé les aliénés avec l'œil du médecin et du philosophe à la fois. Cette expérience a constitué le début de sa carrière et de sa renommée au sein de la société des médecins.

En effet, il a remporté en 1791 un prix proposé par la Société royale de médecine avec son texte *Sur les moyens les plus efficaces de traiter les malades dont l'esprit est devenu aliéné*. Ce prix lui a valu d'être nommé médecin à l'hospice de Bicêtre et en 1795 à la Salpêtrière afin de mettre en pratique les approches exposées dans son écrit. Peu avant son transfert à la Salpêtrière, il avait été nommé professeur d'hygiène puis de médecine interne à la nouvelle école de Santé de Paris. Ses leçons ont connu beaucoup de succès, et ses disciples ont concouru à diffuser ses méthodes et ainsi asseoir sa notoriété. En fait, c'est plus en sa qualité de médecin clinicien que comme aliéniste que Pinel était reconnu de son temps. Selon Imbault-Huart, pour les contemporains de Pinel, « c'est avant tout à l'auteur de la *Nosographie philosophique* (1798)

---

<sup>54</sup> « Pinel fait enlever les fers aux aliénés de Bicêtre » par Charles-Louis Müller a été commandé en 1849 et est exposé à l'Académie des Sciences à Paris <<http://www.repro-tableaux.com/a/muller-charles-louis-luci/philippe-pinel-1745-1826-1.html>>. Tony Robert-Fleury a composé son équivalent à la Salpêtrière, « Pinel délivrant les aliénés à la Salpêtrière en 1795 » en 1876. Le tableau est conservé à la Bibliothèque des Arts Décoratifs <<http://www.repro-tableaux.com/a/robert-fleury-tony/philippe-pinel-1745-1826-4.html>>.



et de la *Médecine clinique* (1802) qu'allaient leur admiration et leur respect ». <sup>55</sup> Néanmoins, c'était surtout son approche et sa méthode qui l'ont distingué, de même que son rapport aux sciences naturelles. Ces notions étaient inséparables de ses travaux sur l'aliénation mentale, et la réputation du médecin a sans doute concouru à imposer le *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie* au cœur de la discipline émergente.

Pinel soutenait une méthode qui consistait à recueillir des informations basées sur l'observation :

Sans autre dessein que de rassembler des matériaux pour l'avenir [...]. Ce sont ces matériaux, ainsi que d'autres faits de ce genre, recueillis dans les hospices, que je mets maintenant en œuvre, et que je réduis en corps de doctrine. <sup>56</sup>

La structure adoptée dans son traité théorique suit toutefois une direction opposée, faisant suivre chaque notion présentée par un exemple illustratif :

La réflexion et le raisonnement sont visiblement lésés ou détruits dans la plupart des accès de manie ; mais on en peut citer aussi où l'une et l'autre fonction de l'entendement subsistent dans toute leur énergie, ou se rétablissent promptement lorsqu'un objet vient à fixer les insensés au milieu de leurs divagations chimériques. J'engageai un jour un d'entre eux, d'un esprit très cultivé, à m'écrire une lettre au moment même où il tenait les propos les plus absurdes, et cependant cette lettre, que je conserve encore, est pleine de sens et de raison. <sup>57</sup>

L'exemple n'est évidemment pas pris au hasard. Dans ce passage, il est en effet question de folie mêlée à la raison. En d'autres termes, sous certaines conditions, la folie d'un individu peut paraître inaperçue, l'aliéné gardant la faculté, même lors d'une crise de délire, de produire des discours cohérents et lucides : « Cette sorte de manie est même si commune, dit-il, que j'en ai vu huit exemples à la fois dans l'hospice, et

---

<sup>55</sup> Marie-José Imbault-Huart, « Pinel, nosologiste et clinicien », *Histoire des Sciences médicales*, (1978), 33-38 (p. 33).

<sup>56</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 2.

<sup>57</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 24.

qu'on lui donne le nom vulgaire de *folie raisonnante* ». <sup>58</sup> Ce passage montre également l'intérêt que porte le médecin aux discours, proférés ou écrits, de l'aliéné. Toutefois, si ce dernier a droit de parole, l'aliéniste tient peu compte du contenu de son discours, comme en atteste également le titre du chapitre XXII de la seconde section : « Habileté dans l'art de diriger les aliénés, en paraissant se prêter à leurs idées imaginaires ». <sup>59</sup> Pinel ne reviendra pas sur cette appellation de « folie raisonnante » qui sera pourtant au centre de nombreuses polémiques tout au long du siècle. Sa description correspond néanmoins à l'espèce d'aliénation qu'il nomme « manie sans délire ».

Dans sa classification, Pinel distingue cinq espèces d'aliénation mentale, présentées par degré de gravité : la mélancolie, la manie sans délire, la manie avec délire, la démence et l'idiotisme. Nous nous concentrerons sur les deux premières espèces, dans la mesure où elles sont les plus pertinentes (ou applicables) aux narrateurs de notre corpus.

La mélancolie, que Pinel fait correspondre au « délire exclusif sur un objet », <sup>60</sup> pose d'emblée problème en raison de la variété de conceptions auxquelles le terme renvoie. En tant que maladie, la mélancolie s'exprime autant par l'exaltation que par le silence :

Délire exclusif sur un objet, ou sur une série particulière d'objets ; nul penchant à des actes de violence que celui qui peut être imprimé par une idée dominante et chimérique ; d'ailleurs, libre exercice de toutes les facultés de l'entendement ; certaines fois égalité constante d'humeur, ou même état habituel de satisfaction ; dans d'autres cas, habitude d'abattement et de consternation, ou bien aigreur de caractère qui peut être portée jusqu'au dernier degré de misanthropie, quelquefois dégoût extrême de la vie. <sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 23.

<sup>59</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 92.

<sup>60</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 137.

<sup>61</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 149.

La manie sans délire se caractérise également du fait qu'elle ne présente aucune lésion de l'entendement. À maints égards, le maniaque peut passer pour sain d'esprit :

[La manie] est continue, ou marquée par des accès périodiques. Nulle altération sensible dans les fonctions de l'entendement, la perception, le jugement, l'imagination, la mémoire, etc. mais perversion dans les fonctions affectives, impulsion aveugle à des actes de violence.<sup>62</sup>

Ainsi, la folie comme aliénation mentale requiert le regard expert du médecin pour la détecter. Outre que cette qualité serve à asseoir la légitimité de l'aliénisme, elle confère au médecin l'autorité de distinguer ce qui est folie de ce qui ne l'est pas, particularité qui aura son importance dans l'établissement de la loi des aliénés de 1838. La folie peut donc être partielle et intermittente, elle trouve notamment sa source dans les passions, ou plus précisément dans leur excès.

A la suite de Pinel et en raison de la confusion à laquelle le terme de « mélancolie » pouvait conduire, Esquirol a repris et étendu la classification de son maître.<sup>63</sup> Disciple talentueux de Pinel, Esquirol est sans doute le médecin qui a le mieux continué et diffusé l'œuvre et la pensée de son maître, en ouvrant notamment le premier cours de clinique des maladies mentales. Dans le domaine administratif, Esquirol a entrepris de nombreux voyages afin d'évaluer la situation des établissements destinés au traitement de l'aliénation mentale, et sa nomination en tant que médecin-chef de la maison Charenton lui a valu une renommée internationale. Sur le plan légal, par ailleurs, la contribution d'Esquirol dans l'établissement de la loi sur les aliénés a

---

<sup>62</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 156.

<sup>63</sup> Sur l'importance du travail de classification dans l'établissement d'une pratique scientifique de la médecine mentale, voir Jan Goldstein, *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

été considérable.<sup>64</sup> Sur le plan médical, il a reprecisé la nosographie de Pinel, avec une rigueur toute particulière sur le champ lexical de la folie.<sup>65</sup>

Il déplorait en effet l'imprécision lexicale dans le domaine de l'aliénation mentale, ce qui se traduisait par un manque de constance et une trop grande diversité de termes employés. Par conséquent, il a proposé, dans son ouvrage *Des Maladies mentales, considérées sous le rapport médical hygiénique et médico-légal*,<sup>66</sup> une nosographie dans laquelle chaque terme est justifié étymologiquement et clairement défini, avant même d'en considérer les aspects médicaux.

De ce fait, concernant la mélancolie de Pinel, il note :

Quelques modernes ont donné plus d'extension au mot mélancolie, et ils ont appelé mélancolique tout délire *partiel*, chronique et sans fièvre. Il est certain que le mot mélancolie, même dans l'acception des anciens, offre souvent à l'esprit une idée fautive, car la mélancolie ne dépend pas toujours de la bile. Cette dénomination ne saurait convenir à la mélancolie, telle que la définissent les modernes.<sup>67</sup>

C'est ainsi qu'il lui substitue le terme de « monomanie », « cette dénomination généralement accueillie, est adoptée aujourd'hui par le plus grand nombre de médecins, et a acquis droit de bourgeoisie dans notre langue ».<sup>68</sup> Le terme a en effet été attesté dans le *Dictionnaire de*

---

<sup>64</sup> Esquirol a en effet rédigé en 1818 un mémoire dans lequel il décrit la misère des aliénés et l'état déplorable des asiles. Le texte est reproduit dans le second volume de *Des Maladies mentales*, II, 399-431. Il est également l'auteur d'un projet de loi discuté en 1838. Voir Etienne Esquirol, *Examen du projet de loi sur les aliénés* (Paris: Baillière, 1838).

<sup>65</sup> Voir Georgette Legée, « Jean-Etienne-Dominique Esquirol (1772-1840): La personnalité d'un élève de Philippe Pinel », *Histoire des Sciences médicales*, 22 (1988), 159-68.

<sup>66</sup> Etienne Esquirol, *Des Maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, 3 vols (Paris: Baillière, 1838). Cet ouvrage en trois volumes regroupe les articles rédigés par l'aliéniste pour le *Dictionnaire des sciences médicales*, retravaillés et augmentés pour cette œuvre considérable parue près de vingt ans après ces articles.

<sup>67</sup> Esquirol, *Des Maladies mentales*, I, 398.

<sup>68</sup> Esquirol, *Des Maladies mentales*, I, 398-99.

*l'Académie française* de 1835 et figurait déjà dans de nombreux romans.<sup>69</sup> De plus, dans sa perspective scrupuleuse et son souci de pertinence scientifique, Esquirol a séparé la maladie en deux catégories distinctes, la monomanie restant le terme destiné au délire exclusif gai, et la seconde catégorie correspondant

à la mélancolie des anciens (...), à la mélancolie avec délire de Pinel. Malgré la crainte d'être accusé de néologisme, je lui donne le nom de *lypémanie* (...) Nous allons traiter de la lypémanie dans cet article, en employant indifféremment les mots mélancolie ou lypémanie, en attendant que l'usage ait consacré cette dernière dénomination.<sup>70</sup>

Les thèses d'Esquirol, surtout celles concernant la monomanie, lui ont valu d'être considéré comme un pilier de la psychiatrie moderne, mais c'est bien Pinel qui figure comme le père fondateur de cette discipline. Sa renommée lui a d'ailleurs valu un éloge de l'Académie royales des Sciences, prononcé moins d'un an après sa mort le 25 octobre 1826.<sup>71</sup> Le ton employé par Cuvier est, certes, dithyrambique (il s'agit après tout d'un éloge), mais il atteste de l'influence que Pinel exerçait sur ses contemporains, insistant sur le fait que son œuvre « n'est pas seulement un livre important de médecine ; c'est un ouvrage capital de philosophie et même de morale ». <sup>72</sup> Jackie Pigeaud considère cette assimilation de la philosophie à la médecine par Pinel comme un « coup de force » :

---

<sup>69</sup> Le terme est notamment employé pour qualifier Octave d'*Armance*, roman de Stendhal publié en 1827 : « Les médecins pensaient que cette monomanie était tout à fait *morale*, c'était leur mot, et devait provenir non point d'une cause physique, mais de l'influence de quelque idée singulière », Stendhal, *Armance*, in *Ceuvres romanesques complètes*, éd. par Yves Ansel et Philippe Berthier, 3 vols (Paris: Gallimard, 2005-2014), I (2005), 105-06. Concernant l'influence du terme dans la littérature, voir Roselyne de Villeneuve, « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire », in *Paradigmes de l'âme*, éd. par Jean-Louis Cabanès et al. (Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2012), pp. 89-122.

<sup>70</sup> Esquirol, *Des Maladies mentales*, I, 404.

<sup>71</sup> Georges Cuvier, *Eloges historiques de MM. Hallé, Corvisart et Pinel, lus le 11 juin 1827*, in *Recueil des éloges historiques lus dans les séances publiques de l'Institut de France*, 3 vols (Paris: Levrault, 1827), III, 339-402.

<sup>72</sup> Cuvier, *Eloges historiques*, III, 399.

La tradition, depuis l'Antiquité, même si elle fut parfois contestée, voulait que l'on observât cette partition : le philosophe se réservait l'âme et le médecin s'attribuait le corps. [...] La médecine philosophique se propose pour but de se substituer à la morale, ou plutôt de la fonder.<sup>73</sup>

En effet, Pinel observe que les individus en proie aux passions sont plus susceptibles d'être atteints d'aliénation mentale :

Les hommes doués d'une imagination ardente et d'une sensibilité profonde, ceux qui peuvent éprouver les passions les plus fortes et les plus énergiques, ont une disposition plus prochaine à la manie.<sup>74</sup>

Et c'est, par ailleurs, de la philosophie que Pinel préconise de s'inspirer afin de combattre le mal ou toute possibilité de rechute :

La sensibilité profonde qui constitue en général le caractère des maniaques, et qui les rend susceptibles d'émotions les plus vives et de chagrins concentrés, les expose sans doute à des rechutes ; mais ce n'est qu'une raison de plus de vaincre ses passions suivant les conseils de la sagesse, et de fortifier son âme par les maximes de morale des anciens philosophes.<sup>75</sup>

Le glissement de paradigme dans le discours médical de la folie provient notamment du fait que la rhétorique médicale a incorporé dans son discours tous les aspects liés de près ou de loin à la folie, et dont certains étaient jusqu'alors du ressort de la philosophie : la pathologie, évidemment, mais également les passions, l'imagination, la morale ou l'extravagance. En titrant l'ouvrage fondateur de la psychiatrie moderne *Traité médico-philosophique de l'aliénation mentale ou la manie*, Pinel a renforcé cette assimilation.

Le rapport entre les passions et la folie faisait aussi l'objet de la thèse d'Esquirol,<sup>76</sup> et il le reprend lorsqu'il aborde la monomanie :

La monomanie est essentiellement la maladie de la sensibilité, elle repose tout entière sur nos affections ; son étude est inséparable de la connaissance des passions, c'est dans le cœur de l'homme qu'elle a son siège, c'est là qu'il faut fouiller pour en saisir toutes les nuances. Le délire des

---

<sup>73</sup> Jackie Pigeaud, « Le problème des passions : Pinel et Esquirol », in *Nouvelle Histoire de la psychiatrie*, éd. par Jacques Postel et Claude Quételet, pp. 138-40 (p. 138).

<sup>74</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1<sup>e</sup> éd., p. 15.

<sup>75</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1<sup>e</sup> éd., p. 36.

<sup>76</sup> Etienne Esquirol, « Des passions, considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale » (Ecole de médecine de Paris, 1805).

monomaniaques est exclusif, fixe et permanent comme les idées de l'homme passionné.<sup>77</sup>

Ici, nous remarquons qu'à l'instar de son maître, Esquirol estompe la frontière qui sépare l'aliéné de l'homme sensé. A quel moment l'homme passionné est-il considéré comme fou ? Cette considération attribue une plus grande autorité à l'aliéniste, dont la tâche consiste dès lors à déterminer le degré de folie d'un homme. Elle légitime et justifie également l'importance de l'aliénisme, lui attribuant le pouvoir de tracer cette frontière sur des bases scientifiques et non plus seulement philosophiques.

Le traitement que préconise Pinel repose également sur des considérations morales. Ainsi, le « traitement moral » consiste à influencer l'esprit de l'aliéné en ayant recours à des attitudes relevant à la fois de la douceur et de la fermeté. Comme le pose Quézel, « le Pinel théoricien étant censé avoir redonné à l'insensé son statut et sa dignité de sujet, le dialogue avec celui-ci, et non la seule 'écoute', devenait possible ».<sup>78</sup> De plus, si le médecin doit faire preuve de fermeté, tout recours à la violence physique est proscrit :

Une loi inviolable de tout hospice bien ordonné, doit être d'accorder au maniaque toute la latitude de liberté que peut permettre la prudence ; de proportionner le degré de répression à ses écarts plus ou moins fougueux ; de proscrire avec sévérité, de la part des gens de service, tout mauvais traitement, tout acte de violence, de déployer à propos, dans l'exercice de ses devoirs, la douceur ou la fermeté, des formes conciliatrices, ou le ton imposant de l'autorité et d'une volonté inflexible.<sup>79</sup>

Néanmoins, cette approche « humaine » est contrebalancée par des techniques d'intimidation non moins violentes, qui agissent sur le plan psychologique :

Le plus puissant de tous [les remèdes] consiste dans l'art de subjuguier et de dompter, pour ainsi dire, l'aliéné, en le mettant dans l'étroite dépendance

---

<sup>77</sup> Esquirol, *Des Maladies mentales*, I, 400.

<sup>78</sup> Quézel, *Histoire de la folie*, pp. 255-56.

<sup>79</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., pp. 79-80.

d'un homme qui, par ses qualités physiques et morales, soit propre à exercer sur lui un empire irrésistible, et à changer la chaîne vicieuse de ses idées.<sup>80</sup>

En ce sens, l'intimidation peut s'avérer nécessaire, comme en atteste le chapitre VIII de la seconde section du *Traité*, intitulé « Avantage d'ébranler fortement l'imagination d'un aliéné dans certains cas »,<sup>81</sup> et si l'emploi des chaînes est proscrit, Pinel n'exclut pas celui des liens, parfois pendant plusieurs jours, comme moyen de répression. C'est notamment ce rationalisme que dénonce Foucault, celui qui autorise « cette confusion du châtiment et du remède, cette quasi-identité du geste qui punit et de celui qui guérit ».<sup>82</sup> Dans l'approche pinélienne, poursuit Foucault, « l'éveil à la vérité n'a plus de sens dans la guérison, mais seulement l'obéissance et la soumission aveugle ».<sup>83</sup> Il n'empêche que l'ambition entreprise par Pinel partait avant tout d'un geste philanthropique, celui de s'occuper d'une catégorie d'individus socialement marginalisée et laissée pour compte. En exploitant cette rhétorique humanitaire, la discipline est parvenue à gagner autant en crédibilité qu'en popularité :

La réussite historique de l'aliénisme tient à ce qu'il a su joindre – ou plutôt ne pas dissocier – une trame médicale, garantie de respectabilité scientifique, et une trame sociale, celle des philanthropes et des réformateurs de la période postrévolutionnaire à la recherche de nouvelles techniques assistancielles.<sup>84</sup>

Toutefois, en intégrant les considérations philosophiques à son étude, soit l'aspect « moral » de l'individu, Pinel a consolidé une association que Foucault identifiait déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> :

L'aliénation du sujet de droit peut et doit coïncider avec la folie de l'homme social, dans l'unité d'une réalité pathologique [...]. Pour la première fois l'homme aliéné est reconnu comme incapable *et* comme fou ;

<sup>80</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., pp. 57-58.

<sup>81</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 59.

<sup>82</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, p. 120.

<sup>83</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, p. 416.

<sup>84</sup> Castel, *L'Ordre psychiatrique*, pp. 104-05.



son extravagance, perçue immédiatement par la société, limite, mais sans l'oblitérer, son existence juridique.<sup>85</sup>

Dans son ouvrage consacré à l'excentricité, Miranda Gill observe une même tendance concernant le terme qui prend justement sa signification moderne (soit, synonyme de bizarre, original ou extravagant) aux alentours de la monarchie de Juillet : avec les nouvelles conceptions de la folie, l'excentricité, soit un caractère socialement identifiable, est devenu un symptôme d'aliénation mentale :

Eccentric individuals appeared emblematic of an insidious form of pathology undermining society, and were pursued by alienists seeking both to expand their professional role and to counteract fears of social dissolution and national degeneration.<sup>86</sup>

Ainsi, en fixant le rapport entre la folie et la maladie dans une perspective rationnelle et scientifique, et en assimilant à la conception médicale la réflexion sociale et philosophique, Pinel a créé un véritable tour de force et l'aliénisme s'est peu à peu imposé comme le discours dominant et légitime sur la folie.

Si le médecin peut alors cerner la folie, ce n'est pas tellement parce qu'il la connaît, mais parce qu'il la maîtrise ; et cette connaissance clinique qu'il approfondira pour en faire une science de plus en plus objective et même positiviste ne sera peut-être qu'une manière encore plus radicale de la dominer en réduisant l'expérience existentielle qu'elle était jusque-là à des maladies rentrant dans le cadre d'une pathologie ordinaire.<sup>87</sup>

C'est notamment contre cette volonté de domination et la pathologisation systématique que la littérature a exposé la voix du fou dès les années 1830.

---

<sup>85</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, pp. 174-75.

<sup>86</sup> Miranda Gill, *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris* (Oxford: OUP, 2009), p. 239.

<sup>87</sup> Jacques Postel, « De l'événement théorique à la naissance de l'asile (le traitement moral) », in *Nouvelle Histoire de la psychiatrie*, éd. par Jacques Postel et Claude Quétel, pp. 152-161 (p. 160).

Foucault explique notamment le mutisme classique de la folie par une lecture de Descartes qui disqualifie la possibilité de la folie dans l'être pensant :

C'est une impossibilité d'être fou, essentielle non à l'objet de la pensée, mais au sujet qui pense. On peut supposer qu'on rêve et s'identifier au sujet rêvant pour trouver « quelque raison de douter » : la vérité apparaît encore, comme condition de possibilité du rêve. On ne peut, en revanche, supposer, même par la pensée, qu'on est fou, car la folie justement est condition d'impossibilité de la pensée.<sup>88</sup>

Ainsi la folie a été exclue par le sujet cartésien. La relecture de ce passage par Derrida apporte un éclaircissement supplémentaire, mentionnant par ailleurs que la folie est tout d'abord par essence réduite au silence, dans la mesure où elle est incompatible avec toute articulation de sens :

La phrase est par essence normale. [...] Si bien que, pour en revenir à Descartes, tout philosophe ou tout sujet parlant (et le philosophe n'est que le sujet parlant par excellence) devant évoquer la folie à l'intérieur de la pensée (et non seulement du corps ou de quelque instance extrinsèque), ne peut le faire que dans la dimension de la possibilité et dans le langage de la fiction ou dans la fiction du langage.<sup>89</sup>

De ce point de vue, la littérature occupe donc une position privilégiée lorsqu'il s'agit de faire parler le sujet fou. Or, dans l'esthétique classique, la folie constitue précisément ce qui va à l'encontre du sublime, et par là de la production poétique.<sup>90</sup>

Dans l'*Art poétique* paru en 1674, Boileau lie toute production poétique à la raison et ce, dès le premier chant :

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,  
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime  
[...]  
Aimez donc la raison : que toujours vos écrits

<sup>88</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, p. 68.

<sup>89</sup> Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), pp. 83-84.

<sup>90</sup> Le sublime est considéré ici comme une catégorie esthétique indissociable de son rapport à la littérature. Voir *La Littérature et le sublime*, éd. par Patrick Marot (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007).

Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.<sup>91</sup>

La folie, par conséquent, doit être exclue du processus créatif :

La plupart, emportés d'une fougue insensée,  
Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée ;  
Ils croiraient s'abaisser, dans leurs vers monstrueux,  
S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux.  
Evitons ces excès : laissons à l'Italie  
De tous ces faux brillants l'éclatante folie.<sup>92</sup>

La folie, outre que Boileau la considère « monstrueuse », recherche également l'originalité : « ils croiraient s'abaisser [...] s'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux ». Or, le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle coïncide avec le déclin du classicisme en littérature, et à la suprématie de la raison et des conventions s'impose l'esthétique romantique qui place l'expression subjective et originale au centre de la production littéraire. A cet égard, la folie, en tant que déraison, constituait un thème de prédilection pour opérer la coupure avec la tyrannie régulatrice imposée par l'esthétique classique. Au sublime que décrit Boileau s'oppose ainsi le sublime romantique que Burke a défini en 1757 dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*.<sup>93</sup> A la monstruosité que rejetait Boileau, Burke oppose ainsi la terreur :

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir.<sup>94</sup>

A cet égard, la raison, poursuit-il, « n'a pas une influence aussi grande qu'on le croit communément dans l'éveil des passions ».<sup>95</sup> A l'inverse, même si la folie n'est que peu abordée par Burke, sa mention dans le

<sup>91</sup> Nicolas Boileau, *L'Art poétique* (Paris: Flammarion, 1998), I. 27-28, 36-37.

<sup>92</sup> Boileau, *L'Art poétique*, I. 39-44.

<sup>93</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. par Baldine Saint Girons (Paris: Vrin, 2009).

<sup>94</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 96.

<sup>95</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 104.

chapitre consacré à l'infini semble la placer dans une boucle quasi perpétuelle de sublime. Il n'existe que peu d'objets soumis aux sens qui soient infinis en soi, la répétition, notamment sonore, permet néanmoins selon lui de produire un effet comparable :

Quand les sens sont fortement affectés d'une seule et unique façon, ils sont lents à s'adapter à d'autres objets : ils persévèrent dans la même et ancienne voie jusqu'à ce que la force de l'impression initiale s'évanouisse. C'est la raison d'un phénomène très fréquent chez les fous ; ils restent des jours et des nuits entières, parfois des années, à répéter constamment une remarque, une plainte, ou une chanson, dont leur imagination égarée a été vivement frappée au début de leur démence, et que chaque répétition renforce encore ; et l'excitation où se trouve leur esprit, non retenu par le frein de la raison, se poursuit jusqu'à la fin de leur vie.<sup>96</sup>

La folie n'est pas connotée chez Burke par rapport au sublime, mais il semble d'après cette remarque que le fou jouisse d'une expérience privilégiée vis-à-vis du sublime, expérience qu'il reproduit indéfiniment.

Les autres caractéristiques du sublime, toujours à rebours de l'esthétique de Boileau, s'apparentent au désordre : « un désordre apparent augmente la grandeur »,<sup>97</sup> ou à la surprise : « sans impression vive, point de sublime »,<sup>98</sup> « nous sommes portés à tressaillir devant ce qui est soudain et inattendu ». <sup>99</sup> Toutes ces caractéristiques, et c'est sans doute le point le plus important dans notre propos, ne sauraient avoir d'effet aussi puissant que lorsqu'elles sont exprimées : « l'éloquence et la poésie causent autant et souvent plus d'impressions vives et profondes que les autres arts et souvent même la nature ». <sup>100</sup> Cela tient au fait que le pouvoir des mots agit dans le domaine des idées. Ce sont les mots qui sont les plus à même de transmettre les impressions et, ainsi, de provoquer la sympathie. Ils permettent également de renvoyer

<sup>96</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 145.

<sup>97</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 154.

<sup>98</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 156.

<sup>99</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 160.

<sup>100</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 273.

à des abstractions que les sens ne peuvent rencontrer dans la réalité, et peuvent donc exercer « une grande influence sur les passions ». <sup>101</sup> Enfin, l'arrangement des phrases anime les objets : « les mots m'affectent davantage que l'image sensible ». <sup>102</sup>

Le sublime burkien se pose en rupture avec l'art poétique tel que le présente Boileau, marquant dans les mouvements littéraires le passage de l'esthétique classique à l'esthétique romantique. Or, il se trouve que ces caractéristiques du sublime burkien s'opposent également à la démarche et aux objectifs aliénistes. Le désordre et l'hétérogénéité qui exacerbent la grandeur s'opposent à la régularité et la discipline du système asilaire ; la violence et le caractère extrême des passions vont à l'encontre du traitement médical qui cherche au contraire à les atténuer ; enfin l'importance accordée à la subjectivité, à l'exceptionnel et à l'indétermination s'oppose à la détermination médicale et au redressement des comportements déviants, la thérapeutique aliéniste cherchant à réintégrer l'individu aliéné au sein de la société normée.

Par conséquent, la résistance qu'opposent les textes de notre corpus s'inscrit également dans un mouvement esthétique qui vise à promouvoir le sublime burkien. La folie telle qu'elle est conçue au XIX<sup>e</sup> siècle constitue en effet un thème propice à véhiculer les caractéristiques de cette esthétique. En divisant la folie en plusieurs espèces, les aliénistes en ont diversifié la forme et les manifestations, contribuant à son hétérogénéité. Mais surtout, en définissant la monomanie et la folie raisonnante, des types de folie qui vont se multiplier dans les asiles dans le courant du siècle, l'aliénisme a renforcé le caractère mystérieux, latent et imprévisible de la folie. Les

---

<sup>101</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 274.

<sup>102</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 274.

accès du monomane sont d'autant plus violents qu'ils sont imprévisibles. L'aliénisme a ainsi contribué à brouiller la frontière qui sépare la folie de la non-folie, faisant de n'importe quel individu un fou potentiel. Or, la folie enferme, en vertu de la loi et du diagnostic du médecin. Ainsi, peu s'en faut pour qu'un caractère déviant, excentrique ou non-conforme conduise à la marginalisation sociale et à l'internement.

Pourtant, cette excentricité est également ce qui fait de l'individu un être hors du commun. En réaffirmant cette singularité, l'individu qui passe pour fou aux yeux du discours dominant pourrait en fait être porteur d'*autre chose*. En représentant un narrateur fou et son récit, en articulant les différentes caractéristiques de la folie médicale et poétique entre elles, la littérature permettrait ainsi de mieux comprendre la folie au XIX<sup>e</sup> siècle et ce qu'être considéré fou implique. Le fou devient ainsi sujet et non plus seulement objet de détermination. La parole du fou permet de contrer un discours dominant et des idées communes de l'époque d'une part, un discours qui enferme et parfois exerce un pouvoir oppressif, comme le dénoncent les récits d'internés ; elle permet de l'autre à revaloriser la conception de la folie en la présentant comme une expérience poétique et sublime. Dans les premiers textes du corpus, toutefois, ce rôle de détermination est tenu par le poète et la structure des récits qui articulent le discours médical et la parole du fou dans une perspective dialogique.

## **Chapitre 1 : La folie comme *autre raison* : Michel (*La Fée aux Miettes*) et Lambert (*Louis Lambert*) entre aliénisme et sublime**

L'établissement de l'étude de l'aliénation mentale et la subdivision de la folie en parties distinctes a concouru à fixer les écarts de comportements du point de vue moral au sein de l'étiologie de la folie. Ce faisant, l'aliénisme a intégré au domaine de la médecine la déraison qui jusqu'alors n'était considérée que d'un point de vue social.<sup>1</sup> Le non-conformisme, comme la débauche et l'oisiveté, sont ainsi entrés dans le domaine de la pathologie. De même, en incorporant les passions parmi les causes de la maladie, les aliénistes ont intégré à leurs recherches un champ qui jusqu'alors était essentiellement dévolu à la philosophie.<sup>2</sup> Annexion délicate, en effet, dans la mesure où cela impliquait de considérer des éléments qui relèvent de l'âme et du monde des idées à l'intérieur d'un système empirique et, plus encore, pathologique. Pour les domaines ayant trait à l'esthétique, et plus particulièrement pour la littérature, cela revenait à matérialiser l'immatériel et dévaluer la puissance des passions en les considérant uniquement comme symptômes d'une pathologie. Ainsi, si la folie au sens médical s'est étendue à des domaines autres que scientifiques comme la littérature, cela ne s'est pas fait sans réserve de la part des auteurs.

Dans le premier tiers du siècle, Charles Nodier et Honoré de Balzac ont contribué à populariser le thème de la folie, tant dans son rapport à la poétique qu'à celui de la médecine. Ils se sont plus

---

<sup>1</sup> Conséquence de la pensée classique de la folie qui, au lieu de spécifier la folie, l'a au contraire généralisée à tout comportement qui s'écarterait de la raison. Voir Foucault, *Histoire de la folie*, pp. 179-86.

<sup>2</sup> Voir Pigeaud, « Le problème des passions: Pinel et Esquirol », pp. 138-40.

particulièrement intéressés à représenter la « monomanie » d'Esquirol. Dans la langue courante et en littérature, le terme s'est popularisé autour des années 1830.<sup>3</sup> Le monomaniac apparaît comme un individu passionné, excentrique et qui n'aime pas côtoyer la société des hommes. Comme le précise Esquirol, sa folie n'est pas toujours manifeste, il peut être sujet au délire, mais ses propos n'en sont pas moins cohérents.

Alors que la folie médicale entrait dans la littérature, le discours du fou apparaissait comme élément constitutif de la structure du récit. Déjà en 1806, Nodier a publié *Une Heure, ou la Vision*, un conte fantastique qui raconte la rencontre d'un poète (le narrateur) avec un maniaque épileptique. Ces deux termes appartiennent dès le début du siècle au lexique médical. En effet, Pinel fait de « manie » un synonyme d'aliénation mentale et emploie indifféremment « maniaque » et « aliéné ».<sup>4</sup> L'épilepsie, en dépit de la longue tradition la liant à des croyances superstitieuses, trouve aussi légitimement sa place dans les pathologies, et ce, toujours en étroite relation avec l'aliénation mentale.<sup>5</sup>

Malgré ce rapport pathologique, le narrateur premier extrait le personnage du domaine médical pour l'intégrer à celui de la poétique, en présentant le fou comme un personnage sublime :

---

<sup>3</sup> Il est par ailleurs attesté dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* en 1835. *Dictionnaire de l'Académie française*, 6<sup>e</sup> éd., 2 vols (Paris : Firmin Didot Frères, 1835), II.

<sup>4</sup> Selon le *Dictionnaire des Sciences médicales*, le terme s'emploie également comme qualificatif d'ordre moral : « On donne aussi ce nom aux personnes qui ont des habitudes, des gestes, etc., bizarres », *Dictionnaire des Sciences Médicales*, XXX (1818), 437.

<sup>5</sup> Esquirol est l'auteur de l'article consacré à cette maladie dans le *Dictionnaire des Sciences médicales*. Et si tous les épileptiques ne sont pas forcément atteints d'aliénation mentale, tous deux sont traités dans des asiles d'aliénés. D'après les observations d'Esquirol à la Salpêtrière, près de la moitié des épileptiques se trouvent dans un état d'aliénation mentale et « un seul accès suff[it] pour jeter [l'épileptique] dans la manie ou la démence », *Dictionnaire des Sciences Médicales*, XII (1815), 510-38 (p. 515).



Que sais-je, infortuné qu'ils appellent fou, si cette prétendue infirmité ne serait pas le symptôme d'une sensibilité plus énergique, d'une organisation plus complète, et si la nature, en exaltant toutes ses facultés, ne les rendit pas propres à percevoir l'inconnu ?<sup>6</sup>

L'intégration de la folie médicale dans la littérature a permis aux auteurs d'exploiter une nouvelle facette d'un thème dont les origines littéraires remontent à l'Antiquité. Ils ont confronté les nouvelles perceptions de l'aliénation mentale à une acception poétique de la folie, qui puise sa source dans le sublime tel que le définit Burke : infini, extrême, terrible, fascinant et obscur.<sup>7</sup> La folie des personnages apparaît comme un mélange de ces deux conceptions et se reflète tant dans la structure du texte que dans son contenu. Mais la plus grande innovation qu'ont apportée ces auteurs a été de faire du personnage fou un narrateur. En effet, l'auteur a confié au personnage fou la fonction et l'autorité narrative de l'histoire retranscrite. Dans *Une Heure, ou la Vision*, le narrateur rencontre un épileptique qui lui raconte son histoire. Vingt-cinq ans plus tard, Nodier a repris ce schéma narratif dans *La Fée aux Miettes*, conte dans lequel un poète, le narrateur, visite l'asile de Glasgow et rencontre un aliéné nommé Michel le Charpentier. Ce dernier lui raconte l'histoire de sa vie et sa relation avec une femme énigmatique, sans âge, qu'il appelle la « Fée aux Miettes ». La même année, Balzac a publié la première version de *Louis Lambert*, alors intitulée *Notice biographique sur Louis Lambert*,<sup>8</sup> dans laquelle le narrateur raconte la vie de son ami de collège Louis Lambert, de son enfance jusqu'à sa mort, en incorporant dans le récit des documents retranscrivant les discours de Lambert : des lettres

---

<sup>6</sup> Nodier, *Une Heure, ou la Vision*, p. 21.

<sup>7</sup> La terreur, l'obscurité et l'infini titrent respectivement les chapitres II, III et VIII de la seconde partie de la *Recherche philosophique*, dans laquelle Burke traite des différents éléments pouvant être source de sublime.

<sup>8</sup> Honoré de Balzac, *Notice biographique sur Louis Lambert* (Paris : Gosselin, 1832).

rédigées à son oncle ou à sa maîtresse Pauline de Villenoix et des propos tenus lors de ses crises de démente.

A première vue, ces deux textes présentent d'importantes dissemblances. Les titres de ces œuvres attestent tout d'abord de leur différence générique : le conte de Nodier met la Fée aux Miettes à la tête du texte, ce qui l'inscrit dans le genre fantastique, ne serait-ce qu'à cause de la nature merveilleuse à laquelle ce surnom fait référence. En revanche, dans le cas du roman de Balzac, l'accent est porté non seulement sur le protagoniste, mais, si l'on se réfère au titre de la première version, également sur sa vie et sa valeur documentaire (ce que suggèrent les termes de « biographique » et « notice »). Cette distinction générique implique également une fonction différente de la folie du personnage. Dans le cas de *La Fée aux Miettes*, la folie de Michel s'accorde au genre fantastique, comme le dit Ponnau :

Le fou [doit] être dans la littérature fantastique un personnage suffisamment ambigu pour donner sujet [...] aux doutes du lecteur appelé parfois à se prononcer sur le caractère surnaturel ou morbide des faits rapportés.<sup>9</sup>

Dans le cas du texte de Balzac, en revanche, la folie représente un élément constitutif de la vie du personnage principal. Elle évolue en parallèle avec les événements évoqués, sans pour autant les mettre en doute.

De plus, la structure du récit de *Louis Lambert*, à l'inverse de *La Fée aux Miettes*, est largement dominée par le récit premier, tant du point de vue quantitatif que narratif. Les lettres de Lambert, qui pour leur part représentent un tiers du récit, transmettent essentiellement ses pensées et impressions plutôt que des événements. Le narrateur précise par ailleurs que ces documents sont le produit d'une retranscription,

---

<sup>9</sup> Gwenhaél Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique* (Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1987), p. 44.

les originaux étant pour la plupart « illisibles » (p. 659). Ceci implique une différence de posture entre les narrateurs des deux textes : tandis que le narrateur de *La Fée aux Miettes* apparaît seulement comme le destinataire du récit de Michel, celui de *Louis Lambert* prend en charge l'intégralité de la narration factuelle. Lecteur de Lambert, il apparaît également comme son porte-parole, par la retranscription de ses écrits, l'évaluation des événements ainsi que leur impact sur sa personnalité. Cet écart de posture est important du point de vue de l'impact sur le lecteur,<sup>10</sup> dans la mesure où ces deux textes favorisent l'identification de ce dernier au narrateur premier. C'est donc à travers ce prisme qu'est exposé le personnage fou, sa vie, ses actes et ses paroles. L'analyse des textes de ce premier chapitre vise tout d'abord à dégager les éléments qui composent ce prisme, et à le confronter à ceux qui caractérisent la perspective du narrateur fou. L'enjeu textuel de la folie se situe donc essentiellement au niveau conceptuel et dans la confrontation des discours. Cela concerne autant le discours du narrateur premier et sa part interprétative dans la retranscription de la parole du fou, que celui du fou et des instances représentatives du discours médical.

Malgré ces dissemblances, ces deux œuvres attestent d'un objectif similaire et de procédés comparables, raison pour laquelle ils constituent le corpus de ce chapitre. Tout d'abord, ils ont été publiés à une époque où l'aliénisme exerçait une influence grandissante. De plus, les deux textes intègrent les nouvelles conceptions de cette science à leur représentation de la folie, mais aussi le discours du fou. Ce dernier apparaît de ce fait comme garant de ses pensées, ses impressions, et

---

<sup>10</sup> Il s'agit ici de considérer non pas un lecteur particulier, réel, mais un lecteur textuellement conçu, tel que le définit par exemple Umberto Eco à travers la notion de « lecteur modèle ». Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. par Myriem Bouzaher (Paris: Livre de Poche, 1989), pp. 61-83.

dans le cas de Michel, des événements constitutifs de sa vie. Toutefois, cette autorité n'est pas sans garde-fou, littéralement. En effet, qu'il s'agisse du maniaque épileptique ou de Michel dans *La Fée aux Miettes*, ou encore de Louis Lambert dans le roman éponyme de Balzac, la parole du fou ainsi que son récit apparaissent toujours sous une forme enchâssée, inscrits dans un cadre dont ils sont tributaires et qui les contextualise. Ainsi, le maniaque épileptique meurt à Bicêtre, Michel est aussi interné dans un asile d'aliénés, et des médecins parisiens, dont Esquirol, ont diagnostiqué en Lambert une folie incurable.<sup>11</sup> Les trois protagonistes apparaissent comme des êtres d'exception, dont les idées ou les expériences les placent dans les domaines du surnaturel, quoiqu'à des degrés différents, conformément aux genres dans lesquels ils s'inscrivent. Les éléments surnaturels sont ainsi plus manifestes et récurrents dans les contes fantastiques de Nodier : l'épileptique revoit le spectre de son amante, Michel tombe amoureux d'un portrait qui lui semble prendre vie ou recherche une mandragore qui chante. Ces intrusions du surnaturel sont moins évidentes dans *Louis Lambert*. On peut néanmoins relever un événement fondamental à la pensée de Lambert, correspondant à une expérience mystique durant laquelle sa pensée se serait séparée de son corps pour lui faire voir un lieu qu'il ne découvrirait physiquement que le lendemain.

Face à leur discours, le narrateur écoute, lit ou évalue les propos du fou, pour les retranscrire dans le récit premier. Cette sorte de « mise sous tutelle » littéraire n'est pas sans évoquer le traitement légal de la folie en ce premier tiers de siècle. Jusqu'à l'instauration de la loi des aliénés de 1838, la seule procédure légale appliquée à un individu

---

<sup>11</sup> Précisons que ce diagnostic ainsi que la mention d'Esquirol prennent place à l'intérieur de la fiction narrative.

atteint de folie était celle de l'interdiction.<sup>12</sup> Plus précisément, tout individu interdit était « assimilé au mineur, pour sa personne et pour ses biens », conformément au code civil de 1804.<sup>13</sup> Cette procédure s'appliquait au « majeur qui [était] dans un état habituel d'imbécillité, de démence ou de fureur, [...] même lorsque cet état présente des intervalles lucides ».<sup>14</sup> En circonscrivant et contextualisant ainsi la parole du fou, ces textes reconduisent d'une certaine manière cette procédure de destitution des droits sur le mode littéraire. Est-ce dire pour autant que le narrateur fou perd toute autorité sur son discours ?

Dans ces textes, il n'est pas question de reproduire le contexte institutionnel ou législatif de l'aliénisme. En effet, bien que le récit premier inscrive le personnage dans un contexte de folie médicale, le fou et son discours sont aussi perçus par le narrateur dans ce qui les unit au sublime, soit à une folie poétique. L'incorporation du discours médical dans ces œuvres et le rapport maintenu avec la poétique n'est pas à prendre comme une dissociation, mais plutôt un enchevêtrement, un arrangement dans lequel chaque conception s'exprime et se répond, dans un rapport de forces variable au fil du récit.

De plus, la subordination de la parole du fou révèle une relation étroite entre la folie et le langage. Pour les aliénistes, s'ils concèdent que certains aliénés peuvent tenir des propos cohérents, cette faculté se dégrade proportionnellement à l'état mental de l'aliéné. C'est notamment le caractère essentiel qui selon Pinel distingue la manie de la démence : « Au contraire, dans la démence, il n'y a point de jugement [...] ; les idées sont comme isolées, [...] la faculté de la pensée

---

<sup>12</sup> Balzac connaissait par ailleurs cette procédure pour en avoir fait le titre d'un roman en 1836. Honoré de Balzac, *L'Interdiction*, in *La Comédie humaine*, III (1976).

<sup>13</sup> *Code Civil des Français* (Paris: Imprimerie de la République, 1804), art. 509.

<sup>14</sup> *Code Civil des Français*, art. 489.

est abolie ».<sup>15</sup> Ces facultés sont complètement absentes dans l'idiotisme : « oblitération plus ou moins absolue des fonctions de l'entendement et des affections du cœur ; quelquefois rêvasserie douce avec des sons à demi articulés ; d'autrefois, taciturnité et perte de la parole, par le défaut d'idées ».<sup>16</sup>

La faculté de communication de l'individu, soit ce qui fait de lui un être social, est indicative de l'intensité de sa folie. A son degré le plus élevé, la folie conduit à la rupture du sens. Cette relation au langage et à la communication est centrale dans les deux œuvres du corpus. En effet, Michel est polyglotte, il adapte sa langue à celle de son interlocuteur ou sert de traducteur aux autres personnages, alors que la capacité de communiquer de Lambert se dégrade parallèlement à son état mental, pour le rendre presque muet, absent, à la fin de l'histoire. De ce fait, le discours du fou est constamment menacé d'éclatement du sens en fonction du degré de sa folie. En tant qu'instance intermédiaire et contextualisante, le narrateur premier apparaît à cet égard également comme un garant du sens du discours du fou. De plus, le narrateur, outre son statut d'intermédiaire, est également poète, ce qui fait du langage son outil de prédilection. De ce point de vue, la représentation de la parole du fou révèle également un rapport de contrôle de la langue, qu'il s'agisse de rationaliser les idées dans un discours intelligible ou de les poétiser dans leur rapport à l'esthétique sublime. Le narrateur premier semble remplir ces deux fonctions.

---

<sup>15</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 164.

<sup>16</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 174. Esquirol, pour sa part, affirme que de tels symptômes ne sont pas propres à l'idiotisme, et peuvent se manifester autant chez les monomaniaques que chez les déments, lorsqu'ils sont en proie à une crise élevée ou à un stade avancé de leur mal. Ceci tient essentiellement au fait qu'Esquirol ne considère pas l'idiotisme comme une maladie, mais « un état dans lequel les facultés intellectuelles ne se sont jamais manifestées », Esquirol, *Des Maladies mentales*, II, p. 284.

Dans ce chapitre, il s'agit de montrer par quels moyens les auteurs manipulent la nouvelle conception médicale de la folie, que ce soit au niveau du langage ou de la représentation, et comment ils lui opposent une conception poétique. Cette approche implique tout d'abord une analyse textuelle de la structure des récits ainsi que de la posture du narrateur, pour ensuite dégager les modalités conceptuelles et esthétiques qui caractérisent le fou et son discours. *La Fée aux Miettes* et *Louis Lambert* apparaissent comme fondamentaux, dans la mesure où ils articulent la problématique liée à la représentation de la folie poétique par rapport à la folie médicale, ainsi que les enjeux stylistiques et conceptuels que soulèvent la figuration du discours de l'aliéné. Au-delà des cas particuliers de ces personnages et de leur folie (qu'elle soit pathologique ou sublime), il s'agit surtout de poser les premières pierres de l'édifice qui érige le fou comme construction textuelle et autorité narrative : le narrateur fou.

### 1.1 Nodier : Le potentiel fantastique et sublime de la parole du fou

Nodier montrait dans sa jeunesse peu d'intérêt pour la science, à l'exception de l'entomologie et de la botanique.<sup>17</sup> Il était surtout passionné de littérature. Son admiration à un jeune âge pour Goethe, plus particulièrement *Werther*, semble avoir déterminé son affinité littéraire pour le romantisme inspiré de l'Allemagne.<sup>18</sup> En raison de son

---

<sup>17</sup> Il a étudié ces deux disciplines et était membre de la société entomologique de France. Son intérêt pour ces deux domaines se reflète par ailleurs dans ses œuvres. Il a par ailleurs publié *Dissertation sur l'usage des antennes dans les insectes, et sur l'organe de l'ouïe dans les mêmes animaux* en 1798, soit deux ans avant ses premiers essais littéraires, dans *Essais littéraires, par une société de jeunes gens* (Besançon : Briot, 1798).

<sup>18</sup> Dans la « Notice » à l'édition de référence des *Contes*, Pierre-George Castex considère que « le célèbre roman de Goethe est sans doute à l'origine de l'exaltation sentimentale dont Nodier a donné tant de signes pendant sa première jeunesse » et inscrit *Une Heure, ou la Vision*, dans la section qu'il intitule « le cycle Werthérien », p. 3.

intérêt pour tout ce qui a trait à l'occulte, au mystère et au surnaturel qui se reflète dans ses œuvres, Castex en a fait une référence dans la littérature fantastique,<sup>19</sup> Steinmetz et Glinoyer l'inscrivant plus spécifiquement dans le genre frénétique.<sup>20</sup> Parce qu'elle articule synchroniquement le réel et l'irréel, qu'elle représente un danger pour le rationalisme hérité des Lumières, que sa caractérisation devenait toujours plus difficile à saisir et en raison de son fort potentiel anxiogène, la folie est devenue un thème incontournable de la littérature fantastique.<sup>21</sup>

Elle constitue par conséquent un thème-clé dans les textes de Nodier, et l'écrivain a toujours conçu la folie en relation directe avec le sommeil et le rêve. En 1831 et 1833, il a notamment publié deux essais, « De quelques phénomènes du sommeil » et « Rêveries psychologiques, de la monomanie réflexive ».<sup>22</sup> Dans ces textes, il conçoit la folie comme « sensibilité plus énergique », y voyant une correspondance avec l'état du sommeil. Dès les premières lignes de « De quelques phénomènes du sommeil », il prend le soin d'affirmer sa prise de distance vis-à-vis de la science :

---

<sup>19</sup> Voir Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris: José Corti, 1962).

<sup>20</sup> Voir Jean-Luc Steinmetz, *La France frénétique de 1830: Choix de textes* (Paris: Phébus, 1991). Voir aussi le chapitre intitulé « Une école frénétique ? » qui place Nodier au centre du mouvement dans Anthony Glinoyer, *La Littérature frénétique* (Paris: PUF, 2009), pp. 58-91.

<sup>21</sup> Gwenhaël Ponnau a bien montré comment les auteurs fantastiques ont exploité le thème de la folie, mais également tout ce qui avait trait aux sciences de l'esprit : phrénologie, mesmérisme, hypnose, etc. Voir Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, pp. 9-89.

<sup>22</sup> Respectivement, Charles Nodier, « De quelques phénomènes du sommeil », *La Revue de Paris*, 23 (1831), 31-46 ; Charles Nodier, « Rêveries psychologiques. De la monomanie réflexive », *L'Europe littéraire*, 15 mars 1833, pp. 30-31. L'édition de référence pour le premier texte sera Charles Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil* (Bègles: Le Castor Astral, 1996).



Je ne suis ni médecin, ni physiologiste, ni philosophe ; et tout ce que je sais de ces hautes sciences peut se réduire à quelques impressions communes qui ne valent pas la peine d'être assujetties à une méthode.<sup>23</sup>

Nodier n'a donc nulle intention de faire de la science, mais cette fausse modestie de départ cache en fait un autre objectif, celui d'opposer à ces « hautes sciences » sa propre thèse :

Je n'ai pas la prétention de rien apprendre à personne ; mais on m'expliquerait difficilement, à moi, la propagation d'une monomanie qui n'aurait pas eu le sommeil pour intermédiaire.<sup>24</sup>

Nodier emploie donc un terme provenant du lexique médical (monomanie) pour définir un état qu'il considère « l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée ».<sup>25</sup> Il bouleverse donc la conception médicale qui voit dans la folie l'expression de l'absence de raison :

Si, par hasard, le monomane rentrait, en s'endormant, dans les réalités de sa vie matérielle, comme je ne suis pas éloigné de le croire, car toutes nos fonctions tendent perpétuellement à s'équilibrer, il serait, relativement à l'exercice de sa pensée, aussi *raisonnable* que le médecin qui le soigne, si celui-ci rêve toutes les nuits.<sup>26</sup>

Ce terme de « monomanie » est également employé dans le titre d'un article rédigé en 1831 et publié le 15 mars 1833 dans *L'Europe littéraire*. Ce titre, « Rêveries psychologiques. De la monomanie réflexive », exprime le rapport entre la science, la poésie et la folie. L'article commence de la même manière que « De quelques phénomènes du sommeil », mais en faisant prendre un tour ironique à la prise de distance avec la science :

Je vous demande pardon d'abord pour l'inscription revêche et pédantesque de ce chapitre, mais en vous priant de vous rassurer sur la suite. Je ne suis ni néologue, ni néographe ; ni médecin ni académicien ; ni faiseur de

---

<sup>23</sup> Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, p. 15.

<sup>24</sup> Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, p. 30.

<sup>25</sup> Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, p. 15.

<sup>26</sup> Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, p. 23-24.

nomenclatures ni champion de paradoxes, et je n'en sais pas plus sur la psychologie que la section des sciences morales et politiques.<sup>27</sup>

On ne peut s'empêcher de penser à Esquirol, médecin, néologue pour avoir inventé les mots « monomanie » et « lypémanie », qui a établi une nosologie de l'aliénation mentale à la suite de Pinel. Nodier poursuit que son article « est tout simplement un tribut de politesse [qu'il] paie à l'Académie des Sciences en passant sur un coin de son territoire ».<sup>28</sup> Dans cet article, Nodier va détourner un terme médical et judiciaire et le redéfinir en termes poétiques :

La monomanie s'est divisée naturellement en monomanie explicite, mais inoffensive, c'est l'affaire du médecin ; et en monomanie militante, et quelquefois homicide, c'est l'affaire du jury. Le premier monomane est pour l'infirmier de Charenton ou de Bicêtre, le second est pour le bourreau. Voilà qui est bien.

Je me suis avisé, moi, de vous entretenir un moment d'une espèce de monomanie qui échappe à tous les deux, parce qu'elle n'agit que d'une manière intime, individuelle, griève et poignante pour l'infortuné seul auquel elle s'est attachée, et j'ai pris la liberté grande de l'appeler *monomanie réflexive*.<sup>29</sup>

Comme le font les aliénistes dans leurs traités, Nodier définit la notion par le recours à des exemples illustratifs, qu'il présente sous la forme d'anecdotes. Ces exemples révèlent un penchant de l'homme à se mettre en péril et la sensation extrême qui en découle. Pour les qualifier, Nodier emploie un lexique sublime : « délicieuse extase », « faculté merveilleuse », il est question de « hauteurs » et de « néant », enfin un « tour particulier de l'esprit » qui provoque « quelque chose de plus vague et de plus terrible encore ».<sup>30</sup> Nodier aboutit dans ces deux textes à la même conclusion que le narrateur d'*Une Heure, ou la Vision* : la folie serait l'expression de facultés sensibles et intellectuelles supérieures, allant contre la conception morbide de la folie. Pour

---

<sup>27</sup> Nodier, « Rêveries psychologiques », p. 30.

<sup>28</sup> Nodier, « Rêveries psychologiques », p. 30.

<sup>29</sup> Nodier, « Rêveries psychologiques », p. 30.

<sup>30</sup> Nodier, « Rêveries psychologiques », p. 30.

Nodier, la monomanie réflexive correspond à l'état dans lequel se retrouvent des êtres hors du commun. En ce qui concerne l'association à l'état de sommeil, Nodier l'explique en voyant dans le sommeil un accès vers d'autres vérités qui parfois échappent à la raison humaine et qui s'expriment dans les rêves. Dans le onzième volume de ses *Œuvres complètes* paru en 1837, Nodier reproduit ce texte et y ajoute une réflexion sur l'architecte italien Piranèse qui représente à son sens un cas exemplaire de monomanie réflexive.<sup>31</sup> D'après lui, ce sont les cauchemars de l'artiste qui auraient le mieux servi son art :

C'est peut-être ce qui a donné aux belles productions de son burin je ne sais quelle physionomie fantastique et merveilleuse qui les idéalise, qui d'humaines les fait divines.<sup>32</sup>

La folie et le rêve sont ainsi regroupés dans une même activité créatrice et artistique. C'est, en dernière instance, dans son rapport au livre et à l'écriture que cette conception est la plus récurrente chez Nodier. Du *Bibliomane* à la *Bibliographie des Fous*,<sup>33</sup> Nodier met en scène ces personnages excentriques (c'est le terme qu'il emploie), passionnés, dans tout ce qu'ils offrent de curiosités. De ce fait, en raison de leur fort potentiel littéraire et de leur rapport à ce qui dépasse l'entendement, les thèmes du rêve et de la folie ont constitué la base de nombreuses œuvres de Nodier.

Il a ainsi publié trois contes dont les protagonistes sont fous : *La Fée aux Miettes* en 1832, *Jean-François les Bas-Bleus* et *Baptiste Montauban*

---

<sup>31</sup> Charles Nodier, *Piranèse, contes psychologiques. A propos de la monomanie réflexive*, in *Œuvres complètes*, 12 vols (Paris: E. Renduel, 1832-1837), XI (1837). Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) était un graveur et architecte italien, connu d'une part pour ses « Prisons imaginaires », de l'autre pour son tempérament emporté.

<sup>32</sup> Nodier, *Piranèse*, p. 188.

<sup>33</sup> Charles Nodier, *Le Bibliomane*, in *Contes ; Bibliographie des Fous. De quelques livres excentriques*, in *L'Amateur de livres, précédé de du Bibliomane, de Bibliographie des Fous et de la Monomanie réflexive*, éd. par Jean-Luc Steinmetz (Bègles: Le Castor Astral, 1993).

*ou l'Idiot*, tous deux publiés en 1833.<sup>34</sup> Le premier texte se démarque clairement des deux autres, toutefois, dans la mesure où il s'agit du seul texte où figure un narrateur fou. Ceci tient principalement au fait que les deux autres personnages se distinguent par leur difficulté, sinon impossibilité, à communiquer. En effet, Jean-François est incapable de parler de manière intelligible sur des sujets communs ou familiers, s'exprimant en un « galimatias inextricable »,<sup>35</sup> et Baptiste Montauban parle peu, de manière inintelligible et s'adresse plus souvent aux animaux qu'aux hommes. Baptiste est qualifié dès le titre d'« Idiot », ce qui correspond à une espèce de folie qui, justement, se caractérise par l'abolition de la pensée et du jugement. Dans le cas de Jean-François, en revanche, si ce dernier montre une incapacité à communiquer sur des sujets communs, son discours se distingue par une impressionnante clarté et justesse dès lors qu'il s'agit de traiter de thèmes complexes et scientifiques, à tel point que le narrateur lui attribue des facultés supérieures, voire divinatoires.<sup>36</sup>

Van Zuylen voit dans les capacités communicatives de Jean-François le reflet d'un besoin d'échapper à la trivialité du mondain et d'élévation de l'esprit :

[Jean-François] can only participate in social transactions once they have been purged of their all-too-human ingredient, and his mind, having expelled all prosaic matters, has constructed a natural barrier against ordinary language.<sup>37</sup>

Cette évasion de l'esprit au-dessus du matérialisme et du mondain a lieu parce qu'il est fou, parce que sa folie lui permet d'accéder à d'autres sphères, sublimes et élevées.

<sup>34</sup> Charles Nodier, *Jean-François les Bas-Bleus et Baptiste Montauban ou l'Idiot*, in *Contes*.

<sup>35</sup> Nodier, *Jean-François les Bas-Bleus*, p. 365.

<sup>36</sup> Le conte s'achève en effet avec l'annonce de la mort de Marie-Antoinette, que Jean-François avait évoqué au moment-même où l'exécution avait eu lieu.

<sup>37</sup> Van Zuylen, *Monomania: The Flight from Everyday Life*, p. 68.

Cette posture en faveur d'une folie qui représenterait une alternative sublime à la raison commune ou à la folie médicale, ainsi que son rapport au langage, est un motif récurrent chez les fous de Nodier, comme le relève Lucienne Frappier-Mazur : « Ses personnages fous sont par excellence des esprits supérieurs, dont l'existence met en cause les normes et les valeurs de la société en marge de laquelle ils vivent ».<sup>38</sup> Dans *La Fée aux Miettes*, elle révèle un jeu de langage qui caractérise autant le narrateur fou Michel que son récit. En effet, selon elle, « les exigences de l'intelligibilité aussi bien que la fonction idéologique du fou interdisent de reproduire avec exactitude un discours psychotique ».<sup>39</sup> Dans ce conte, Nodier surmonterait cet obstacle par le recours à un « narrateur relais ou témoin » en plus du « narrateur-agent » (le fou), permettant ainsi de :

Donner l'illusion du discours psychotique [...] grâce au dédoublement des narrateurs, qui figure à la fois le refus de l'intellect et du rationnel chez le fou, l'existence de différents degrés de folie chez les deux principaux locuteurs et, surtout, l'impossibilité de définir la folie.<sup>40</sup>

Ce procédé serait la base d'un travail de démantèlement du couple antithétique folie-raison. A travers le langage, en exploitant notamment les procédés stylistiques de la polysémie ou de la parodie, Nodier procéderait à un renversement des valeurs communes, à une subversion des discours légitimes. Ce procédé de subversion, nous l'avons vu, est également récurrent dans ses articles. Il s'agit donc pour Nodier d'effectuer un travail sur le langage et ses possibilités, par le biais de l'exploitation de thèmes comme ceux du rêve et de la folie.

Cette subversion, ou plutôt cette résistance, Rigoli la perçoit surtout dans le multilinguisme de Michel. En effet, l'absence de

---

<sup>38</sup> Lucienne Frappier-Mazur, « Les Fous de Nodier et la catégorie de l'excentricité », *French Forum*, 4.1 (1979), 32-54 (p. 32).

<sup>39</sup> Frappier-Mazur, « Les Fous de Nodier et la catégorie de l'excentricité », p. 34.

<sup>40</sup> Frappier-Mazur, « Les Fous de Nodier et la catégorie de l'excentricité », p. 34.

langage qui lui serait propre conduirait à une indistinction qui résisterait à toute tentative de lecture symptomatologique : « Parce qu'il possède toutes les langues, le 'lunatique' n'en a aucune qui le distingue ». <sup>41</sup> Mais au-delà de la résistance que la parole de Michel oppose à la lecture médicale, son multilinguisme lui permet aussi d'assumer la fonction d'un traducteur, et cette faculté s'étend du domaine des langues aux différentes sphères conceptuelles auxquelles sa folie lui permet d'accéder. Il apparaîtrait ainsi comme un intermédiaire entre le domaine de la raison humaine, dont il maîtrise le système rationnel qu'est le langage, et la sphère du sublime, dans laquelle évoluerait une langue primitive, où les êtres et leurs noms se correspondraient, où évoluerait le surnaturel et, enfin, où le rationalisme cartésien n'aurait pas sa place.

L'analyse du texte de Nodier se focalisera essentiellement sur les caractéristiques représentatives de Michel et de son discours, plus que sur son contenu. Il s'agit de considérer le fou et son discours de la perspective dans laquelle elle est présentée, soit de celle du narrateur premier et du récit cadre. Si Nodier exploite les thèmes du renversement et de la subversion dans ses autres œuvres, littéraires comme théoriques, il s'agira de voir dans quelle mesure ces thèmes sont exploités dans ce texte qui comprend des conceptions à la fois médicales et poétiques de la folie.

## **1.2 *La Fée aux Miettes* (1832) : structure et posture prônant la folie poétique sur la folie scientifique**

*La Fée aux Miettes* réaffirme les différentes prises de position de Nodier dans ses essais vis-à-vis de la science. Le conte s'ouvre sur le narrateur

---

<sup>41</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 472.

jetant au loin un ouvrage d'Histoire de Tite-Live, lui préférant les contes de fées et les discours des lunatiques dans lesquels il affirme trouver plus de vérités :

L'histoire et les historiens ! Malédiction sur elle et sur eux ! Je prends Urgande à témoin que je trouve mille fois plus de crédibilité aux illusions des lunatiques ! (p. 174)

Ce « geste inaugural », comme le nomme Mesnil-Tellier,<sup>42</sup> affirme d'emblée la posture du narrateur : il prend le parti des fous au détriment de celui de l'histoire et des faits, trouvant dans leurs discours une vérité semblable à celle que révèlent les contes de fées. C'est à la suite de ces réflexions qu'il entreprend d'aller voir les lunatiques à l'asile de Glasgow.

Arrivé là-bas, il y fait la rencontre de Michel, un aliéné dont les propos piquent sa curiosité, et il l'enjoint donc à lui faire le récit de sa vie. Le narrateur cède alors sa fonction de narrateur à Michel qui va raconter ses aventures, dans un récit second qui occupera la plus grande partie du roman. Le retour du récit premier dans le dernier chapitre marque le départ du narrateur de l'asile de Glasgow, sa rencontre avec un médecin de Londres et la disparition de Michel. L'histoire de l'aliéné, racontée par lui-même, témoigne de l'intérêt porté à la voix du fou (ou, du moins, celui considéré comme tel). Néanmoins, le fait que ce discours soit enchâssé est tout aussi significatif. Du point de vue de la vraisemblance, cet arrangement permet de raconter les plus grandes extravagances, pour peu qu'elles soient circonscrites à l'intérieur d'un contexte d'aliénation mentale et de raison commune (dont le narrateur est le représentant). De plus, ce procédé favorise l'identification du lecteur à cette instance extérieure et observatrice du récit second, en l'occurrence au narrateur premier, qui

---

<sup>42</sup> Mesnil-Tellier, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen », p. 173.

oriente la lecture dans sa perspective. Plusieurs éléments péritextuels permettent d'attester de cet objectif, à commencer par la préface.<sup>43</sup>

Pour commencer, l'auteur/narrateur<sup>44</sup> établit une relation de connivence et de correspondance avec le lecteur : « mon ami, et qui que vous soyez » (p. 167). L'auteur/narrateur explique avoir lui-même occupé les deux fonctions de narrateur et de lecteur (ou, plus précisément dans ce cas, d'auditeur) :

Après le plaisir de faire quelque chose qui vous soit agréable, je n'en ai point ressenti d'aussi vif que celui d'entendre raconter ou de raconter moi-même une histoire fantastique. (p. 167)

C'est précisément le caractère fantastique du récit qui à son sens justifie sa structure. Il s'agit tout d'abord de satisfaire un critère de vraisemblance, qu'il juge « de première nécessité dans toutes les compositions de l'esprit » (p. 168). A cet égard, la conviction est essentielle. Conscient de l'importance que la société de son temps accorde au rationalisme, « la bonne et véritable histoire fantastique d'une époque sans croyances ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou » (p. 170). C'est ainsi que Michel devient le narrateur de son histoire. Néanmoins, cette parole de fou doit passer par un intermédiaire auquel le lecteur peut s'identifier :

Je voulais qu'il eût pour intermédiaire avec le public un autre *fou* moins heureux, un homme sensible et triste qui n'est dénué ni d'esprit ni de génie, mais qu'une expérience amère des sottises vanités du monde a lentement dégoûté de tout le positif de la vie réelle. (je souligne, p. 170)

---

<sup>43</sup> Le terme « péritexte » renvoie à la définition de Genette : « Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ». Voir Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987), pp. 10-11.

<sup>44</sup> Tout porte à croire que l'auteur de la préface et le narrateur se correspondent, mais en l'absence de tout élément explicite permettant de confirmer ou infirmer cette association, nous maintenons les deux options comme des possibilités en employant « narrateur/auteur ».



L'auteur de la préface identifie ainsi deux degrés de folie, l'un émetteur (Michel), et l'autre transmetteur (le narrateur), un fou de degré moindre, assez fou pour pouvoir comprendre Michel, mais aussi assez lucide pour permettre au lecteur de s'identifier à lui. Au-delà de la facilitation de l'identification, l'auteur/narrateur répond aussi aux attaques de certains médecins qui n'ont pas hésité à voir dans le fantastique la cause de certaines maladies mentales.<sup>45</sup> Dans tous les cas, la folie du narrateur est à prendre au sens métaphorique plus que médical. Il s'agit, à l'image de la fonction narrative qu'il occupe, d'un être intermédiaire entre « le sage » et « l'insensé » (p. 170), dont l'imagination persiste malgré une tendance générale au rationalisme dans la société. Cet être n'est par ailleurs pas dénué de sublime, puisqu'il est qualifié de « poétique, puissant et passionné » (p. 170), et qu'il peut représenter, comme son anonymat le permet, à la fois l'auteur de la préface et le lecteur qui la lit :

Créature de rebut ou d'élection, comme vous ou comme moi, qui vit d'invention, de caprice, de fantaisie et d'amour, dans les plus pures régions de l'intelligence. (p. 170)

Ainsi, le narrateur du récit premier s'associe autant à l'auteur de la préface qu'au lecteur du roman. La préface s'inscrit donc bien dans le cadre des idées qui caractérisent son temps, mais son objectif n'en présente pas moins une nuance :

C'est que j'avais essayé d'y déployer, sans l'expliquer, mais de manière peut-être à intéresser un physiologiste et un philosophe, le mystère de l'influence des illusions du sommeil sur la vie solitaire, et celui de quelques monomanies fort extraordinaires pour nous, qui n'en sont pas moins fort intelligibles, selon toute apparence, dans le monde des esprits. (p. 171)

---

<sup>45</sup> Dans un article, contemporain de *La Fée aux Miettes*, de la *Gazette médicale de Paris*, l'auteur anonyme voit dans des œuvres comme *Jean Sbogar* (conte fantastique de Nodier publié en 1818) et leurs auteurs des « dispositions à la mélancolie et à l'hypocondrie » et « une véritable épidémie morale ». Voir (Anonyme), « De l'influence hygiénique du fantastique en littérature », *Gazette médicale de Paris*, (1832), 707-10 (pp. 709-10), cité dans Rigoli, *Lire le délire*, pp. 466-67.

Ce passage réitère ici les idées de Nodier sur le rapport entre la folie et le sommeil, tout en insistant sur leur caractère « mystérieux » mais « intelligible ». Toujours est-il que la préface, intitulée, non sans ironie, « au lecteur qui lit les préfaces », apparaît comme une *captatio benevolentiae*, dans laquelle l'auteur déploie une rhétorique intégrative. Les titres des chapitres relèvent d'un procédé similaire.

Ces titres qui offrent un abrégé du contenu de chaque chapitre ne qualifient jamais Michel de fou, au contraire. Ceci est manifeste dès le chapitre II : « Qui est la continuation du premier, et où l'on rencontre le personnage le plus raisonnable de cette histoire à la maison des fous » (p. 179) ou XXI : « Dans lequel on lira tout ce qui a été écrit de plus raisonnable jusqu'à nos jours sur la manière de se donner du bon temps avec cent mille guinées de rente, et même davantage » (p. 283). Le titre du chapitre III évoque une idée similaire, tout en y ajoutant une information supplémentaire : « Comment un savant, sans qu'il n'y paraisse, peut se trouver chez les lunatiques, par manière de compensation des lunatiques qui se trouvent chez les savants » (p. 185).

Outre le fait que Michel, le lunatique, apparaît comme un être rationnel (un « savant »), le titre suggère que la réciproque est aussi possible. Ce mouvement n'est cependant pas illustré dans le chapitre, et ce n'est qu'à la fin du récit que cette inversion est représentée, dans le chapitre intitulé sur le même ton ironique que la préface : « conclusion qui n'explique rien et qu'on peut se dispenser de lire » (p. 319). Malgré ce que suggère ce titre, ce dernier chapitre est essentiel pour saisir la posture du narrateur vis-à-vis de la folie (au sens médical comme poétique) et de la science qui se donne pour objet de l'étudier. A sa sortie de l'asile, le narrateur rencontre un « homme raide et sévère, habillé de noir de la tête aux pieds, [qui le] reti[ent] par le bras avec un mélange de politesse et d'autorité » (p. 319). Cet homme, qui

prend tout d'abord le narrateur pour un médecin, s'étend sur l'état de Michel :

Un misérable monomane qu'on nous amena ces jours derniers, et qui est travaillé d'un *diable bleu* fort étrange. Il a pour lubie spéciale de s'enquérir à tout venant d'une *mandragore qui chante*. (p. 319)

Dans sa terminologie, ce personnage puise autant dans le vocabulaire médical (« monomane »), métaphorique (« diable bleu »), que commun (« lubie »). Cependant, sur la base de l'in vraisemblance du délire de Michel, il se lance sur une longue démonstration de l'impossibilité d'une mandragore chantante, à grand recours de termes scientifiques. L'écart entre le lexique employé et l'objectif de la démonstration produit un effet comique qui transforme l'homme « raide et sévère » en personnage grotesque :

Monsieur n'est pas sans savoir que cette plante, qui est l'*atropa mandragora* de Linné, est dénuée, comme tous les végétaux, des organes qui servent à la vocalisation. C'est une solanée somnifère et vénéneuse, comme un grand nombre de ses congénères, dont les propriétés narcotiques, anodines, réfrigérantes et hypnotiques étaient déjà connues du temps d'Hippocrate. On l'emploie utilement contre la mélancolie, les convulsions et la goutte, et je l'ai vue héroïquement résolutive en cataplasmes dans les engorgements, les squirres et les scrofules. (p. 320)

Le discours se prolonge indéfiniment, l'homme retenant avec force le narrateur qui essaie désespérément de se défaire de son emprise. Ce long monologue où l'exhaustivité de connaissance scientifique sur la base d'une démonstration futile n'est pas sans évoquer le ridicule des médecins de Molière, et le texte fait par ailleurs directement écho à Sganarelle lorsque le narrateur, pour répondre à l'homme, lui rétorque avec ironie : « C'est probablement pour cela que la mandragore est muette ? ».<sup>46</sup> A ce stade, le narrateur prend cet homme non seulement

---

<sup>46</sup> A la fin d'une longue tirade pseudo-médicale dans l'acte II, scène 4, Sganarelle conclut : « Ossabandus, nequeys, nequer, potarinum, quipsa milus. Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette », Molière, *Le Médecin malgré lui*, in *Œuvres complètes*, éd. par Georges Forestier, 2 vols (Paris : Gallimard, 2010), I, 752.

pour un aliéné mais aussi pour un tortionnaire, lorsque ce dernier lui décrit le traitement qu'il préconiserait pour Michel :

Le plus sûr sera d'y procéder graduellement, en commençant par les affusions d'eau glaciale sur l'occiput et l'épigastre, et en passant de là aux sinapismes, aux épispastiques et aux moxas, sans négliger, comme de raison, un fréquent usage de la phlébotomie jusqu'à la syncope. Si l'éréthisme persiste, nous avons l'usage des ceps, des poucettes, du gilet de force et du maillot... (p. 322)

Toujours en ayant recours à un lexique spécialisé, l'homme décrit effectivement une série de pratiques d'une rudesse graduelle, allant de la douche (« affusion »), quoique d'« eau glaciale », aux irritations et brûlures thérapeutiques (« épispastiques » et « moxas »), puis à la saignée (« phlébotomie ») jusqu'à la perte de connaissance brutale (« syncope »), n'hésitant pas à préconiser des méthodes de contraintes dans le cas où le délire persistait. Le discours est d'autant plus ridicule que l'homme a recours à la « raison » pour justifier ces méthodes brutales. En entendant cela, le narrateur le traite de « bourreau », de « cannibale » et s'enfuit « comme s'[il avait] eu tous les chiens de l'île de Man à [ses] trousses » (p. 323). Ce n'est qu'après lui avoir échappé et en interrogeant le concierge que le narrateur apprend que cet homme qu'il considère parmi « les plus dangereux [des] prisonniers » (p. 322) est en réalité le maître Cramp :

Un fameux médecin de Londres qui est venu faire des observations philanthropiques dans notre maison de Glasgow, pour les appliquer au perfectionnement de la science et à l'amélioration du sort de tous les malades des trois royaumes. (p. 323)

Cette pratique est commune. En France, Esquirol a en effet fait le tour des asiles pour évaluer la qualité des établissements. Son rapport, présenté au ministre de l'Intérieur en 1818 a d'ailleurs permis de lancer le débat sur ces établissements et a constitué un élément clé dans la naissance de l'asile en vue de l'amélioration de la condition des

aliénés.<sup>47</sup> Cependant, dans ce passage, la pratique et le langage spécialisé sont détournés pour représenter des observations et des démonstrations ridicules et des méthodes qui ne sont pas sans évoquer la torture. L'ironie de cette rencontre atteint son paroxysme lorsque l'on apprend que le médecin est venu faire des observations « philanthropiques » dans le but d'améliorer le sort des malades.

Lorsque le narrateur apprend le lendemain la disparition de Michel, il ne peut qu'exprimer du soulagement :

Il se sera évadé [...]. Le voilà quitte, le pauvre Michel, du gilet de force, du maillot, des ceps, des poucettes, de la phlébotomie, des moxas, des épispastiques, des sinapismes, des affusions d'eau glacée, et des émétocathartiques ! (p. 323)

La reprise des expressions du maître Cramp, énoncées à rebours comme pour conjurer le traitement préconisé, témoignent aussi des connaissances du narrateur en la matière, comme le confirme l'adjonction de l'« émétocathartique », terme de pharmacie renvoyant à « ce qui excite le vomissement et les selles ».<sup>48</sup> Il renverse ainsi la légitimité de la science en lui conférant des propriétés vomitives et abjectes.

La futilité et le ridicule caractérisent similairement un membre de l'Académie des *lunatici* de Sienne, que le narrateur rencontre à Venise à la fin du récit, et dont le nom (« lunatici », mis en valeur par l'italique) reflète une fois de plus la critique envers l'aliénisme. Pour cet académicien, « plus [une question] sort du cercle des études vulgaires, plus elle est propre [...] à exercer les utiles loisirs des académies » (p. 327). Il donne pour exemple la question de « savoir si, quand Diogène fricassait les congres qui lui attirèrent un si méchant sarcasme de la

---

<sup>47</sup> Ces observations ont été reprises et publiées la même année dans l'article « Maison d'aliénés » du *Dictionnaire des Sciences Médicales*, xxx (1818), 40-95.

<sup>48</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 4 vols (Paris: Hachette, 1873-1874). Par la suite abrégé Littré.

part d'Aristippe, il les fricassait à l'huile ou au beurre » (p. 327). De nouveau, en se basant sur des éléments relevant de la culture spécialisée, ou dans ce cas lettrée, le spécialiste se penche sur leurs aspects les plus vides, sous prétexte de s'éloigner ainsi de la sphère du vulgaire. Pour le narrateur, néanmoins, il n'y a pas de doute : « Je m'occuperais davantage et plus utilement, avec le poète Villon, de ce que deviennent les neiges d'antan et les vieilles lunes » (p. 328). La mention du poète médiéval français affirme la supériorité de la littérature sur la science aux yeux du narrateur, qui ne peut que constater, non sans regret, l'absurdité qui découle des études qui se veulent de plus en plus spécialisées :

Si telles sont les occupations et les disputes de votre académie des *lunatici*, elle a indécemment usurpé le nom des hommes les plus intéressants, et, selon toute apparence, les plus raisonnables de la terre ! (p. 328)

Le narrateur dénonce les erreurs de jugements qui découlent des idées reçues : un homme de science, « en apparence » raisonnable, n'est en dernière instance qu'un insensé, et, à l'inverse, celui qui tient les propos les plus extravagants apparaît en fait comme le plus sensé. C'est ainsi que, dernière mise en abîme du texte, lorsque le narrateur tient entre ses mains le livre de *La Fée aux Miettes*, acheté auprès d'un vendeur de rue, il tient le récit « pour plus moral et même pour plus sensé [...] que ce que les savants ont écrit » (p. 329) :

De pareils livres influeraient d'une manière bien plus essentielle sur le perfectionnement moral de l'éducation d'un peuple intelligent et sensible, que toutes les babioles pédantesques de quelques méchants philosophastres brevetés, patentés et appointés pour instruire les nations ! (p. 329)

Le récit de Michel et sa personne n'apparaissent donc pas comme des cas isolés. Ils constituent au contraire des exemples illustratifs d'une tendance générale. Cette conclusion à laquelle le narrateur procède par induction confirme la démarche réflexive qui ouvre le récit. Selon sa

« théorie des lunatiques » formulée en incipit, le fait que ces derniers sont considérés comme insensés résulte en réalité d'un problème de compréhension d'ordre linguistique :

Les lunatiques [...] occuperaient selon moi le degré le plus élevé de l'échelle qui sépare notre planète de son satellite, et comme ils communiquent nécessairement de ce degré avec les intelligences d'un monde qui ne nous est pas connu, il est assez naturel d'en conclure que leurs idées manquent de sens et de lucidité, parce qu'elles appartiennent à un ordre de sensations et de raisonnements qui est tout à fait inaccessible à notre éducation et à nos habitudes. (p. 176)

Les fous auraient donc accès à des sphères de connaissance et de compréhension auxquelles la raison humaine, celle déterminée par l'empirisme et la science, ne peut avoir accès.

A son entrée à l'asile, le narrateur marque une distinction entre différents types de folie : « le fou malade qui épouvante ou qui rebute » et « le fou ingénieux et presque libre », inoffensif. Néanmoins, qu'il s'agisse de l'une ou l'autre catégorie, de la peur ou de la pitié, la folie s'inscrit dans une perspective esthétique sublime : leur apparente dignité est ainsi associée à « une révélation instinctive de supériorité morale, qui est pour eux la compensation de l'esclavage philanthropique auquel notre sublime raison les condamne » (p. 179), ce dont le dernier chapitre se fait l'écho. A ce stade le plus avancé, le fou perd jusqu'à son humanité, c'est-à-dire son caractère social, rendant toute communication intelligible impossible. Michel ne se trouve pas à un tel degré, et lui céder la parole revient à permettre à son discours d'attester de ce statut intermédiaire entre un monde intuitif et suprasensible et le monde social, humain. De ce fait, Michel, en dépit des histoires extravagantes qu'il rapporte, apparaît toujours comme un être rationnel, et ses propos et commentaires rétrospectifs permettent d'attester de son bon sens.

\*\*\*

Dans le roman, Michel occupe une fonction de traducteur entre le langage de la folie et celui de la société représentée par le narrateur premier (et, par extension, le lecteur). Cette capacité est d'autant plus appropriée que Michel est polyglotte, ce que constate le narrateur aussitôt que Michel commence son récit :

Jusque-là, Michel m'avait parlé en anglais ; il me parlait en français alors.  
« La langue française est votre langue naturelle, et je ne m'en serais pas aperçu, à la manière dont vous vous exprimez dans celle dont nous sommes servis. » (pp. 185-86)

A la suite de quoi Michel admet maîtriser les langues « de tous les peuples dont le nom a été recueilli par les historiens ou les voyageurs, et qui ont écrit leur alphabet » (p. 186), et qu'elles lui sont toutes aussi familières que peut l'être sa langue « naturelle ». Rigoli voit dans cet extrait la marque d'« un complet effacement d'une différence que le récit aurait pu sinon marquer réellement, du moins indiquer ».<sup>49</sup> Puisque Michel ne possède aucune langue qui lui soit propre, le langage de la folie dans son cas se noie dans l'indistinction, et ne peut donc être considéré comme représentatif de la « langue » de l'aliénation. Cette particularité provient justement de son statut intermédiaire et de ses connaissances linguistiques : du point de vue du système de la langue, Michel fait à la fois preuve de cohérence et d'intelligibilité. Son passage de l'anglais au français, langue maternelle du narrateur, témoigne d'un souci de se faire comprendre au mieux de son interlocuteur : « j'ai préféré [la langue] qui me donnait un titre de plus à votre attention » (p. 186). De ce point de vue, Michel se démarque des autres personnages du récit premier, qu'il s'agisse du médecin ou même du narrateur premier.

---

<sup>49</sup> Rigoli, *Lire le délire*, pp. 471-72.



En effet, nous avons vu que maître Cramp, le médecin de Londres, tenait des discours incompréhensibles en raison de son lexique très – trop – spécialisé. Il en va de même pour le narrateur qui se laisse emporter par le lyrisme lorsqu'il décrit Michel pour la première fois :

Enfin, pour m'expliquer plus clairement, et j'aurais peut-être dû commencer par là, ce qui serait arrivé infailliblement si j'étais maître de me défendre de l'invasion de la métaphore et du despotisme de la phrase, je vous dirai en langue vulgaire que c'était un fort beau garçon, qui avait les yeux, les sourcils et les cheveux noirs comme du jais. (p. 181)

Avant cela, la description de Michel était décousue et imprécise. Le narrateur revenait sur chaque caractéristique comme s'il ne parvenait pas à cerner le personnage qu'il contemplait. Il passait de la pâleur, « mais de cette pâleur de tristesse et d'abattement sur laquelle on sent qu'un jour de pure allégresse ranimerait toute la fraîcheur et la santé », à ses traits qui « avaient la pureté du style grec, mais non sa froideur », à l' « impression d'une âme rêveuse et mobile, quoique soumise et timide », à ses sourcils qui « n'avaient jamais fléchi sous le poids d'un remords, que dis-je ? sous celui d'une de ces inquiétudes passagères de la conscience », à ses yeux qui l' « étonnèrent par je ne sais quelle transparence humide et bleue » (p. 181). Les marques d'hésitations « mais », « quoique », « que dis-je », « je ne sais quelle », ainsi que le recours aux métaphores lorsqu'il parle de sa pupille comme d'un « disque d'ébène où le feu du regard s'était assoupi » dressent un portrait déstructuré et imprécis. Le narrateur constate que sa « monomanie poétique » (p. 181) l'empêche parfois de transmettre les informations de manière intelligible. D'une certaine manière, le narrateur correspond au maître Cramp pour être incompréhensible parce que son expression a été poussée trop loin dans son domaine d'expertise. De surcroît, il qualifie ce défaut de « monomanie »,

contrairement à l'aliéné Michel qui s'exprime intelligiblement. Sur le plan du langage, il s'opère donc un renversement, faisant basculer les personnages supposés être « normaux », le narrateur et le médecin, dans le domaine de la folie, qu'il s'agisse de « monomanie poétique » (p. 181) ou « [du] plus dangereux [des] prisonniers de l'asile » (p. 322). Inversement, le narrateur vante la clarté de la « langue vulgaire », lui permettant ici de « [s'] expliquer plus clairement » (p. 181), ou d'exprimer « plus de choses affectueuses, raisonnables et d'un profitable usage pour le genre humain » à la fin du roman (p. 329).

Ainsi, si Michel revêt des caractéristiques sublimes, c'est uniquement dans la perspective du narrateur, de même qu'il n'apparaît comme aliéné que dans celle du maître Cramp. Michel n'est ni poète, ni médecin. C'est un charpentier, un homme du peuple, dont la « manière nette et simple d'exprimer des idées naturelles » frappe le narrateur (p. 183). Sa parole prend d'autant plus de valeur qu'elle le distingue autant des autres aliénés, qui ont perdu toute capacité sociale, que du scientifique ou du poète qui le déterminent de manière abstruse, l'un dans le langage exacerbé de la médecine, l'autre dans celui de la poésie sublime. En vertu de cette position intermédiaire occupée par Michel, son discours mêle les éléments relevant du poétique (les éléments merveilleux) et ceux de la raison, comme en atteste la lucidité de ses observations et l'intelligibilité de son langage. Le chapitre III, le plus court du roman, marque ce passage important du récit premier au récit second, mais il met surtout en évidence la fonction essentielle du protagoniste en tant que narrateur. Le renversement reprend le chiasme du titre<sup>50</sup> et fait basculer la narration

---

<sup>50</sup> « Comment un savant, sans qu'il n'y paraisse, peut se trouver chez les lunatiques, par manière de compensation des lunatiques qui se trouvent chez les savants » (p. 185).

dans le discours du (soi-disant) fou, paradoxalement présenté comme « le personnage le plus raisonnable de cette histoire » (p. 179). A cet égard, l'analyse de quelques passages-clé de son récit, et plus particulièrement ceux qui témoignent de la lucidité de Michel, permet de rendre compte des implications d'un tel renversement, et comment le narrateur « fou » apparaît dans cette œuvre comme seul apte à communiquer son expérience.

\*\*\*

Si Michel sait se faire comprendre de son interlocuteur, il sait également prendre de la distance vis-à-vis des événements qu'il raconte et les considérer d'un point de vue extérieur :

Mon histoire ? Elle est bizarre et incompréhensible, sans doute, puisque personne n'y croit ; puisqu'on juge, au contraire, partout où j'en parle, que ma foi dans des événements imaginaires au jugement de la raison universelle est un signe de faiblesse et de dérangement d'esprit ; puisque ce motif seul a déterminé les précautions bienveillantes dont je suis l'objet, [...] et que je n'attribue qu'à l'humanité. (p. 184)

Avant même de commencer son récit, Michel présente tout d'abord son histoire du point de vue de la « norme » (« bizarre et incompréhensible », « signe de faiblesse et de dérangement d'esprit »). De plus, ces qualificatifs sont attribués sur la base de la croyance : celle de Michel en son histoire et les « événements imaginaires » qui la peuplent, et son absence chez ceux qui le jugent, ceux qui se placent du côté du « jugement de la raison universelle » et qui l'ont placé à l'asile. La condition de Michel repose donc sur un problème de compréhension et de créance, et en nommant « humanité » l'ensemble de ceux qui le jugent, il s'en démarque par la même occasion. En s'excluant ainsi de la sphère humaine (en l'occurrence, la sphère sociale) mais en maintenant un contact avec elle à travers le langage, Michel renforce dans cette proposition sa fonction d'intermédiaire. Ceci

n'est toutefois possible qu'aussi longtemps que son interlocuteur est disposé à l'entendre. Pour ce faire, Michel adapte son discours en adoptant la langue maternelle de son interlocuteur (le narrateur premier), car elle lui confère un statut particulier vis-à-vis de lui : « un titre de plus à votre attention, et peut-être à votre indulgence » (p. 186). Cette relation particulière, que Michel rend possible grâce à la langue et à sa capacité à comprendre la perspective de la norme, prend place autant dans le récit premier que dans le récit second.

Quand Michel travaille comme charpentier auprès du maître Finewood, il va décliner les avances d'une jeune fille, Folly, pour la raison que son cœur est déjà occupé par le portrait de la princesse Belkiss.<sup>51</sup> En lui avouant son amour pour une princesse éloignée, il réalise l'erreur qu'il commet :

Mon émotion m'entraîna plus loin que ne le permettaient la discrétion et la prudence, et j'ajoutai dans le transport auquel j'obéissais encore : - Non, Folly ! jamais à vous, jamais à une autre qu'à la divine princesse Belkiss. (p. 235)

La réaction de la jeune fille, qui explose de rire, ne surprend donc nullement Michel, au contraire :

Je m'éloignai en me demandant à moi-même si je n'avais pas donné quelque juste prétexte à sa folie, et si la passion qui me dominait n'était pas mille fois plus insensée encore. (p. 236)

Il est intéressant par ailleurs de noter que le terme « folie » qui s'applique à Folly qui « se pâmait de rire », est employé au sens métaphorique, accentuant par la même occasion la personnalité de la jeune fille dont le nom était déjà un indicateur. Dans le discours de Michel, « folie » renvoie généralement à ces écarts de conduite ou à un caractère badin. Il ne l'emploie en effet jamais pour qualifier sa passion,

---

<sup>51</sup> La Fée aux Miettes, en remerciement de la promesse de mariage de Michel, lui offre un portrait de la princesse Belkiss. Michel tombe éperdument amoureux du portrait qui lui semble prendre vie lorsqu'il le contemple.

l'associant sémantiquement plutôt au « sens » (« insensée »). De même, pour commenter les moqueries de ses camarades sur sa passion, il juge que « ces plaisanteries n'étaient pas au fond dépourvues de bon sens » (p. 236).<sup>52</sup> Le récit de Michel semble marquer une distinction entre ce qui relève du pathologique, ou du social : la folie, et ce qui renvoie à un manque de cohérence rationnelle : l'insensé. Si Michel reconnaît éprouver des sensations qu'il ne peut expliquer, il réfute l'association à la maladie ou à la folie, comme lorsqu'on l'accuse d'un meurtre qu'il n'a pas commis : « Quoiqu'il y ait dans tout ce qui m'arrive [...] de quoi faire extravaguer les sept sages [...], je ne suis, grâce au ciel, pas plus stupide et pas plus fou que je ne suis coupable » (p. 255). Il est également parfaitement conscient de l'incohérence de sa passion : « Mon amour pour ce portrait n'est en effet qu'une illusion, et mon esprit, si malade que tu le supposes, n'a jamais conçu l'orgueilleuse prétention d'un retour » (p. 273).

Si Michel attribue l'irrationnel de sa passion pour un portrait à une illusion, les éléments surnaturels dont la perception peut défier la raison semblent pour leur part appartenir au domaine du rêve. De la même manière qu'il plaçait la croyance à la base du malentendu qui l'a conduit à l'asile, il craint l'existence d'un élément qui viendrait finalement lui apporter la preuve de l'irréalité de son histoire :

Vous savez si l'homme aime à repousser jusqu'à son dernier terme, sous l'enchantement d'une espérance longtemps nourrie, la désolante idée qu'il a tout rêvé... TOUT ; et qu'il ne reste rien derrière ses chimères... RIEN ! (p. 185)

La possibilité du rêve qui discréditerait tous les événements de la vie de Michel permet de maintenir en suspens la réalité des événements narrés, et ainsi de préserver la vraisemblance du récit premier.

---

<sup>52</sup> Au chapitre XXII, il emploie le même lexique en s'adressant au maître Finewood : « Je comprends que mes paroles ne vous paraissent pas sensées » (p. 299).

Toutefois, à l'intérieur du récit de Michel, le rêve ne revêt pas cette fonction annihilatrice et ce, à nouveau, parce qu'il occupe une position intermédiaire entre le sommeil et la veille :

J'allai dormir, si je ne dormais ; car, pour dire la vérité, monsieur, les impressions de la veille et du sommeil se sont quelquefois confondues, et je ne me suis jamais fort inquiété de les démêler, parce que je ne saurais décider au juste quelles sont les plus raisonnables et les meilleures. J'imagine seulement qu'à la fin cela revient à peu près au même. (p. 240)

Dans l'esprit de Michel, le rêve et la réalité se confondent. Les éléments qui les composent peuvent relever autant du surnaturel que du réel, et ses impressions lui paraissent « raisonnables » ou « meilleures » quel que soit l'état dans lequel il se trouve. L'inscription du récit de Michel sous l'égide du rêve permet également de mettre en place une structure de mise en abîme, dans la mesure où il arrive parfois que Michel fasse le récit d'un rêve, à l'intérieur même de ce qu'il ne saurait qualifier de rêve ou de réalité. Grant Crichfield considère cette incertitude comme une tension caractéristique du romantisme, faisant de l'état intermédiaire de Michel un motif esthétique : « the Romantic character is typically at odds with objective reality and is increasingly preoccupied by his subjective reality ».<sup>53</sup>

Quoiqu'il en soit, Michel n'est fou ou malade que du point de vue des autres personnages, alors que le lecteur est invité à pencher en faveur de la perspective du narrateur, comme les éléments péritextuels ou la description péjorative et grotesque de maître Cramp le suggèrent. Pour ce qui est de Michel lui-même, l'écart ne se situe pas tant au niveau de la maladie qu'à celui de la cohérence, en lien avec la raison humaine. Mais s'il ne peut s'expliquer, ni expliquer certains événements ou sensations d'un point de vue rationnel, il n'en cherche pas la raison pour autant, préférant la sensation d'extase à toute

---

<sup>53</sup> Grant Crichfield, « The Romantic Madman as Hero: Nodier's Michel le Charpentier », *The French Review*, 51 (1978), 835-42 (p. 837).

explication rationnelle qui ne saurait que l'atténuer. Ceci se relève dans la persistance de l'amour qu'il ressent pour le portrait de la princesse Belkiss et dans l'impression que l'objet a pris vie en dépit du fait qu'il a conscience de l'absurdité et de l'impossibilité physique d'un tel phénomène :

Ce vain besoin de tout savoir et de tout expliquer qui me tourmente ne serait-il pas une marque de la faiblesse de notre intelligence et de la vanité de nos ambitions, le seul motif peut-être qui nous empêche de goûter sur terre la part légitime de félicité qui nous y est dispensée ? Que m'importent les causes et les motifs du bien dont je ressens les effets, et de quel droit irais-je m'en informer avec une sottise et orgueilleuse curiosité, quand tout m'avertit que je suis né pour jouir de ma vie et de mon imagination, et pour en ignorer le mystère ? (p. 283)

Ainsi, le besoin de tout expliquer est pour Michel un signe de « faiblesse » et de « vanité », motivé par « une sottise et orgueilleuse curiosité », conduisant à des résultats « vains ». La sensation prime sur l'explication de son fonctionnement. Or, ce « besoin de tout savoir » est aussi précisément ce qui motive la science. Autant Michel que le narrateur voient donc dans la science le contraire de ce qu'elle affirme être, et insistent sur sa futilité, sa sottise et son orgueil. Au contraire, les sensations extatiques et les expériences sublimes sont incompatibles avec le positivisme. Michel tient cette opinion de la Fée aux Miettes qui s'est chargée de son enseignement. Ce qu'elle lui explique au chapitre XXII cristallise l'idée d'une prépondérance de la connaissance sensible sur l'explication rationnelle, en plaçant la croyance à la base de sa conception :

Quel grand mal y aurait-il de t'imaginer que je suis réellement une intelligence favorisée de quelque supériorité sur ton espèce [...] ? Ces alliances sympathiques de deux natures inégales sont possibles, puisque la religion les reconnaît, et que la raison purement humaine, qui discute tout, parce qu'elle ne discerne rien clairement, ne saurait en contester quelques exemples fort rares à la vérité, mais qui se sont établis dans nos créances, sur la foi des hommes les plus éclairés et les plus vertueux. (p. 309)

Ainsi, la raison, en étant qualifiée d'« humaine » est par là même dévaluée : l'explication qu'elle recherche en vain lui est inaccessible dans la mesure où elle se situe dans une autre sphère de perception. C'est une attaque directe à la science qu'elle formule :

N'as-tu pas remarqué que les vaines sagesse de l'homme le conduisent quelquefois à la folie ? Et qui empêche que cet état indéfinissable de l'esprit, que l'ignorance appelle folie, ne le conduise à son tour à la suprême sagesse par quelque route inconnue qui n'est pas encore marquée dans la carte grossière de vos sciences imparfaites ? (p. 310)

La Fée aux Miettes emploie le terme « folie » non pas dans la même acception métaphorique que Michel, mais comme un « état indéfinissable de l'esprit », pour immédiatement s'en distancer : « ce que l'ignorance appelle la folie ». Ce mouvement révèle une lacune d'ordre lexicale, dans la mesure où « folie » revêt des connotations péjoratives dans la langue et que son emploi dénonce l'ignorance, mais aussi parce que l'état de l'esprit dont elle parle est « indéfinissable ». En son état, la science est incapable de la saisir, jugée « grossière » et « imparfaite ». Le mouvement qui anime ces deux questions rhétoriques s'articule autant autour du terme de « folie » que dans son rapport à la sagesse, qui apparaît à la fois comme la source et la finalité de la folie : du point de vue « vain » et « humain » tout d'abord, « suprême » en fin de compte. Ainsi, la critique formulée à l'encontre du rationalisme humain n'écarte pas l'éventualité d'un accès au sublime, pour peu que l'individu ouvre son esprit à des voies alternatives, et non contraires, à celles qu'ont tracées les sciences positives.

Le médecin, les magistrats et académiciens incarnent à la fois la vanité et l'imperfection énoncées par la Fée aux Miettes. Ils ne seront pas parvenus à comprendre Michel, et ne renvoient d'eux-mêmes qu'une image ridicule. Pour que Michel puisse pratiquer son rôle de



traducteur, encore faut-il que son interlocuteur soit disposé à l'écouter. Les malentendus l'ont conduit à l'humiliation face à Folly qui s'est moquée de sa passion, et à l'asile lorsqu'il est allé s'enquérir auprès d'un herboriste de l'existence d'une mandragore qui chante. Le choix de la plante n'est pas non plus anodin. Elle était en effet employée dans la médecine antique, notamment pour soigner la mélancolie. Au Moyen Âge, les auteurs insistaient sur les précautions à prendre lors de sa cueillette, préconisant parfois même des rituels superstitieux. En effet, si elle n'était pas cueillie correctement, la plante pouvait pousser un cri à rendre fou.<sup>54</sup> La mention seule de la mandragore, qui ne crie plus mais chante, permet d'intégrer à la fois le rapport à la folie au sens médical et le rapport au folklore et au surnaturel.

Pour le narrateur, Michel est un être ayant fait l'expérience du sublime et qui parvient à le transmettre à travers le langage. Le narrateur repense d'ailleurs à cette expérience comme « les émotions [...] profondes [qu'il avait] ressenties en quelques heures à Glasgow » p. 326). Malgré le talent de Michel à transmettre ses impressions, il doit néanmoins reconnaître ses limites à la fin de son récit, qui se clôt sur l'ellipse de son aventure à la recherche de la mandragore qui chante :

Ce n'est pas que [l'histoire de cette quête] n'ait été féconde en aventures extraordinaires dont la connaissance pourrait servir en temps et lieu à l'instruction des hommes de bonne foi ; mais il faudrait pour cela qu'elle fût racontée dans une langue plus naïve et moins spirituelle que la nôtre, chez un peuple qui jouisse encore de son imagination et de ses croyances.  
(p. 318)

En raison de sa position intermédiaire et de son recours à une langue qui repose sur un système rationnel, mais aussi à cause du positivisme

---

<sup>54</sup> Albert-Marie Schmidt retrace les différents usages et représentations de la mandragore depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Il aborde par ailleurs l'exploitation du thème par Nodier, bien qu'en des termes très sévères : « Charles Nodier prive son apologue de cette force persuasive qui rayonne de tout mythe intimement médité : le symbole de la mandragore y reste à l'état d'ébauche estompée, hésitante, inefficace », Albert-Marie Schmidt, *La Mandragore* (Paris: Flammarion, 1958), p. 108.

qui domine dans la société, son récit est incomplet. Il est incapable de rendre compte de cette expérience, dans la mesure où elle est incompatible avec toute forme de rationalisme.

Tout n'est en somme qu'une question de croyance et de compréhension, qui toutes deux se fondent sur le sentiment et les sensations bien plus que sur le raisonnement logique. Cette conclusion renvoie à l'auteur de la préface :

Pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et [...] une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire. Cette condition une fois donnée, on peut aller hardiment et dire tout ce que l'on veut. (p. 170)

C'est dans cette perspective que la structure du récit prend d'autant plus de valeur, car outre le fait qu'elle permet de revaloriser la parole de l'homme prétendument fou, elle renforce son assimilation au domaine poétique, par l'entremise de la réception du narrateur premier, lui-même poète. Ce dernier est sensible aux connaissances scientifiques mais aussi à ce qui est rationnellement inexplicable. Sa rencontre avec l'aliéné Michel, mais aussi avec le maître Cramp et le membre de l'Académie de *lunatici* de Sienne, lui démontre l'erreur des sciences positives due à la vanité de leurs recherches et la possibilité d'une raison *autre*, qui évoluerait dans les sphères du sublime et dont le rationalisme ne saurait rendre compte. Michel, en tant que polyglotte, homme du peuple, cultivé sans être lettré ni scientifique, sensible mais lucide, qui privilégie l'expérience sur l'explication, apparaît donc comme le plus apte à remplir la fonction de narrateur de son histoire, sa position intermédiaire lui permettant d'offrir les services d'une traduction, littéralement, mais aussi conceptuellement. L'adaptation du discours de Michel permet ainsi au narrateur, et par extension au lecteur, d'apercevoir ces régions que la science ne s'explique pas, et qui appartiennent entièrement au domaine de l'imagination, de la poésie et

de la rêverie. Michel occupe une position d'intermédiaire entre la norme et la folie, puisqu'il a ressenti l'extase que produisaient les événements sur ses sens, sans pour autant être plongé dans cet univers au point qu'il ne puisse plus communiquer avec les autres hommes. En ce sens, il n'est donc pas étonnant que Michel occupe une place similaire entre le sommeil et la veille, deux états qui dans son récit s'entremêlent et se superposent. Car le rêve est selon Nodier l'état qui permet d'accéder à ces régions sublimes émancipées du joug du rationalisme.

Dans le récit de Nodier, il s'opère donc un renversement de valeurs. Celui qui détient le savoir scientifique se leurre et apparaît comme un sot, voire un fou dangereux, alors que celui qui passe pour fou est en réalité le plus raisonnable et le plus sublime des personnages. Par conséquent, la technique du récit enchâssé qui compose la structure du roman n'est pas tant à prendre comme une subordination que comme la reconnaissance de la supériorité de la folie poétique sur le discours rationnel. Le narrateur ne juge ni n'évalue Michel qu'en termes d'admiration et de respect. A cet égard, le fou et sa folie apparaissent comme supérieurs au poète, même si ce dernier devait admettre en être lui-même affecté.

### **1.3 Balzac : folie médicale, folie poétique et passion de l'absolu**

La parodie du discours scientifique et spécialisé de Maître Cramp et l'Académicien chez Nodier n'est pas sans évoquer les savants consultés par Raphaël Valentin dans *La Peau de Chagrin* de Balzac. Dans ce roman fantastique paru moins de deux ans avant *La Fée aux Miettes*,<sup>55</sup> le

---

<sup>55</sup> Bien que Todorov ne considère pas ce roman comme appartenant au genre fantastique en raison de son épilogue qui fournit, selon lui, une explication allégorique au lecteur, Carine Bourget, en nuancant le catégorisme de Todorov,

protagoniste, sur le point de se jeter dans la Seine, fait l'acquisition d'un talisman dont le pouvoir lui permet de réaliser tous ses souhaits au prix de sa vie. Cette dernière, représentée par la peau de chagrin, diminue à chaque souhait exaucé et c'est donc dans une tentative désespérée de surmonter la malédiction que Raphaël va consulter des savants, espérant inverser le rétrécissement de la peau qui le conduit vers une mort inéluctable. En dépit de la gravité de la situation du protagoniste, les scientifiques sont pour leur part décrits sur un mode comique. A l'instar des savants dans *La Fée aux Miettes*, le naturaliste Lavrille, par exemple, étend son savoir à grands recours de termes scientifiques et spécialisés, mais en aucun cas ne répond-il véritablement à la requête de Raphaël :

Je connais ce produit, répondit le savant après avoir braqué sa loupe sur le talisman ; il a servi à quelques dessus de boîte. Le chagrin est fort ancien ! Aujourd'hui les gainiers préfèrent se servir de galuchat. Le galuchat est, comme vous le savez sans doute, la dépouille de *raja sephen*, un poisson de la mer Rouge...<sup>56</sup>

Balzac dresse un tableau similaire lorsque Raphaël décide de s'adresser à des médecins pour tenter d'agir sur le mal physique qui le ronge. Outre le médecin personnel de Raphaël, le récit met en scène trois médecins représentant chacun des approches médicales différentes, caractéristiques de l'époque.<sup>57</sup> Si les médecins diffèrent dans les causes de la maladie dont souffre Raphaël, tous s'accordent néanmoins pour voir en lui un cas de monomanie. Dans son article retraçant les emplois des termes « monomanie » et « monomane », Roselyne de Villeneuve

---

montre comment l'emploi couplé de l'allégorie et de l'ironie permettent au contraire d'affermir *La Peau de Chagrin* dans le genre fantastique. Voir Carine Bourget, « Fantastique, allégorie et ironie dans *La Peau de Chagrin* », *Nineteenth-Century French Studies*, 24.1 (1995), 74-83.

<sup>56</sup> Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*, in *La Comédie humaine*, X (1979), 239.

<sup>57</sup> Brisset représente ainsi l'organisme de Broussais, Caméristus le vitalisme de Récamier et Maugredie l'éclectisme de Magendie. Voir Jacques Neefs, « La localisation des Sciences », in *Balzac et « La Peau de Chagrin »*, éd. par Claude Duchet (Paris: SEDES, 1979), pp. 138-41.

relève cinq occurrences du mot dans *La Peau de Chagrin*, la première étant exprimée par Jonathas, le valet de Raphaël : « A cette heure, d'autres prétendent qu'il est *monomane*. C'est inconciliable ! ». <sup>58</sup> Dans la forme de l'énoncé, les indications stylistiques et l'énonciateur, Villeneuve dégage l'effet presque comique qu'implique l'emploi du terme médical :

Le mot intervient dans un DI (discours indirect) inséré dans du DD (discours direct), le verbe de communication introducteur *prétendent*, conforté par le jugement négatif « c'est inconciliable » pour « c'est inconcevable » et la modalisation autonymique d'emprunt, [...] transcrite par l'italique, signalant la récusation du propos médical, que Jonathas n'admet pas. <sup>59</sup>

Cette première occurrence est importante, dans la mesure où elle agit comme une « prolepse partiellement invalidante » relativement à son emploi par les médecins consultés par Raphaël. <sup>60</sup> De même que la science avait été incapable d'agir sur la peau de chagrin, la médecine n'est pas parvenue à améliorer l'état de Raphaël, qui succombe violemment dans les bras de son amante Pauline. Sur fond de tragique et de fantastique, Balzac expose les savants sur le même ton parodique que Nodier, décrédibilisant leur discours en les faisant apparaître comme pédants et inefficaces. Thomas Klinkert voit dans cette représentation une « critique de la science » <sup>61</sup> étroitement liée à la poétique balzacienne : « le projet balzacien n'est pas un projet scientifique mais un projet littéraire, qui utilise la science et, de manière plus générale, le savoir comme modèle et comme source d'inspiration ». <sup>62</sup> Balzac confirme cette posture dans la préface de la

---

<sup>58</sup> Balzac, *La Peau de Chagrin*, p. 215, cité par Villeneuve, « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire », p. 103.

<sup>59</sup> Villeneuve, « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire », p. 103.

<sup>60</sup> Villeneuve, « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire », p. 103.

<sup>61</sup> Thomas Klinkert, « Science, mysticisme et écriture chez Balzac (*La Peau de Chagrin* et *Louis Lambert*) », *L'Année balzacienne*, 14 (2013), 41-54 (p. 49).

<sup>62</sup> Klinkert, « Science, mysticisme et écriture chez Balzac », p. 42.

première édition de *La Peau de chagrin* de 1831 (supprimée dans les versions suivantes) :

Outre ces deux conditions essentielles au talent [l'observation et l'expression], il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles ; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être. Ils inventent le vrai, par analogie, ou voient l'objet à décrire soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet.<sup>63</sup>

Klinkert conclut de cet extrait que la pratique du poète implique une part de travail scientifique, celui de l'observation, et de mysticisme, évoqué dans ce passage par la « seconde vue ».

Pour Brigitte Méra, cette articulation entre la science, l'écriture et le mysticisme est indissociable du rapport à la passion et à l'absolu :

Balzac [...] voit dans la passion une énergie pour dépasser ses limites, [...]. L'absolu est la réalité suprahumaine, transcendante, qu'appelle l'insatisfaction, l'expérience du manque, qu'inspire la réalité contingente, limitée : l'absolu ne se conçoit que par rapport au relatif (et vice-versa). Il recèle de fait une connotation plurivoque pour la période, connotation à la fois scientifique, esthétique, métaphysique.<sup>64</sup>

Ces définitions de Méra font écho à la préface de la *Peau de chagrin* de 1831. Cette passion de l'absolu, par ailleurs, comporte toujours le risque de sombrer dans la folie et de nombreux personnages balzaciens y succombent effectivement.<sup>65</sup> Lorsqu'elle devient folie, cette passion rend aussi impossible toute expression, comme le souligne Méra en citant Balzac dans *Massimilla Doni* : « Quand un artiste a le malheur d'être plein de la passion qu'il veut exprimer, il ne saurait la peindre,

<sup>63</sup> Balzac, « Préface de la première édition 1831 », in *La Peau de Chagrin*, p. 52. Cité par Klinkert, « Science, mysticisme et écriture chez Balzac », p. 46.

<sup>64</sup> Brigitte Méra, « Le roman philosophique balzacien et la passion de l'absolu », *L'Année balzacienne*, 7 (2006), 161-78 (pp. 161-62). Dans cet article, Méra analyse les rapports entre la passion et la pensée à travers leurs représentations dans les *Etudes philosophique* et dégage une poétique unifiante mais aussi dissidente, dans ce qu'elle offre des représentations critiques, exacerbées de la société.

<sup>65</sup> C'est le cas de Raphaël de Valentin, comme nous l'avons vu, mais également de Balthazar Claës dans *La Recherche de l'Absolu* et Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in *La Comédie humaine*, X (1979).

car il est la chose même au lieu d'en être l'image ». <sup>66</sup> De ce point de vue, l'expression de cette passion nécessiterait donc une instance extérieure au sujet passionné, fonction qui revient au narrateur omniscient, comme dans *La Peau de chagrin*, ou à un narrateur intradiégétique, comme dans *Louis Lambert*. <sup>67</sup> La limite expressive du langage par le personnage passionné est également illustrée dans ce deuxième récit. En effet, les rares paroles proférées par Lambert devenu fou et retranscrites par le narrateur en fin de récit présentent une succession de propos sans articulation logique apparente. Elle n'est évidente, nous dit le narrateur, qu'« aux yeux des personnes [...] qui se plaisent à plonger dans ces sortes de gouffres intellectuels » (p. 689). Sachant l'importance que Balzac accorde au terme « monomanie » dans ses œuvres ainsi qu'à la représentation du discours médical, il paraît surprenant de constater que dans *Louis Lambert*, autant le terme que la parole du médecin sont absents du récit. Cette absence est d'autant plus remarquable vu la postérité du roman dans les études psychiatriques.

En effet, les docteurs Falret et Morel ont pris Lambert comme exemple pour illustrer un état morbide au début des années 1850, <sup>68</sup> et le roman a parcouru les traités de médecine de manière sporadique mais récurrente tout au long du siècle. Mais c'est surtout dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle que ce texte balzacien a connu son plus grand succès, auprès des psychiatres Devic et Morin en 1927, puis Claude et Lévy-

---

<sup>66</sup> Balzac, *Massimilla Doni*, in *La Comédie humaine*, X (1979), 613. Cité dans Méra, « Le roman philosophique balzacien et la passion de l'absolu », p. 172.

<sup>67</sup> Nous employons la terminologie de Genette pour faire référence au statut du narrateur (niveau narratif et relation à l'histoire). Voir Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972).

<sup>68</sup> Respectivement Bénédicte-Augustin Morel, *Etudes cliniques. Traité théorique et pratique des maladies mentales*, 2 vols (Paris: Baillière, 1853), II; Jean-Pierre Falret, *Leçons cliniques de médecine mentale faites à l'hospice de la Salpêtrière* (Paris : Baillière, 1854).

Valensi en 1934, qui ont vu en Lambert la première description de la schizophrénie.<sup>69</sup> En fait, il semble que le succès de *Louis Lambert* auprès des psychiatres tiende à la fois à la posture du narrateur et à la structure du récit. C'est ce que soutient Rigoli dans son analyse du roman, qui selon lui intègre tous les éléments qui composent l'étude de cas psychiatrique :

Un dossier à visée clairement documentaire, dont la constitution implique l'assemblage des mêmes pièces. L'histoire de l'aliéné et ses antécédents, le récit de sa consultation, son interrogatoire, la citation de ses paroles ou de ses écrits, la description de son apparence [...] et parfois même son portrait.<sup>70</sup>

La citation des paroles et des écrits de Lambert servent donc à la démonstration médicale, offrant au lecteur la possibilité d'une lecture symptomatologique. Rigoli insiste sur les rapports entre la psychiatrie et la littérature dans *Louis Lambert* :

Une confrontation des textes de Lambert avec ceux que rassemblent les publications aliénistes montrerait d'ailleurs des parentés et permettrait d'inférer des diagnostics courants : *manie érotique* dans les lettres à Pauline (la *passion* exacerbée n'est rien moins, pour Pinel et Esquirol, que la folie ; *monomanie d'orgueil* dans la lettre à l'oncle, où Lambert se sent promis à une destinée extraordinaire ; *conceptions délirantes* dans les derniers fragments cités, où Lambert ébauche un système hermétique.<sup>71</sup>

Si une telle lecture médicale n'est pas exclue, il s'agit dans cette analyse de se demander si la présence de la parole et des écrits de Lambert ne pourraient pas aussi conduire à une interprétation différente, plus en ligne avec le projet balzacien de représenter les sphères du littéraire, du médical et du philosophique dans une dynamique essentiellement dialogique. En effet, lorsque Klinkert se penche sur *Louis Lambert*, et

---

<sup>69</sup> A. Devic et G. Morin, « A propos de la démence précoce. Balzac précurseur de Bleuler », *Lyon médical*, (1927), 310; H. Claude et J. Lévy-Valensi, « Un Schizophrène dans la *Comédie humaine* », *Le Progrès médical*, (1934), 585-93. Pour une étude récapitulative du rapport entre *Louis Lambert* et la schizophrénie, voir notamment Henri Evans, « La pathologie de Louis Lambert: Balzac aliéniste », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 50.2 (1950), 249-55.

<sup>70</sup> Rigoli, *Lire le délire*, pp. 482-83.

<sup>71</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 490.



plus spécifiquement sur la pratique de réécriture du *Traité de la Volonté* de Lambert,<sup>72</sup> il précise :

Il est intéressant de constater que ce système de Lambert [que reprend le narrateur dans l'élaboration du texte] repose sur deux piliers, le pilier de la science et celui du mysticisme. On peut même constater à travers le texte de Balzac une tendance à nier les différences qui existent entre ces deux sphères.<sup>73</sup>

L'analyse de Rigoli n'exclut évidemment pas un tel enchevêtrement, mais il considère la parole et les écrits de Lambert comme significatifs des « sacrifices que Balzac consent en matière de construction romanesque au bénéfice d'un dispositif importé de la science ».<sup>74</sup>

Pour Mesnil-Tellier, l'insertion de documents « réels » sert tout d'abord à satisfaire un critère de vraisemblance, bien que l'enchâssement permette aussi de donner la parole au héros :

Balzac réserve son jugement sur son personnage, donnant sa voix à entendre, mais de manière médiatisée, au sein d'un discours qui, malgré sa sympathie, insiste sur l'incohérence et la déchéance finales du personnage, tout autant que sur son génie précoce. Ce dialogisme est renforcé par la délégation de la narration à deux autres voix, celle de l'oncle et celle de Pauline, qui viennent apporter un autre point de vue sur le héros, et multiplient ainsi les lectures possibles de sa folie.<sup>75</sup>

De ce fait, il semble que d'une manière générale, les passages dévolus à la parole de Lambert aient été relégués à cette « lecture symptomale »,<sup>76</sup> s'ils n'ont pas simplement été éludés en tant que tels de la critique. Dans le cadre de cette thèse, il s'agit de reconsidérer ces passages dans leur rapport au discours scientifique, non plus comme moyens d'illustration, mais au contraire comme un discours alternatif à celui de la médecine. Cette lecture s'inscrivant dans le contexte plus large de la

---

<sup>72</sup> Cet ouvrage n'est pas sans évoquer la *Théorie de la Volonté* de Raphaël de Valentin, ce qui permet à Klinkert de marquer un rapport de continuité entre les deux œuvres, « Science, mysticisme et écriture chez Balzac », p. 50. On pense également à l'ouvrage que Balzac lui-même avait entrepris dans sa jeunesse.

<sup>73</sup> Klinkert, « Science, mysticisme et écriture chez Balzac », p. 50.

<sup>74</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 492.

<sup>75</sup> Mesnil-Tellier, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen », p. 324.

<sup>76</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 489.

stratégie du roman, il est nécessaire tout d'abord de dégager les particularités structurelles du texte ainsi que la fonction du narrateur premier vis-à-vis de la folie médicale.

#### **1.4 *Louis Lambert* (1832) : étude de cas ou œuvre littéraire ?**

*Louis Lambert* est un roman qui a particulièrement occupé Balzac et dont la complexité se reflète dans les multiples versions qui se sont étendues sur quatorze ans. L'histoire,<sup>77</sup> pour sa part, demeure constante et raconte la vie de Louis Lambert : son enfance, sa vie au collège Vendôme où il se lie d'amitié avec le narrateur, son passage à Paris, sa passion amoureuse avec Pauline de Villenoix et sa dernière rencontre avec le narrateur, alors qu'il se trouve dans un état avancé de folie. Dans ce texte, la science et le littéraire entretiennent un rapport complexe, comme en attestent les modifications du titre du roman, la préface et les personnages de Lambert et du narrateur.

En effet, Balzac avait tout d'abord titré son roman *Notice biographique sur Louis Lambert*, modifié l'année suivante en *Histoire intellectuelle de Louis Lambert*. Le premier titre indiquait l'affiliation générique du roman à la biographie littéraire, mais l'aspect factuel que suggère la « biographie » s'est alors vu relégué au second plan derrière une prédominance ouvertement accordée au développement des idées. Néanmoins, l'accent porté sur la science était déjà clair dans l'« espèce

---

<sup>77</sup> Le terme est à prendre ici dans son sens narratologique, soit « l'ensemble des événements narrés, indépendamment de leur ordonnance textuelle, mais envisagé du point de vue de leurs fonctions et des actants qui les accomplissent », Hendrik Van Gorp et al., *Dictionnaire des termes littéraires* (Paris: Champion, 2005).

de préface » qui ouvrait le récit dans le manuscrit de la première version :<sup>78</sup>

Si nous sommes en droit, si nous devons même cacher les sources où nous allons puiser certaines compositions romanesques, pourrait-il en être ainsi pour les faits susceptibles *d'intéresser les sciences*. [...] Les phénomènes qui, mieux étudiés, doivent nous mener à une connaissance exacte de cet organe étant intimement liés aux actes de la vie domestique, à cette vie dont chaque homme ensevelit les événements sous un profond mystère, *il y a certes un bénéfice scientifique* dans la solidarité qui unit l'auteur à son récit, lorsqu'il croit révéler quelque *secret appartenant à la psychologie*. (je souligne, p. 1502)

En énonçant ainsi son projet, le narrateur satisfait d'une part les critères relevant de la « vraisemblance pragmatique » propre au genre romanesque,<sup>79</sup> tout en justifiant l'importance du lien entre la science et la littérature lorsqu'il est question de l'esprit humain : le « cerveau de l'homme » (p. 1502). Ainsi, un dialogue s'établit entre la science et la littérature, le « mystère » et le « secret » permettant autant de satisfaire l'attrait romanesque que de « mener à une connaissance exacte » du point de vue scientifique.

L'histoire que le narrateur se propose de faire découvrir est dans un premier temps présentée comme le résultat d'une observation, dans la lignée de la démarche de Pinel. Mais malgré ces prétentions ouvertement au service de la science, les premières versions ne sont pas dénuées de visée romanesque, comme en atteste la fin du manuscrit de la *Notice biographique sur Louis Lambert* :

---

<sup>78</sup> Cette introduction longue de 82 lignes a été supprimée de la première version, mais a été reproduite en intégralité dans les « Notes et variantes » de l'édition de référence, pp. 1502-04.

<sup>79</sup> Cécile Cavillac distingue trois types de vraisemblance : pragmatique, empirique et diégétique : « Alors que la deuxième porte sur la conformité et à l'expérience commune, mesurée à l'aune de la raison et/ou de l'opinion, et la troisième sur la cohérence de la mise en intrigue, la première concerne la fictivité de l'acte de narration : mode d'information du narrateur, circonstances de l'énonciation », Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, 101 (1995), 23-46 (p. 24).

Goethe ou Lord Byron seuls auraient pu suivre dans tous ses développements probables un grand génie qui, pour les hommes vulgaires, semble arriver à la folie, quand, pour certains autres, il s'avance dans les plus hautes régions de la pensée, et tente l'assaut de quelques vérités inconnues. (p. 1599)

Le narrateur inscrit ici l'association entre le génie et la folie dans une conception essentiellement littéraire, dans la lignée directe de l'esthétique romantique de Goethe ou de Byron. Dès la version de 1842 publiée chez Charpentier,<sup>80</sup> autant l'« Histoire intellectuelle » que la « Notice bibliographique » tombent au profit du seul patronyme du héros. Pour Rigoli, cette évolution aboutit à ce qu'il considère comme une œuvre hybride :

A la suppression de la « préface », qui modifie radicalement le statut générique du récit, s'ajoute donc la dérive du titre, dont la dernière version confirme l'abandon, sinon du projet scientifique, du moins de la rhétorique qui l'annonçait en l'opposant aux desseins et aux « ressources » du roman.<sup>81</sup>

En effet, si la version définitive de 1846 n'affirme plus aussi ouvertement le statut scientifique et documentaire du projet,<sup>82</sup> elle représente néanmoins un texte complexe dont les éléments poétiques et scientifiques s'entremêlent et se complètent.

Ce rapport se relève également dans l'évolution du narrateur et de Lambert. En effet, dans les premières versions du texte, une séparation nette opposait le narrateur, observateur matérialiste, et Lambert, spiritualiste.<sup>83</sup> Peu à peu, Lambert devient néanmoins un « philosophe qui a soumis ses convictions à l'épreuve du doute, un homme de science qui s'est converti en toute lucidité »,<sup>84</sup> mais qui demeure « spiritualisé » par le narrateur : « l'imagination de Lambert

<sup>80</sup> Honoré de Balzac, *Louis Lambert* (Paris: Charpentier, 1842).

<sup>81</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 488.

<sup>82</sup> Honoré de Balzac, *Louis Lambert* (Paris: Furne, Dubochet et Hetzel, 1846).

<sup>83</sup> Comme le remarque Michel Lichtlé dans la « Notice » du texte : « L'écart se creuse entre le narrateur et [Lambert]. [...] Si le narrateur reste matérialiste, il 's'obstin[e]' à le rester, et 'd'après ses observations', à lui Lambert, qui demeure spiritualiste », (p. 1477).

<sup>84</sup> Lichtlé, « Notice », p. 1487.

se fait 'presque divine' ; il ne 'devine' plus les lois de l'au-delà, elles lui sont 'révélées' ». <sup>85</sup> Le narrateur, pour sa part, devient aussi « homme de plus grande science ». <sup>86</sup> L'écart se réduit entre les deux personnages, au point que dans la version finale, ils apparaissent dans une relation fusionnelle plutôt qu'opposée. Dans le texte définitif, l'intérêt que portaient les élèves et professeurs au protagoniste s'est vite transformé en indifférence. A l'inverse, le narrateur développe avec Lambert une relation privilégiée, émotionnelle et fusionnelle, la singularité du « je » et du « il » se muant en un « nous » syncrétique :

Je fus donc seul admis à pénétrer dans cette âme sublime, et pourquoi ne dirais-je pas divine ? [...] La conformité de nos goûts et de nos pensées nous rendit amis et faisant. (p. 606) <sup>87</sup>

L'assemblage de leurs surnoms par leurs camarades ratifie leur union. En effet, ils sont tout d'abord présentés séparément, « je fus surnommé le *Poète* en dérision de mes essais » (p. 603), « le nouveau fut surnommé *Pythagore* » (p. 604), et sont accouplés à la suite de ce passage en une fusion pronominal : « Notre fraternité devint si grande que nos camarades accolèrent nos deux noms ; l'un ne se prononçait pas sans l'autre » (p. 606). Cette relation n'est pas sans évoquer l'attachement amoureux, que l'emploi du terme « mariage » semble suggérer. C'est par ailleurs un thème récurrent tout au long de leur « conjugalité » (p. 618). <sup>88</sup>

Par conséquent, il semble que l'évolution des personnages principaux et de leur relation atteste d'un mouvement presque de

---

<sup>85</sup> Lichtlé, « Notice », p. 1490.

<sup>86</sup> Lichtlé, « Notice », p. 1482.

<sup>87</sup> Le narrateur explique ce terme comme un équivalent de « copins » : « il exprim[e] un partage fraternel des biens et des maux de notre vie enfantine, une promiscuité d'intérêts fertile en brouilles et en raccommodements, un pacte d'alliance offensive et défensive » (p. 602).

<sup>88</sup> « Nous nous habituâmes, comme deux amants, à penser ensemble, à nous communiquer nos rêveries » (p. 615), « Nous contrefaisions mutuellement nos deux écritures » (p. 618).

superposition de deux concepts initialement séparés. Le filtre à travers lequel le narrateur donne à voir Lambert au lecteur a ainsi connu de nombreux remaniements, et en définitive, si les termes « Poète » et « Pythagore » renvoient à deux paradigmes différents, leurs représentants corrodent leur incommensurabilité, si bien qu'autant le narrateur que Lambert peut renvoyer au poète ou au scientifique. Lorsque le narrateur affirme : « j'ai longtemps ignoré la poésie et les richesses cachées dans le cœur et sous le front de mon camarade » (p. 606), il fait notamment référence au médical (renvoyant à la « phrénologie » mentionnée dans la page précédente), alors même qu'il inscrit Lambert dans le domaine poétique. Cette qualité double du narrateur participe à l'hybridité du récit, entre la médecine et le littéraire, dans la mesure où il adopte l'une et l'autre posture dans ses descriptions de Lambert.

\*\*\*

Le narrateur se fait d'une part observateur clinique, voire même médecin. A l'inverse de *La Peau de chagrin*, où le discours scientifique (et médical) était énoncé par des savants et des médecins, dans *Louis Lambert* la parole du médecin est absente, son discours est rapporté par une instance qui n'appartient pas au corps médical. En effet, lorsque l'oncle de Lambert emmène son neveu à Paris pour consulter « M. Esquirol » (p. 679), le contenu de la consultation et le discours du célèbre aliéniste sont relégués derrière la parole de l'oncle qui se contente de résumer leurs propos :

A Paris, les médecins le regardèrent comme incurable, et conseillèrent unanimement de le laisser dans la plus profonde solitude en évitant de troubler le silence nécessaire à sa guérison improbable, et de le mettre dans une salle fraîche où le jour serait constamment adouci. (p. 679)

En fait, c'est surtout au narrateur qu'il revient d'assumer le discours médical, ce qui se relève autant dans la forme du discours que dans le

lexique employé. Néanmoins, si le narrateur se fait un peu médecin dans ses descriptions du protagoniste, il est également écrivain, et cette double fonction projette son texte autant dans le domaine de la science que dans celui de la littérature. De ce fait, la représentation de Lambert renvoie également à l'esthétique sublime que son caractère hors du commun et ses traits mettent en avant. Ainsi, les deux sphères du médical et du poétique s'imbriquent dans le récit dans un entrelacement complexe que les choix lexicaux permettent de mettre au jour.

Nous avons mentionné que dans *Louis Lambert*, à l'inverse d'autres romans de Balzac, les termes comme « monomanie » ou « monomaniaque » étaient absents. Il semble ici que le terme esquirolien ait été substitué par celui de « mélancolie ». Selon André Lorant qui a traqué le terme dans certains textes des *Etudes philosophiques*, « Balzac met en œuvre la thématique de l'alternance de la torpeur et de l'exaltation d'une manière dynamique »<sup>89</sup> à travers l'emploi de « mélancolique ». Nous pourrions ajouter qu'une telle conception renvoie par ailleurs à la définition de Pinel, pour sa première espèce d'aliénation mentale :<sup>90</sup>

Rien n'est plus inexplicable, et cependant rien n'est mieux constaté que les deux formes opposées que peut prendre la mélancolie. C'est quelquefois une bouffissure d'orgueil, et l'idée chimérique de posséder des richesses immenses ou un pouvoir sans bornes : c'est d'autres fois l'abattement le plus pusillanime, une consternation profonde, ou même le désespoir.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> André Lorant, « Balzac et la mélancolie », *L'Année balzacienne*, 7 (2006), 193-211 (p. 193).

<sup>90</sup> Dans son analyse du terme dans *Louis Lambert*, Lorant n'insiste en effet pas tant sur l'acception médicale. Il le considère surtout dans son rapport à la poésie et à l'exaltation des passions, les faisant correspondre à Balzac lui-même : « Le thème de la mélancolie parcourt l'ensemble de ce roman, œuvre personnelle qui exalte et exorcise les préoccupations et les hantises de son auteur », Lorant, « Balzac et la mélancolie », p. 210.

<sup>91</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., pp. 142-43.

Selon l'analyse de Lorant, l'emploi du terme par Balzac se conformerait à la définition de Pinel. La première occurrence intervient peu après l'arrivée de Lambert au collègue Vendôme : « Ce pauvre poète si nerveusement constitué, souvent vapoureux autant qu'une femme, dominé par une mélancolie chronique, tout malade de son génie » (p. 612). La complexion de Lambert est caractérisée par les nerfs et une mélancolie chronique, mais également par un rapport au génie et à la féminité. Il s'agit par ailleurs d'une caractéristique régulièrement employée pour qualifier Lambert : « Aussi [...] le vîmes-nous devenir pâle et blanc comme une femme » (p. 605), « toujours gracieux comme une femme qui aime » (p. 623), « ses cheveux, aussi longs que ceux d'une femme » (p. 682). Ceci met l'accent sur la délicatesse du héros, mais, de même que les « dispositions qu'il manifest[e] prématurément pour l'étude » (p. 589) ou « sa précoce intelligence » (p. 590), ces expressions suggèrent autant la nature délicate et fragile de Lambert que sa prédisposition à la maladie : « Il était incapable de supporter la fatigue des moindres jeux, et semblait être débile, presque infirme » (p. 605). Cette ambiguïté s'étend même aux poses que prend Lambert au collègue :

La tête toujours appuyée sur sa main gauche et le bras accoudé sur son pupitre, il passait les heures d'étude à regarder dans la cour le feuillage des arbres ou les nuages du ciel. (p. 608)

Lichtlé note à ce propos qu'il s'agit d'une « pose romantique, certes, mais traitée en symptôme : cette attitude prostrée est indice de mélancolie ».<sup>92</sup> La délicatesse de Lambert est donc étroitement liée à la mélancolie dans un rapport morbide. Cet emploi de la mélancolie au sens médical est par la suite réitéré pour caractériser les crises de Lambert : « la mélancolie à laquelle il fut en proie » (p. 614) renvoie en

---

<sup>92</sup> Il s'agit d'une note au texte de référence, p. 608 n. 1.



effet à « une maladie dont les symptômes furent imperceptibles à l'œil [des] surveillants » (p. 607) ; le départ du narrateur le « plong[e] dans une noire mélancolie », l'adjectif semblant insister sur son ancienne acception médicale ;<sup>93</sup> enfin, l'oncle de Lambert rapporte que la veille de son mariage, son neveu est tombé dans « une profonde mélancolie que rien ne put dissiper » (p. 679). Concernant la première crise, rappelons que Pinel insistait également sur le fait que la mélancolie n'était pas toujours visible à l'œil non-expert.<sup>94</sup> En décelant ce que n'avaient pas pu voir les surveillants, le narrateur adopte lui-même le regard expert de l'aliéniste. Il paraît donc surprenant, compte tenu de ce rapport étroit à la science, que Balzac n'ait pas opté pour le terme de « monomanie » pour qualifier Lambert. Ce terme aurait évité toute équivocité sur l'état du protagoniste en l'inscrivant dans le pathologique, d'autant que, comme l'affirme Lorant, « l'utilisation des termes 'mélancolie' et 'mélancolique' est nécessairement parcimonieuse ; ils apparaissent aux endroits stratégiques du texte ».<sup>95</sup>

Si l'on écarte les deux emplois du terme par Lambert dans ses lettres à Pauline, le narrateur l'utilise à deux reprises dans une acception différente. Lorsqu'il parle de leur expérience au collège, il mentionne leur mise à l'écart par les autres élèves de l'école : « nous restions seuls, mélancoliquement assis sous quelque arbre de la cour » (p. 613). L'adverbe s'applique ici autant à Lambert qu'au narrateur lui-même, réitérant ainsi l'expérience conjointe et fusionnelle de deux

---

<sup>93</sup> La bile noire, aussi appelée atrabile correspond chez Hippocrate et Galien à « l'une des quatre humeurs cardinales, qu'ils supposaient être sécrétée par la rate et, en cas d'excès, agir sur le caractère en provoquant des accès de mélancolie », *Trésor de la langue française informatisé* <www.cnrtl.fr> [consulté le 15 septembre 2016].

<sup>94</sup> Pinel le précise notamment dans sa définition : « Nul penchant à des actes de violence que celui qui peut être imprimé par une idée dominante et chimérique ; d'ailleurs, libre exercice de toutes les facultés de l'entendement », *Traité médico-philosophique*, 1<sup>e</sup> éd., p. 149.

<sup>95</sup> Lorant, « Balzac et la mélancolie », p. 196.

amis, mais il est également employé dans une acception littéraire, couplant à la fois la solitude et le rapport à la nature. C'est dans un même sens littéraire que le terme est adjectivé alors que le narrateur se remémore leur séparation : « Il est encore des jours de spleen, de doute, de terreur, de solitude, où je suis obligé de chasser les souvenirs de cet adieu mélancolique » (p. 638). Comme le remarque Lorant : « Ne décompose-t-il pas involontairement tout le *spectrum* de la mélancolie ? Différents éléments de son analyse (doute, terreur, solitude) hanteront aussi le spleen baudelairien ».<sup>96</sup> Employer le terme de « mélancolie » plutôt que celui de « monomanie » permet de mettre en place un jeu subtil entre les acceptions, médicales ou poétiques, grâce à l'équivocité du terme. C'est, d'une part, la mélancolie de Pinel qui se manifeste de manière épisodique, et dont la gravité augmente à chaque accès pour mener à la folie « incurable » (p. 679). De l'autre, la mélancolie renvoie à une conception poétique, celle d'un « sentiment d'une tristesse vague et douce, dans laquelle on se complaît, et qui favorise la rêverie désenchantée et la méditation »,<sup>97</sup> pose adoptée par Lambert dans la salle de classe ou dans la nature. Mais c'est aussi embrasser le narrateur et Lambert dans une même expérience poétique, les confondre dans une relation fusionnelle :

Nous nous habituâmes, comme deux amants, à penser ensemble, à nous communiquer nos rêveries. Déjà ses sensations intuitives avaient cette *acuité* qui doit appartenir aux perceptions intellectuelles des grands poètes, et les faire souvent approcher de la folie. (p. 615)

Et si Lambert est ici celui qui est associé au poète et à la folie, ailleurs le narrateur établit pour lui-même ces associations :

Je rimailais toujours, malgré le sage conseil de M. Mareschal, notre directeur, qui tâcha de me guérir d'une *manie* malheureusement invétérée,

---

<sup>96</sup> Lorant, « Balzac et la mélancolie », p. 209.

<sup>97</sup> *Trésor de la langue française informatisé* <[www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)> [consulté le 10 septembre 2016].

en me racontant dans un apologue les malheurs d'une fauvette tombée de son nid pour avoir voulu voler avant que ses ailes ne fussent poussées. (je souligne, p. 603)

A l'époque du collège, c'est donc autant le narrateur que Lambert qui souffre d'une maladie qui appartient tant au domaine de la médecine que de celui du poétique. A leur séparation, Lambert tombe dans une « noire mélancolie », mais c'est le narrateur qui souffre d'un mal physique : « Ma mère, alarmée d'une fièvre qui depuis quelques temps ne me quittait pas, et à laquelle mon inaction corporelle donnait les symptômes du *coma*, m'enleva du collège en quatre ou cinq heures » (p. 637).<sup>98</sup> Au moment de la séparation, le narrateur et Lambert, *Le-Poète-et-Pythagore*, correspondent à deux éléments d'un couple qui se répondent dans une même expérience. Malgré ces correspondances, Lambert demeure aux yeux du narrateur un être exceptionnel, ce qui, au niveau de l'écriture, lui permet d'exploiter un champ poétique qui repose sur des modalités de l'esthétique sublime.

De ce fait, les évocations de la science sont mises en relation avec la nature surhumaine, extraordinaire qui caractérise l'esthétique sublime :

Son front, dont les dimensions avaient quelque chose d'*extraordinaire*, même pour nous, insoucians, comme on peut le croire, des pronostics de la phrénologie, science alors au berceau. (je souligne, p. 605)

En fait, tout ce qui touche à Lambert a un rapport étroit avec l'extraordinaire, l'illimité et le prodigieux. Son âme sympathise avec le « sublime religieux » (p. 589), « sa mémoire était prodigieuse » (p. 593), il est doté « d'une espèce de seconde vue par laquelle il embrassait la nature » (p. 593) et de « pouvoirs extraordinaires » (p. 606), et lorsqu'il était accaparé par la lecture, « il perdait en quelque sorte la conscience

---

<sup>98</sup> Cette mention correspond par ailleurs à une anecdote de la vie réelle de Balzac. Similairement, la critique n'a-t-elle pas également vu l'auteur autant dans la figure du narrateur que dans celle de Lambert ?

de sa vie physique, et n'existait plus que par le jeu tout-puissant de ses organes intérieurs dont la portée s'était démesurément étendue » (p. 594). L'opposition entre le corps et la pensée, entre l'espace restreint et oppressif du collège et les sphères illimitées de l'imagination, parcourt la vie de Lambert et suggère déjà sa faculté à dissocier les deux états et accéder à des sphères réservées aux êtres hors du commun :

Semblable aux martyrs qui souriaient au milieu des supplices, il se réfugia dans les cieux que lui entrouvrait sa pensée. Peut-être cette vie intérieure aida-t-elle à lui faire entrevoir les mystères auxquels il eut tant de foi ! (p. 613)

La grandeur de Lambert est telle que le narrateur peine à le décrire distinctement, employant des modalisations comme « une espèce de » (p. 593), « en quelque sorte » (p. 594), révélant par là l'indicible de Lambert.

Les traits qui caractérisent Lambert renvoient donc à une conception poétique à travers la mise en avant de sa féminité, sa délicatesse et sa fragilité, mais également du caractère exceptionnel de son esprit et de sa prédisposition à l'étude. Ces particularités s'inscrivent toutefois aussi dans un contexte médical et morbide, avec la présence récurrente de termes comme la « maladie », et dans la mesure où féminité, fragilité et facultés intellectuelles supérieures font également partie de l'étiologie de la folie. L'emploi du terme de la « mélancolie » permet d'articuler cette double conception dans la mesure où il renvoie autant au lexique médical que poétique, et qu'il est par ailleurs employé selon ces deux acceptions. Ainsi, Lambert est un mélancolique, scientifique mais également un poète, un être sublime. Similairement, le narrateur est à la fois un médecin et un poète qui, à défaut d'être explicitement atteint de mélancolie au sens médical, n'en ressent pas moins ses effets, qu'ils fussent physiques ou poétiques. Néanmoins, la relation symbiotique entre le narrateur et Lambert au

collège est abruptement rompue par leur séparation qui marque un moment charnière dans la structure du récit.

\*\*\*

Peu avant la séparation, Lambert a perdu l'ouvrage de sa vie, le *Traité de la volonté*. Premier et unique ouvrage rédigé par Lambert, ce traité contenait ses théories scientifiques sur le rapport entre le corps et l'esprit, l'action et la volonté. Malheureusement, son professeur s'est débarrassé de l'ouvrage, « sans connaître l'importance des trésors scientifiques dont les germes avortés se dissipèrent en d'ignorantes mains » (p. 624). Le départ du narrateur suit immédiatement la mention de la perte du *Traité* : « six mois après [la confiscation du *Traité*], je quittai le collège » (p. 624). Le narrateur poursuit avec un long compte-rendu de près d'une douzaine de page sur les théories de Lambert qui ont fait l'objet de son *Traité*, et reprend la narration avec la même tournure que celle qui précédait son interruption : « six mois après la confiscation du *Traité sur la volonté*, je quittai le collège » (p. 637).<sup>99</sup> La forme de ce passage charnière enferme ainsi le *Traité* dans une grande parenthèse narrative, le dissimulant derrière le récit, de même qu'il avait été dissimulé par le professeur qui l'avait confisqué, de même que son contenu, de la plume de Lambert, a été effacé par le discours du narrateur qui l'a reformulé :

Je crois pouvoir offrir une idée du *Traité* de Lambert par les propositions capitales qui en formaient la base ; mais je les dépouillerai, malgré moi, des idées dans lesquelles il les avait enveloppées, et qui en étaient le cortège indispensable. [...] J'ignore donc si, moi son disciple, je pourrai fidèlement traduire ses pensées, après me les être assimilées de manière à leur donner la couleur des miennes. (p. 625)

---

<sup>99</sup> Il est également intéressant de noter qu'alors qu'il avait toujours titré l'ouvrage de Lambert *Traité de la volonté*, il le nomme différemment à cette dernière occasion. Difficile de croire à une négligence de la part de Balzac, ne serait-ce qu'en raison des multiples corrections et remaniements qu'a connus le texte.

Cet aveu contient un élément essentiel à la structure du roman : les idées et les paroles de Lambert exposées par le narrateur sont le produit d'une « traduction ». En d'autres termes, elles ont fait l'objet d'une première interprétation avant d'être soumises à celle du lecteur. Cette précision est importante, car si elle ne concerne ici que le contenu du *Traité de la volonté*, les documents rédigés par Lambert dans la seconde partie ont fait l'objet d'un procédé similaire, où la retranscription se mêle à la traduction. Le passage de la première partie à la seconde, marqué par la pause narrative composée de l'exposé du *Traité de la volonté*, constitue ainsi un pivot. Le basculement qu'il provoque se relève notamment dans la structure narrative du récit, qui passe de la narration essentiellement factuelle à une combinaison entre la narration d'événements, la retranscription de documents et les observations du narrateur.

L'enfance de Lambert, l'expérience au collège et le compte-rendu du *Traité de la Volonté* couvrent la moitié du récit. A la suite de quoi, le narrateur ne poursuit pas immédiatement la narration de la vie de Lambert. Il propose au contraire un récapitulatif de la vie de son ami en l'abordant dans une perspective scientifique : « Ici peut-être, avant de quitter cette enfance exceptionnelle, dois-je la juger par un rapide coup d'œil. [...] Pour moi, la vie de son intelligence s'est scindée en trois phases » (p. 642). Le narrateur propose ainsi de dresser le profil psychologique de Lambert, sur le mode d'une reconstitution étiologique.<sup>100</sup> Si le roman avait débuté sur « les dispositions que [Lambert] manifesta prématurément » (p. 589), la reconstruction reprend ces facultés sur le mode médical :

---

<sup>100</sup> Ce type de reconstruction est caractéristique dans les traités aliénistes. Esquirol, par exemple, pour illustrer la lypémanie, rapporte le cas de « Mademoiselle ... », commençant par son enfance et son éducation. Voir Esquirol, *Des Maladies mentales*, I, 409-10.

Soumis, dès l'enfance à une précoce activité, due sans doute à quelque maladie ou à quelque perfection de ses organes, dès l'enfance, ses forces se résumèrent par le jeu de ses sens intérieurs et par une surabondante production de fluide nerveux. Homme d'idées, il lui fallut étancher la soif de son cerveau qui voulait s'assimiler toutes les idées. (p. 643)

Le vocabulaire employé renvoie clairement au médical et au pathologique, il y est question de « maladie », d'« organes » et de « fluide nerveux ». Le goût pour les études est par ailleurs considéré par Esquirol comme prédisposant à la lypémanie :

Les excès d'études usent l'homme [...] si l'étude n'est point subordonnée à des temps de repos et d'exercices ; si elle est concentrée sur un seul objet, et si cet objet est abstrait, mystique ou romanesque, alors l'homme vit dans un danger imminent de devenir lypémanique.<sup>101</sup>

Le narrateur réévalue ainsi l'enfance de Lambert sur un mode diagnostique, faisant reposer sa « première phase cérébrale » (p. 643) sur des considérations d'ordre pathologique, en insistant sur la maladie et ses prédispositions. Ce qu'il nomme le « second âge » correspond à la vie de Lambert au collège, époque dont le narrateur a été le témoin participatif. Curieusement cependant, si la première phase décrit Lambert comme malade, cette seconde phase renverse les rôles :

Il m'offrit alors le combat de la pensée réagissant sur elle-même et cherchant à surprendre les secrets de sa nature, comme un *médecin* qui étudierait les progrès de sa propre maladie. (je souligne, p. 644)

C'est ici Lambert qui est comparé à un médecin dans une pratique d'auto-observation clinique, méthode à laquelle certains aliénistes ont eu recours.<sup>102</sup> Le narrateur, pour sa part, se replace dans une posture poétique voire mystique dans la description de son camarade :

---

<sup>101</sup> Esquirol, *Des Maladies mentales*, I, 431.

<sup>102</sup> Le docteur Moreau de Tours, par exemple, n'hésitera pas à ingérer lui-même du hachisch afin d'en évaluer et décrire les effets : « C'est par moi-même, et non pas seulement par le rapport d'autres, que j'avais appris à connaître les effets du hachisch. [...] L'observation, en pareil cas, lorsqu'elle s'exerce sur d'autres que nous-mêmes, n'atteint que des apparences qui n'apprennent absolument rien, ou peuvent faire tomber dans les plus grossières erreurs ». Voir Jacques-Joseph Moreau de Tours, *Du Hachisch et de l'aliénation mentale* (Paris: Masson, 1845), p. 4.

Dans cet état de force et de faiblesse, de grâce enfantine et de puissance surhumaine, Louis Lambert est l'être qui m'a donné l'idée la plus poétique et la plus vraie de la créature que nous appelons *un ange*. (p. 644)

Il évoque à nouveau la nature surhumaine de Lambert ainsi que sa féminité (suggérée par la « grâce »). Le narrateur passe ainsi du médecin au poète, décrit Lambert comme un malade puis comme un médecin, superposant une fois de plus les sphères médicale et poétique. La posture du narrateur n'est donc pas exclusivement celle du clinicien, Lambert n'apparaît pas seulement comme une étude de cas pathologique. Et si la présence de documents « réels » sert à la démonstration d'une reconstruction qui s'articule « dans la logique du diagnostic rétrospectif », pour reprendre Rigoli,<sup>103</sup> les modalités médicales ou poétiques qui caractérisent la première et seconde phase laissent présager que la troisième se décline également selon cette double conception.

Cette dernière phase commence avec l'entrée de Lambert dans la société parisienne, et la méconnaissance du narrateur de cette période lui sert de prétexte pour transcrire les écrits de Lambert. En l'absence de ce dernier, ce sont ses écrits qui servent donc de base à l'observation. Une fois encore, cette pratique est courante chez les aliénistes.<sup>104</sup> Pour ce faire, le narrateur met en place un procédé narratif qui sert de guide de lecture : en offrant tout d'abord les observations, puis les faits et enfin l'écrit, le narrateur invite le lecteur à chercher dans l'écrit le rapport au fait et la confirmation de l'observation :

Cette lettre est en rapport avec l'aventure arrivée au théâtre. Le Fait et l'Écrit s'illuminent réciproquement, l'âme et le corps s'étaient mis au même ton. Cette tempête de doutes et d'affirmations [...] jette assez de clarté sur

---

<sup>103</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 492.

<sup>104</sup> Dans son chapitre justement intitulé « la folie à livre ouvert », Rigoli montre comment « en l'absence de l'aliéné, ses écrits le représentent pleinement et justifient sans réserve l'intervention de l'aliéniste [...] l'observation se mue en lecture et un texte tient lieu de patient », *Lire le délire*, p. 80.



la troisième époque de son éducation morale pour la faire comprendre en entier. (p. 646)

Toutefois, dans la lettre de Lambert, il n'est fait aucune mention explicite de l'« aventure arrivée au théâtre ». Ce fait, présenté par le narrateur avant l'écrit, raconte le coup de foudre de Lambert pour une jeune femme au théâtre et sa jalousie qui n'était pas sans évoquer la folie : « s'il n'eût profité des dernières lueurs de sa raison [...] peut-être aurait-il succombé au désir presque invincible qu'il ressentit alors de tuer le jeune homme auquel s'adressaient les regards de cette femme » (p. 645). En traçant une continuité entre le fait et l'écrit, le narrateur invite à une lecture symptomatologique de la parole de Lambert.<sup>105</sup>

Or, dans cette lettre, Lambert exprime essentiellement sa frustration due à son incapacité à s'adapter à la société parisienne. Les thèmes qui se dégagent dès les premières lignes relèvent du décalage et du scepticisme :

Je n'y vois aucun homme aimer ce que j'aime, s'occuper de ce qui m'occupe, s'étonner de ce qui m'étonne. [...] La longue et patiente étude que je viens de faire de cette Société donne des conclusions tristes où le doute domine. (p. 647)

Lambert trace une ligne de démarcation entre lui et les autres à travers une structure ternaire de paires, le verbe (aimer, s'occuper, s'étonner) servant de pivot pour les deux membres opposés, Lambert d'un côté, les hommes de la société de l'autre. De plus, ces autres apparaissent comme une entité singulière. En d'autres termes, Lambert uniformise chaque membre de la société parisienne indistinctement dans une « Société » qui les personnifie et à laquelle il ne s'identifie pas. Son scepticisme découle du décalage entre le matérialisme qui anime la

---

<sup>105</sup> C'est une approche adoptée par Esquirol. Elle est dans ce cas d'autant plus significative qu'il place souvent les passions à la base des troubles mentaux : « En analysant ainsi toutes les idées qui tourmentent les lypémaniques, on les rapporte facilement à quelques passions tristes et débilitantes. Ne pourrait-on pas établir une bonne classification de la lypémanie, en prenant pour base les diverses passions qui modifient et subjuguent l'entendement ? », *Des Maladies mentales*, I, p. 418.

société et sa vie qui est entièrement dévolue à la pensée : « Je préfère la pensée à l'action, une idée à une affaire, la contemplation au mouvement » (p. 647). Le trio de paires reprend celui qui ouvrait la lettre. Considérées ensemble, les deux phrases associent ainsi l'amour à la pensée, l'occupation à l'étude et l'étonnement à la contemplation. Toute la conception de Lambert tourne autour de valeurs sublimes qui ne peuvent s'accorder avec l'uniformité matérialiste du réel.

Cependant, l'homogénéité des hommes de la société contraste fortement avec la disparité de leurs recherches. Tant dans le domaine de la science que dans celui de l'enseignement, l'absence d'unité conduit selon Lambert à la stérilité : « les professeurs sont alors chargés de faire des sots » (p. 649). Lambert remet alors en doute les croyances religieuses qui animent cette société par une série de questions qui aboutissent à un échec similaire à celui des sciences : « Partout des précipices ! partout un abîme pour la raison ! » (p. 654). Selon Lambert, deux conséquences découlent du fonctionnement de la société : la sottise et la folie. Le décalage qui s'établit entre lui et la société le place dans une posture cynique et sceptique, le mépris qu'il ressent pour la société lui permet d'accéder, par effet d'emportement, à des sphères plus élevées mais marquées par la frustration :

Une force invincible m'entraîne vers une lumière qui a brillé de bonne heure dans les ténèbres de la vie morale ; mais quel nom donner à la puissance qui me lie les mains, qui me ferme la bouche, et m'entraîne en sens contraire à ma vocation ? (p. 651)

Lambert est ainsi pris entre des extrêmes : entre le matérialisme de la société et son spiritualisme, la conscience de sa valeur et le constat de son incompatibilité, le conformisme de la société et son caractère hors pair. Ce constat exacerbe son égocentrisme, qui passe d'un repli imposé (« forcé de me replier sur moi-même ») à un statut extraordinaire comparable à celui d'un martyr :

Je me sens fort, énergique et pourrais devenir une puissance ; je sens en moi une vie si lumineuse qu'elle pourrait animer un monde, et je suis enfermé dans une sorte de minéral. [...] A Mahomet le sabre, à Jésus la croix, à moi la mort obscure. (p. 655)

Par conséquent, si le contenu et la forme de la lettre de Lambert à son oncle peuvent dans une certaine mesure servir d'illustration aux faits et constats du narrateur, d'autres éléments suggèrent une interprétation différente. En effet, comme le remarque le narrateur, le doute et les affirmations parcourent la lettre : Lambert alterne entre des remises en questions (du fonctionnement des savoirs et des systèmes de croyance) et des déclarations (de la vanité matérialiste de la société et de sa supériorité sur elle). Néanmoins, le narrateur met cette lettre en rapport direct avec un événement auquel Lambert ne fait aucune mention. Si ce dernier emploie le verbe « aimer », ce n'est qu'en rapport avec le monde des idées bien plus que celui du cœur, et s'il est question de folie, il ne s'agit que de celle à laquelle conduisent les interrogations métaphysiques, religieuses et éthiques. En fait, l'épisode de jalousie qui a presque conduit Lambert au meurtre anticipe sur les documents suivants que le narrateur fait découvrir au lecteur : les brouillons des lettres destinées à Pauline de Villenoix, la maîtresse de Lambert. Mais en associant un épisode amoureux aux considérations de Lambert sur la société parisienne, le narrateur place ces deux thèmes, de l'amour et des idées, sous le signe de la passion extrême. A cet égard, les éléments qui caractérisent l'amour de Lambert pour Pauline ne sont pas sans évoquer ceux qui définissent son commentaire passionné sur la société parisienne.

A la suite de cette lettre, le narrateur intervient à nouveau pour introduire le destinataire des documents suivants, Pauline de Villenoix, et il est intéressant de noter que la description de la jeune femme fait écho à celle de Lambert. Elle s'inscrit elle aussi dans une esthétique

sublime, comme le suggèrent les hyperboles et les mêmes hésitations qui caractérisaient les portraits de Lambert : « ces lignes ovales, si larges et si virginales, qui ont je ne sais quoi d'idéal, et respirent les délices de l'Orient, l'azur inaltérables de son ciel, les splendeurs de sa terre et les fabuleuses richesses de sa vie » (p. 659). Ici aussi, le narrateur sème des indices sur la direction que prendra l'amour de Lambert pour Pauline, en le caractérisant par un champ lexical de l'emportement : il est en effet question « d'amour sans bornes » et de « puissance incalculable ». De plus, cet emportement violent évolue sur un axe vertical d'extrêmes. De même que la « pente vers l'extase » indique une ascension, ces impressions élevées évoquent également une chute abrupte, « cette passion fut un abîme [...] où la pensée s'effraie de descendre, [...] la sienne [...] s'y perdit » (p. 659). Là encore, le narrateur fournit des documents pour illustrer son propos. A l'inverse de la lettre parisienne, il s'agit cette fois de brouillons, « trop illisibles pour avoir été remises à Mlle de Villenoix » (p. 659). De même que le *Traité de la volonté*, les lettres originales sont supposées perdues<sup>106</sup> et leur contenu, comme pour le livre de Lambert, résulte d'un travail d'interprétation de la part du narrateur. Ces documents sont donc le produit d'un déchiffrement de la part du narrateur, tâche qu'il légitime par la « connaissance [qu'il] possédai[t] de l'écriture de Lambert » (p. 659). La similitude du procédé (le travail de reformulation) met en relation directe les idées de Lambert exprimées dans le *Traité* et sa passion amoureuse, confirmant ici la première mise en relation entre l'amour et les idées que le narrateur avait décrite avant la lettre parisienne.

---

<sup>106</sup> « Mlle de Villenoix a sans doute détruit les véritables lettres qui lui furent adressées » (p. 660).

A cet égard, l'amour peut figurer comme un accélérateur du « processus d'une désagrégation de la personnalité ».<sup>107</sup> Cette fois encore, le narrateur fournit au lecteur un guide de lecture avant de révéler les lettres :

La première de ces lettres, qui était évidemment ce qu'on nomme un brouillon, attestait par sa forme et par son ampleur ces hésitations, ces troubles du cœur, ces craintes sans nombre éveillées par l'envie de plaire, ces changements d'expression et ces incertitudes entre toutes les pensées qui assaillent un jeune homme écrivant sa première lettre d'amour. (p. 660)

S'il semble ici que l'accent soit porté sur les caractéristiques de la passion amoureuse, le narrateur prend néanmoins le soin de préciser qu'elles constituent des « fastes éloquents du *délire* que [Pauline] causa » (p. 660). Il les place donc à leur tour au nombre des documents attestant de la folie de Lambert. Or, si cette dernière transparait effectivement à travers le discours, le texte révèle également une dynamique de renvois intertextuels permettant en dernière instance de rassembler des éléments à première vue contradictoires dans un même mouvement homogène.

Les cinq lettres de Lambert à Pauline suivent un mouvement qui tourne autour des thèmes de l'extase, du doute et de l'aliénation. Ces trois thèmes se répondent, s'influencent, se déclinent dans des termes renvoyant principalement à l'esthétique sublime, mais évoquant également la folie. La première lettre correspond à la déclaration d'amour, la seconde retranscrit les impressions de l'amour réciproque, la troisième exprime le doute, la quatrième le topos de l'indicible et la cinquième la concrétisation de l'amour dans le mariage. L'analyse de

---

<sup>107</sup> Arlette Michel, « Le Mariage et l'amour dans l'œuvre romanesque d'Honoré de Balzac » (Université de Lille 1976), p. 555. Dans la partie de sa thèse consacrée à *Louis Lambert*, Michel procède à une analyse syntagmatique des lettres de Lambert à Pauline, dégagant les différents mouvements qui les caractérisent. Elle conclut à un échec de Lambert, principalement dû à son incapacité à concilier le corps et l'esprit.

ces lettres suivra néanmoins une ligne thématique plutôt que séquentielle, dans le but de dégager les éléments qui caractérisent chacun de ces thèmes et la manière dont ils se répondent.

Le sentiment d'extase est sans doute le thème prépondérant dans ces lettres. Dans la première, la posture adoptée par Lambert est essentiellement celle de la contemplation : « J'étais si heureux de vous admirer en silence, j'étais si complètement abîmé dans la contemplation de votre belle âme » (p. 661). Cette admiration provoque des impressions illimitées, tant spatialement que temporellement : « mon attachement pour vous, il est sans bornes » (p. 661) ; « j'ai passé des heures délicieuses occupé à vous voir en m'abandonnant aux rêveries les plus douces de ma vie » (p. 662). Cette impression s'exacerbe en apprenant que son amour est réciproque :

Mon amour s'est trouvé grand tout à coup. Mon âme était un vaste pays auquel manquaient les bienfaits du soleil, et votre regard y a jeté soudain la lumière [...] Vous m'avez donné une confiance, une audace incroyables. (p. 664)

Le sentiment de Lambert est « immense, infini, sans bornes », d'une « incommensurable étendue », et provoque des « jouissances ineffables » (p. 670). L'ampleur du sentiment poursuit sa gradation pour atteindre un paroxysme lorsqu'il apprend qu'ils pourront se marier : « Ce bonheur me tue, il m'accable. Ma tête est trop faible, elle éclate sous la violence de mes pensées » (p. 673). L'explosion corporelle produite par l'expansion du désir évoque un orgasme symbolique, ce « bonheur » qui « tue » faisant écho à l'expression la « petite mort » que la langue sensuelle a détournée du lexique médical.<sup>108</sup> Cette image est

---

<sup>108</sup> « Dans l'ancienne médecine, la locution désignait la syncope (chez Paré), et aussi le frisson nerveux. L'emploi érotique associe les deux notions de spasme ('grand frisson') et de perte de conscience momentanée (c'est le sens de *petite*) contrairement à la 'vraie' mort ». Voir Alain Rey et Sophie Chantreau, *Dictionnaire d'expressions et locution* (Paris: Le Robert, 1997).

reprise à travers la métaphore de la réunion des corps, Lambert reproduisant l'acte sexuel dans le langage : « je voudrais me glisser dans tous les actes de ta vie, être la substance même de tes pensées, je voudrais être toi-même » (p. 674). Mais avant même d'évoquer la réunion charnelle des deux corps, c'est une fusion essentiellement spirituelle que Lambert reproduit dans le langage, une réunion qui, par ailleurs, passe par la dépossession de soi : « Hier, j'ai senti que ma vie n'était plus en moi, mais en vous » (p. 661) ; « je vis par vous, et, pensée délicieuse, pour vous » (p. 665).<sup>109</sup> Dans la troisième lettre, la mention du « cœur » demeure métaphorique, maintenant dans un rythme ternaire les trois états chers à Lambert, soit la vie, l'amour et l'esprit : « je ne croirai pas t'aimer tant que ma vie ne sera pas assez intimement liée à la tienne pour que nous ayons la même vie, le même cœur, la même idée » (p. 669). L'amour procure donc à Lambert un sentiment de toute-puissance, il l'élève dans des sphères célestes et lui procure un plaisir intense à la fois spirituel et charnel. Néanmoins, cette extase implique aussi une sensation diamétralement opposée. Comme le suggérerait la violence des idées qui mène à la destruction du corps, le bonheur extrême semble aller de pair avec une souffrance d'une intensité comparable.

Non, personne dans le monde ne sait la terreur que ma fatale imagination me cause à moi-même. Elle m'élève souvent dans les cieux, et tout à coup me laisse tomber à terre d'une hauteur prodigieuse. (p. 663)

---

<sup>109</sup> Dans sa thèse analysant les rapports entre les romans de Balzac et sa correspondance intime, Ewa Szypula relève un procédé littéraire similaire employé par Balzac dans ses lettres d'amour à Mme Hanska, renforçant le rapport de correspondance entre l'auteur et ses personnages ainsi que la valeur performative et littéraire de ses lettres d'amour : « Oui, je vis en toi comme tu vis en moi. [...] Ma vie est ta vie », écrit-il par exemple en décembre 1833. Cité par Ewa Szypula, « Balzac's Letters to Madame Hanska: Correspondence and the Literary Imagination » (King's College London, 2013), p. 138.

L'imagination de Lambert est la source des sentiments à la fois les plus élevés et les plus bas : les « cieux » et la « hauteur prodigieuse » contrastant avec la « terreur » et « fatal ». Le déploiement vertical des termes employés par Lambert sont animés autant dans un mouvement d'ascension suscité par l'amour que par la chute abrupte provoquée par le doute.

En effet, si dans la lettre à l'oncle le scepticisme de Lambert découlait de la frustration de ne pouvoir s'intégrer et s'exprimait avec cynisme et amertume, ici le doute ébranle tout l'édifice amoureux construit par la passion de Lambert. Dans la troisième lettre, dont le pessimisme contraste avec l'euphorie de la seconde, Lambert établit pour la première fois un lien entre ses sensations et un état morbide : « La mélancolie dans laquelle nous jette le sentiment d'un tort est bien affreuse, elle enveloppe la vie et fait douter de tout » (p. 666). L'emploi de ce terme poétique et médical peut ici renvoyer aux deux domaines. Il se décline tout d'abord un champ lexical poétique sinistre :

Quels *tristes fantômes* ont passé devant moi, sous ce *ciel gris* dont le *froid* aspect augmentait encore mes *sombres* dispositions. J'ai eu de *sinistres* pressentiments. J'ai eu *peur* de ne pas te rendre heureuse. (je souligne, p. 666)

Puis, le champ lexical bascule dans un domaine qui évoque la description clinique :

Tout me pèse alors, chaque fibre de mon corps devient inerte, chaque sens se détend, mon regard s'amollit, ma langue est glacée, l'imagination s'éteint, les désirs meurent, et ma forme humaine subsiste seule. (p. 666)

En exposant une série de symptômes physiques, Lambert associe sa mélancolie au domaine du pathologique, et le sentiment de dépossession qui en découle n'est pas sans évoquer l'aliénation mentale, ne serait-ce qu'au sens littéral de l'expression :

En ces moments, du moins je le crois, se dresse devant moi je ne sais quel génie raisonneur qui me fait voir le néant au fond des plus certaines



richesses. [...] En ces moments terribles où le mauvais ange s'empare de mon être, où la lumière divine s'obscurcit en mon âme sans que j'en sache la cause, je reste triste et je souffre, je voudrais être sourd et muet, je souhaite la mort en y voyant le repos. (pp. 666-67)

Cet état morbide, personnifié en « génie raisonneur » ou « mauvais ange », est présenté comme un dédoublement, un autre soi-même. Cette idée est renforcée par le fait que ces deux qualificatifs de « génie » et d'« ange » lui ont également été attribués. Toutefois, le rapport au pathologique ne se situe qu'au niveau de l'évocation. Pour sa part, l'expression s'ancre essentiellement dans le domaine poétique, par le recours à la personnification, la métaphore et le lyrisme. Ce qui transparaît dans ces lettres, c'est donc la transposition d'un état pathologique dans un langage poétique, renvoyant à la mélancolie dans ses manifestations extrêmes. Cette particularité peut rappeler la définition de Pinel, mais dans le langage de Lambert, elle exprime surtout une opposition qui véhicule les caractéristiques d'une esthétique sublime : l'extrêmement haut contre l'extrêmement bas, l'extase contre le pathétique, la puissance contre la terreur.

Cette ligne verticale tracée par Lambert et qui articule le monde des idées à celui du sentiment dans un mouvement similaire est synthétisée dans une expression : « J'étais et trop bas et trop haut ! » (p. 664). Ce paradoxe, énoncé dans la deuxième lettre alors qu'il parle à Pauline de ses frustrations à Paris, renvoie d'une part à la lettre parisienne, mais aussi à un épisode significatif qui remonte au collège Vendôme, au début du roman. Dans ce passage, Lambert s'enthousiasme sur la puissance des verbes :

Tous [les verbes] sont empreints d'un vivant pouvoir qu'ils tiennent de l'âme, et qu'ils y restituent par les mystères d'une action et d'une réaction merveilleuse entre la parole et la pensée. Ne dirait-on pas d'un amant qui puise sur les lèvres de sa maîtresse autant d'amours qu'il lui en communique ? Par leur seule physionomie, les mots raniment dans notre cerveau les créatures auxquelles ils servent de vêtement. Semblables à tous les êtres, ils n'ont qu'une place où leurs propriétés puissent pleinement agir

et se développer. Mais ce sujet comporte peut-être une science tout entière ! » (p. 592)

Dans cette réflexion, Lambert compare ce pouvoir à l'amour, comparaison qu'il reprenait dans la quatrième lettre à Pauline dans un mouvement inverse : « j'en [le sentiment] ai deviné l'incommensurable étendue, comme nous devinons l'espace, par la mesure d'une de ses parties » (p. 670). Depuis que Lambert a rencontré Pauline, il s'est opéré un glissement des expériences sublimes qui lui venaient jusqu'alors de l'étude vers le sentiment amoureux. Ce sont les mêmes qualificatifs du sublime qui sont employés pour caractériser l'un et l'autre. Dans cet extrait, « mystère » et « merveilleux » confèrent au « verbe » des propriétés sublimes. Mis en parallèle avec la relation entre deux amants, Lambert préfigure ici le pouvoir de la communication verbale d'où la parole elle-même serait absente. C'est en effet une des propriétés qui qualifie sa relation avec Pauline : « Je nous vois tous deux unis, [...] toujours au cœur l'un de l'autre, nous comprenant, nous entendant comme l'écho reçoit et redit les sons à travers les espaces » (p. 673). A ce stade, c'est le narrateur qui occupe cette position privilégiée et qui lit les pensées de Lambert : « Et il haussait les épaules comme pour me dire : 'Nous sommes et trop grands et trop petits !' » (p. 592). Mis en relation par l'identité de l'expression, ces deux passages comprennent tous les éléments qui caractérisent la pensée de Lambert et la posture du narrateur vis-à-vis de son ami et de son discours. En effet, le narrateur et Pauline entretiennent avec Lambert la même relation intense, quasi conjugale, et dans ces deux passages, le narrateur occupe un rôle actif dans la retranscription de la pensée de Lambert : à travers l'interprétation d'un geste de son ami (le haussement d'épaules, « comme pour me dire »), à travers le déchiffrement de l'écriture de Lambert dans le cas des lettres

à Pauline. Dans les deux cas, l'amour et l'étude sont placés sous le signe de la passion dont la violence évolue entre l'extrêmement haut et l'extrêmement bas. Les lettres à Pauline apparaissent donc à première vue comme l'emportement des passions de Lambert. Passant d'un extrême à l'autre, de l'extase au doute, chaque élément semble s'entrechoquer dans la brutalité de leur incompatibilité. Cependant, simultanément à ce déferlement se produit une harmonisation des éléments constitutifs du récit, rétablissant l'association entre l'amitié de l'enfance à l'amour de jeunesse, la passion amoureuse à celle de l'étude et provoquant des impressions sublimes, qu'elles se situent dans la hauteur ou dans l'abîme. Les éléments opposés qui composent cette paire sont renforcés par l'emploi de la polysyndète, figure de style récurrente et centrale au roman, comme l'a montré Éric Bordas :

La valeur de la polysyndète, loin d'être une réunion additionnelle, est surtout dans la force d'opposition [...] que réalise le binôme. [...] D'où l'expressivité singulière de l'énonciation qui, à défaut d'un *style*, concrétise alors une *voix*, immédiatement présente par ce rythme dramatisant.<sup>110</sup>

Si la figure de style est mise en relation avec le producteur du discours, dans un cas Lambert s'adressant à Pauline, dans l'autre le narrateur premier, elle permet également d'insister sur la valeur émotive de l'énoncé. Le contexte d'énonciation de ces deux propositions se prête particulièrement à un tel effet, dans la mesure où il s'agit dans le premier de l'expression brute (puisqu'il s'agit des brouillons) de la passion de Lambert pour Pauline, de sa passion pour l'étude dans le second. Le narrateur premier, qui retranscrit cette expression, n'est pas

---

<sup>110</sup> Eric Bordas, « La polysyndète, fait de style "philosophique" dans *Louis Lambert ?* », *L'Année balzacienne*, 7 (2006), 67-81 (p. 74). Bordas remarque qu'à l'inverse des autres romans de *La Comédie humaine*, Balzac emploie cette figure de style de manière récurrente dans *Louis Lambert*. Toujours articulée sur le mode binaire, il lie cette tournure à la double énonciation du texte, narrative et analytique.

moins affecté par une sensibilité comparable en raison de l'affection et du respect qu'il éprouve pour son ami.<sup>111</sup>

Cette correspondance discrète révèle l'importance de la perspective fondamentalement subjective du narrateur dans sa narration de la vie de Lambert. En effet, s'il adopte à maints égards la posture de l'aliéniste et ce, plus particulièrement dans la seconde partie du roman, son admiration et attachement pour Lambert percent finalement à travers l'observation clinique pour dévoiler en Lambert un fou sublime, préfigurant leur dernière rencontre.

A la suite des documents épistolaires de Lambert, la narration reprend en 1823, après une ellipse de dix ans. Dans le passage de l'entretien avec monsieur Lefebvre (l'oncle de Lambert), la posture médicale du narrateur se renforce, notamment avec la remise en doute du diagnostic de l'oncle. Cette apparente contradiction révèle en fait l'importance qu'accorde le narrateur aux discours légitimes :

A entendre M. Lefebvre, Lambert aurait donné quelques marques de folie avant son mariage ; mais ces symptômes lui étant communs avec tous ceux qui aiment passionnément, ils me parurent moins caractéristiques lorsque je connus et la violence de son amour et Mlle Villenoix. En province, où les idées se raréfient, un homme plein de pensées neuves et dominé par un système, comme l'était Louis, pouvait passer au moins pour un original. (pp. 676-77)

Cette remarque montre la folie considérée non pour son caractère pathologique, mais social. De ce point de vue, l'excentricité peut faire passer un individu pour fou auprès de personnes inaccoutumées à un esprit hors du commun. Afin de soutenir sa suspicion, le narrateur va d'ailleurs faire appel à la science. Les « accès de catalepsie » dont avait souffert Lambert sont ainsi considérés comme un « état purement

---

<sup>111</sup> Bordas renvoie l'emploi de la polysyndète plus directement à la personnalité du narrateur premier : « ami et disciple, on peut aussi expliquer ce trait de style comme une forme d'emphase renvoyant à l'émotion du récit, introduisant une solennité adaptée au contenu métaphysique impressionnant, un lyrisme de convention », « La polysyndète, fait de style "philosophique" dans *Louis Lambert ?* », p. 78.

nerveux dans lequel tombent quelques personnes en proie à de violentes passions » (p. 677). Pour le narrateur, ce « phénomène rare, mais dont les effets sont bien parfaitement connus des médecins », ne suffit pas à conclure à la folie. Sans pour autant écarter la possibilité de la folie, le narrateur procède tout au plus à l'atténuation de ce diagnostic : « en province, un original passe pour un homme à moitié fou » (p. 677).<sup>112</sup>

Cependant, les doutes du narrateur se dissipent immédiatement au seul nom d'Esquirol : « A Paris, les médecins le regardèrent comme incurable, et conseillèrent unanimement de le laisser dans la plus profonde solitude, en évitant de troubler le silence nécessaire à sa guérison improbable » (p. 679). Alors que le récit des faits et les observations de M. Lefebvre peinaient à convaincre le narrateur de la folie de Lambert, la mention des aliénistes suffit à accréditer le diagnostic. Mais malgré son apparente position en faveur de la science, le narrateur émet également une hypothèse alternative qui, elle, place la folie de Lambert entièrement dans le domaine du sublime. Le diagnostic de la folie découlerait, en fait, d'un manque lexical :

S'il est réellement en proie à cette crise encore inobservée dans tous ses modes et que nous appelons *folie*, je suis tenté d'en attribuer la cause à sa passion. Ses études, son genre de vie avaient porté ses forces et ses facultés à un degré de puissance au-delà duquel la plus légère surexcitation devait faire céder la nature ; l'amour les aura donc brisées ou élevées à une nouvelle expression que peut-être calomnions-nous en la qualifiant sans la connaître. (p. 680)

Cette supposition sera celle qui prédominera à l'issue de la dernière rencontre avec Louis Lambert. Alors que cette seconde partie semblait essentiellement s'inscrire dans la lignée d'une lecture clinique de la vie de Lambert, insistant sur les éléments qui suggéraient une propension

---

<sup>112</sup> Ce constat est également relevé par Rigoli : « Le narrateur désamorçe le constat de folie en faisant l'hypothèse de la passion [...] pour aboutir aussitôt à une relativisation sociale de la qualification morbide », Rigoli, *Lire le délire*, p. 493.

aux états morbides, son discours modère cette interprétation en suggérant des versions alternatives.

Lorsque le narrateur revoit Lambert, il s'opère dans le récit un nouveau renversement du rapport de force entre la science et la littérature. En effet, à première vue la posture adoptée par le narrateur semble s'inscrire dans une perspective médicale, mais les éléments présentés servent également de prétexte à l'exploitation esthétique, mêlant les deux conceptions dans une intrication complexe. Lambert est à nouveau comparé à une femme en raison de la longueur de ses cheveux et la pâleur de son visage. Seule l'évidente dégradation physique et ses tics évoquent l'état morbide, mais là aussi, le narrateur les associe à des images littéraires : « C'était un débris arraché à la tombe, une espèce de conquête faite par la vie sur la mort, ou par la mort sur la vie » (p. 682). Le rapport à la mort et le spectacle qui plonge le narrateur dans « une indéfinissable rêverie » (p. 682) sont des éléments qui caractérisent également le sublime. C'est après cette description que Lambert s'exclame : « Les anges sont blancs ! » (p. 682). Brusquement, le narrateur revient alors sur son diagnostic, « un pressentiment involontaire passa rapidement dans mon âme et me fit douter que Louis eût perdu la raison » (p. 683), pour fixer définitivement Lambert dans le domaine du sublime : « les harmonies de sa voix, qui semblaient accuser un bonheur divin, communiquèrent à ces mots d'irrésistibles pouvoirs » (p. 683). Autrement dit, alors que Lambert apparaissait en des termes qui le liaient à la maladie à mesure que son aptitude communicative diminuait (notamment à travers la dégradation scripturale), le fait qu'il refasse usage de la parole après une période d'absence et de silence le replace dans un contexte poétique, sublime, ineffable : « je ne puis expliquer l'effet produit sur moi par cette parole » (p. 682).

Les parallèles qui mettaient Pauline en rapport avec le narrateur dans leur relation à Lambert se manifestent ici dans un accord de valeurs : « Je ne m'étonnais plus que Mlle de Villenoix crût Louis parfaitement sain d'entendement » (p. 683). Or l'entendement, défini comme une « faculté par laquelle l'âme conçoit »,<sup>113</sup> enferme Lambert dans le domaine de l'âme, séparant son corps de son esprit. Pauline confirme cette division par la suite : « Il a réussi à se dégager de son corps, et nous aperçoit sous une autre forme » (p. 683). Ce qui apparaît comme une accession à l'absolu du point de vue des impressions n'en apparaît donc pas moins comme un échec sur le plan humain, dans la mesure où cette élévation implique l'enfermement du sujet dans un univers solipsiste et inaccessible à l'autre. Comme le remarque Arlette Michel,

La victoire de contemplateur est solitaire ; il est hors d'état de communiquer aucune révélation, ni de communier humainement à rien. Sa survie paraît bien hasardeuse, son état tout transitoire : il a cessé d'être un homme et il n'est pas certain que ce mort vivant soit devenu plus qu'un homme.<sup>114</sup>

Cet échec s'explique surtout si l'on considère que Lambert évolue entièrement dans le domaine des idées. Ce fait permet également d'expliquer sa crise, à la veille de son mariage.

En effet, jusqu'à cette union, soit la concrétisation de leur amour, Pauline elle-même était le fruit d'une construction idéale issue de l'imagination de Lambert, comme il le dit dans la quatrième lettre :

Tu es un *ange-femme* : il se rencontrera toujours plus de charme dans l'expression de tes sentiments, plus d'harmonie dans ta voix, plus de grâce dans tes sourires, plus de pureté dans tes regards que dans les miens. Oui, laisse-moi penser que tu es une création d'une sphère plus élevée que celle où je vis. (p. 670)

---

<sup>113</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 6<sup>e</sup> éd., I.

<sup>114</sup> Michel, « Le Mariage et l'amour dans l'œuvre romanesque d'Honoré de Balzac », pp. 579-80.

Dans cette reconstruction de l'objet de l'amour, Lambert conçoit la femme à travers sa dématérialisation : Pauline ne relève plus que de l'intangible (sentiments, harmonie, voix) et de la féminité sensuelle (charme, grâce, sourire, pureté et regards). L'expression hyperbolique accentue le caractère expansif de l'imagination de Lambert, à l'image de son sentiment pour Pauline :

Je n'épuiserai jamais ce qui est immense, infini, sans bornes ; et tel est le sentiment que je sens en moi pour toi, j'en ai deviné l'incommensurable étendue [...] Ainsi, j'ai eu des jouissances ineffables, des heures entières pleines de méditations voluptueuses en me rappelant un seul de tes gestes, ou l'accent d'une phrase. [...] Aimer, c'est la vie de l'ange ! (p. 670)

Dans cette dernière phrase, où l'« ange » se rapporte autant à Lambert qu'à Pauline, l'amour est figé dans un espace en dehors de la réalité humaine. Par conséquent, lorsque cet amour est sur le point de se concrétiser par le mariage, Lambert ne peut que constater l'impossibilité de ramener cette conception idéale et infinie de l'amour vers la réalité concrète qu'il ne peut même qualifier : « est-il possible d'exprimer combien je suis altéré de ces félicités inconnues que donne la possession d'une femme aimée » (p. 674). La tentative de castration que rapporte plus tard son oncle au narrateur premier peut ainsi se comprendre comme la volonté de reconduire un amour platonique mais sublime qu'une réalisation concrète n'aurait pu qu'atténuer, plutôt qu'une vengeance portée sur son corps qu'il croit impuissant.<sup>115</sup>

Par conséquent, la dernière rencontre entre le narrateur et Louis Lambert replace sa folie dans une conception ambiguë et paradoxale. Si Lambert est effectivement parvenu à atteindre les hautes sphères du sublime grâce à la folie, cette accession s'est faite au prix de sa relation avec Pauline et le narrateur. Ses dernières paroles reconduisent cette

---

<sup>115</sup> C'est ce que suggère Lichtlé en note du texte : « Lambert ne se veut pas impuissant. Sans doute se venge-t-il de son corps, qu'il accuse de le priver du bonheur, au moment même où il allait l'atteindre » (p. 679 n. 1).



équivoque : rapportées de mémoire par Pauline et retranscrites par le narrateur, le procédé réunit les trois instances dans un même mouvement polyphonique mais unifié. Cependant, à l'inverse des autres documents retranscrits de Lambert, ceux-ci sont privés de commentaires interprétatifs de la part du narrateur, et sont distincts du texte tant par leur graphie que par leur contenu sibyllin. Le lien compréhensif qui existait entre le narrateur et Lambert semble ainsi rompu :

Telles sont les pensées auxquelles j'ai pu, non sans de grandes peines, donner des formes en rapport avec notre entendement [...] ces débris de pensées, compréhensibles seulement pour certains esprits habitués à se pencher sur le bord des abîmes. (p. 692)

Dans le cas de Lambert, la progression dans la folie se traduit donc à la fois par une augmentation de la vivacité de l'esprit et des motifs sublimes et par la détérioration de ses aptitudes langagières et de son aspect physique. Le roman s'achève sur un ton pathétique et sublime, inscrivant l'esprit de Lambert dans un espace hors de la sphère humaine, tandis que son corps physique, morbide, demeure.

Malgré l'échec de Lambert sur le plan social, le narrateur peut, en sa qualité de poète, reconduire ce sublime qui a suivi Lambert par la reconstitution de sa « vie intellectuelle ». Lambert, qui a fait l'expérience du sublime à travers la folie causée par excès d'imagination, d'étude et d'amour, a provoqué une sensation similaire sur le narrateur. Ce dernier, à son tour, a retranscrit cette expérience sublime par les mots, par l'œuvre qu'est *Louis Lambert*, et dans laquelle ce dernier lui-même a droit de parole, pour démontrer au lecteur non pas seulement son aliénation mentale, mais aussi ce que sa folie avait de sublime.

La folie dans *Louis Lambert* articule donc les conceptions médicale et poétique de la folie sur un rapport à la fois de résistance et de

complémentarité. La folie poétique oppose en effet une résistance à la folie perçue comme une perte de sens, mais le narrateur n'invalide pas la folie médicale pour autant. Loin s'en faut, car elle représente un élément constitutif de la structure et de la figuration du personnage. En effet, tant la reconstitution biographique semée de termes médicaux, la division de la vie de Lambert en « phases », l'intégration de documents considérés d'un point de vue étiologique, que le personnage même de Lambert, son aspect physique ou les descriptions de ses attitudes renvoient également à la rhétorique aliéniste. Cela explique sans doute le succès du roman auprès des médecins, car, de leur propre aveu, le romancier semble avoir fait preuve d'une remarquable intuitivité, comme le relève Jacques Borel :

Balzac ne se contente pas, comme le font d'ordinaire les romanciers, de mettre dans ses fictions un fou plus ou moins littéraire, sans se soucier le moins du monde de psychiatrie.<sup>116</sup>

\*\*\*

Le narrateur de *La Fée aux Miettes* se présentait à la fois comme écrivain et fou, celui de *Louis Lambert*, malgré sa « manie » de la rime, est à la fois aliéniste et écrivain. Balzac crée une instance intermédiaire entre le médecin et le poète, capable d'exprimer la philosophie de l'absolu par l'intermédiaire de la vie et de la pensée de Lambert. C'est cet enchevêtrement de conceptions qui fait du texte un roman hybride. Son inclusion des lettres et des paroles de Lambert ne sert pas seulement à la lecture médicale, elle restitue aussi au fou sa parole. Par ailleurs, ce dernier ne remet jamais explicitement en cause sa santé mentale, et son discours s'inscrit exclusivement dans le domaine de la passion. Comme pour Michel dans *La Fée aux Miettes*, la sensation sublime excède son explication rationnelle, et les narrateurs des deux textes semblent

---

<sup>116</sup> Jacques Borel, *Médecine et psychiatrie balzaciennes: la science dans le roman* (Paris: José Corti, 1971), p. 86.

s'accorder sur ce point. Cependant, contrairement à leur représentation dans le conte de Nodier, les conceptions médicale et poétique n'apparaissent pas comme inconciliables sous la plume de Balzac. Et plutôt que de les considérer comme « une tentative avortée pour réfuter l'un par l'autre le discours idéaliste [le rapport entre le génie et la folie] et celui des aliénistes 'scientifiques' »,<sup>117</sup> comme le suggère Fizaine, le texte apparaît plus comme une tentative de superposition de deux discours, médical et poétique, au sein d'une conception philosophique de la passion de l'absolu.

En faisant son entrée dans la littérature, la folie médicale s'est donc vu confrontée à la conception poétique. Qu'elle soit articulée sur le mode de l'opposition, comme dans *La Fée aux Miettes* ou de l'entrelacement, comme dans *Louis Lambert*, le fou est dans les deux cas revalorisé, par rapport au médical qui le lie à la maladie ou à l'inadaptation sociale. Pour le narrateur de *La Fée aux Miettes*, l'acception médicale est insuffisante, voire erronée lorsqu'elle associe la folie uniquement à des états morbides et au non-sens. La folie permet surtout d'accéder à une raison *autre* que celle définie par le rationalisme, une raison qui évoluerait dans une sphère en dehors de la logique humaine. Le fou, pour peu qu'il ne soit pas à un stade trop avancé de sa folie qui le priverait de toute aptitude communicative et sociale, peut à cet égard rendre compte de cette folie poétique. Dès lors, la folie peut servir à la construction littéraire. Dans *La Fée aux Miettes*, la folie couplée au rêve de manière presque indistincte inscrit les conceptions de Nodier dans le domaine de la fiction, ce que Nodier

---

<sup>117</sup> J.-C. Fizaine, « Génie et folie dans *Louis Lambert*, *Gambara* et *Massimilla Doni* », *Revue des Sciences humaines*, 175 (1979), 61-75 (pp. 62-63).

appelle le « mensonge ».<sup>118</sup> Georges Zaragoza remarque à cet égard qu'« il est remarquable que Nodier ne donne pas le mensonge comme le contraire de la vérité, mais comme une autre vérité, comme construction idéale ».<sup>119</sup>

De même que le mensonge n'apparaît pas comme le contraire de la vérité, la folie n'est pas chez Nodier le contraire de la raison, mais une raison alternative, et le fou est un être privilégié ayant accès à des sphères de compréhension et d'expérience sublime inaccessibles à ceux qui s'enferment à l'intérieur des bornes de la raison humaine. En donnant la parole aux fous, Nodier comme Balzac offrent au lecteur un aperçu de cette autre raison. Dans les deux textes néanmoins, la parole du fou nécessite l'intermédiaire d'une autre instance d'un degré narratif supérieur, un narrateur qui commente, juge, et auquel le lecteur peut s'identifier. C'est cette posture du narrateur premier qui permet également d'articuler les conceptions de folie médicale et poétique, en inscrivant la folie dans un contexte littéraire ou d'aliénation mentale. La parole du fou ne s'émancipe que partiellement de la détermination externe, le poète relayant le médecin pour le redéfinir. Chez Balzac, cette détermination est d'autant plus manifeste que le narrateur premier prend en charge toute la narration factuelle de la vie de Lambert. Ce dernier endosse pourtant le rôle d'un narrateur premier dans *Un Drame au bord de la mer*,<sup>120</sup> un texte court consistant en une lettre de Lambert à son oncle dans laquelle il raconte l'histoire d'un marin rencontré lors de son séjour en Bretagne en compagnie de Pauline. Seulement, cette époque correspond à une période de

---

<sup>118</sup> Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », *La Revue de Paris*, 20 (1830), 205-26 (p. 206).

<sup>119</sup> Georges Zaragoza, « Autour de Charles Nodier. Formes, structures et enjeux du fantastique dans le romantisme européen » (Sorbonne Paris IV, 1991), cité par Mesnil-Tellier, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen », p. 141.

<sup>120</sup> Balzac, *Un Drame au bord de la mer*, in *La Comédie humaine*, X (1979).

rémission de l'état de Lambert. De sa folie, il n'est que peu question, si ce n'est à la fin du récit. Après la narration du pêcheur devenu apathique pour avoir noyé son fils, Lambert ressent les signes d'une rechute : « je ressentais déjà les approches de cette flamme qui me brûle le cerveau » (p. 1177). Pour *Le Yaouanc*, il s'agit d'un motif récurrent dans les représentations pathologiques de Balzac :

On touche ici à l'un des grands thèmes de la pathologie balzacienne : par une sorte d'influence, de rayonnement maléfique, dont un objet parfois devient le relais, un individu peut exercer une action désorganisatrice sur le moral d'un autre individu.<sup>121</sup>

Cette propagation contagieuse a par ailleurs aussi fini par affecter Pauline dans *Louis Lambert*, la jeune fille apparaissant au narrateur comme « devenue presque folle » (p. 681). Le potentiel épidémique de la folie n'apparaît ici que comme des mentions anecdotiques, mais il deviendra peu à peu un aspect prépondérant dans les représentations littéraires de la folie, comme nous le verrons dans le troisième chapitre. Le « drame » au bord de la mer, c'est donc autant celui du pêcheur qui a noyé son fils que celui de Lambert qui, en conséquence du bouleversement que cette histoire a causé sur sa sensibilité, ressent les signes d'une rechute. Par conséquent, si Lambert peut assumer le rôle de narrateur premier, c'est qu'il écrit dans un moment de lucidité, ce qui suggère que pour pouvoir user du langage, il faut tout d'abord s'extraire de la folie.

Qu'en est-il dès lors que le fou, et par extension sa parole, s'émancipe du récit cadre et assume l'intégralité de la narration ? Dès lors qu'il apparaît à la fois comme fou et comme poète ? Dans les deux textes suivants du corpus, *Mémoires d'un fou* et *Aurélia*, il n'y a qu'un seul narrateur. L'un a été qualifié de fou par ses professeurs, l'autre de malade par les médecins. La figure du médecin n'est pas présente dans

---

<sup>121</sup> Moïse le Yaouanc, « introduction », in *Un Drame au bord de la mer*, p. 1155.

le texte de Flaubert, mais le qualificatif découle d'une autre instance représentative de l'autorité et donc du discours dominant. Dans ces deux textes, les narrateurs reviennent sur les pans de leur vie qui leur ont valu cette dénomination, livrant au lecteur leur propre version des faits ainsi que leurs impressions.

Dans la mesure où leur récit n'est plus tributaire d'une instance intermédiaire qui retranscrit leur discours, dans ces textes ce n'est plus tant la représentation du fou qui est en jeu que la notion même de « folie », ce qui implique autant ses acceptions que son champ d'application. Le rapport à la folie est encore une fois indissociable de son rapport au langage. Michel et Lambert se sont abandonnés à leur folie, ce qui a nécessité l'intervention d'une instance intermédiaire pour retranscrire leur expérience. Dans le chapitre suivant, il s'agit de voir par quels moyens les narrateurs, à la fois fous et poètes, parviennent à produire un texte qui rend compte de leur expérience, contre les acceptions communes et à la faveur du poétique, tout en se pliant aux exigences de l'intelligibilité.

## Chapitre 2 : *Mémoires d'un fou et Aurélia* en opposition au terme de la « folie »

Pour Foucault, l'environnement asilaire se concevait selon les aliénistes comme « la reproduction de la réalité elle-même ».<sup>1</sup> Cela impliquait donc de suivre les mêmes normes et valeurs que celles qui régissaient la société. Dans un asile comme dans la société, l'oisiveté était considérée comme néfaste, ce que Pinel a pris le soin de préciser dans la seconde édition du *Traité* :

« La paresse, l'indolence et l'oisiveté, vices si naturels aux enfants, dit la Bruyère, disparaissent dans les jeux, où ils sont vifs, appliqués, exacts, amoureux des règles et de la symétrie ». N'en est-il pas de même des aliénés en convalescence, lorsque dans les langueurs d'une vie inactive on offre un aliment à leur penchant naturel pour le mouvement du corps et l'exercice ?<sup>2</sup>

Le respect de l'ordre et du calme étaient pour Pinel les fondements du traitement de la manie, et cette rigueur passait par la pratique du travail :

C'est le résultat le plus constant et le plus unanime de l'expérience, que dans tous les asiles publics, comme les prisons et les hospices, le plus sûr et peut-être l'unique garant du maintien de la santé, des bonnes mœurs et de l'ordre, est la loi d'un travail mécanique rigoureusement exécutée.<sup>3</sup>

Le traitement de la folie s'effectuait donc à travers une réhabilitation de l'individu aux normes qui régissaient la société bourgeoise : importance de la contribution individuelle au développement économique de la société par le travail, respect rigoureux des règles et de l'autorité hiérarchique (incarnée dans l'asile par le médecin) et conformité aux conventions sociales.

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique: cours au Collège de France. 1973-1974* (Paris: Seuil, 2003), p. 172.

<sup>2</sup> Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, 2e éd. (Paris: Brosson, 1809), p. 239.

<sup>3</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., p. 224.

Dans cette perspective, tout écart à ces normes et conventions établies correspondaient à des signes de folie, elle devenait une « erreur éthique », <sup>4</sup> que l'aliénisme se donnait pour tâche de rétablir. Comme le constate Gill :

The pathologization of eccentricity represents one of the extreme attempts to medicalize deviance, for it restricted notions of normality and sanity to an increasingly narrow set of norms.<sup>5</sup>

Louis Lambert supportait mal l'environnement strict et réglé du collège. Son indépendance d'esprit et son manque de disposition à toute forme d'activité physique avaient conduit à sa mise à l'écart et sa dépréciation de la part des professeurs et des autres élèves. Devenu adulte, il a écrit une lettre à son oncle dans laquelle il expliquait son inadaptation sociale par son rejet des valeurs qui définissaient la société parisienne : son mercantilisme, matérialisme et conformisme. Tout comme Lambert, les narrateurs des textes qui constituent le corpus de ce chapitre montrent de la difficulté à s'intégrer au groupe, une indocilité vis-à-vis de la norme et des règles dont ils cherchent à s'émanciper. Cependant, contrairement aux textes du premier chapitre, leur discours n'est pas circonscrit à l'intérieur d'un récit cadre assumé par un narrateur premier, poète et auteur intradiégétique du texte. Revendiquant pour eux-mêmes la fonction d'écrivain ou de poète,<sup>6</sup> les narrateurs de *Mémoires d'un fou* et d'*Aurélia* sont les protagonistes et narrateurs exclusifs du récit. Ce que relève Mesnil-Tellier à propos d'*Aurélia* s'applique tout autant à *Mémoires d'un fou* :

---

<sup>4</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, p. 181. Ces considérations ont par la suite été récupérées par les médecins pour qualifier la « folie morale » (Morel), appelée aussi « folie raisonnée », « folie lucide » (Trélat) ou encore « monomanie raisonnée » (Esquirol).

<sup>5</sup> Gill, *Eccentricity and the Cultural Imagination*, p. 240.

<sup>6</sup> Le terme d'« écrivain » est employé par le narrateur d'*Aurélia* (p. 700), le narrateur de *Mémoires d'un fou* se qualifie quant à lui de « poète » (p. 470).



[Dans *Aurélia*] le récit [du fou] n'est pas médiatisé par un narrateur ou éditeur relais. Il ne devient donc pas littéraire à la suite d'une opération seconde, mais se donne d'emblée pour tel, multipliant d'entrée de jeu les références intertextuelles pour en accentuer la littérarité.<sup>7</sup>

Le premier texte est une œuvre de jeunesse de Flaubert alors âgé de dix-sept ans. Rédigé entre 1837 et 1838, il fait état des impressions et anecdotes d'un adolescent admiratif de Goethe et de Byron, et reproduit des motifs et clichés de l'esthétique romantique en adoptant le masque de la folie. Le second est l'ultime œuvre de Nerval, dont la parution a été entrecoupée par le décès de l'auteur en janvier 1855, concluant une longue période de crises intermittentes de l'auteur, pendant laquelle il a passé de nombreux séjours dans la maison du docteur Blanche.<sup>8</sup>

Dans ces deux textes, les narrateurs cherchent à rendre compte des aspects de leur vie qui ont conduit les autres à les qualifier de fous. Ces textes rédigés à la première personne prennent la forme d'une rétrospective sélective, et les narrateurs affirment d'emblée cette posture littéraire : l'un en titrant son texte de « *Mémoires* », l'autre annonçant dès la première page son intention de « transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de [son] esprit » (p. 695). De nombreux critiques ont considéré ces textes comme des autobiographies de Flaubert et de Nerval respectivement. Pour *Mémoires d'un fou*, ils s'accordent notamment pour associer le personnage de Maria, une femme mariée rencontrée lors de vacances au bord de la mer, à Elisa Schlesinger, dont le jeune

---

<sup>7</sup> Mesnil-Tellier, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen », p. 201.

<sup>8</sup> Nerval a séjourné une première fois en 1841 dans cet établissement, sous la garde du docteur Esprit Blanche, puis entre 1853 et 1854 sous les soins d'Emile Blanche, fils du premier. Voir à ce sujet Laure Murat, *La Maison du docteur Blanche* (Paris: Gallimard, 2001). Voir aussi Rigoli, *Lire le délire*, pp. 552-70.

Flaubert serait tombé amoureux en vacances.<sup>9</sup> Du point de vue du thème de la folie, Marthe Robert a mis la folie du narrateur en rapport avec l'épilepsie de Flaubert dont la première crise ne date néanmoins que de 1841.<sup>10</sup> Dans le cas d'*Aurélia*, le récit dans lequel le narrateur revient sur sa maladie a été mis en rapport avec les séjours de Nerval à l'asile.

Dans le cadre de cette analyse, le recours à des informations renvoyant à la biographie de l'auteur sera toutefois limité. Il s'agit de prendre en considération les narrateurs et leur discours en tant que constructions textuelles. Ce point est essentiel en particulier en rapport à *Aurélia*. En effet, dans le cadre de la problématique de cette thèse, l'élément le plus significatif de ce texte vient du fait que le narrateur n'emploie jamais le terme de « folie » pour qualifier son état. Cette particularité sera centrale à cette analyse, dans la mesure où elle permet de déployer un champ lexical substitutif textuellement conçu et dont il s'agira de dégager les modalités et les implications. A l'inverse, le narrateur de *Mémoires d'un fou* n'évite pas le terme de folie et ses dérivés, au contraire. Il en multiplie les occurrences et les acceptions. Confrontés l'un à l'autre, ces deux textes se présentent comme symétriques : semblables dans leurs intentions textuelles, et diamétralement opposés dans la figuration du narrateur et dans les procédés textuels. C'est d'un côté l'œuvre (naïve) d'un adolescent qui multiplie les occurrences et les acceptions de la folie, de l'autre une œuvre de maturité dans laquelle le narrateur évite d'employer le terme. C'est pour cette raison que ces deux textes ont été considérés ensemble

---

<sup>9</sup> Flaubert a rencontré Elisa Schlesinger à Trouville alors qu'il avait dix-sept ans. Voir notamment l'article de Jacques-Louis Douchin qui se penche sur les différents personnages féminins dans *Mémoires d'un fou* et leur équivalent biographique : Jacques-Louis Douchin, « Les *Mémoires d'un Fou* de Flaubert: réalité ou fabulation? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, (1983), 403-11

<sup>10</sup> Marthe Robert, *En Haine du roman: Etude sur Flaubert* (Paris: Balland, 1982).

dans le cadre de la problématique de cette thèse. Le narrateur apparaît comme fou, son récit vise à livrer la version littéraire d'un discours qui leur a été imposé par l'altérité.

Le narrateur de *Mémoires d'un fou* a été considéré fou pour son inattention au collègue, les actes et propos du narrateur d'*Aurélia* ont été jugé « insensés » en raison de leur caractère socialement transgressif.<sup>11</sup> Ces manifestations déviantes ont conduit à leur marginalisation, dès lors que leur conduite a été catégorisée comme excentrique ou oisive. Le péché d'oisiveté semble être en effet un des reproches formulés à l'encontre du narrateur de *Mémoires d'un fou* :

On riait de moi – le plus paresseux de tous, qui jamais n'aurait une idée positive [...] qui serait inutile dans ce monde où il faut que chacun aille prendre sa part du gâteau, et qui enfin ne serait jamais bon à rien. (p.474)

Cette mise à l'écart fait écho aux remarques de Pinel sur l'organisation de l'asile et le traitement des aliénés. Or, de telles catégorisations contribuent à l'effacement de l'individualité de ces narrateurs. Les caractéristiques déviantes considérées comme des signes de folie finissent par dominer tout autre aspect qui constitue leur personnalité. Cette évaluation et jugement relèvent, selon Gauchet et Swain, d'une tendance que la pratique clinique a contribué à forger :

Faire de l'autre, en tant que totalité individuelle en laquelle se loge la maladie, un objet de connaissance, s'attribuer sur lui un droit entier d'investigation, se donner la complète disposition de sa personne, en fonction d'un partage rigoureux entre le sujet qui sait et celui ramené sous son regard à la pure objectivité.<sup>12</sup>

En adoptant la forme du récit rétrospectif et en ayant recours à la première personne, les narrateurs opposent une résistance à la détermination extérieure de leur personnalité et leur marginalisation par l'inversion des pôles de détermination : alors qu'ils ont été

---

<sup>11</sup> Il est par exemple arrêté par la garde pour s'être promené nu dans la rue.

<sup>12</sup> Marcel Gauchet et Gladys Swain, *La Pratique de l'esprit humain: l'institution asilaire et la révolution démocratique* (Paris: Gallimard, 1980), p. 399.

marginalisés par le système qui détermine ce qui est normal de ce qui est déraison, ils se présentent au centre de leur récit et redéfinissent non seulement leur expérience personnelle, mais aussi le monde qui les entoure. L'enjeu ici est d'ordre littéraire. L'écriture permet à ces narrateurs de procéder à un glissement représentationnel, en faisant de l'expérience de la folie un outil servant à leur rétablissement en tant que poète plutôt que de fou. Sous leur plume, leur conception de la folie est donc étroitement liée à une expérience esthétique.

Lambert et Michel échappaient à la catégorisation médicale en apparaissant aux narrateurs premiers comme des êtres supérieurs et sublimes, capables d'accéder aux plus hautes sphères des sensations et de la pensée à travers la passion et le rêve. Michel, notamment, ne savait plus si ses expériences relevaient du rêve ou de la réalité, et lui-même ne cherchait même plus à les distinguer, privilégiant ainsi la sensation sublime sur l'explication rationnelle. Le texte de Nodier associe ainsi la folie avec le rêve dans un rapport sensualiste qui échappe à toute forme matérialiste. Ce procédé est renouvelé dans *Mémoires d'un fou* et *Aurélia*, le rêve participant activement à l'établissement d'une conscience supérieure, et dont la reproduction textuelle permet formellement de reconduire l'expérience de cet état hypnagogique supérieur.

Dans cette perspective, *Mémoires d'un fou* et *Aurélia* placent le sujet au centre d'une dynamique sublime. En effet, dans la mesure où ils ont fait l'expérience de passions extrêmes à travers l'art, l'amour ou le rêve, ces narrateurs ont été les récepteurs du sublime que ces thèmes pouvaient provoquer. Mais en retranscrivant cette expérience à travers l'écriture, en exploitant le pouvoir évocateur des mots, ils en deviennent en même temps les producteurs. Du point de vue du contenu de ces textes, les narrateurs rendent compte de l'expérience de

la folie dans ce qu'elle offre d'exceptionnel. Du point de vue de la forme, ils reproduisent ces effets dans ce que le langage permet d'exploiter et les images qu'il peut engendrer.

Ce chapitre considèrera tour à tour *Mémoires d'un fou* et *Aurélia*. L'analyse littéraire de ces textes cherchera à dégager les caractéristiques qui constituent leur discours sur la folie, ainsi que les modalités esthétiques du récit de leur expérience. Il s'agira également d'identifier la posture que les narrateurs adoptent vis-à-vis de l'autorité, et la manière dont ils lui opposent une résistance en s'attaquant au terme de « folie ».

## 2.1 Flaubert : la multiplication de la folie

*Mémoires d'un fou* est une œuvre hétérogène dans laquelle l'auteur mêle des réflexions philosophiques ou esthétiques à des récits d'expérience de vie. Tout au long des vingt-deux chapitres qui composent le texte, le narrateur raconte ses expériences au collège et ses amours, sans respecter la chronologie, et s'étend sur des réflexions sur l'art, le doute ou encore la société. Cette diversité se reflète également dans le style d'écriture employé, allant du lyrisme littéraire au badinage mondain, en passant par un cynisme révolté. La folie participe à ce mouvement, elle est employée dans un sens littéral ou figuré, et renvoie à diverses acceptions : médicales, sociales ou poétiques.<sup>13</sup> De nombreux critiques se sont d'ailleurs penchés sur l'hétérogénéité du texte de Flaubert. Dans *Art et Infini*, Timothy Unwin voit la folie dans *Mémoires d'un fou*

---

<sup>13</sup> Par exemple, dans ces emplois : « pauvre fou sans idées fixes, sans opinions positives » (p. 469) ; « une exaltation du cerveau voisine de la folie » (p. 477) renvoient à l'acception médicale ; « J'y fus froissé [...] dans la classe pour mes idées, aux récréations pour mes penchants de sauvagerie solitaire. / Dès lors, j'étais un fou » à une considération sociale ; « combien il y a de douces sensations d'enivrement du cœur, de béatitude et de folie dans l'amour » (p. 487) ; « mon âme se fond en délices, à toutes les folies que mon amour invente » (p. 514) à une conception poétique.

comme un moyen permettant d'établir « un principe de continuité entre [l'] extase mystique et le monde concret, et à l'exprimer par le langage ». <sup>14</sup> Selon Unwin, la folie sert à affirmer la supériorité du monde de la pensée tout en préservant son caractère ineffable, le narrateur tenant ce monde à distance en suggérant son contenu sans pour autant le décrire.

Cette lecture d'Unwin de *Mémoires d'un fou* permet notamment d'établir des rapports avec *Louis Lambert* de Balzac. Outre le fait que les deux récits articulent la narration autour des thèmes similaires de l'expérience du collège, de la passion amoureuse et du rejet de la société bourgeoise, la posture des protagonistes, qui privilégient le monde de la pensée sur le concret, relève d'une même philosophie. Michel Brix remarque en effet que « le héros des *Mémoires d'un fou* souffre de symptômes très proches de ceux qui rongent une autre victime de la religion de l'absolu, Louis Lambert ». <sup>15</sup> Rappelons que l'absolu se caractérise par sa nature indéterminée, ontologique et englobante. <sup>16</sup> Sur la base de l'analyse de *Louis Lambert*, plus particulièrement des caractéristiques des écrits du protagoniste, cet absolu s'exprime dans le langage à travers des motifs relevant de l'esthétique sublime. Mais là où la folie de Lambert apparaissait comme la conséquence de cette recherche de l'absolu, pour le narrateur de

---

<sup>14</sup> Timothy Unwin, *Art et Infini: l'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert* (Amsterdam: Rodopi, 1991), p. 113.

<sup>15</sup> Michel Brix, « Premiers crayons. Sur les romans de jeunesse de Flaubert », in *Flaubert et la théorie littéraire: En hommage à Claudine Gothot-Mersch*, éd. par Tanguy Logé et Marie-France Renard (Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2005), pp. 49-62 (p. 53).

<sup>16</sup> « L'absolu échappe à toute détermination particulière et, par conséquent, à toute définition. [...] Le terme 'absolu' qualifie [...] l'être en lui-même, l'être pris dans son emploi absolu, c'est-à-dire l'être de ce qui subsiste par soi. [...] L'esprit, le concept, conformément à sa détermination hégélienne, est précisément ce qui fait abstraction de tout ce qui lui est extérieur et de sa propre extériorité », *Grand Dictionnaire de la philosophie*, éd. par Michel Blay (Paris: Larousse, 2003).

*Mémoires d'un fou* elle se présente comme un moyen d'y parvenir. Pour Unwin, le procédé de suggestion plutôt que de description aboutit néanmoins à un échec, car « le fait de tenir à distance cet autre domaine finit par montrer le vide du langage et exposer la contradiction impossible du projet artistique ».<sup>17</sup> L'apparition de Maria, premier amour du narrateur, ferait ainsi prendre au texte une nouvelle direction visant à surmonter cet échec. Or, la folie parcourt le texte de bout en bout, et exerce une influence sur tous les thèmes explorés par le narrateur, y compris celui de l'amour.

Selon Michal Ginsburg, l'apparente hétérogénéité du texte révèle les impasses et les problèmes auxquels l'auteur est confronté pour produire son texte. Ginsburg base le texte « sur l'assomption que le soi peut raconter sa propre histoire fidèlement à travers le langage ».<sup>18</sup> Toutefois, l'interrogation de la dédicace « est-ce la mienne, est-ce celle d'un autre ? » (p. 465), suggère au contraire que cet objectif n'a pas pu être atteint. Ainsi, Ginsburg conçoit *Mémoires d'un fou* comme un cycle de création et de destruction : tout acte de narration implique une projection de soi, or ce processus produit une image différenciée à laquelle le narrateur ne se reconnaît plus. Menaçant le soi d'annihilation, cette image doit par conséquent être détruite. Cette analyse présente des éléments importants dans l'appréhension du texte, en particulier s'il est à considérer dans une dynamique cyclique. La folie, dans ce processus, est abordée essentiellement dans son rapport au narrateur qui s'en revendique, lui permettant ainsi d'établir

---

<sup>17</sup> Unwin, *Art et Infini*, p. 116.

<sup>18</sup> Michal Ginsburg, *Flaubert Writing : A Study in Narrative Strategies* (Stanford: Stanford University Press, 1986), p. 22 (ma traduction).

sa singularité.<sup>19</sup> Or ce n'est là qu'un des multiples emplois de la folie dans le texte.

Pour Shoshana Felman, en revanche, la folie occupe la place centrale de *Mémoires d'un fou*, tant sur le plan thématique que rhétorique. Comme elle le remarque dans son analyse du texte de Flaubert,<sup>20</sup> la folie s'exprime autant à travers ses différentes acceptions qu'à travers sa fonction « ironique », cette deuxième pratique consistant à détourner le sens lexical de la folie. De ce fait, si le terme peut renvoyer à des conceptions avérées, il peut également être redéfini, refondu selon des acceptions qui n'appartiennent qu'au narrateur. Et comme par un effet de mise en abîme, Felman considère qu'en assumant pour lui-même ce qu'il présente comme une ironie, le narrateur finit par se prendre au piège de sa propre rhétorique, ce qui conduit notamment à des contradictions insurmontables.

Or, le narrateur revendique lui-même cette multiplicité et ces contradictions : « Oh ! comme mon enfance fut rêveuse, comme j'étais un pauvre fou sans idées fixes, sans opinions positives ! » (p. 469). Il s'agit de la première occurrence dans laquelle le narrateur affirme à la première personne être fou, et cette folie est couplée aux éléments centraux qui définissent sa conception : le rêve et le rejet du positivisme. Surtout, il est « sans idées fixes », autrement dit, son état s'oppose par définition à la monomanie, dont le « désordre intellectuel est concentré sur un seul objet ou sur une série d'objets circonscrits ».<sup>21</sup> Le narrateur est fou, multiple, et refuse explicitement toute forme d'ancrage ou d'objectivité. De sorte que sa folie, à l'inverse de

---

<sup>19</sup> « The narrator presents himself as a madman, thus establishing, metaphorically, his singularity and individuality », Ginsburg, *Flaubert Writing*, p. 22.

<sup>20</sup> « Gustave Flaubert : Folie et cliché », in Felman, *La Folie et la chose littéraire*, pp. 170-213.

<sup>21</sup> Esquirol, *Des Maladies mentales*, II, 1.



l'approche théorique des aliénistes, échappe à toute fixation ou catégorisation. Toutefois, dans la multiplicité des acceptions auxquelles le terme revoie, il est possible de dégager deux catégories principales : l'une renvoyant au discours dominant sur la folie, et l'autre renvoyant à la perception subjective de la folie. La première est rejetée, alors que la seconde est revendiquée, et repose sur des conceptions tant esthétiques que rhétoriques. C'est donc surtout en réponse à la première catégorie que le narrateur oppose sa propre conception de la folie, faisant d'elle un prétexte à la production littéraire en l'associant à la rêverie poétique, à l'amour passionnel ou au scepticisme extrême. Pour l'analyse de ce texte, il s'agira tout d'abord de considérer la folie dans ses acceptions attestées, qu'elles découlent de l'autorité normative que le narrateur rejette ou de l'esthétique romantique qu'il souhaite imiter. Après avoir dégagé ces différents motifs et emplois, il s'agira de considérer les définitions personnelles que le narrateur donne de la folie, ce que ces constructions permettent du point de vue stylistique et conceptuel. Cette approche permettra de mettre en exergue les différents discours sur la folie selon la perspective du narrateur fou, ainsi que les possibilités littéraires que permettent la représentation de ce thème et de cette voix.

\*\*\*

Bien que vers la fin des années 1830, l'aliénisme se soit imposé comme le discours dominant et légitime sur la folie, la folie médicale n'occupe pas une place aussi importante dans *Mémoires d'un fou* que dans les autres œuvres du corpus, et aucun médecin ne figure dans le texte.<sup>22</sup> Ce

---

<sup>22</sup> Ceci est remarquable, compte tenu de l'environnement médical dans lequel Flaubert a grandi (son père et son frère étaient médecins, et il a passé un temps considérable à leurs côtés) ; d'autant plus si l'on considère la place qu'occuperont les médecins et la médecine par la suite. Voir notamment Norioki Sugaya, « Flaubert et la

sont les professeurs du narrateur, une autre figure de l'autorité, qui vont reproduire le discours sur la folie. Leur conception s'accorde néanmoins avec le discours médical qui considère les caractères sociaux déviants comme des symptômes d'aliénation mentale. Les références au discours médical sur la folie peuvent néanmoins se relever dans le lexique employé par le narrateur. Les termes « mélancolie » et « manie », par exemple, sont employés à une occasion qui reflète la posture adoptée par le narrateur à l'égard de sa folie. Nous l'avons vu, la substitution du terme « mélancolie » à celui de « monomanie » dans *Louis Lambert* permettait d'entrelacer les deux conceptions grâce à l'ambiguïté du terme : la conception médicale, d'une part, à l'image de Pinel qui conserve cette appellation pour sa première espèce de folie, et la conception poétique, de l'autre, renvoyant à la mélancolie du poète qui se laisse emporter par la rêverie et la passion.

Dans le chapitre xv, le narrateur raconte ses premières tentatives d'écriture, retranscrivant de mémoire quelques vers de sa création :

Je me battais les flancs pour peindre une chaleur que je n'avais vue que dans les livres, puis à propos de rien je passais à une mélancolie sombre et digne d'Antony. [...] Les vers n'étaient même pas des vers, mais j'eus le sens de les brûler, manie qui devrait tenailler la plupart des poètes. (p. 497)

La mélancolie est associée au personnage littéraire d'Antony et se situe donc dans un contexte littéraire.<sup>23</sup> Ce personnage de Dumas a en outre connu un franc succès, notamment auprès des jeunes. Gothot-Mersch met d'ailleurs cette mention en relation avec une remarque de Flaubert :

---

médecine », in *Flaubert épistémologue : Autour du dossier médical de Bouvard et Pécuchet* (Amsterdam : Rodopi, 2010), pp. 19-44.

<sup>23</sup> *Antony* est un drame en cinq actes d'Alexandre Dumas père présenté en 1831. Alexandre Dumas, *Antony*, in *Théâtre romantique* (Paris : Firmin-Didot, 1930).

Il rappellera dans sa préface aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet que les collégiens de leur temps s'identifiaient à ce héros typiquement romantique : « [...] on portait un poignard dans sa poche comme Antony ».<sup>24</sup>

C'est donc par imitation que le narrateur sombre dans la mélancolie. De même, ce processus d'identification passe du personnage littéraire et romantique à son créateur en employant, ici encore, un terme équivoque. En effet, la « manie » renvoie autant au discours médical qu'à la perception de l'artiste comme obnubilé, entièrement absorbé par son art.<sup>25</sup> Cette simulation s'applique dans le texte autant au style d'écriture du narrateur qu'à son attitude. Il cherche en effet à reproduire « une chaleur qu'[il] n'avai[t] vue que dans les livres », brûlant ses vers, alors qu'il se « [bat] les flancs ».<sup>26</sup> « Mélancolie » et « manie » ne s'appliquent donc au narrateur que de manière doublement indirecte, tout d'abord parce qu'elles concernent en premier lieu les poètes ou leurs créations et que le narrateur se contente de reproduire par simulation, mais aussi parce qu'elles sont employées au sens figuré, et non médical.

Le rapport entre la folie et la médecine est en fait explicité lorsqu'il est question de son expérience au collège. Au chapitre V, le narrateur revient sur son incapacité à se conformer aux attentes scolaires :

Je m'étais donc faussé le goût et le cœur, comme disaient mes professeurs, et parmi tant d'êtres aux penchants si ignobles, mon indépendance d'esprit m'avait fait estimer le plus dépravé de tous, j'étais ravalé au plus bas rang par la supériorité même. A peine si on me cédait l'imagination, c'est-à-dire, selon eux, une exaltation de cerveau voisine de la folie. (p. 477)

<sup>24</sup> Il s'agit d'une note du texte dans l'édition de référence, p. 477 n. 7.

<sup>25</sup> Cette dernière fait d'ailleurs écho à la « monomanie poétique » du narrateur de *La Fée aux Miettes*. Voir chapitre 1.2, pp. 65-67.

<sup>26</sup> Par ailleurs, l'emploi de l'expression « j'eus le sens » est surprenant. Serait-ce qu'en dépit de son imitation des poètes, il considère l'acte de brûler ses vers comme sensé ? cherche-t-il à rationaliser une action insensée ?

L'imagination est ici associée à un trouble physiologique (« exaltation du cerveau »), et provient de l'« indépendance d'esprit » du narrateur, ses écarts par rapport à la norme. L'influence de caractères moraux sur la santé mentale est avérée dans le domaine de la médecine, et l'imagination figure parmi les origines des symptômes de la manie, sinon de la manie elle-même. Pinel lui consacre d'ailleurs tout un chapitre dans la seconde édition du *Traité*, établissant le lien entre l'imagination et l'aliénation mentale à travers une question rhétorique :

L'imagination [...] pourrait-elle ne point devenir la source la plus féconde des illusions, des écarts et des opinions extravagantes que manifeste l'aliénation mentale ? <sup>27</sup>

Cette conception corroborée par l'aliénisme est dans l'extrait de *Mémoires d'un fou* attribuée aux autres, les professeurs, dont les discours reproduisent la norme et la convention (« comme disaient mes professeurs », « selon eux »). Les écarts du narrateur le rabaisent au point le plus bas de l'échelle des valeurs sociales, ce que souligne l'emploi des hyperboles : « penchants si ignobles », « le plus dépravé de tous ». Il est intéressant toutefois de relever que si le narrateur est associé à la folie dans ce passage, ce n'est que par contiguïté (« voisine de la folie »), alors que l'« imagination » et l'« exaltation du cerveau » apparaissent pour leur part sur le mode de l'équivalence. L'association a pourtant clairement été établie, pour les mêmes raisons, au chapitre III :

J'y [au collège] fus froissé dans tous mes goûts – dans la classe pour mes idées, aux récréations pour mes penchants de sauvagerie solitaire. Dès lors, j'étais un fou. (p. 472)

Le qualificatif « fou » tombe comme un verdict, de manière brutale. Comme un rapport de cause à effet socialement prédéterminé et dont

---

<sup>27</sup> Pinel, *Traité médico-philosophique*, 2e éd., p. 112.

l'évidence ne souffre aucune justification, ces cinq mots constituent à eux seuls tout un paragraphe. Dans le même chapitre, le narrateur emploie à son tour un lexique médical pour qualifier son état :

(Quoique d'une excellente santé, mon genre d'esprit perpétuellement froissé par l'existence que je menais et par le contact des autres avait occasionné en moi une *irritation nerveuse* qui me rendait véhément et emporté comme le taureau malade de la piqûre des insectes. – J'avais des rêves, des cauchemars affreux). (je souligne, p. 474)

L'« irritation nerveuse » anticipe l'« exaltation du cerveau » mentionnée deux chapitres plus loin, mais là où cette dernière résultait d'un écart de comportement vis-à-vis de la norme, la première découle du « contact des autres ». Le narrateur retourne ainsi les pôles de causalité, faisant des autres et de leur attitude la source de son affection et non plus son propre tempérament, comme ils l'affirment. Aussi, si « l'exaltation du cerveau » était jugée voisine de la folie par les autres, le terme « folie » n'est pas employé dans la remarque du narrateur, suggérant que selon son acception, la folie serait autre chose que du médical. Le fait que la remarque soit entre parenthèses, l'expression médicale mise en italique, et que la figure de style associe la maladie à une image bestiale (« le taureau ») souligne la posture ironique du narrateur. C'est néanmoins cet état qui lui provoque des cauchemars, lui permettant ainsi d'introduire les rêves qui constituent l'essence du chapitre suivant.

Au chapitre IV, le rêve renvoie aux représentations de l'esprit en état de sommeil. Ce chapitre comprend la narration de deux rêves exclusivement, et son contenu ne semble à première vue rien apporter à la trame diégétique du récit. Mais le fait qu'il soit précédé et suivi de considérations médicales, et que ces cauchemars soient étroitement liés, aux dires du narrateur, à des affections cérébrales permettent de considérer le rêve en étroite relation avec la folie médicale. De plus, sur

le plan esthétique, le fait qu'il s'agisse de cauchemars introduit le thème de la terreur, élément considéré par Burke comme étant une des sources principales du sublime.<sup>28</sup>

Les deux rêves qui composent ce chapitre s'articulent autour des thèmes de l'horreur et de la perte, mais dans des descriptions diamétralement opposées. Dans le premier rêve, le narrateur se trouve dans la maison de son père, dans un environnement marqué par l'opposition. L'obscurité (« tout ce qui m'entourait avait une teinte noire ; c'était une nuit d'hiver ») s'oppose à la clarté (« la neige jetait une clarté blanche dans ma chambre ») et le froid (« hiver », « neige ») contraste avec la chaleur qui surgit brusquement : « tout à coup la neige se fondit et les herbes et les arbres prirent une teinte rousse et brûlée comme si un incendie eût éclairé mes fenêtres » (p. 475). L'idée de danger (suggérée par la comparaison à l'incendie) met en place une atmosphère basée sur l'expectative et l'inquiétude, ce que le « bruit de pas », « un air chaud, une vapeur fétide » permet d'accentuer.

Le rêveur est alors rejoint par des hommes, dont la description se caractérise par l'indétermination, la masculinité et la menace :

On entra, ils étaient beaucoup – peut-être sept à huit, je n'eus pas le temps de les compter. Ils étaient petits ou grands, couverts de barbes noires et rudes [...] tous avaient une lame d'acier entre les dents, et comme ils s'approchèrent en cercle autour de mon berceau leurs dents vinrent à claquer et ce fut horrible. (p. 475)

Un jeu de correspondance entre les couleurs rouge et blanche prend alors place, évoquant la situation initiale du rêve : « ils écartèrent mes rideaux blancs et chaque doigt laissait une trace de sang », faisant écho à la neige qui fondait sous la chaleur d'un incendie. Cette seconde irruption du rouge sur le blanc et leur correspondant respectif (le sang

---

<sup>28</sup> C'est le premier élément que Burke emploie pour qualifier le sublime : « tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime* », *Recherche philosophique*, p. 96.

et les rideaux du berceau) placent cette intrusion sous le signe de la souillure et de la violence. Dès lors, chaque élément du rêve, les hommes, mais également les habits du rêveur s'ensanglantent, et tous se livrent à une sorte d'eucharistie morbide ou à un cannibalisme sauvage : « Ils se mirent à manger et le pain qu'ils rompirent laissait échapper du sang, qui tombait goutte à goutte » (pp. 275-76). Marie Diamond voit dans cette scène une parodie de la communion, dans laquelle le corps du narrateur devient l'hostie consacrée,<sup>29</sup> mais la suite du rêve laisse plutôt supposer que le rêveur a lui-même pris part au repas : « Il me sembla que j'avais mangé de la chair » (p. 476). Le premier rêve se caractérise donc par la violence, la masculinité et la souillure.

Le second rêve, pour sa part, présente des éléments contraires au premier. La scène se passe à l'extérieur et non plus dans une chambre, et « une campagne verte et émaillée de fleurs le long d'un fleuve » (p. 476) remplace la végétation brûlée du premier rêve. La mère, seule, accompagne le rêveur et non plus une foule d'hommes menaçants et barbus. Néanmoins, le calme suggéré par l'environnement est interrompu par la chute de la mère qui se noie et disparaît dans le fleuve. Les deux rêves se terminent sur un cri qui blesse le rêveur physiquement : « cette voix que j'entendais du fond du fleuve m'abîmait de désespoir et de rage » faisant écho à la fin du premier rêve, « j'entendis un cri prolongé, rauque, aigu [...] chaque sifflement me déchirait la poitrine avec un stylet » (p. 476). De même, la situation du rêveur est comparable dans les deux rêves : il est impuissant, immobile et ne peut que voir et entendre les événements qui se passent devant lui sans pouvoir agir. Dans le premier rêve : « je les regardais

---

<sup>29</sup> Marie Diamond, *Flaubert: the Problem of Aesthetic Discontinuity* (New York: Kennikat Press, 1975), p. 9.

aussi, - je ne pouvais faire aucun mouvement » (p. 475), tandis que dans le second : « je me penchais à plat ventre sur l'herbe pour regarder [...] une force invincible m'attachait – sur la terre » (p. 476).

Si ces rêves ont généré de nombreuses interprétations, particulièrement dans le domaine psychanalytique,<sup>30</sup> ils sont également représentatifs de l'exploitation du thème de l'horreur et permettent d'articuler certains éléments du récit. La paralysie du rêveur évoque notamment l'état d'hébétude dans lequel le narrateur était plongé lorsqu'il se laissait aller à la rêverie au collège, « je restais des heures entières la tête dans mes mains [...] et quand je me réveillais avec un grand œil béant, on riait de moi » (p. 474), ou encore la stupeur amoureuse face à Maria, « j'étais immobile de stupeur » (p. 486). Felman, pour sa part, met la disparition de la mère sous l'eau en rapport avec l'apparition de Maria sortant de la mer quelques chapitres plus loin, ce dernier terme, par homophonie, permettant de renforcer cette corrélation.<sup>31</sup> Dans ce chapitre qui exploite le thème de la terreur à travers l'horreur, la perte et la pétrification, la folie est également présente.

C'est elle qui, tout d'abord, introduit les rêves : « C'étaient d'effroyables visions à rendre fou de terreur » (p. 475). Ici, la folie est employée dans son rapport avec la peur et apparaît comme la conséquence de celle-ci, alors qu'au chapitre précédent le narrateur

---

<sup>30</sup> Outre les analyses par Diamond, Ginsburg et Robert Gothot-Mersch mentionne également Theodor Reik, *Flaubert und seine "Versuchung des heiligen Antonius"* (Minden: Bruns, 1912).

<sup>31</sup> Gothot-Mersch renforce la correspondance Maria-mère aussi « parce qu'on nous la montre dans ce rôle », « Notice du texte », p. 1368. Marcel Raymond relève par ailleurs qu'« il y a en elle des pouvoirs maternels, liés à la vertu archétypique de l'eau et à son bercement » *Romantisme et Rêverie* (Paris : José Corti, 1978), p. 212. Pour Felman, « l'effacement de la mère détermine l'inscription de Maria, qu'on retrouve en effet, par métonymie, sous l'eau, au bord de la mer (au bord de la mère ?), et dont on commence par 'sauver' le manteau : le retirer de l'eau », *La Folie et la chose littéraire*, p. 179.



faisait de son « irritation nerveuse » la cause de ses cauchemars. Ce mouvement circulaire est en fait représentatif de la dynamique du texte. Une expression médicale, liée à un discours extérieur sur la folie, sert de prétexte à l'exploitation de thèmes littéraires, ceux du rêve et de la terreur, qui à leur tour provoquent la folie, explicitement nommée cette fois. Il s'opère donc un glissement de la folie déterminée de manière externe vers une folie poétique subjectivement conçue. Et tout comme le définissait Burke à propos du sublime, la folie est à la fois la source et la résultante de la terreur.<sup>32</sup>

Les termes « rêve » et ses dérivés (« rêveur », « rêver », et « rêverie ») comptabilisent presque autant d'occurrences que celui de « folie » et « fou ». Outre le sens littéral que nous venons d'explorer, ces termes correspondent également à l'objet d'un projet, « absorbé dans mes rêves d'avenir » (p. 472), ou du désir, « enfant j'ai rêvé l'amour » (p. 473). De plus, la rêverie correspond par définition autant à un délire provoqué par la maladie qu'à des pensées liées à l'imagination. En effet, le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 définit la rêverie comme « l'état de l'esprit occupé d'idées vagues qui l'intéressent, et des pensées riantes ou tristes auxquelles se laisse aller l'imagination », mais aussi comme le « délire causé par une maladie, ou l'effet de ce délire ».<sup>33</sup> Comme nous l'avons déjà relevé dans l'analyse du chapitre IV, le rêve et la folie entretiennent dans *Mémoires d'un fou* une étroite correspondance, tant dans leur emploi que dans leur acception. C'est

---

<sup>32</sup> Rappelons en effet que Burke considère que « la passion causée par le grand et le sublime [...] est l'étonnement, c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur » et qu'« aucune passion ne dépouille aussi efficacement l'esprit de tous ses pouvoirs d'agir et de raisonner que la peur [...] c'est pourquoi tout ce qui est terrible pour la vue est également sublime », *Recherche philosophique*, pp. 119-20.

<sup>33</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 6<sup>e</sup> éd., II.

d'ailleurs en fonction de ces associations que le narrateur emploie le terme « délire » au chapitre II :

Comme j'étais heureux alors, comme ma pensée, dans son délire, s'envolait haut dans ces régions inconnues aux hommes, où il n'y a ni monde ni planètes ni soleils ! (p. 470)

Le « délire », qui ici peut correspondre tout à la fois à la folie ou à la rêverie, sert de véhicule à l'accession à des sphères sublimes. Et si la description du délire est ressentie positivement par le narrateur, dans le chapitre III, ce rapport entre rêve, folie et poésie est connoté péjorativement par les autres : « Jeunesse – âge de folie et de rêves, de poésie et de bêtise, synonymes dans la bouche des gens qui jugent le monde *sainement* » (p. 472). Il s'agit à nouveau d'un discours tenu par les autres (« dans la bouche de ») et dont le narrateur se distingue, ce que suggère la mise en évidence par l'italique de l'adverbe « sainement ». L'emploi de ce terme est également notable, dans la mesure où il embrasse la conception de la folie, du rêve et de la poésie dans une vision contraire à la santé (« sainement »), terme renvoyant autant à l'ordre normatif qu'à la médecine. Et si ces autres « gens » considèrent ces termes en rapport avec la bêtise,<sup>34</sup> pour le narrateur en revanche, folie, rêve et poésie participent d'une même dynamique sublime.

Par conséquent, si le narrateur se dit fou, il se qualifie également de rêveur : « voilà donc comment j'étais – rêveur insouciant avec l'humeur indépendante et railleuse » (p. 476). Sa qualité de rêveur et de

---

<sup>34</sup> Le thème de la bêtise prend déjà la connotation que Flaubert lui attribuera par la suite, tant dans sa correspondance que dans ses romans. Elle reflète tout à la fois la haine de la médiocrité et du bourgeois, elle « l'épouvante, l'exaspère, le blesse, l'indigne, lui est insupportable », mais elle lui sert également d'« exutoire pour ses nerfs », ce qu'il retranscrit notamment à travers ses personnages « bêtes ». Voir Michel Adam, « Flaubert et la bêtise », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2 (1972), 189-209 (p. 195).

poète, dans ce chapitre V se distingue par le rejet de toute forme de régularité :

Je n'ai jamais aimé une vie réglée. [...] Cette régularité sans doute peut convenir au plus grand nombre, mais pour le pauvre enfant qui se nourrit de poésie, de rêves et de chimères, qui pense à l'amour et à toutes les balivernes, c'est l'éveiller sans cesse de ce songe sublime, [...] c'est l'étouffer en le ramenant dans notre atmosphère de matérialisme et de bon sens dont il a horreur et dégoût. (pp. 476-7)

A nouveau, le narrateur reprend une association établie par les autres (« rêve », « poésie » et « bêtise ») en renversant leur valeur négative en les situant dans la sphère du sublime. Et si la folie n'est pas explicitement évoquée dans ce passage, elle figure implicitement dans l'opposition du narrateur au « bon sens ».

Rêve et folie sont également étroitement liés lorsqu'il est question d'amour. En effet, le narrateur définit « aimer » comme une « rêverie » (p. 486), tout en concédant « combien il y a [...] de folie dans l'amour » (p. 487). Selon cette conception, la folie correspond autant à l'amour qu'au rêve de l'amour, et l'articulation de ces trois éléments sert de prétexte à la création poétique. Le narrateur se fait alors écrivain.

\*\*\*

Dans le chapitre XV, qui concerne les « premiers battements du cœur » (p. 494) du narrateur, il revient sur les différents objets de l'amour dans la vie d'un homme. Sur un ton badin, les éléments listés se distinguent par leur trivialité : des chevaux, la poitrine d'une femme, les cuisses d'une danseuse, le prestige professionnel et la prostituée. Folie, amour et poésie évoluent ensemble dans un contexte prosaïque : « Que de folie dans un homme ! – Oh ! sans contredit, l'habit d'un arlequin n'est pas plus varié dans ses nuances que l'esprit humain ne l'est dans ses folies » (p. 498) faisant écho à l'amorce de ce passage : « Il y a tant d'amour de la vie pour l'homme » (p. 498). La folie et l'écriture servent

à souligner le caractère factice et matérialiste que peut revêtir l'amour tel qu'il est communément conçu. Cette folie ridicule (comme le suggère la comparaison à l'habit d'arlequin) s'oppose aux « douces sensations d'enivrement du cœur, [à la] béatitude et [la] folie dans l'amour » (p. 487) qui marquent les passages consacrés à Maria.

Après avoir rencontré Maria au chapitre x, le narrateur définit l'amour : « ce serait tout à la fois la plus sublime des choses, ou la plus bouffonne des bêtises » (p. 487). Sous la forme d'un chiasme réunissant deux termes antagonistes dans leurs extrêmes (ce qu'indique l'emploi du superlatif), l'association de la folie à l'amour ne revêt plus d'élément matérialiste, comme c'était le cas dans le chapitre xv. Au contraire, il dépossède l'individu de ce qui le rattache au matériel pour l'envoyer dans un univers purement sensualiste : les amoureux « regard[ent] le clair de lune », « admir[ent] les étoiles » et fusionnent dans le langage par la conjugaison du verbe aimer : « Je t'aime tu m'aimes il m'aime nous nous aimons » (p. 487). Cette fusion se concrétise par la suite à travers l'acte charnel, dans lequel les deux êtres retournent à un état animal et vulgaire. Le lexique passe alors de la nature environnante aux corps des amants :

Ils rentrent, poussés tous les deux par une ardeur sans pareille car ces deux âmes ont leurs organes violemment échauffés, et les voilà bientôt grotesquement accouplés avec des rugissements et des soupirs. (p. 488)

La folie de l'amour regroupe donc à la fois l'amour platonique, concentré sur le sentiment, sublime, et l'amour charnel, concentré sur le corps, grotesque.

Les trois chapitres suivant cette rencontre relatent le séjour passé avec Maria (chapitres XI-XIII). Shoshana Felman remarque que le terme de « folie » est littéralement absent de ce passage. Elle en conclut que « la folie, ce n'est [...] pas l'événement, ce n'est le *fait* de l'amour ;

plutôt l'avant – et l'après », <sup>35</sup> et met cette constatation en rapport avec le projet narratif de *Mémoires d'un fou* : « Vous saurez les aventures de cette vie si paisible et si banale, si remplie de sentiments, si *vide de faits* » (je souligne, p. 472). En d'autres termes, la folie s'éclipse de la narration factuelle pour n'apparaître que dans le domaine de la réflexion : « ma vie ce ne sont pas des faits. Ma vie c'est ma pensée » (p. 468). Nous ajouterions que cette particularité participe à l'élaboration de la folie comme une notion insaisissable et fuyante. La folie apparaît selon différentes acceptions sémantiques, elle intègre des éléments antagonistes, elle refuse le factuel.

La réapparition du terme, après le départ de Maria, assume pour sa part une fonction proleptique :

Elle partit et je ne la revis plus. [...] Dans la voiture je reportais mon cœur plus avant dans la route que nous avons parcourue, je me replaçais dans le passé qui ne reviendrait plus. [...] C'était dans mon cœur un chaos, un bourdonnement immense – une folie.

Tout était passé comme un rêve. (p. 493)

Ici, le personnage lui-même se trouve dans la rétrospective. La folie s'applique à l'amour que le souvenir évoque et qui alors revêt les impressions du rêve. C'est une « démesure du souvenir », comme l'évoque Felman,<sup>36</sup> mise en rapport direct avec la mémoire. Le narrateur, par la rétrospective, se focalise moins sur l'objet du souvenir que sur lui-même se rappelant. Cet emploi est proleptique dans la mesure où il annonce le retour de Maria aux chapitres XXI et XXII et l'aveu d'une incompatibilité entre le ressenti du personnage et celui du narrateur lorsqu'il raconte être retourné sur le lieu de la rencontre avec Maria :

Je me rappelai ces longues et chaudes après-midi d'été où je lui parlais sans qu'elle se doutât que je l'aimais [...]. Comment aura-t-elle pu en effet voir

---

<sup>35</sup> Felman, *La Folie et la chose littéraire*, p. 172.

<sup>36</sup> Felman, *La Folie et la chose littéraire*, p. 172.

que je l'aimais, car je ne l'aimais pas alors, et tout ce que je vous ai dit, j'ai menti : c'était maintenant que je l'aimais, que je la désirais, que seul sur le rivage, [...] je me la créais là marchant à côté de moi. [...] je reconstruisais dans mon cœur toutes les scènes où elle avait agi, parlé. Ces souvenirs étaient une passion. (p. 512)

En l'espace de deux phrases, le texte passe de l'affirmation « je l'aimais » à sa réfutation, « je ne l'aimais pas alors ». Cette contradiction est par ailleurs complexifiée par la situation d'énonciation, le narrateur racontant rétrospectivement comment le personnage se rappelait des moments passés. Le discours est placé dans une spirale temporelle dans laquelle le narrateur semble fusionner avec le personnage (ce que suggère l'emploi du déictique « maintenant ») dans la reconstruction des souvenirs. Les remaniements de cette phrase, « Comment aura-t-elle pu... »,<sup>37</sup> attestent sans doute de la tension entre les impressions du narrateur et celles du personnage,<sup>38</sup> mais une chose est sûre : il ne s'agit pas seulement de « la prise de conscience de Flaubert de son amour » pour Elisa Schlesinger incarné par Maria,<sup>39</sup> mais aussi de la confirmation qu'« à partir du souvenir, plus ou moins précis, d'Elisa, Flaubert s'est inventé une 'sylphide' ». <sup>40</sup>

C'est cette construction à laquelle renvoie l'emploi de la folie dans le chapitre suivant : « Ah ! mon âme se fond en délices, à toutes les folies que mon amour invente » (p. 514). Qu'il s'agisse du style lyrique qui caractérise les passages avec Maria, ou des images qu'invoque le narrateur pour la décrire, la folie met l'amour en correspondance avec

---

<sup>37</sup> [Comment aura-t-elle pu *add. en bas de page*] [en effet voir que je l'aimais car *addition dans le coin supérieur gauche de la page suivante*] [Mais *biffé*] je ne l'aimais pas alors *ms. Le début de la phrase, Comment aura-t-elle pu*, *en fin de page, ne présente pas les caractères d'une addition, mais la suite* en effet voir que je l'aimais car *en est une sans aucun doute.* « Variantes du texte », p. 512 n. c.

<sup>38</sup> Douchin y voit « l'embarras du jeune écrivain que s'est pris, semble-t-il, à son propre piège », « Les Mémoires d'un Fou de Flaubert: réalité ou fabulation? », p. 409.

<sup>39</sup> Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, p. 223.

<sup>40</sup> Douchin, « Les Mémoires d'un Fou de Flaubert: réalité ou fabulation? », p. 410.

une création textuelle et romanesque.<sup>41</sup> En effet, la description de Maria « sortant de dessous la vague, avec [ses] cheveux noirs sur [ses] épaules, - [sa] peau brune avec ses perles d'eau salée, [ses] vêtements ruisselants et [son] pied blanc aux ongles roses qui s'enfonçait dans le sable » (p. 514) n'est pas sans évoquer la *Naissance de Vénus* de Botticelli. Cette dernière description de Maria renvoie à la première contemplation de la femme par le narrateur, reprenant les mêmes motifs et où elle est explicitement comparée à la déesse :<sup>42</sup>

Je voyais le contour de ses membres sous les vêtements mouillés qui la couvraient, [...] je contemplais machinalement son pied se poser sur le sable. [...] J'étais immobile de stupeur comme si la Vénus fût descendue de son piédestal et s'était mise à marcher. (p. 486)

L'épisode de Maria se clôt dans cette perspective dans un mouvement circulaire, fixant la création dans une évocation en constante répétition et en dehors du temps : « Et moi, sais-tu que je n'ai pas passé une nuit, pas un jour, pas une heure, sans penser à toi, sans te revoir » (p. 514), redonnant constamment vie à cette femme aimée présentée comme pure construction idéale du narrateur, faisant de lui une sorte de Pygmalion écrivain et d'elle la statue ayant pris vie (l'association étant renforcée par l'image de Vénus descendant de son « piédestal »). Avec une phrase : « mon âme se fond en délices, à toutes les folies que mon amour invente » (p. 514), il reformule l'articulation entre le sublime (« fond en délices »), la « folie », l'« amour » et la création (« invente »). La folie apparaît bien ici comme le produit de l'amour, tandis que l'écriture représente le moyen d'exprimer cette création. Mais à l'inverse du mythe dans lequel la sculpture prenant vie permet la

---

<sup>41</sup> Douchin interprète la dernière phrase « ces souvenirs étaient une passion » comme : « Ces souvenirs (plus ou moins authentiques, sans doute...) jouaient dans mon esprit le rôle d'une passion. [...] Le souvenir d'Elisa n'est que le prétexte à la construction artificielle d'un amour 'romantique' ou, si l'on préfère, 'platonique', disons même 'littéraire' », « *Les Mémoires d'un Fou* de Flaubert: réalité ou fabulation? », p. 410.

<sup>42</sup> L'association est également relevée par Gothot-Mersch, « Notice », p. 1368.

réunion physique entre le créateur et sa création, le narrateur articule ce chapitre sur le thème de la séparation, le terme « adieu » résonnant comme un écho tout au long de cette dernière apostrophe, concrétisant dans l'évocation du souvenir et à travers l'écriture ce qui n'avait pu s'accomplir physiquement : « Il fallut partir. Nous nous séparâmes sans pouvoir lui dire adieu » (p. 492).

Sartre voit à l'origine de la conception du roman intime de Flaubert un renversement entre l'expérience et sa perception :

En celui-ci [le roman intime] l'expérience est donnée *d'abord*, l'amitié, l'amour, la gloire se manifestent comme de fascinantes réalités. Et ce sont ces brillants bijoux qui se changent d'eux-mêmes en feuilles mortes pour produire, de déception en déception le doute universel comme totalisation de l'expérience de la subjectivité généralisée.<sup>43</sup>

Ce reversement est effectivement un motif récurrent, le narrateur évoque souvent les sentiments perçus avant qu'ils n'aient été vécus. :

Pourquoi, si jeune, tant d'amertume ? Que sais-je ? Il était peut-être dans ma destinée de vivre ainsi, lassé avant d'avoir porté le fardeau, haletant avant d'avoir couru. .... (p. 470)

Il semble en effet que les impressions sont les plus fortes lorsqu'elles se situent dans le domaine des idées, leur concrétisation conduisant irrémédiablement à l'échec. Ce constat est évident lorsque le narrateur parle du langage, mais cela explique également que toutes ses expériences amoureuses soient avortées : l'amour non déclaré (ou ressenti seulement à postériori) pour Maria comme nous l'avons vu, l'acte manqué avec le premier flirt au chapitre XV par manque de passion, et le sentiment d'avalissement à travers la première expérience sexuelle au chapitre XVI. En effet, le chapitre XV s'achève sur un non-lieu : « Voilà comment finit cette liaison, qui promettait peut-être une passion avec l'âge mais qui se dénoua d'elle-même » (p. 500). De même, la première expérience sexuelle du narrateur apparaît comme

---

<sup>43</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, 3 vols (Paris : Gallimard, 1971), II, 1510.



une chute dans le conformisme grotesque et répugnant : « Une femme se présenta à moi. Je la pris – et je sortis de ses bras plein de dégoût et d’amertume » (p. 501).

Cependant, le « doute universel » auquel conduisent ces déséquilibres, pour reprendre l’expression de Sartre,<sup>44</sup> n’est pas à voir comme un échec, dans la mesure où il participe à la dynamique circulaire du récit. En remettant en question chaque déception liée à la concrétisation de l’expérience, le narrateur la replace dans le monde des idées et relance son discours dans une autre voie, parce que le texte ne vise pas tant à fixer des idées à travers une explication claire et unique mais bien à reproduire les impressions vives qui découlent de leur volatilité :

Nous aurons beau pendant bien des jours, bien des nuits, nous demander dans notre angoisse : qu’est-ce que ce mot... Dieu, éternité, infini ? – Et nous tournons là-dedans, emportés par un vent de la mort, comme la feuille roulée par l’ouragan, - on dirait que l’infini prend alors plaisir à nous bercer nous-mêmes dans cette immensité du doute. (p. 504)

Burke voit la poésie comme une source de sublime grâce au pouvoir évocateur des mots, en particulier ceux qui renvoient à une abstraction.<sup>45</sup> C’est précisément en raison de leur instabilité conceptuelle que les mots provoquent des sensations sublimes. Dans ce passage, le narrateur emploie autant ces abstractions, « Dieu », « éternité » et « infini », les sources de sublime dans la nature et son potentiel léthal, « vent de la mort », l’« ouragan », que les effets qu’ils produisent sur le sujet, « angoisse », « emportés ». De plus, si ces impressions conduisent le sujet à l’« immensité du doute », il n’en est

---

<sup>44</sup> Sartre, *L’Idiot de la famille*, II, 1510.

<sup>45</sup> Dans le chapitre intitulé « Comment les mots influent sur les passions », Burke considère que « maints choses fort touchantes ne surviennent que rarement dans la réalité, au lieu que les mots qui les représentent, s’y rencontrent souvent, ce qui leur permet d’exercer une profonde impression et de prendre racine dans l’esprit », *Recherche philosophique*, p. 274.

pas moins « bercé » par elles. Mais là encore, le verbe est équivoque, évoquant d'une part le mouvement calme et rassurant de l'enfant qui s'endort que, figurément, à la fois les fausses espérances ou l'inquiétude et l'agitation.<sup>46</sup>

Le rêve comme le doute permettent donc de dématérialiser le monde dans lequel le narrateur évolue, et la folie, dans ce mouvement, sert tout autant à qualifier ce qu'il méprise que ce qu'il admire, renvoyant tour à tour au matérialisme, à l'amour ou à l'imagination. Tous ces emplois correspondent à des acceptions communes de la folie. Or, la folie est à prendre dans sa valeur totalisante, ce que le narrateur exprime dès le premier chapitre sur le mode du paradoxe. En effet, il qualifie son livre tout d'abord en listant une longue série d'éléments qui ne lui correspondent pas :

Un livre qui n'est ni instructif ni amusant, ni chimique ni philosophique ni agricole ni élégiaque, un livre qui ne donne aucune recette pour les moutons ni pour les puces, qui ne parle ni des chemins de fer ni de la Bourse ni des replis intimes du cœur humain ni des habits Moyen Âge, ni de Dieu ni du diable (p. 467)

Cette longue liste provoque un certain déséquilibre avec l'annonce du sujet unique : « mais qui parle d'un fou » (p. 467). Ce déséquilibre est toutefois immédiatement contrebalancé : « c'est-à-dire le monde » (p. 467). En d'autres termes, le sujet du récit englobe à la fois une totalité (« le monde ») et une vacuité. Le paradoxe que provoque cette affirmation synthétise en fait la conception du narrateur de la folie. Mise en récit, elle englobe les contraires, elle est à la fois sublime et triviale, elle renvoie autant au matérialisme concret qu'à l'abstraction.

---

<sup>46</sup> Selon la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1798), le verbe se définit littéralement comme « remuer le berceau d'un enfant pour l'endormir », figurément comme « amuser d'espérances fausses ou éloignées [...] ». On dit aussi figurément et familièrement, d'un homme toujours inquiet et agité, que *Le Diable le berce* », *Dictionnaire de l'Académie française*, 5<sup>e</sup> éd., 2 vols (Paris : J. J. Smits, 1798), I. Le *Littré* ajoutera à cette dernière acception celle d' « un homme qu'une passion captive en une sorte d'extase ».

Elle est employée dans sa pluralité d'acceptions attestées, mais en raison de la nature insaisissable, elle devient également ce que le poète en fait. En d'autres termes, la folie renvoie au discours légitime ou commun, déterminé par la médecine, par les conventions sociales, ou par la littérature dont le narrateur s'inspire, mais sous sa plume elle peut revêtir n'importe quel sens qu'il lui confère.

\*\*\*

Lorsque le narrateur est qualifié de fou par les professeurs et les élèves du collège, nous avons vu que c'était en raison de son excentricité, ce qui avait conduit à sa mise à l'écart. Mais sa marginalisation est assumée plus que subie. En d'autres termes, le narrateur montre de la résistance à s'intégrer dans le groupe ou au sein de la société, et déclare cette mise à l'écart délibérée dès le début du chapitre II : « je ne suis pas entré (comme on dit) dans la société, car elle m'a paru toujours fausse et sonore et couverte de clinquant, ennuyeuse et guindée » (p. 468). Cette hostilité s'exprimait en fait dès le premier environnement social qu'il a intégré :

Je fus au collège dès l'âge de dix ans et j'y contractai de bonne heure une profonde aversion pour les hommes - cette société d'enfants est aussi cruelle pour ses victimes que l'autre petite société - celle des hommes. - (p. 472)

Le narrateur ne fait donc aucune distinction entre l'enfant et l'homme dès lors qu'il s'agit de le considérer du point de vue inverse de sa singularité, soit de son conformisme aux règles socio-culturelles qui régissent la vie en société. Or, le narrateur s'oppose justement à cet effacement de la subjectivité au profit de la masse :

Je me vois encore assis sur les bancs de la classe, [...] pensant à ce que l'imagination d'un poète et d'un enfant peut rêver de plus sublime, tandis que le pédagogue se moquait de mes vers latins, que mes camarades me regardaient en ricanant. Les imbéciles, eux rire de moi ! (p. 472)

S'ensuit une tirade véhémement où « moi », revalorisé, s'oppose à « eux si faibles, si communs, au cerveau si étroit » (p. 472). Le rapport de force est inversé, la qualité renversant la quantité :

Moi [...] qui me sentais plus grand qu'eux tous. [...] Moi qui me sentais grand comme le monde et qu'une seule de mes pensées si elle eût été de feu comme la foudre eût pu réduire en poussière. Pauvre fou ! (p. 473)

Ce renversement s'opère dès l'instant où le narrateur vient à son tour à qualifier les autres, de la même manière que ces autres l'ont qualifié de fou, soit en faisant appel au pouvoir de « nomination » du langage.<sup>47</sup> Par cet emploi ironique de la folie, le narrateur redéfinit le terme dans une dynamique binaire visant à inverser la valeur des rôles :

Qu'êtes-vous, vous, lecteur ? dans quelle catégorie te ranges-tu, dans celle des sots ou celle des fous ? Si l'on te donnait à choisir, ta vanité préférerait encore la dernière condition. (p. 467)

Le narrateur met ici en perspective deux qualificatifs socialement péjoratifs, qui tous deux s'opposent à la raison, comme si cette dernière n'existait pas. Ou plutôt, ce qui s'oppose à la folie, c'est la raison bourgeoise que critique le narrateur. C'est elle qui le juge, qui se prétend garante du bon sens. Or, pour le narrateur, ceux qui appartiennent à cette catégorie ne sont que des sots. S'ils le qualifient de « fou » par opposition à eux, le narrateur endosse la démarcation et la retourne contre eux. Le qualificatif négatif dénonce et juge à son tour. Ce mouvement de retournement vide la folie de son sens lexical initial et la réaffirme en s'opposant à la sottise. Le mot n'est certes pas pris au hasard : le sot est incapable de compréhension, à plus forte raison lorsque cette dernière se situe dans le monde des idées, « limites

---

<sup>47</sup> Felman traduit ainsi ce procédé rhétorique dans la perspective du narrateur : « On me nomme : on me juge, on me classe comme fou. Mais je puis, à mon tour, assumer le pouvoir de maîtrise inhérent au langage, nommer, classer les autres », *La Folie et la chose littéraire*, p. 173.

de la création » ou « ondes de la poésie » (p. 473).<sup>48</sup> Exclu, le narrateur « fou » exclut à son tour ceux qui n'ont pas su le *comprendre*. L'adresse dès l'incipit détermine ainsi le pacte de lecture qui va s'établir entre le narrateur et le lecteur : celui d'une connivence avec le fou, dans ce que cela implique de cynisme, de singularité et d'ironie ou alors dans celui de la sottise, engluée dans le conformisme, la régularité et la raison bourgeoise qui empêchent tout accès au sublime. La folie sert ainsi de plateforme de redéfinition et de renversement.

Poussant cette ironie à l'extrême, le narrateur en vient même à mettre la folie et la raison dans un rapport de correspondance :

Le doute c'est la mort pour les âmes ; c'est une lèpre qui prend les races usées ; c'est une maladie qui vient de la science et conduit à la folie. La folie est le doute de la raison. C'est peut-être la raison elle-même. (p. 505)

Une fois de plus, le narrateur vide la folie de son substrat lexical et procède au déplacement de son sens à travers une forme proche du syllogisme. L'ironie s'exprime également au niveau formel, par la subversion d'un mécanisme relevant de la règle et de la logique (le syllogisme, en l'occurrence).<sup>49</sup> Le déplacement est extrême, puisqu'il fait correspondre à la folie son opposé. Si l'on décompose le mouvement de ce passage, le doute apparaît à la base de la réflexion critique, quoiqu'il s'agisse d'une réflexion poussée à l'extrême, puisqu'elle ne peut se dénouer. Ainsi, le doute « conduit à la folie ». Le mouvement suivant est problématique, parce que le narrateur ajoute un élément nouveau, celui de la raison, qui tombe un peu comme un

---

<sup>48</sup> « Sur le plan du langagier, le naïf, le sot ou le niais s'excluent en quelque sorte d'eux-mêmes du cercle de la communication en ne participant pas correctement à cette dernière, par leur manque de compétence à interpréter », Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire: Essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris: Hachette, 1996), p. 117. La Bourgeoisie, considérée par Hamon au même titre que la Révolution et l'Histoire comme chose « sérieuse », est selon lui « éminemment propre à déclencher des discours ironiques », *L'Ironie littéraire*, p. 128.

<sup>49</sup> Ce qu'Hamon appelle l' « ironie syntagmatique », *L'Ironie littéraire*, pp. 64-70.

cheveu sur la soupe : « la folie est le doute de la raison ». Si le doute est pris comme un élément d'opposition, dans la mesure où il remet en question, il permet de mettre la folie et la raison dans une perspective antinomique. Au lieu de cela, il les met en concordance : « c'est peut-être la raison elle-même » ! Descartes plaçait le doute à la base de toute réflexion.<sup>50</sup> Or, il s'en faut peu pour que cette réflexion mène à la folie. Par conséquent, perçues dans la perspective du doute, la raison et la folie sont toutes deux des issues possibles et donc correspondantes. Le narrateur conclut cette réflexion par une question rhétorique, « qui le prouve ? ». Si, comme le suggère Gothot-Mersch, ce « qui » est pris comme « qu'est-ce qui », l'expression apparaît comme une justification par la plausibilité : Si rien ne peut attester de sa possibilité, rien ne la réfute non plus.<sup>51</sup> Par le mouvement opéré à travers ce syllogisme, la folie, qui tout d'abord apparaissait comme l'aboutissement du doute, est amenée à un rapport d'équivalence.

Le narrateur embrasse donc cette posture du sceptique et l'exprime par le biais de l'ironie. A en croire Philippe Hamon, cette dernière aurait par ailleurs « inauguré une sorte d'ère du soupçon' »<sup>52</sup> qui se serait répandue dans cette première moitié du siècle.<sup>53</sup> Cette posture découle de la remise en question de toute chose existante, ce que le narrateur illustre dans le chapitre XIX avec la répétition du terme « pourquoi » (p. 505) qui interroge les raisons de la nature (« feuilles », « eau », « tempête »), de la « vie » et des « hommes ». Ces réflexions

---

<sup>50</sup> C'est ce doute cartésien qui permet d'accéder en dernière instance au « cogito ».

<sup>51</sup> Gothot-Mersch interprète l'expression comme une « façon peut-être de lancer le chapitre suivant », dans lequel le narrateur critique le rationalisme logique et interroge la liberté de l'homme. (p. 505 n. 1)

<sup>52</sup> Hamon, *L'Ironie littéraire*, p. 132.

<sup>53</sup> Hamon cite notamment Baudelaire dans son *Salon* de 1846 : « Le doute ou l'absence de foi et de naïveté, est un vice particulier à ce siècle » ou encore Stendhal dans *Souvenirs d'Egotisme* (rédigés en 1832) : « Le génie poétique est mort, mais le génie de 'soupçon' est venu au monde », *L'Ironie littéraire*, p. 133.

métaphysiques conduisent à des impressions entièrement du domaine du sensible, « quelque chose qui ne se dit pas mais qui se sent » (p. 505). Le doute se situe donc au-delà même du langage, dans le domaine des idées. La folie, c'est donc aussi reconnaître les limites du langage à exprimer des impressions, ce que le narrateur met en relation avec le topos de l'indicible : « la parole n'est qu'un écho lointain et affaibli de la pensée » (p. 471).

Prise dans son acception sociale, la folie est exploitée par le narrateur dans un but de revalorisation, le replaçant au centre du système qui l'a marginalisé. Le langage lui permet à cet effet d'inverser les pôles hiérarchiques : par l'emploi de l'ironie, celui qui a été considéré au bas de l'échelle sociale s'élève grâce à la folie au-dessus du commun qu'il juge à son tour. Il affirme ainsi sa posture cynique en remettant en question non seulement les conventions sociales, mais aussi tout ce qui se rapporte au monde concret. Le doute apparaît ainsi comme un élément indissociable de la condition du fou, il est nécessaire à la représentation de l'altérité qui le condamne, ou à tout obstacle extérieur à son cheminement vers le sublime. C'est ce même doute qu'il oppose à l'art qu'il peine à reproduire :

L'homme avec son génie et son art n'est qu'un misérable singe de quelque chose de plus élevé.

Je voudrais le beau dans l'infini et je n'y trouve que le doute. (p. 503)

Il ne faut pas voir dans cette affirmation le constat d'un échec, mais plutôt celui d'une aporie, car si l'exploitation de la folie est ce qui lui permet de se revaloriser par rapport à ses juges, c'est aussi par son concours qu'il peut s'ériger en poète.

En exploitant les possibilités offertes par la polysémie de la folie, le narrateur l'associe à l'amour, au rêve et au doute. La folie permet de considérer les extrêmes, entre le sublime immatériel de la passion

amoureuse et la trivialité tangible de l'acte charnel ; elle est à la fois la cause et la conséquence d'images oniriques et terribles ; elle exacerbe le scepticisme et devient elle-même raison.

La folie, couplée à l'amour, au rêve ou au doute sert en cela de prétexte à la construction littéraire. La combinaison de ces éléments reproduit des motifs, voire des lieux communs romantiques, combat le matériel et le concret en renvoyant chaque élément dans le monde immatériel de la pensée. L'imagination est maîtresse, elle guide les rêves dans les régions sublimes, mais c'est bien la folie qui en véhicule les motifs. La folie correspond également à un état pathologique, tant par l'écart de comportement que la propension à la rêverie. Pour la conception dominante, ce que le narrateur définit comme une expérience sublime n'est autre que la manifestation de la déraison, de la maladie. L'emploi que fait le narrateur de la folie dans son texte met au jour les tensions liées à la détermination qu'implique un discours élaboré du point de vue de la raison, soit de manière extrinsèque. Même lorsqu'elle est employée au sens figuré, en rapport avec la passion amoureuse ou la terreur, le narrateur reproduit un discours préexistant, d'ordre poétique, cette fois, mais fixé par une tradition littéraire dans laquelle il puise afin de reproduire les effets dont lui-même, en tant que lecteur, a fait l'expérience. L'originalité du texte de Flaubert ne repose pas tant sur le fait qu'il oppose une conception poétique à la folie qui lui a été attribuée par ses professeurs, mais dans le couplage de cette conception poétique et sublime avec sa propre définition de la folie. Ce détournement lexical conduit en dernière instance au démantèlement du concept et remet en cause la légitimité de tout discours externe proféré sur elle. Éclatement ultime, en somme, qui révèle l'essence même du projet des *Mémoires d'un fou* : « je vais mettre sur le papier tout ce qui me viendra à la tête, mes idées avec mes



souvenirs, mes impressions mes rêves mes caprices, tout ce qui passe dans la pensée et dans l'âme » (p. 467).

Ce projet – et cette analyse – est résumé dans le titre même de son texte. Bien qu'il renvoie à première vue à un genre littéraire, les « mémoires » d'un fou renvoient autant à celles du narrateur (ses souvenirs) qu'à celles que les autres peuvent avoir du « fou » (les différentes acceptions communes du fou et de la folie). Le texte présente la folie selon la société, selon la norme, selon les poètes et selon le narrateur. Rendre compte de la pensée dans sa variété, dans une perspective totalisante, allant au-delà même de la signification des mots, c'est ce qu'accomplit le narrateur à travers les vingt-huit occurrences du terme de « folie ». S'il l'associe si étroitement au rêve et à la rêverie, c'est certes dans une conception qui s'inscrit dans la même lignée que celle de Nodier. Mais en plaçant le rêve en état de sommeil au centre de considérations pathologiques, à l'image de ses cauchemars provoqués par son irritation cérébrale, le narrateur établit un rapport qui sera corroboré par la médecine dans les décennies suivantes. De même que Nodier faisait correspondre l'état de sommeil à celui de la folie, les aliénistes, Moreau de Tours en tête,<sup>54</sup> inscriront ce rapport dans une conception médicale. Après la passion et l'imagination qui avaient été intégrées à l'étiologie de l'aliénation mentale par Pinel et Esquirol, le rêve entre à son tour dans le discours dominant, légitime de la folie.

---

<sup>54</sup> Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884) était un disciple d'Esquirol et médecin à Bicêtre. Pour une brève biographie de Moreau de Tours, voir René Semelaigne, *Les Pionniers de la psychiatrie française avant et après Pinel*, 2 vols (Paris: Baillière, 1930), I, 294-301.

## 2.2 Nerval : la folie qui n'est pas nommée

Selon Henri Ey, c'est autour des années 1850 que les aliénistes ont déterminé avec le plus de précision les rapports « de la folie, du rêve, du délire et des hallucinations qui constituent le problème central de la psychopathologie, telle du moins que nous la concevons ».<sup>55</sup> Comme le montre Michel Jeanneret, entre 1850 et 1855, les études sur le rêve se sont multipliées dans la littérature aliéniste, culminant de manière significative en 1855 pour immédiatement s'estomper par la suite.<sup>56</sup> Pour Moreau de Tours, plus particulièrement, cette association est tout d'abord établie dans son étude portant sur les effets du hachisch en 1845,<sup>57</sup> rapport qu'il reprend lorsqu'il s'agit, en 1855, de lier l'état de l'individu sous l'influence du haschich à celui du rêve :

Sous l'influence du hachisch, [...] une profonde modification s'opère dans tout l'être pensant. Il survient insensiblement, à votre insu et en dépit de tous vos efforts pour n'être pas pris au dépourvu, [...] *un véritable état de rêve*, mais de rêve *sans sommeil*, car le sommeil et la veille sont alors tellement confondus, que la conscience la mieux éveillée ne peut faire, entre ces deux états, aucune distinction.<sup>58</sup>

Moreau établit qu'il y a une « *identité absolue*, au point de vue psychologique, de l'état de rêve et de la folie ».<sup>59</sup>

Les *délires généraux et partiels* [correspondent à] cet état spécial dans lequel on confond les notions venues de l'extérieur avec celles dont la source est dans l'organe même de la pensée, opérant ainsi, sans s'en apercevoir, une monstrueuse alliance entre l'ordre et le désordre, le réel et le fantastique ;

---

<sup>55</sup> Henri Ey, *Traité des Hallucinations* (Paris : Masson, 1973), p. 1233. Cité dans Michel Jeanneret, « La Folie est un rêve: Nerval et le docteur Moreau de Tours », *Romantisme*, 27 (1980), 59-75 (p. 60).

<sup>56</sup> Voir Jeanneret, « La Folie est un rêve », p. 60.

<sup>57</sup> Moreau de Tours a tout d'abord travaillé sur les effets psychotropes du haschich, testant la substance sur lui-même et créant en 1844 le « Club des Haschichins » où il a initié notamment Théophile Gautier qui raconte son expérience dans sa nouvelle, *le Club des hachichins*. L'aliéniste a ensuite publié les résultats de ces travaux un an plus tard : *Du Hachisch et de l'aliénation mentale* (Paris: Masson, 1845).

<sup>58</sup> Jacques-Joseph Moreau de Tours, « De l'identité de l'état de rêve et de la folie », *Annales médico-psychologiques*, 1.3 (1855), 361-408 (p. 362).

<sup>59</sup> Moreau de Tours, « De l'identité de l'état de rêve et de la folie », p. 362.

en d'autres termes, entre les phénomènes de l'état de veille et ceux du rêve.<sup>60</sup>

C'est par conséquent avec un plaisir non dissimulé qu'en découvrant *Aurélia* de Nerval, l'aliéniste y trouve la confirmation de sa théorie dans l'expression « épanchement du songe dans la vie réelle ».<sup>61</sup> Ainsi, bien que l'aliéniste n'ait pris connaissance d'*Aurélia* qu'après la mort de son auteur et que rien n'atteste que les deux individus aient été en contact, de nombreux rapprochements peuvent être établis entre les discours médicaux et ceux de Nerval, comme l'a montré Jeanneret. Néanmoins, si la tournure de Nerval permet d'illustrer la théorie de Moreau, le rapport à la folie n'est jamais explicité dans le texte, au contraire. Pour Jeanneret, il s'agit d'un travail de substitution étroitement lié au langage :

Si la folie débouche sur le vide ou l'innombrable, le rêve s'accommode avec les mots ; il se laisse capter dans le champ de la représentation, échappant ainsi au risque de l'absurde pour s'articuler en une forme signifiante et se charger d'un message intelligible.<sup>62</sup>

Contrairement à *Mémoires d'un fou* où la folie se caractérisait précisément par sa malléabilité à travers l'écriture, cette fonction, dans *Aurélia* est entièrement dévolue au rêve. Cependant, pour la grande majorité de ses lecteurs, le texte de Nerval est indissociable de son rapport à la folie, comme c'est le cas pour Moreau de Tours, mais aussi pour Maxime Du Camp, pour qui *Aurélia* est

une sorte de testament légué aux méditations des aliénistes. C'est la folie prise sur le fait, racontée par un fou dans un moment de lucidité. [...] Tout aliéniste qui voudra connaître le mode de production des phénomènes

---

<sup>60</sup> Moreau de Tours, « De l'identité de l'état de rêve et de la folie », p. 401.

<sup>61</sup> Il ajoute en note : « il me fut démontré, dès lors, et ma conviction est la même aujourd'hui, que la folie n'était, en effet, comme Gérard en eut la pensée, `que l'épanchement du songe dans la vie réelle ;' c'est précisément ce que j'avais dit presque dans les mêmes termes », Jacques-Joseph Moreau de Tours, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel* (Paris: Masson, 1859), p. 430.

<sup>62</sup> Jeanneret, « La Folie est un rêve », p. 71.

morbides dont le cerveau des fous est travaillé devra lire, devra étudier ce livre.<sup>63</sup>

Suivant cette lecture de Du Camp, Rigoli considère qu' « être à la fois l'aliéniste et l'aliéné ou, mieux, se faire l'aliéniste de l'aliéné qu'on prétend ne pas être : voilà ce à quoi travaillent les nombreux Je d'*Aurélia* ». <sup>64</sup> Selon Rigoli, Nerval adopte donc tour à tour le discours médical et le discours poétique, bien qu'en dernière instance, *Aurélia* apparaisse comme « un récit de folie dissident : sans réelle reconnaissance du trouble vécu, se refusant à `convenir`, comme le genre l'exige, du caractère pathologique de l'expérience rapportée ». <sup>65</sup> C'est aussi en partie ce que dit Jeanneret en conclusion de son article tout en insistant sur ce qui sépare les deux discours :

En choisissant d'aborder la folie par l'intermédiaire du rêve, il l'apprivoise, il la transforme en objet d'analyse et de maîtrise : opération qui n'est pas sans rapport avec celle de la science. Il jette sur la folie le regard d'un médecin et en adopte, dans une certaine mesure, les catégories : jusque dans les dernières lignes d'*Aurélia*, il est question de `maladie`, tout comme la correspondance témoigne d'une soumission, parfois inconditionnelle, au Docteur Blanche et à l'institution clinique. [...] Il conteste, dès le début d'*Aurélia*, les classifications simplistes de la science. <sup>66</sup>

L'identification de la folie dans le texte de Nerval provient donc soit de la correspondance établie par la science, la lecture psychiatrique inaugurée par Moreau de Tours ayant été par la suite augmentée par l'apport de la psychanalyse,<sup>67</sup> ou alors, plus directement, par recoupements biographiques. C'est notamment l'approche adoptée par Rigoli qui complète l'analyse du texte de Nerval par recoupement avec son expérience passée à la maison du docteur Blanche. Pour Hisashi

<sup>63</sup> Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, 2 vols (Paris: Hachette, 1906), II, 128.

<sup>64</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 567.

<sup>65</sup> Rigoli, *Lire le délire*, p. 556.

<sup>66</sup> Jeanneret, « La Folie est un rêve », p. 72.

<sup>67</sup> Felman, dans son chapitre intitulé « De Foucault à Nerval : *Aurélia* ou `le livre infaisable` », interroge ainsi notamment l'inconscient du texte, *La Folie et la chose littéraire*, pp. 61-77 ; Rigoli mentionne également L. H. Sebillotte, *Le Secret de Gérard de Nerval* (Paris : José Corti, 1948) et Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique* (Paris : José Corti, 1995).

Mizuno, également, « *Aurélia* passe pour les mémoires d'un fou ou un document médical sur la folie, écrit par un écrivain aliéné ». <sup>68</sup>

Nerval est néanmoins prudent dans le choix de ses termes : le fait même que le mot « folie » soit quasiment absent du texte n'est certainement pas dû au hasard. Cela permet d'insister sur le fait qu'il s'agit d'autre chose que ce que la raison (sociale ou médicale) nomme la folie. Nerval est conscient que la folie est un critère d'exclusion. Il cherche donc à expliquer, à communiquer : « sans *renier* sa folie, il entend cependant la *nier* : contester sa définition réductrice par le discours raisonnable ». <sup>69</sup> Felman voit chez Nerval un discours qui refuse le langage médical, et dans les dédoublements du « je » une tension qui se traduit par une pluralité discursive et formelle (discours onirique vs discours critique). <sup>70</sup> Elle conclut que la posture critique du narrateur vis-à-vis de son expérience passée est ce qui permet la communication : « l'écrivain deviendra, de la sorte, l'interprète, le lecteur de sa propre folie ». <sup>71</sup>

Le travail de Nerval relève par conséquent d'un travail de contrôle, comme il le déclarait déjà dans un article paru le 2 juin 1844 dans *L'Artiste* :

---

<sup>68</sup> Hisashi Mizuno, « 'Tout vit, tout agit, tout se correspond'. La folie poétique dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 110 (2010), 333-49 (p. 333). Nous venons de voir ce que les « mémoires d'un fou » impliquait dans le textes éponyme du jeune Flaubert. Mizuno ne conçoit évidemment pas l'expression dans ce sens, mais il est intéressant de voir qu'en dépit du fait que les critiques aient rarement considéré ces deux textes ensemble, ils présentent néanmoins autant de correspondances.

<sup>69</sup> Felman, *La Folie et la chose littéraire*, p. 65.

<sup>70</sup> Raymond Jean considère le texte selon des critères similaires : onirique, métarécit et y ajoute l'autobiographie. Voir Raymond Jean, *La Poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard* (Paris: Seuil, 1974), pp. 253-303.

<sup>71</sup> Felman, *La Folie et la chose littéraire*, p. 77. Si la présente analyse s'appuie sur des considérations similaires, la méthodologie diffère dans la mesure où Felman propose une lecture du texte en termes psychanalytiques (narcissisme, castration, Autre).

Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses ; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serai Dieu.<sup>72</sup>

C'est la motivation du narrateur, être le Dieu de son univers subjectif, créer un texte dans lequel il serait maître de son rêve. En ce sens, Nerval, l'écrivain, n'a rien d'un fou, mais tout de l'incompris. Pour Emmanuel Godo, le problème dans la réception d'*Aurélia* relève d'une divergence de perception et c'est pour cette raison que Nerval conteste sa maladie :

Ce que l'on nomme « maladie » est un renforcement inespéré des facultés de l'esprit. Celui qu'on dit malade dispose de cette intelligence visionnaire qui manque aux bien portants et les empêche de comprendre l'importance et la beauté de ce qui se joue dans l'esprit qui en est doué.<sup>73</sup>

Ce caractère « visionnaire », Jacques Bony le reconnaît également,<sup>74</sup> mais pour conclure à un échec : « Malgré l'optimisme des *Mémorables*, [...] ces visions appartiennent au passé et la fin du texte, rejetant dans ce passé toute l'expérience visionnaire, manifeste cruellement l'absence totale d'un possible avenir ».<sup>75</sup> Godo, pour sa part, prend le parti de l'auteur, reconnaissant à l'inverse que l'« écriture est la seule manière de rendre communicable une expérience intérieure qui ne saurait rentrer dans les cadrages institutionnels de la pensée ».<sup>76</sup> Son approche s'appuie notamment sur des interprétations psychanalytiques, voyant entre autres dans les écrits de Nerval le thème récurrent de la perte de la mère ou de la tyrannie du père, et met en rapport les éléments du texte avec la vie de l'auteur.

---

<sup>72</sup> Gérard de Nerval, « Paradoxe et vérité », *L'Artiste*, 2 juin 1844, p. 71.

<sup>73</sup> Emmanuel Godo, *Nerval ou la raison du rêve* (Paris: Cerf, 2008), p. 129.

<sup>74</sup> Voir le chapitre « Nerval narrateur d'*Aurélia* : Visionnaire ou halluciné ? » dans Jacques Bony, *Aspects de Nerval : Histoire, esthétique, fantaisie* (Paris: Eurédit, 2006), pp. 327-46.

<sup>75</sup> Bony, *Aspects de Nerval*, p. 343.

<sup>76</sup> Godo, *Nerval ou la raison du rêve*, p. 160.

L'analyse dans ce chapitre vise à écarter tout élément extérieur du récit, essentiellement tout rapport avec la vie de Nerval, afin de ne tenir compte que des éléments qui sont inhérents au texte, à l'instar de l'analyse de Jeanneret dans sa monographie consacrée aux dernières œuvres de Nerval :<sup>77</sup> « Ce livre adopte une perspective différente – ni médicale ni biographique. Il constate que Nerval fut inquieté par la folie, qu'il écrivit, et qu'il associe lui-même ces deux expériences ».<sup>78</sup> Son objectif est donc de déterminer s'il y a chez Nerval un « discours de la folie » ou un « discours sur la folie ».<sup>79</sup> Dans son souci de maîtriser la folie, Nerval ne la redoute pas moins pour la simple raison qu'il y a déjà succombé. Ainsi, Jeanneret ne tranche pas en faveur de l'une ou l'autre interprétation, Nerval lui-même laissant cette question ouverte. Jeanneret insiste néanmoins sur le fait que s'il a figuré comme un précurseur de la poétique du rêve et de l'irrationnel, Nerval n'en demeure pas moins « fortement attaché à un système de valeurs rationnel »,<sup>80</sup> ne serait-ce que par l'effort de ne pas succomber à nouveau à la folie qu'il avait pourtant vécue comme une expérience positive. L'analyse de Jeanneret, linéaire et rhétorique, ne cherche pas tant à débusquer la folie dans le texte que de reconstituer le parcours du narrateur. Néanmoins, la folie (du personnage) n'est pas remise en question, malgré son absence concrète dans le texte. Il revient sur ce point dans son article qui met en relation le rêve et la folie en montrant comment le premier s'est substitué à la seconde. Cette substitution rend ainsi possible l'expression de la folie : « le transfert de la folie au

---

<sup>77</sup> L'étude concerne en l'occurrence *Les Nuits d'Octobre*, *Sylvie*, *Octavie*, *Pandora* et *Aurélia*. Voir Michel Jeanneret, *La Lettre perdue: écriture et folie dans l'œuvre de Nerval* (Paris: Flammarion, 1978).

<sup>78</sup> Jeanneret, *La Lettre perdue*, p. 7.

<sup>79</sup> Jeanneret, *La Lettre perdue*, p. 8.

<sup>80</sup> Jeanneret, *La Lettre perdue*, p. 226.

rêve correspond à la volonté de substituer le sens au non-sens, le nécessaire au contingent, le transitif au réflexif ».<sup>81</sup>

Il est vrai que le rêve se substitue à la folie, mais ce procédé implique à notre sens une étape intermédiaire. En effet, de ce point de vue, un premier transfert s'opère : la substitution de la folie non pas par le rêve, mais par la maladie et c'est à cette maladie que, dans un second temps, Nerval substitue le rêve. Et pas n'importe quel rêve : uniquement celui qui s'immisce dans la veille, faisant confondre les deux états. La distinction entre les rêves du sommeil et « l'épanchement du songe dans la vie réelle » est à cet égard essentielle. Mizuno rend également compte de cette distinction,<sup>82</sup> sans toutefois soulever la question de la folie, concluant que « Nerval dit sa folie dans son écriture imitant la folie afin de faire voir l'autre monde ».<sup>83</sup>

Ainsi, pour cette analyse, il s'agira de relever la tension fondamentale entre le narrateur « guéri » et le personnage « malade », de rendre compte des précautions lexicales du narrateur dans l'écriture de sa rétrospective, de sa lucidité lorsqu'il s'agit de distinguer l'état de sommeil à celui de veille et, par extension, le rêve endormi ou le rêve éveillé. Au préalable, il est toutefois nécessaire de se pencher sur la perspective du personnage et la représentation du rêve, car le rêve apparaît également comme un champ d'exploitation poétique. Une esthétique sublime, romantique, et riche en symbolisme. Le trajet parcouru dans les méandres du rêve apparaît comme une quête, ou une initiation. Le rêve revêt donc l'explication symbolique de la réalité, il est ce qui permet d'accéder à la compréhension. L'exploitation esthétique de l'univers du rêve et son rapport au rêveur constituera le

---

<sup>81</sup> Jeanneret, « La Folie est un rêve », p. 71.

<sup>82</sup> Mizuno, « `Tout vit, tout agit, tout se correspond' », p. 337.

<sup>83</sup> Mizuno, « `Tout vit, tout agit, tout se correspond' », p. 348.



point de départ de cette analyse. Ce n'est qu'après avoir établi ce cheminement que nous pourrions considérer d'une part les accès de la « maladie », et de l'autre la posture du narrateur et ses précautions vis-à-vis des mots, leurs connotations pouvant aisément faire basculer le récit dans le domaine pathologique.

Le but de cette analyse est de reconstituer cette quête de la connaissance, de montrer tous les moyens et systèmes de croyance auxquels le personnage a recours pour donner sens à ses rêves. Plus que de trouver la réponse dans la seule religion chrétienne, comme le maintient Jeanneret, par exemple, c'est au contraire à une synthèse de ces croyances qu'aboutit le personnage alors devenu narrateur, *Aurélia* en représentant la traduction.

\*\*\*

A l'instar de ses œuvres précédentes, le dernier texte publié par Nerval porte le nom d'une femme.<sup>84</sup> Cependant, à l'inverse des titres qui composent *les Filles du feu*, Nerval a ajouté à cette dernière œuvre un titre alternatif :<sup>85</sup> *Le Rêve ou la Vie*. Si *Aurélia* représente le sujet du texte, c'est avant tout de rêve et de vie dont il est question, et plus particulièrement de la relation qu'entretiennent ces deux états. Le titre *Le Rêve et la Vie* se présente donc d'emblée comme la combinaison de deux éléments complémentaires et probablement équivalents, dans la mesure où à un élément (*Aurélia*) en correspondent deux. Néanmoins, il semble que l'ordre d'apparition de ces éléments ne soit pas arbitraire, et rende en fait déjà compte d'une tension. La première phrase du texte

---

<sup>84</sup> Nommément Angélique, Sylvie, Jemmy, Octavie, Isis, Corilla, et Émilie. Voir Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu*, in *Œuvres complètes*, éd. par Jean Guillaume et Claude Pichois, 3 vols (Paris: Gallimard, 1989-1993), III (1993).

<sup>85</sup> Ce qualificatif de « titre alternatif » (plutôt que celui de « sous-titre ») permet de mettre l'accent sur l'équivalence entre les deux propositions, ce que suggère également l'emploi du connecteur « ou ».

permet d'attester de ce déséquilibre : « Le Rêve est une seconde vie » (p. 695).

Le fait que « Rêve » soit le premier substantif, qui plus est accentué par l'emploi d'une majuscule, semble lui donner l'ascendant sur le second élément du couple, alors que la « vie » ne sert ici qu'à remplir une fonction indicative. Cette prépondérance du rêve sur la vie se confirme par l'attitude qu'adopte le narrateur vis-à-vis du premier, mêlant le respect à la crainte lorsqu'il est question de l'aborder : « Je n'ai pu percer sans *frémir* ces portes d'ivoire et de corne qui nous séparent du monde invisible » (je souligne, p. 695). Cette appréhension de la part du « je », qui ne s'affirme par ailleurs qu'après la présentation du rêve, apparaît comme une tentative d'apaisement, une déférence discrète face à un autre monde auquel le narrateur fait référence dans son allusion à *l'Enéide*.<sup>86</sup> Le rapprochement est immédiatement confirmé par l'apparition de la mort : « Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort » (p. 695). Ainsi, le rêve apparaît d'emblée comme un état attirant mais menaçant, plaçant le rêveur aux portes de la mort qu'il effleure intuitivement. Le rêve, c'est donc aussi la mort dans une certaine mesure. Or, la mort est ce que la vie n'est plus : comment dès lors concilier le couple « rêve » et « vie » comme une combinaison complémentaire et non antithétique ? La première phrase permet de résoudre cette relation paradoxale : défini comme une « seconde vie », le rêve représente certes un état différent mais comparable à la vie, soit assez proche pour pouvoir lui correspondre, mais également assez confus pour s'y opposer (d'où le

---

<sup>86</sup> « Il y a aux enfers deux portes du Sommeil ; l'une est de corne, et ouvre un facile passage aux ombres véritables qui s'échappent vers la terre ; l'autre est formée avec art d'u pur et blanc ivoire ; c'est par là que les mânes envoient vers le ciel les songes trompeurs », Virgile, *L'Enéide*, in *Ceuvres complètes de Lucrèce, Virgile, Valerius Flaccus*, trad. par Auguste Nisard (Paris: Dubochet, 1843), VI. 894-97.

rapprochement avec la mort). Conséquemment, le texte poursuit en faisant correspondre l'entrée dans le rêve à « l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence » (p. 695).

Ce n'est qu'après avoir énoncé cette complexe relation qui unit le rêve à la vie que le narrateur livre son intention, avant tout d'ordre communicatif : « Je vais essayer [...] de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit » (p. 695). Avec l'insistance sur la proximité de la mort, l'association à la « maladie » semble aller de soi. Or, le terme est employé pour être immédiatement récusé : « et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant » (p. 695).<sup>87</sup> Cette première mention du terme soulève un problème d'ordre lexicologique en raison de l'écart entre la définition du mot et l'expérience qu'en a fait le narrateur : cette « altération de la santé »,<sup>88</sup> généralement perçue dans ce qu'elle a de mauvais est au contraire considérée comme positive par le narrateur : « parfois, je croyais ma force et mon activité doublée ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies » (p. 695).

Les enjeux sont donc posés. Il n'est pas question de folie, mais d'une « maladie [de] l'esprit » et même ce substitut ne satisfait pas le narrateur. La définition usuelle ne convenant pas, et donc à défaut de pouvoir employer un terme précis, le narrateur se donne pour tâche de redéfinir cet état sous la forme d'un compte-rendu personnel. Il s'agit d'exposer le lien qui unit deux états qui semblent incommensurables sans la perte de la raison. Le narrateur déclare donc clairement son

---

<sup>87</sup> Mizuno voit pour sa part dans ce revirement une remise en doute de la raison du narrateur, « `Tout vit, tout agit, tout se correspond' », p. 345.

<sup>88</sup> Cette définition provient du *Littré*.

intention de communication. En d'autres termes, il souhaite dire sa maladie de l'esprit de la manière dont il l'a vécue. Or, ce discours ne peut se faire que par le biais du langage, lui-même un système rationnel. Par conséquent, une telle entreprise n'est envisageable qu'en recouvrant cette raison perdue, ce retour étant indispensable pour maîtriser à la fois l'expérience passée et le langage nécessaire pour rendre la communication avec l'autre (le lecteur) possible. Comprendre et faire comprendre le rêve et son rapport à la vie doit se faire à ce prix, ce que reconnaît le narrateur, non sans une certaine nostalgie : « en recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ? » (p. 695).

Cette analyse visera à rendre compte de cet objectif, en se focalisant en premier lieu sur le rêve et ce qu'il implique, tant sur le plan esthétique que du point de vue de sa perception. En effet, le rêve figure comme un laboratoire d'expérience littéraire, un espace ouvert dans lequel s'exprime la subjectivité du sujet. Les rêves permettent ainsi de véhiculer les caractéristiques du sublime romantique dans leur représentation visuelle ou affective. Du point de vue de sa perception, le rêve représente pour le personnage une interprétation de la réalité. Il lui offre les clés donnant accès à la compréhension ou la confirmation de ce qui lui arrive dans la vie. Le rapport qu'entretient le personnage avec le symbolisme est à ce titre essentiel : en le plaçant au cœur de sa quête herméneutique et ontologique, le personnage se distancie des sciences humaines et positives (telles que la philosophie et la médecine). Il disqualifie par la même occasion les fondements qui régissent la vie en société, ce qui l'a conduit à s'enfermer à l'intérieur d'un espace essentiellement solipsiste.

A cet égard, donc, la « maladie » intervient lorsque le sujet n'est plus capable de distinguer le rêve de la réalité. Les conséquences qui

s'ensuivent dans la vie du personnage correspondent dans le récit aux moments de crise et aux admissions en maison de santé. Le parcours du personnage est semé d'embûches, d'errances et d'erreurs d'interprétation. Pour ce qui est du narrateur, en revanche, il n'en est pas question. Une fois le personnage sorti de sa subjectivité extrême et réintégré à la société, il peut enfin s'établir en narrateur. La distance qui sépare le personnage du narrateur est de ce fait significative dans le traitement du rêve vis-à-vis du sujet. La tension entre ces deux instances diégétiques se traduit dans le texte par une dualité discursive. Le personnage est enfermé dans sa subjectivité, ce qui dans les moments de crise le rend même incapable de toute communication, alors que le narrateur juge ces événements d'un point de vue qui n'est pas sans rappeler la posture médicale.<sup>89</sup> Néanmoins, cette dualité n'est pas tant ressentie comme une opposition, dans la mesure où le narrateur ne tarde pas à montrer les limites du discours médical au profit d'une explication poétique. De ce fait, le soin avec lequel l'auteur s'emploie à ne pas nommer la folie est révélateur d'un souci de communication et de réappropriation de soi. Si la folie guette toujours au coin des phrases et que ses allusions peuvent parfois sembler éloquentes, son absence concrète révèle des tensions qui se situent surtout au niveau des représentations qu'il s'agit de mettre en exergue pour réhabiliter la parole du sujet. En d'autres termes, considérer ce texte comme un « discours sur ou de la folie », pour reprendre Jeanneret,<sup>90</sup> revient dans un sens à bâillonner l'auteur dans sa revendication première, car s'il admet dans une certaine mesure le désordre d'esprit, le terme et son dérivé « fou » n'apparaissent qu'à

---

<sup>89</sup> Voir Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France* (Paris: José Corti, 1987), pp. 115-29.

<sup>90</sup> Jeanneret, *La Lettre perdue*, p. 7.

cinq occurrences.<sup>91</sup> Soit il est employé dans son rapport à l'amour et à la passion, (« quelle folie, me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus » (p. 696)), soit il ne s'applique pas à lui-même.

Enfin, l'analyse de la fin du récit permettra de récapituler et de confirmer ces différents enjeux. Lorsque le moment de l'expérience rejoint celui de l'écriture, le texte rappelle les conditions nécessaires pour que le personnage puisse devenir narrateur. Alors sorti de son univers solipsiste, le personnage acquiert la maîtrise du langage qui lui permet de communiquer avec l'autre (ce dernier n'étant plus seulement une projection de soi). Les éléments qui ouvraient le récit sont ceux qui le closent, rééquilibrant parfaitement la dynamique du texte et en surmontant les obstacles herméneutiques auxquels le personnage était confronté.

\*\*\*

Dans *Aurélia*, les passages liés au rêve se divisent en deux catégories selon les rapports qu'ils entretiennent avec le réel : tandis que dans certains cas la distinction entre le rêve et la réalité apparaît comme floue, conduisant le personnage à confondre les deux états, dans d'autres occurrences cette distinction est au contraire clairement établie par le texte. Pour le lecteur, il ne fait aucun doute que ces rêves ont lieu dans un état de sommeil. Il y a dans le texte quatorze rêves de ce type,<sup>92</sup> dont le commencement ou la fin sont explicitement indiqués. La

---

<sup>91</sup> p. 696 et 717 pour « folie », p. 711, 742, 743 pour « fou », « aliéné » est employé à la p. 738.

<sup>92</sup> Ces rêves sont répartis équitablement entre les deux parties (six pour la première, huit pour la seconde), mais ils tendent à se raccourcir considérablement dans la seconde partie. Voir la liste en annexe, pp. 297-299. Nous y ferons par la suite référence comme les « rêves distincts », par opposition aux « rêves éveillés », expression utilisée par Michel Brix dans les notes sur le texte : « le sujet ne connaît plus, en dehors du sommeil, que le rêve éveillé », p. 702 n. 1.

séparation entre ces deux types de rêves est importante dans la mesure où les moments de crise et les manifestations de ce que le narrateur nomme, non sans une certaine réserve, sa « maladie », correspondent précisément à cet état où le personnage ne parvient plus à distinguer le rêve de la réalité. Par conséquent, lorsque le personnage se trouve en état de sommeil, les événements du rêve n'ont aucune incidence directe sur le réel. Du point de vue de la réception, la « suspension volontaire de l'incrédulité »<sup>93</sup> est à son point le plus élevé. Tout est acceptable dans le rêve, dans la mesure où le sujet n'a aucun contrôle sur la teneur ni le déroulement de celui-ci. Pour le narrateur, la transcription de ces rêves permet d'exploiter un domaine aux possibilités imaginaires infinies, offrant un laboratoire d'expérimentation esthétique dans lequel l'écrivain peut tirer parti de sa maîtrise du langage ; une maîtrise qui, par ailleurs, contraste avec la passivité du rêveur (le personnage).<sup>94</sup> La représentation est néanmoins focalisée sur ce dernier, tandis que le narrateur se dissimule derrière lui. Seule la prise de distance vis-à-vis de la croyance en la réalité des événements atteste de sa présence, avec des modalités textuelles (croire, sembler, etc.), créant un effet de mise en abîme : le narrateur observant le rêveur observant le rêve. Cette figure évoque un cercle, pour lequel le rêveur occupe la fonction centrale et génératrice (puisque tout part de lui), un cercle qui se caractérise à la fois par une dispersion extrême, dans les vastes espaces qu'il recouvre, mais également une extrême concentration, puisque tout cet univers est canalisé dans le rêve et la perception du rêveur.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Pour reprendre l'expression de Coleridge : « willing suspension of disbelief », *Biographia Literaria*, éd. par James Engell et Jackson Bate, 2 vols (Princeton: Princeton University Press, 1983), II, 6.

<sup>94</sup> Afin d'éviter toute confusion, j'emploierai le terme de « rêveur » pour renvoyer au personnage en état de sommeil, à l'intérieur du rêve.

<sup>95</sup> Voir aussi Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle* (Paris: Flammarion, 1979), pp. 277-90.

D'un point de vue thématique, ces rêves évoluent également dans une dynamique circulaire, alternant les visions positives et délicieuses aux rêves négatifs et horribles, articulant ainsi les deux éléments de l'« horreur délicieuse qui est l'effet le plus authentique et le meilleur critère du sublime ».<sup>96</sup>

Un mouvement du positif au négatif caractérise le premier rêve qui contient en lui-même ces éléments sublimes qui reviennent par la suite. Au chapitre II de la première partie, le rêveur est seul et découvre son rêve alors qu'il « [erre] dans un *vaste* édifice », aux « escaliers *immenses* », si bien qu'il se « [perd] plusieurs fois » (p. 698). A ce stade, l'atmosphère est calme mais indistincte (seul résonne en effet un « bourdonnement monotone »). C'est surtout dans la seconde moitié du rêve que les éléments du sublime sont exploités :

Je fus frappé d'un spectacle étrange. Un être d'une grandeur démesurée, - homme ou femme, je ne sais, - voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure, accrochant et froissant ses ailes le long des toits et des balustres. Je pus le contempler un instant. Il était coloré de teintes vermeilles, et ses ailes brillaient de mille reflets changeants. Vêtu d'une robe longue à plis antiques, il ressemblait à l'Ange de la Mélancolie, d'Albrecht Dürer. Je ne pus m'empêcher de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut. (p. 698)

L'expression qui ouvre la description : « Je fus *frappé* d'un *spectacle étrange* » (je souligne), permet d'articuler la scène autour des thèmes de l'étonnement, du visuel et de l'appréhension. En effet, la description qui suit fait état de « grandeur démesurée » et d'indistinction (« homme ou femme, je ne sais », « nuages épais », « cour obscure »). Toujours dans la posture de l'observateur, le rêveur peut alors le « contempler ». A l'obscurité de l'environnement s'opposent l'éblouissement de la créature, avec ses « teintes vermeilles » et ses « mille reflets changeants » qui brillent. Ses vêtements évoquent un

---

<sup>96</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 144.



passé « antique » qui, couplé à sa chute, pourrait évoquer tout à la fois le mythe d'Icare ou de l'ange déchu, figure récurrente dans le romantisme, de même que l'androgynie.<sup>97</sup> Tous deux évoquent l'échec de celui qui a voulu trop s'élever et le thème de la révolte. Le rêve se termine sur l'effet produit sur le spectateur, non plus sur une appréhension (« je fus frappé d'un spectacle étrange »), mais sur sa concrétisation, l'« effroi ». Le rêve qui commençait sur le calme et la grandeur se termine donc sur l'horreur et la chute. Dans les rêves suivants, ces éléments caractériseront les visions de manière alternative, formant ensemble un cercle d'impressions positives (beauté, compréhension, réconfort) et négatives (horreur, violence, perte).

Les second et troisième rêves apparaissent ainsi comme positifs, s'articulant autour des concepts de fusion et d'origine.<sup>98</sup> Le rêveur est guidé par la figure rassurante d'un vieillard (p. 703) ou d'une femme qui « représent[ait], sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de [sa] jeunesse » (p. 708). Accompagné de cette rassurante familiarité, le rêveur découvre ainsi un « âge d'or »,<sup>99</sup> un « paradis perdu » (p. 707), où les éléments convergent vers une réunion du moi : « il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même » (p. 704). Cette

---

<sup>97</sup> Sur ces thèmes dans le romantisme, voir Gisèle Vanhèse, *L'Ange romantique* (Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 1993); Frédéric Monneyron, *L'Androgyne romantique: Du mythe au mythe littéraire* (Grenoble: Editions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1994).

<sup>98</sup> « Les forces centrifuges sont [...] maîtrisées en une alternance rassurante d'expansion et de resserrement. [...] L'agent de ce renversement est le concept d'Origine, connoté par d'amples références à la thématique du paradis », Jeanneret, *La Lettre perdue*, pp. 173-74. Jeanneret considère néanmoins ces images comme une tentative de la part du personnage/narrateur à « neutraliser l'angoisse de l'éclatement », indice qui, selon lui, figure l'expérience de la folie.

<sup>99</sup> Jeanneret, *La Lettre perdue*, p. 174.

contraction s'applique en fait à tous les éléments du rêve, qu'il s'agisse d'objets, mais également d'espace et de temps :

Les images de tous les pays apparaissaient distinctement à la fois, comme si mes facultés d'attention s'étaient multipliées sans se confondre, par un phénomène d'espace analogue à celui du temps qui concentre un siècle d'action dans une minute de rêve. (p. 704)

Ce rêve figure le paradoxe de l'infini dans l'instantané, articulant à la fois la grandeur indéfinissable et l'instant insaisissable.<sup>100</sup> Cependant, cette fusion tout d'abord rassurante et positive dégénère à la fin du troisième rêve en une hypertrophie morbide :

La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements ; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. « Oh ! ne fuis pas ! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi ! » (p. 710)

Les éléments tout d'abord distincts finissent par se confondre dans la figure grandissante de la femme, la transformation étant tout d'abord matérielle (« les parterres et les arbres » devenant ses vêtements), puis charnelle (la « figure » et les « bras » se confondant avec les « nuages »). La confusion entre la femme et la nature qui l'environne est formellement accentuée par le chiasme (les « parterres et les arbres » devenaient ses « vêtements », « sa figure et ses bras » devenaient les « nuages »). Cette confusion grandissante finit par conduire à l'évanouissement, la dissolution, sa mort conduisant à la mort du rêve lui-même. La femme réapparaît sous la forme d'un « buste de femme »,

---

<sup>100</sup> « Autour du centre de la `minute de rêve', tous les temps enchaînés *co-existent* donc, déployés dans une sorte d'immense espace psychique », Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, p. 281.

le jardin se transforme en « cimetière » (p. 710), le rêve s'achève sur l'obscurité : « L'Univers est dans la nuit ! » (p. 710).

Le rêve suivant trace une généalogie du monde, suivant une dynamique similaire aux deux rêves précédents en termes de transfiguration et de retour à l'Origine, à l'exception que cette « sorte d'histoire du monde » (p. 711) figure un reversement des valeurs positives en visions négatives. L'obscurité qui terminait le rêve précédent commence ainsi le quatrième rêve : tout se passe sur une « planète obscure » (p. 712), reproduisant la grandeur et le danger de la nature, avec des « palmiers gigantesques » et des « euphorbes vénéneux », la transition au monde animal est exprimée par « les figures arides des rochers » comparés à des « squelettes » (p. 712). L'arrivée des animaux, les « monstres » ajoutent à cette dangerosité immobile la violence des « combats ». Jusqu'à la création des hommes, chaque étape de cette évolution est marquée par la violence et la mort : « Partout mourait, pleurait ou languissait l'image souffrante de la Mère éternelle » (p. 715). Ainsi, dans ce rêve, le mouvement et la transformation dynamisent une description qui s'articule autour de la violence, une fois de plus, l'éternité (l'histoire du monde) est concentrée dans une quasi immédiateté que permet l'univers du rêve.

Dès lors, les rêves prennent une tournure effrayante et désolée, avec l'apparition du double hostile dans le cinquième rêve et une première descente dans le rêve suivant : « je descendis par un escalier obscur » (p. 719), où le rêveur « contempl[e] » les créations humaines, évocation de l'artificialité par opposition à la création divine, comme lui répond l'un des travailleurs :

« Les hommes viennent d'en haut et non d'en bas. [...] Ici l'on ne fait que formuler par les progrès successifs de nos industries une matière plus subtile que celle qui compose la croûte terrestre. Ces fleurs qui vous paraissent naturelles, cet animal qui semblera vivre, ne seront que des

produits de l'art élevé au plus haut point de nos connaissances, et chacun les jugera ainsi. » (p. 719)

Ainsi, ce qui est généré par l'humain, aussi « subtil » ou « élevé » soit-il, demeure une création limitée. Par extension, les rêves s'étendent à la subjectivité du rêveur, mais y sont en même temps circonscrits. La dernière remarque peut concerner autant le narrateur qui s'observe rétrospectivement que le lecteur qui découvre l'extrême subjectivité du rêveur. Cette projection du moi se matérialise dans le personnage du double qui dans la scène suivante réapparaît pour épouser Aurélia. Le « cri d'une femme » (p. 720), marquant la fin du rêve (« me réveilla en sursaut ») fait écho aux « cris d'effroi » (p. 698) du rêveur et son réveil en sursaut du premier rêve, fermant une boucle en même temps que la première partie. Cependant, cette fois le cri se confond avec la réalité. A cet instant précis du réveil, autant le narrateur que le personnage peinent à faire la part entre la réalité et le rêve :

[la voix] n'appartenait pas au rêve [...] et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia [...] Et cependant, je suis encore certain que le cri était réel [...] sans doute, on me dira que le hasard a pu faire qu'à ce moment-là même une femme souffrante ait crié. (p. 720)

La dualité discursive entre le narrateur lucide et le personnage malade fusionnent ici dans une alternance hésitante que le premier laisse en suspens : « C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même » (p. 721). Cet événement apparaît néanmoins comme une intuition qui clôt la première partie.

Les deux rêves suivants s'articulent donc sur la perte d'Aurélia, comme l'ouverture de la seconde partie, « une seconde fois perdue ! » (p. 723), allant même jusqu'à la disparition de son nom : « A\*\*\* » (p. 727) dans le septième rêve et l'irrévocabilité dans le huitième rêve : « Maintenant il est trop tard ! » (p. 729). Ces deux rêves, relativement courts en comparaison à ceux de la première partie, se succèdent rapidement aux chapitres II et III, sont caractérisés par l'obscurité :

« nuit profonde » (p. 728), « nuit » (p. 729) et la pâleur : « pâle et mourante » (p. 728), « pâlissant » (729), accentuant à la fois la confusion du rêveur et la mort d'Aurélia. Ce n'est que deux chapitres plus loin, après plusieurs moments de crise, que le neuvième rêve entre dans le récit. Plus court encore que ceux qui le précèdent, ce rêve est néanmoins teinté d'éléments positifs : l'espoir revient avec le retour de la figure rassurante du guide sous les traits d'une « déesse » (p. 736), qui laisse entrevoir un dénouement favorable après une série d'épreuves :

Il me semblait que la déesse m'apparaissait, me disant : « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis. » (p. 736)

Si les visions violentes reviennent dans le dixième rêve au chapitre suivant, elles ne sont plus que des images fixes, atténuant ainsi leur potentiel funeste : « Le corps d'une femme gigantesque était *peint* en face de moi, seulement ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre » (je souligne, p. 744). Finalement accompagné du « bon Saturnin » et de la « grande amie » (p. 746) dans les quatre rêves suivants (et derniers), le rêveur retourne dans l'univers des premiers rêves, provoquant un « réveil délicieux » (p. 745) et la grandeur ayant perdu son caractère menaçant :

Le bon Saturnin m'est venu en aide, et ma grande amie a pris place à mes côtés sur sa cavale blanche caparaçonnée d'argent. Elle m'a dit : « Courage, frère ! car c'est la dernière étape », - et ses grands yeux dévoraient l'espace, et elle faisait voler dans l'air sa longue chevelure, imprégnée des parfums de l'Yémen. (p. 746)

L'hypertrophie de la femme se reproduit ici, sans aboutir à la dissolution fusionnelle qui terminait le second rêve, mais suggérant plutôt une transformation éthérée. Le sublime de la terreur et de la violence fait place ici au sublime de l'infini « dans les objets agréables » qui produisent du plaisir « parce que l'imagination, au lieu de se plier à

l'actuelle donnée des sens, aime à caresser la promesse d'un avenir »,<sup>101</sup> précisément ce que suggère la fin du rêve, s'achevant sur « le doux espoir que la paix nous serait enfin donnée » (p. 749).

Le mouvement circulaire qui organise les rêves n'est donc pas exempt de vertiges, mais il parvient en dernière instance à atteindre un équilibre tant au niveau des représentations que de l'expérience du sujet. D'un point de vue esthétique, il est à constater que quelle que soit la nature des rêves (rassurante ou effrayante), ils présentent des caractéristiques similaires : la grandeur et l'infini, qu'il s'agisse de personne ou d'espaces (en témoigne l'emploi fréquent des adjectifs « vaste » et « immense »), la perturbation de la vision (provoquée soit par l'éblouissement ou par l'obscurité), la proximité du danger et surtout, l'effet produit sur le sujet. Les rêves provoquent en effet des émotions extrêmes, celles propre à susciter le sublime, telles que l'étonnement,<sup>102</sup> l'effroi et la terreur,<sup>103</sup> le délice et l'emportement : « je me sentais emporté sans souffrance » (p.703).

Ces descriptions permettent d'exploiter le langage dans son potentiel évocateur et poétique. La maîtrise de l'écrivain vient s'opposer directement à la passivité du rêveur : là où le premier maîtrise le rêve en le « fixant » (p. 749) grâce à l'écriture, le second ne peut que le subir et n'a aucune influence sur les éléments qui le composent ni sur leur évolution. Même dans le quatrième rêve, dans lequel le rêveur participe dans un premier temps aux combats qui rythment cette généalogie du monde, l'action apparaît comme subie et paradoxalement passive. En effet, le rêveur n'agit pas en tant que lui-même, mais en tant que créature métamorphosée à l'image des

---

<sup>101</sup> Burke, *Recherche philosophique*, pp. 149-50.

<sup>102</sup> « Mon étonnement s'accrut » (p. 704) ; « je m'étonnais » (p. 718).

<sup>103</sup> Le terme « effroi » est employé dans le premier rêve (p. 698), « terreur » dans les cinquième (p. 716) et huitième rêves (p. 729).

« monstres » « puissants » et « gigantesques » (p. 712) qui l'entourent. Sa forme et ses actions se fondent dans la masse environnante, ôtant au rêveur tout contrôle *individuel* sur ses mouvements : « ils se livraient des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que les leurs » (p. 712). Sa présence s'efface par ailleurs rapidement et il ne réapparaît par la suite que comme spectateur : « les bocages que j'avais vus si verts ne portaient plus que de pâles fleurs » (p. 713), « je vois encore debout » (p. 714). Cette position du rêveur tient tout d'abord au fait que ces rêves sont de nature essentiellement visuelle, reléguant le rêveur au simple rôle d'observateur (ou plutôt de contemplateur). L'emploi abondant des verbes liés à la vue, comme « voir », « apparaître », « reconnaître » quand il s'agit du rêveur, d'expressions récurrentes telles que « spectacle étrange », « vision », « vue », « les images qui tour à tour devant mes yeux » (p. 715), peuvent en attester.

Le rêveur n'a donc aucun contrôle sur le déroulement du rêve qu'il se contente de subir. Les interactions sont limitées à son guide<sup>104</sup> qui assume la fonction directrice de l'exploration. Si le rêveur est seul, il erre dans l'univers de son rêve de manière aléatoire. Afin de compenser cette impuissance, le personnage place son intervention sur le plan intellectuel, en cherchant à donner un sens effectif à ses rêves. En d'autres termes, il s'agit pour le personnage de considérer le rêve dans sa relation à la vie, soit en tant que reflet d'événements passés, ou comme prédictions d'événements à venir. Or ces rêves sont fondamentalement confus et sibyllins. La valeur symbolique qu'ils revêtent enferme un peu plus le personnage dans un univers subjectif et clos, dans lequel ses actions dans la vie réelle ne s'accomplissent non

---

<sup>104</sup> Dans les second, troisième, onzième et douzième rêves.

plus selon les événements extérieurs, mais d'après ceux issus de sa propre intériorité. Ce sont ses rêves, ou plutôt l'interprétation qu'en tire le personnage qui va dicter ses actes et sa conduite dans la réalité. Toutefois, il est important de noter que ce fait n'aurait pu être possible sans une prédisposition particulière du personnage à chercher à comprendre toute chose et ce, surtout, par le biais de croyances qui placent le symbolisme au cœur de leur système.

Le thème de la compréhension est récurrent dans les rêves et ce, dès le second rêve. Le rêveur, en effet, communique avec les êtres du songe de manière plus ou moins claire et les comprend sinon sensiblement, du moins intuitivement : « Telles sont à peu près les paroles, ou qui me furent dites, ou dont je crus percevoir la signification » (p. 719). Ce que l'on relève surtout, c'est l'insistance avec laquelle le rêveur associe la compréhension avec le thème de la connaissance. Dans le rêve, la compréhension va de pair avec une hypersensibilité de toute chose, un sentiment de toute puissance qui vient contrebalancer la passivité du rêveur à agir de manière effective sur le déroulement du songe :

L'explication m'en devenait claire aussitôt, et les images se précisaient devant mes yeux comme des peintures animées [...] cette idée me devint aussitôt sensible [...] comme si mes facultés d'attention s'étaient multipliées sans se confondre. (p. 704)

La quête de la connaissance caractérise également le personnage en dehors de ses rêves, en témoignent ses nombreuses études et recherches sur les religions et croyances mystiques, censées apporter la réponse à toute chose, qu'elle ait été, qu'elle soit, ou qu'elle advienne. A cet égard, le chapitre VII de la première partie offre une intéressante illustration de cette entreprise compréhensive et explicative. Le personnage se trouve alors toujours dans la maison de santé dans laquelle il avait été transporté au chapitre III :



On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'étude et de fragments de songes que ma préoccupation rendait plus sensible ou qui en prolongeait la durée. Je ne m'arrêtais pas aux traditions modernes de la création. Ma pensée remontait au-delà. (p. 711)

Dans le récit, cet épisode représente une première tentative de fixation du rêve. Néanmoins, cette expérience se solde par un échec, essentiellement parce que le personnage est alors enfermé dans sa propre subjectivité, empêchant par là même tout acte de communication. La polyphonie linguistique (« inscriptions en toutes les langues connues ») et la représentativité transgressée (« Je ne m'arrêtais pas aux traditions modernes de la création. Ma pensée remontait au-delà ») n'admet aucune instance réceptrice, soit aucun lecteur potentiel, autre que lui-même. Ne s'adressant à aucun destinataire, enfermé dans une subjectivité extrême et à la merci de sa propre intuition, le personnage ne peut donc pas assumer la fonction de narrateur tel qu'il le définit au chapitre III :

Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêterais ici. (p. 700)

La sincérité est indissociable de l'utilité pour un écrivain. Si la sincérité ne concerne que la subjectivité de l'écrivain, tant sa fonction (publique) que sa mission (l'utilité) impliquent la prise en compte d'un lecteur, ce dont manque le personnage à ce stade. Toutefois, ce récit révèle les indices d'une quête de la connaissance et d'une volonté d'ancrage que le personnage ne parvient pas encore à maîtriser. Il poursuit toutefois ses recherches, dans un premier temps empruntées « aux traditions orientales », puis élargies à tous les domaines humains liés au symbolisme mystique, avec un objectif unique : « Rétablir l'harmonie universelle » (p. 739). Cette expression trouve son écho à plusieurs

reprises dans le récit et relance cette quête de la connaissance, qui est étroitement liée avec une recherche de l'Origine.<sup>105</sup>

La seconde partie s'ouvre avec une résonance similaire :

C'est dans la pensée religieuse que l'on doit chercher des secours ; - je n'en ai jamais pu trouver dans cette philosophie, qui ne nous présente que des maximes d'égoïsme ou tout au plus de réciprocité, une expérience vaine, des doutes amers ; - elle lutte contre les douleurs morales en anéantissant la sensibilité ; pareille à la chirurgie, elle ne sait que retrancher l'organe qui fait souffrir. (p. 722)

Le constat de l'insuffisance des sciences humaines basées sur la raison (la « philosophie » et la « chirurgie ») accentue la mise à l'écart du personnage de la société au profit d'un monde imaginaire et spirituel. La comparaison de la philosophie à la chirurgie met également l'accent sur la posture du personnage vis-à-vis de la médecine. En effet, le personnage se méfie de la science médicale, au même titre d'ailleurs que le rêveur. Dans le premier rêve, la créature ailée était comparée à l'ange de la *Mélencolia* de Dürer :<sup>106</sup> « un être d'une grandeur démesurée, [...] vêtu d'une robe longue à plis antiques, [...] ressemblait à l'Ange de la Mélancolie, d'Albrecht Dürer » (p. 698). Outre l'attrait des romantiques (et de Nerval) pour cette gravure,<sup>107</sup> son évocation

---

<sup>105</sup> « Ce système d'histoire [...] commençait par l'heureux accord des Puissances de la nature, qui formulaient et organisaient l'univers » (p. 713) dans le passage que je viens de mentionner, mais aussi dans la seconde partie : « recomposons la gamme dissonante » (p. 724) et à la fin, dans les *Mémorables* : « Sois bénie, ô première octave qui commença l'hymne divin » (p. 747).

<sup>106</sup> Albrecht Dürer (1471-1528) était un dessinateur, graveur, peintre et théoricien allemand. « Les romantiques allemands et, à leur suite, des générations d'historiens de l'art virent en Dürer l'incarnation de l'esprit germanique et gothique [...] Complexe et contradictoire, l'œuvre de Dürer ne permet pas un jugement d'ensemble qui le résumerait en une formule. Cet œuvre problématique [...] reflète les inquiétudes d'un esprit qui s'est peut-être allégoriquement figuré dans le célèbre cuivre de la *Mélancolie* (1514) », Pierre Vaisse, 'Dürer, Albrecht (1471-1528)', in *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, <<http://www.universalis.fr>> [consulté le 16 septembre 2016]. Voir aussi la reproduction de la gravure en annexe, p. 296.

<sup>107</sup> Jean-Luc Steinmetz y fait référence comme à « une célèbre gravure d'Albert Dürer aimée des romantiques », note et variantes à « El Desdichado », *Les Chimères*, in *Ceuvres complètes*, éd. par Jean Guillaume et Claude Pichois, 3 vols. (Paris: Gallimard, 1989-1993), III (1993), p. 645 n. 4.

confirme la posture du narrateur vis-à-vis des différentes acceptions du terme, en donnant la prédominance de l'art et du symbolisme sur la médecine.<sup>108</sup> En effet, la gravure regorge d'éléments symboliques renvoyant autant à la science qu'à l'art et a, de fait, généré une grande diversité d'interprétations.<sup>109</sup> L'ange, sous les traits d'une figure féminine a ainsi été considéré par Panofsky comme dans un état de « super-éveil, et son regard fixe est celui de la quête intellectuelle, intense bien que stérile ».<sup>110</sup> Les objets qui l'entourent renvoient à l'architecture, à la menuiserie ou à la géométrie, mais également à la nature, avec la présence d'un arc-en-ciel, une étendue d'eau et un chien endormi. Le temps semble suspendu, en équilibre (le sablier contient autant de grains de part et d'autre de l'écoulement, la balance est en parfait équilibre de même que battant de la cloche), comme la relativité du temps dans les rêves dans *Aurélia*. Le carré magique, derrière l'ange, évoque l'ésotérisme et le mystère. Le désordre de tous ces éléments n'est pas sans rappeler celui de la chambre du personnage dans le chapitre VI de la seconde partie, qui inclut une variété similaire d'objets de connaissance. Or, ce désordre pourrait également symboliser la mélancolie elle-même, dans une disposition délibérée,<sup>111</sup> à l'image du personnage qui range ses affaires. La gravure illustre tous les éléments clé d'*Aurélia*, en raison de sa richesse symbolique et de son irréductible

---

<sup>108</sup> Le terme de « mélancolie » sera par ailleurs réemployé dans R14 dans une conception similaire : « Une mélancolie pleine de douceur me fit voir les brumes colorées d'un paysage de Norvège éclairé d'un jour gris et doux » (p. 748).

<sup>109</sup> Voir à ce sujet Hartmut Böhme, *Dürer, Melencolia I : Dans le dédale des interprétations*, trad. par Marie-France Lesouple (Paris: A. Biro, 1990); Erwin Panofsky, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. par Dominique Le Bourg (Paris: Hazan, 1987).

<sup>110</sup> Panofsky, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, p. 252.

<sup>111</sup> « Selon une conception [...] les objets ne seraient nullement 'dispersés' : ils formeraient une véritable 'nature morte d'objets', traditionnellement connue, attributs de la Mélancolie en tant que 'prototype des aptitudes humaines'. En fait le désordre n'est pas dénué d'ordre », Böhme, *Dürer, Melencolia I : Dans le dédale des interprétations*, p. 20.

interprétation : coprésence d'éléments renvoyant à la science, à la nature et à l'ésotérisme, éléments de sublime (évocation de grandeur, tant par la taille de l'ange en comparaison aux autres objets, mais aussi par la présence d'une grande étendue d'eau et d'un astre dont les rayons se projettent de manière illimitée). Le titre de l'œuvre, surtout, est également évocateur, renvoyant le concept de mélancolie non pas à l'acception médicale, mais à une conception symbolique et sujette à interprétation.

Ainsi, le personnage, reconnaissant la supériorité du symbolisme sur les sciences positives, poursuit sa quête en tournant son attention vers la religion chrétienne. Le texte, considéré du point de vue de la quête de la connaissance, apparaît comme une synthèse. Le personnage, malgré sa préférence accordée à la religion chrétienne, n'en invalide pas les autres systèmes de croyance pour autant :

La conviction que je m'étais formée de l'existence du monde extérieur coïncidait trop bien avec mes lectures, pour que je doutasse désormais des révélations du passé. Les dogmes et les rites des diverses religions me paraissaient s'y rapporter de telle sorte que chacune possédait une certaine portion de ces arcanes qui constituaient ses moyens d'expansion et de défense. (p. 723)

Et à cet égard, un épisode dans le chapitre VI de la seconde partie est capital. Le personnage se trouve alors en maison de santé :

J'ai trouvé là tous les débris de mes diverses fortunes, les restes confus de plusieurs mobiliers dispersés ou revendus depuis vingt ans. C'est un capharnaüm comme celui du docteur Faust. [...] j'ai retrouvé avec joie ces humbles restes de mes années alternatives de fortune et de misère, où se rattachaient tous les souvenirs de ma vie. (p. 742)

Au milieu de ce désordre se retrouvent les livres qui l'ont influencé dans sa recherche de la connaissance et de l'origine :

Mes livres, amas bizarre de la science de tous les temps, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie, à réjouir les ombres de Pic de La Mirandole, du sage Meursius et de Nicolas de Cusa, - la tour de Babel en deux cents volumes, - on m'avait laissé tout cela ! (p. 743)

Ces vestiges de sa vie passée sont autant de témoins de l'influence qu'ont eues les religions, croyances et recherches métaphysiques sur l'imaginaire du personnage, et la richesse symbolique représentée dans le rêve en est un produit. Or, ce que le personnage décide de faire de ces souvenirs est essentiel : il entreprend de remettre de l'ordre dans cet amas d'objets aussi divers que variés.

Je me suis plu pendant quelques jours à ranger tout cela, à créer dans la mansarde étroite un ensemble bizarre qui tient du palais et de la chaumière, et qui résume assez bien mon existence errante. (p. 742)

La disposition organisée de ces objets reflète paradoxalement une « existence errante », mais illustre à la fois les éléments de ses rêves et de sa vie, regroupant le luxe et la familiarité domestique (« la chaumière »). Elle évoque également l'arrangement des éléments qui composent l'œuvre de Dürer, dans laquelle figurent des objets renvoyant à la science et à l'ésotérisme dans un arrangement en apparence désordonné. Bien que cette disposition constitue un « ensemble bizarre », elle permet de placer le personnage dans un environnement réconfortant et stable, préfigurant ainsi la fixation et la fin de son errance, tout en le conduisant vers l'harmonie recherchée. En outre, cette activité est connotée positivement, qu'il s'agisse de la disposition de ses meubles (« je me suis plu »), mais, à plus forte raison, de ses propres productions écrites :

Avec quelles délices j'ai pu classer dans mes tiroirs l'amas de mes notes et de mes correspondances intimes ou publiques, obscures ou illustres, comme les a faites le hasard des rencontres ou des pays lointains que j'ai parcourus. (p. 743)

Le travail rétrospectif et structurel marque un retour dans les rêves symboliques du retour à l'Origine :

J'avais déjà séjourné là dans quelque autre existence, et je croyais reconnaître les profondes grottes d'Ellorah. [...] Je crus alors me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang. (pp. 743-44)

Ce rêve, faisant écho au quatrième rêve de la première partie (celui racontant une généalogie du monde), s'achève de la même manière, à savoir un retour au calme de l'esprit : « Je fus enfin arraché à cette sombre contemplation. La figure bonne et compatissante de mon excellent médecin me rendit au monde des vivants » (p. 744), reprenant le réveil du quatrième rêve : « peu à peu le calme était rentré dans mon esprit » (p. 715). C'est que le travail rétrospectif, la quête de l'Origine et de la connaissance, l'accumulation du savoir ésotérique et scientifique, tous ces éléments qui prennent, dans le rêve, une dimension symbolique violente, ont sur le personnage un effet cathartique. L'acte de remettre de l'ordre dans ses affaires ramène en même temps le rétablissement de l'esprit. C'est donc plus à l'aide d'un travail de *synthèse* du passé que le personnage parvient à se remettre de sa maladie que par la « dépouille de ses croyances et de ses espoirs ».<sup>112</sup> A la suite de cet événement, les rêves reprennent leur valeur positive du début, ainsi que leur qualité dissociative. Cette entreprise, ainsi que le parallélisme entre l'état d'esprit du personnage et les objets matériels qui en sont la source, se résume dans une phrase : « Il y avait de quoi rendre fou un sage ; tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou » (p. 743). Il s'agit d'une des seules occurrences du terme qui puisse s'appliquer au personnage, néanmoins le chiasme marque plus un cheminement et l'espoir d'un rétablissement que la reconnaissance d'un état qui le qualifierait. Cette diversité abondante de connaissance, source du dérèglement de l'esprit, est précisément ce qui le ramènera à la raison. L'ordre symbolique qui s'opère en parallèle entre la connaissance physique (les livres) et la connaissance intellectuelle (l'esprit) retrouve ainsi un équilibre.

---

<sup>112</sup> Jeanneret, *La Lettre perdue*, p. 197.

Ce passage charnière dans le cheminement intellectuel du personnage permet également de rendre compte de sa disposition interprétative : « science, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie » (p. 742) concourent à offrir une interprétation de la réalité. L'importance qu'ils ont eue sur le personnage explique sans doute sa propension à voir dans toute chose le signe révélateur d'une vérité cachée. La quête de la connaissance et de la compréhension est par conséquent indissociable d'un travail herméneutique du personnage sur sa vie, qu'il s'agisse d'éléments réels ou rêvés qui composent son existence. Les croyances humaines, comme les rêves, sont autant de grilles d'interprétation permettant de recomposer le sens caché et véritable de toute chose. Le thème de la compréhension amorce donc la construction d'une réalité parallèle, dans laquelle la subjectivité du sujet telle qu'elle se représente dans le rêve se superpose aux événements qui composent sa vie. En d'autres termes, c'est d'une telle association que découle ce que le narrateur nomme l' « épanchement du songe dans la vie réelle » (p. 699).

Par ailleurs, il est à noter que le mouvement qui ici s'opère du songe vers la réalité n'est pas unilatéral. En effet, l'influence exercée par un état sur l'autre s'effectue dans les deux sens. Si cette expression qualifie l'entrée du rêve dans la réalité à partir du chapitre III de la première partie, c'est en effet un mouvement inverse qui se produit dans le premier songe, ce dernier n'apparaissant que dans la continuité d'une intuition éprouvée à partir d'éléments réels. Le chapitre II de la première partie s'ouvre sur la rencontre entre le narrateur et Aurélia :

Je la vis venir à moi et me tendre la main. Comment interpréter cette démarche et le regard profond et triste dont elle accompagna son salut ? J'y crus voir le pardon du passé ; l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité. (p. 697)

Cette rencontre porte en elle déjà les indices de la quête de la compréhension qui caractérise la seconde partie. Les thèmes du pardon et de la religion sont présents dès la première interaction entre les deux personnes dans le récit. Or, à ce stade, le personnage ne comprend pas encore la valeur de ces éléments dans son entendement (ils sont en effet qualifiés d' « inexprimables »), et ils se perdent pour ne revenir, comme nous l'avons vu, que dans la seconde partie du récit. Au-delà de ces thèmes du pardon et de la religion chrétienne, c'est surtout l'effort d'interprétation qui est ici mis en exergue : « comment interpréter cette démarche et le regard profond et triste dont elle accompagna son salut ? » se demande le personnage. Comme si derrière ce geste à priori anodin et commun aux usages qui définissent les normes en société se cachait une autre intention que le personnage se devait de découvrir. L'événement qui suit procède d'un mouvement similaire :

Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis : c'est *sa mort* ou la mienne qui m'est annoncée ! (pp. 697-98)

Pour le personnage, la vision du nombre correspondant à son âge, suivie de celle d'une femme dont les traits lui évoquent la femme aimée ne peuvent être le simple produit d'une coïncidence. De ce fait, le signe est univoque : ces éléments sont porteurs d'un message funeste à son encontre et le verdict tombe sans appel avec une brusquerie illustrée également par la syntaxe de la phrase : « Je me dis : c'est *sa mort* ou la mienne qui m'est annoncée ». Ce n'est qu'après cette intuition que le narrateur relate le premier rêve du récit : « Cette nuit-là, je fis un rêve *qui me confirma dans ma pensée* » (je souligne, p. 698). La première occurrence d'une association entre le rêve et la réalité procède donc tout d'abord d'une interprétation de la seconde que le premier



confirme. Le chapitre III de la première partie s'amorce sur une influence inverse. En fait, le mouvement qui dynamise l'influence réciproque entre le rêve et la réalité s'effectue autant dans un sens que dans l'autre. A prendre les rêves distincts, tout d'abord, ils apparaissent autant comme la confirmation d'une interprétation du réel que comme porteurs de messages influençant les actes du personnage dans sa vie.<sup>113</sup> Le troisième rêve permet d'illustrer ces fonctions assumées par le rêve par rapport à la réalité, dans la mesure où il assume les deux fonctions de confirmation et de présage. Il commence en effet par « un rêve que je fis encore me *confirma* dans cette pensée » (je souligne, p. 708), et se termine sur une nécessité interprétative : « Ce rêve si heureux à son début me jeta dans une grande perplexité. *Que signifiait-il ?* » (je souligne, p. 710). Peu s'en faut donc pour que ce mouvement de va-et-vient ne se mue en superposition.

Les évocations de cette rencontre synchronique dynamisent le récit dès la première phrase : « Le Rêve est une seconde vie » (p. 695). Elles qualifient les passages où le personnage ne distingue plus l'état de veille de celui du songe. Il peut s'agir autant d'« épanchement du songe de la vie réelle » (p. 699) que « d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve [...] continuait la probabilité » (p. 702). Dans tous les cas, dès le chapitre III de la première partie, le rêve occupe une place prépondérante dans la vie du personnage, que ce soit de manière autonome en état de sommeil, ou qu'il soit mêlé à la réalité en état de veille. Le narrateur ne manque pas de souligner cette coïncidence en insistant sur son caractère ineffable et sensible :

---

<sup>113</sup> Les premier, septième et neuvième rêves apparaissent comme des confirmations, le cinquième, sixième et huitième comme porteurs de messages. Les entrées et sorties du rêve permettent de qualifier leur fonction.

Je ne sais comment expliquer que dans mes idées les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à *sentir* qu'à énoncer clairement. (pp. 716-17)<sup>114</sup>

La fusion de ces deux mondes a pour le personnage d'importantes conséquences, dans la mesure où la résistance qu'opposait le rêve à ses actions n'est plus effective dans le monde réel. Dans un rêve éveillé, le personnage peut en effet intervenir activement sur les événements qui se produisent. Or, vus de l'extérieur, ces agissements n'apparaissent que comme des manifestations de comportements déviants qui conduisent à son enfermement ou placement en maison de santé. En effet, le personnage est tout d'abord arrêté par des soldats pour indécence : « Je chantais en marchant un hymne mystérieux [...] En même temps, je quittais mes habits terrestres et je les dispersais autour de moi » (p. 700) ; puis mis au cachot pour trouble de l'ordre lorsqu'il croit voir ses amis venir le récupérer et repartir avec son double : « Mais on se trompe ! m'écriai-je ; c'est moi qu'ils sont venus chercher et c'est un autre qui sort ! – Je fis tant de bruit, que l'on me mit au cachot » (p. 701). Un évanouissement suivi d'une crise de délire marque sa première admission en maison de santé : « Je tombai comme foudroyé [...]. On me mit sur un lit, et pendant longtemps je perdis le sens et la liaison des images qui s'offrirent à moi. [...] Je fus transporté dans une maison de santé » (p. 701).

Cet internement s'étend sur cinq chapitres (de III à V de la première partie), durant lesquels ce sont essentiellement des rêves qui sont retranscrits. Ce passage marque également la première tentative de fixation des songes. Dans la seconde partie, et dix ans après cette crise, un rêve reconduit la certitude d'une mort prochaine :

---

<sup>114</sup> La première partie se termine sur une note similaire : « Selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible. C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir... » (p. 721).

Je me levai plein de terreur, me disant : C'est mon dernier jour ! A dix ans d'intervalle, la même idée que j'ai tracée dans la première partie de ce récit me revenait plus positive encore et plus menaçante. (p. 729)

Les propos morbides qu'il tient par la suite à la femme d'un poète allemand qu'il allait visiter le conduisent à « la maison Dubois » où il est placé pour un mois.<sup>115</sup> Le temps qui précède et suit cet internement est marqué par de nombreuses pérégrinations du personnage. Le thème de l'errance est important dans l'analyse de Jeanneret, dans la mesure où l'absence de stabilité et de fixation est considérée comme symptomatique de la folie du personnage. Il définit en effet les thèmes de l'errance, du déracinement et de l'éclatement comme connotant « sans mystères, des troubles profonds de la personnalité ».<sup>116</sup> Si ces thèmes sont indéniablement dominants, surtout dans la seconde partie du récit, ce sont surtout les actions qui résultent de l'influence du rêve sur la vie réelle qui peuvent être interprétées comme des signes de folie, dans la mesure où ils constituent des comportements socialement déviants et conduisent le personnage en maison de santé.

Les événements qui prennent place dans le chapitre V de la seconde partie confirment également ce fait. Pour avoir cru voir en lui l'« âme de Napoléon » (p. 737), le personnage est amené à l'hospice de la Charité et vêtu de la camisole de force. Son comportement le lendemain le conduit dans une « maison de santé située hors de Paris », d'où il ne sortira qu'à la fin du récit. Il se croit alors « semblable à Dieu » (p.737), doté de pouvoirs guérisseurs supérieurs à la médecine :

---

<sup>115</sup> La *Maison Dubois* est le nom communément attribué à la maison de santé créée en 1653 par Vincent de Paul dans le faubourg Saint-Laurent. Devenue Maison municipale de la santé en 1802, elle était alors sous la direction du docteur Antoine Dubois, chirurgien dont l'établissement a hérité du nom. Il est connu sous le nom d'hôpital Fernand Widal depuis 1959. Site de l'histoire de l'Inserm. <<http://histoire.inserm.fr/les-lieux/hopital-fernand-widal>> [consulté le 11 août 2016].

<sup>116</sup> Jeanneret, *La Lettre perdue*, p. 8.

Je marchai à grands pas, parlant avec animation de l'ignorance des hommes qui croyaient pouvoir guérir avec la science seule. [...] Des médecins vinrent alors, et je continuai mes discours sur l'impuissance de leur art. (p. 737)

Jusqu'alors, la méfiance du personnage vis-à-vis de la science demeurait dans le monde du rêve et des idées. Dès lors qu'il lui est impossible de distinguer l'état du rêve (qui privilégie le symbolisme mystique sur les sciences positives) de l'état de veille, les actions qui dans le rêve ne pouvaient porter conséquence que dans la seule subjectivité du sujet deviennent des comportements déviants lorsqu'ils sont soumis au jugement extérieur. Le fait que ce soient les actions, plus que les idées, qui conduisent le personnage en maison de santé semble relever de l'évidence, mais c'est pourtant ce qui est à la base du malentendu dont a été victime le personnage et que le narrateur cherche à rétablir.

Ainsi, le retour de la raison dans le chapitre VI de la seconde partie marque également le retour des rêves distincts. Ils reprennent également leur qualité positive du début du récit et la distance qui séparait le personnage du narrateur se résorbe peu à peu, pour que les deux instances finissent par se confondre. Les deux dernières pages reprennent les motifs de l'incipit, refermant harmonieusement le cercle rétrospectif, herméneutique et ontologique après de nombreuses spirales vertigineuses. La nouvelle résolution du personnage de « fixer le rêve et d'en connaître le secret » (p. 749) a cette fois de nouvelles motivations : la volonté de contrer la passivité du rêveur, tout d'abord, mais également de sortir de son monde solipsiste et de l'exposer à l'autre, ce que suggère l'emploi de la question rhétorique :

Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir ? N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison ? (p. 749)

Ce sont ces mêmes « portes d'ivoire ou de corne » (p. 695) que le narrateur affirmait ne pouvoir « percer sans frémir » (p. 695), la même association entre le sommeil et la mort :

Après un engourdissement de quelques minutes une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort. (p. 749)

La proximité de la mort ainsi que les motifs liés au sublime caractérisent une fois de plus les descriptions oniriques, récapitulant les thèmes qui composaient l'expérience poétique du sujet dans la transcription littéraire des visions subies.<sup>117</sup> Car la « chimère attrayante et redoutable » que le personnage enfermé dans sa propre subjectivité ne pouvait alors que subir passivement, peut désormais être « domptée », maîtrisée par le langage. Le thème de l'interprétation est toujours essentiel à cette entreprise, mais cette fois la démarche est différente. Il s'agit de fixer le rêve et son interprétation dans le texte, de l'articuler avec les événements vécus afin d'exposer au lecteur la logique de ce qui, d'un point de vue extérieur, n'en avait pas. En entreprenant ce travail d'écriture, le narrateur décide en effet d'extérioriser son intériorité :

Je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves, et cette inquiétude influa sur mes réflexions de l'état de veille. Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien ; que l'inattention ou le désordre d'esprit en faussaient seuls les rapports apparents, - et qu'ainsi s'expliquait la bizarrerie de certains tableaux, semblables à ces reflets grimaçants d'objets réels qui s'agitent sur l'eau troublée. (p. 749)

Procédant toujours d'une démarche interprétative, c'est donc aussi une erreur de jugement que le narrateur cherche à rétablir.

Le personnage s'érige donc enfin en narrateur, la fin du récit marque la fermeture du cercle et l'harmonie restaurée. Toutefois le

---

<sup>117</sup> Voir Roger Dragonetti, « 'Portes d'ivoire ou de corne' dans *Aurélia* de Gérard de Nerval. Tradition et modernité », in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur de l'Université de Liège*, 2 vols (Gembloux: Duculot, 1969), II, 1545-65.

projet demeure. L'écriture rétrospective vise certes à ancrer le rêve, mais cette fois dans une perspective communicative avec un lecteur réel : l'entreprise vise un nouvel objectif, celui du rétablissement. En revenant sur le texte, on constate en effet que la distance qui sépare le narrateur du personnage est autant temporelle que conceptuelle. Pour le narrateur, il n'y a pas de doute possible, ni d'errance. Il sait où va le personnage, puisque ce chemin, il l'a déjà parcouru ! La lucidité du narrateur perce dans son discours malgré les représentations polyphoniques et les avancées errantes, tâtonnantes du personnage.

Nous pouvons en effet relever dans le texte tout un dispositif rhétorique permettant d'en attester, avec, tout d'abord, la persistance d'indications modales comme « croire », « sembler » et « imaginer ». Ces tournures qualifient autant les visions durant le sommeil que celles en état de veille, enfermant le rêve à l'intérieur d'une subjectivité reconnue par le narrateur et s'opposant aux verbes affirmatifs des passages narratifs et des descriptions effectives, soit *extérieures* à l'interprétation du sujet. En témoigne, par exemple ce passage du chapitre VI de la seconde partie, lorsque le personnage se trouve en maison de santé :

Outre le promenoir, nous avons encore une salle dont les vitres rayées perpendiculairement donnaient sur un horizon de verdure. En regardant derrière ces vitres la ligne des bâtiments extérieurs, je voyais se découper la façade et les fenêtres en mille pavillons ornés d'arabesques [...]. Vers 2 heures on me mit au bain, et *je me crus* servi par le Walkyries. (je souligne, p. 739)

En opposition à la description objective et factuelle (« vers deux heures on me mit au bain ») s'ajoute l'impression *subjective* du personnage (« je me crus servi »), marquée par « il me semblait », et la récurrence de l'expression personnelle « pour moi » (p. 739). Le soin que prend le narrateur à séparer les convictions du personnage aux siennes ne se limite par ailleurs pas aux seules indications modales. Revenu à la

raison, il peut également évaluer ses impressions et actions passées et ne manque pas de donner son opinion à posteriori, qu'il s'agisse d'explications : « je l'ai dit déjà : j'avais entouré mon amour de superstitions bizarres » (p. 726), de justifications : « je ne cite ces détails que pour indiquer les causes d'une certaine irrésolution qui s'est souvent unie chez moi à l'esprit religieux le plus prononcé » (p. 731) ou même d'évaluations venant contrer le diagnostic médical. Rigoli a bien montré comment le narrateur se présentait dans le texte :

'Un peu médecin' [...] en adoptant le langage de la médecine. Mais 'un peu' seulement, en vertu d'un *bilinguisme* [...] qui consiste à juxtaposer ou à entremêler le discours de la science avec d'autres formes d'*opinions* qui lui sont incompatibles ou hostiles.<sup>118</sup>

L'explication médicale à elle seule est formellement rejetée par le personnage :

L'état cataleptique où je m'étais trouvé pendant plusieurs jours me fut expliqué scientifiquement, et les récits de ceux qui m'avaient vus ainsi me causaient une sorte d'irritation quand je voyais qu'on attribuait à l'aberration d'esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de ce qui constituait pour moi une série d'événements logiques. (p. 708)

Ce passage illustre à la fois la prise de position du personnage vis-à-vis de la science et l'intention du narrateur d'exposer la logique derrière des actes qui en semblaient dépourvus. Ce commentaire fait par ailleurs écho à une affirmation qui suit la confession du chapitre III de la première partie :

A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, - et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. Seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine... (p. 699)

La dualité affirmée se prolonge à l'ordre même de son énoncé. Il révèle tout d'abord le processus interne et subjectif du sujet (« sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît

---

<sup>118</sup> Rigoli, *Lire le délire*, pp. 527-28.

les plus légers détails de ce qui m'arrivait »), pour ensuite exposer la perception externe de ses agissements : « mes actions, *insensées en apparence*, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion » (je souligne). L'expression qui suit, « selon la raison humaine », contient en elle-même cette tension duelle et paradoxale entre la perception subjective et extérieure du sujet ; c'est à la fois une prise de distance et un rétablissement. En effet, en qualifiant la raison d'« humaine », le narrateur s'en exclut tout en s'y intégrant : il reconnaît que le personnage a pu paraître déraisonnable, et cependant le terme d'« illusion » est insuffisant dans la mesure où il ne permet pas de rendre compte de la logique interne du sujet. Cette prise de distance assumée est récurrente dans le texte : « en recouvrant *ce que les hommes appellent la raison* » (je souligne, p. 695) ; « décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions *insensées peut-être*, ou *vulgairement maladiques* » (je souligne, p. 700) ; « il ne faut pas faire si bon marché de la *raison humaine* » (je souligne, p. 723) ; « les soins de l'art m'avaient rendu à la santé sans avoir encore ramené dans mon esprit le cours régulier de la *raison humaine* » (je souligne, p. 711). Brix s'interroge à propos de cette dernière remarque : « Ici Gérard ne semble-t-il pas contredire les affirmations selon lesquelles sa maladie n'avait rien de commun avec la folie ? ». <sup>119</sup> Cette interrogation pourrait paraître légitime, si le narrateur n'avait pas pris le soin de qualifier cette raison d'« humaine ».

Prenant une distance comparable à celle que le personnage adoptait vis-à-vis des sciences humaines, le narrateur montre à l'égard de la langue une méfiance similaire, comme en attestent les nombreux emplois de termes ambigus. Il n'est en effet pas question d'« asile »,

---

<sup>119</sup> Note du texte, p. 700 n. 1.



mais de « maison de santé », et bien que le personnage se retrouve « parmi les aliénés » (p. 738), qu'on lui passe la « camisole de force » (p. 738) et lui fasse prendre des « bains » (p. 739), le narrateur se garde bien de nommer le mal dont il a été atteint. La folie au sens médical ne se trouve nulle part dans le texte. Les coïncidences et les allusions sont pourtant nombreuses, et son ombre plane au-dessus du récit. Ce fait explique sans doute que la critique ait si rarement remis l'association à la folie en doute (en plus du caractère autobiographique parfois attribué au texte). Cependant, le soin avec lequel le narrateur évite de confirmer cette correspondance mérite que l'on s'interroge sur la valeur des expressions telles que « raison humaine ». Elle révèle en réalité une lacune d'ordre lexicale, relevée dans l'incipit de son récit : « Je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant » (p. 695). Il n'existe dans la langue aucune alternative pour qualifier l'expérience du personnage. Dans la mesure où le narrateur cherche à communiquer un message, il doit se plier aux contraintes que lui impose la langue, mais ne manque pas par la même occasion de déplorer ces limites linguistiques. Le résultat est *Aurélia. Le Rêve et la Vie*, la redéfinition d'un concept par la littérature, l'imaginaire conceptuel plutôt qu'au moyen d'un jargon positif et scientifique. En adoptant le parti du lecteur, soit en acceptant les conditions posées par la « raison humaine », le narrateur surmonte l'échec de la première tentative de fixation du rêve par le personnage où il n'était question que d'expressivité solipsiste, sans référent linguistique unique (« inscriptions en toutes les langues connues »), tout en rejetant les connotations négatives associées à la maladie. Le retour à la raison donne au personnage la possibilité de « juger plus sainement le monde

d'illusions où [il avait] quelque temps vécu » (p. 750), non sans une certaine nostalgie :

Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. (p. 750)

La « maladie » n'est par conséquent ni négative, ni condamnable. La « descente aux enfers » des anciens, reprenant la référence à Virgile de l'ouverture du texte, atteste également de cette tension. Les enfers peuvent certes être associés à des expériences négatives, mais la catabase peut également remplir une fonction nécromantique, chamanique, initiatique ou symbolique.<sup>120</sup> Dans ce sens, *Aurélia* est à comprendre dans toutes ces acceptions. Il s'agit autant de l'explication d'un état qui a pu être mal interprété que de l'exposition d'une expérience autre et subjective. Le retour à la raison (humaine) était néanmoins la condition *sine qua non* à l'accomplissement de cette tâche : afin de raconter sa subjectivité, il fallait tout d'abord que le personnage s'en émancipe.

Pour cette raison, il était d'abord nécessaire de reconstruire le cheminement du personnage, de sa quête de la compréhension et de son application dans la vie réelle avant de prendre en considération le narrateur, revenu de cette quête, réintégré aux normes sociales qui définissent une « raison » qu'il finit par accepter, parce que ces dernières sont incompatibles avec le système de pensée et d'action auquel adhérait le personnage. Le narrateur ne peut qu'exprimer le regret de cette incompatibilité, car la conciliation n'a pu se faire qu'au prix de l'abandon de ce système de croyance. La seule chose qu'il

---

<sup>120</sup> « Le but est nécromantique (acquérir des savoirs ou pouvoirs par les morts), ou chamanique (extase, guérison, recherche des âmes, etc.) ou initiatique (revenir à l'origine ou à l'intérieur) ou symbolique », Pierre Riffard, *Dictionnaire de l'ésotérisme* (Paris: Payot, 1983). Sur la catabase en littérature, voir Pierre Brunel, *L'Evocation des morts et la descente aux enfers: Homère, Virgile, Dante, Claudel* (Paris: SEDES, 1974).

puisse faire pour maintenir un lien avec cet état passé est donc de lui éviter toute catégorisation, comme le qualifier de « folie » ou, même, de « maladie », car cela reviendrait à lui ôter son caractère unique, subjectif et sublime.

### 2.3 Une liberté conditionnelle

En conclusion, là où le narrateur d'*Aurélia* réévalue son expérience du point de vue de la raison, celui de *Mémoires d'un fou* lui fait prendre une direction alternative. La manipulation lexicale par ces deux auteurs atteste de cette différence. En effet, alors que le narrateur d'*Aurélia* substitue au terme « folie » celui de « maladie » et bien que sa conception diverge de celle qui détermine la maladie négativement, il cherche à la redéfinir en intégrant le système référentiel dominant. Le narrateur de *Mémoires d'un fou*, à l'inverse, se maintient dans son propre système référentiel, redéfinissant les termes selon ses propres règles. Autrement dit, le narrateur de *Mémoires d'un fou* ne cherche pas tant à prendre le parti du lecteur représentant de la raison, à l'instar de celui d'*Aurélia*, qu'à affirmer son altérité de manière catégorique : Soit le lecteur est un sot, soit il adhère à sa position.

Selon cette conception, la folie renvoie d'un côté aux « gens qui jugent le monde *sainement* » (*Mémoires d'un fou*, p. 472), renfermant des valeurs essentiellement négatives : maladie, paresse, débauche ; et de l'autre, elle sert au rejet du matérialisme et du positivisme, permet la reproduction de motifs romantiques et la revalorisation de soi. L'approche du narrateur de *Mémoires d'un fou* ne vise donc pas à une réinsertion au sein de la raison humaine, mais bien à confirmer et revaloriser sa ségrégation, ce qui, sans doute, peut être mis sur le compte d'un caprice d'adolescent qui cherche à reproduire le

stéréotype du poète enfermé dans sa tour d'ivoire et juge (voire méprise) le monde d'en haut. En s'enfermant dans son univers solipsiste, il reconduit une constante du fou que remarque Mesnil-Tellier : « le fou, en littérature, se signale par son incroyable solitude ». <sup>121</sup>

Malgré cette différence de posture entre les narrateurs, ces textes opposent tous deux au discours médical sur la folie une résistance d'ordre lexicale et conceptuelle. L'approche des narrateurs met en évidence les limites d'un discours qui se veut normatif et déterministe. Plus particulièrement, ils s'opposent au discours qui définit la folie de l'extérieur, et c'est précisément ce qui distingue ces textes de *La Fée aux Miettes* ou de *Louis Lambert*. Le fou dans ces textes est à prendre dans sa totalité narrative : poète, écrivain, narrateur et personnage.

Servant de prétexte à la création poétique, la folie, et surtout le discours du fou, deviennent littéraires dans la mesure où la pratique littéraire permet de surmonter les limites imposées par le langage. L'esthétique du sublime romantique parcourt ainsi l'une et l'autre œuvre, s'élevant dans l'infini ou s'engouffrant dans les profondeurs, dans une structure en spirale, qui s'exprime à tous les niveaux du récit. Au niveau extradiégétique, tout d'abord, à travers le mode d'écriture employé : une écriture rétrospective dans laquelle le narrateur revient sur des épisodes de sa vie, alternant entre narration du souvenir et commentaires à posteriori, jusqu'au moment où le temps de la narration rejoint le temps de l'écriture et ferme le cercle introspectif de l'expérience particulière du sujet. Au niveau thématique, ensuite, en explorant les domaines d'application de la folie : folie d'amour, folie excentrique, folie sceptique ou artistique ; ou du rêve : expérience et

---

<sup>121</sup> Mesnil-Tellier, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen », p. 753.

expansion de soi, quête de la connaissance ou épanchement du songe dans la vie réelle. Au niveau poétique, enfin, dans le vaste champ d'application que l'indétermination du rêve et de la folie ouvre à l'expérimentation littéraire. La malléabilité des mots et leur pouvoir évocateur permettent de replacer la folie dans le domaine de la pensée, n'en déplaise au discours médical qui, au contraire, cherche à l'extraire de son abstraction pour l'ancrer dans une réalité positive et normative. Ce mouvement s'accorde avec celui que Georges Poulet identifie à la même époque dans *Les Métamorphoses du cercle* : ce dernier apparaît comme la conséquence d'une « prise de conscience du caractère fondamentalement subjectif de l'esprit »<sup>122</sup> : « l'homme est donc simultanément centre et cercle : centre par le principe actif de sa pensée, cercle par le contenu infini de celle-ci ».<sup>123</sup> Dans la mesure où le fou est marginalisé par la société, il est par définition écarté de celle-ci. L'écriture, telle que la pratiquent les narrateurs de *Mémoires d'un fou* et d'*Aurélia*, tend au contraire à replacer le fou (ou le malade) au centre du monde référentiel du récit. Pourtant, en évinçant le terme « folie » du texte, le narrateur d'*Aurélia* se démarque d'elle également. Cette distinction est d'autant plus significative lorsqu'il se trouve en maison de santé. Bien qu'il constate se trouver « parmi les aliénés » (p. 738), il prend également soin de se démarquer d'eux, notamment géographiquement : « ma chambre est à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison » (p. 742). Cette prise de distance par rapport à une catégorie déjà marginalisée est caractéristique de toute personne cherchant à réfuter un diagnostic de folie.

---

<sup>122</sup> Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, p. 173.

<sup>123</sup> Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, p. 184.

Malgré la manipulation lexicale des narrateurs de *Mémoires d'un fou* et d'*Aurélia*, nous avons vu que la folie médicale était parvenue à s'imposer comme la conception légitime et dominante notamment en intégrant des notions philosophiques (les passions et l'imagination) et éthiques. Elle s'étend donc dans un mouvement englobant, incluant ainsi le rêve, mais aussi l'exploitation lexicale dans le domaine pathologique et ce, même si le fou a recouvré la raison :

Lorsque les aliénés ont recouvré la raison, on se garde bien de leur dire qu'ils ont été fous, et eux-mêmes se font illusion ou aiment à se tromper sur ce point ; ils parlent de leur maladie de nerfs, de leur exaltation, de leur crise nerveuse, de leur irritation nerveuse, de leur fièvre chaude, de leur fièvre cérébrale, mais ils n'aiment point à prononcer le mot aliénation mentale ; quelquefois ils cherchent même à prouver qu'ils n'ont point eu cette maladie.<sup>124</sup>

Cette remarque du docteur Georget cite ici des expressions employées telles celles par le narrateur de *Mémoires d'un fou* (« exaltation », « irritation nerveuse »), et énonce le piège de l'aliénation mentale : tout individu qui a souffert d'aliénation mentale est marqué de manière permanente du stigmate de la folie, même s'il en est guéri. Cette considération devient d'autant plus grave qu'elle ne conduit plus seulement à la mise à l'écart de l'individu, mais aussi à son enfermement. Si la procédure de l'interdiction ne conduisait pas nécessairement au placement de l'individu déclaré aliéné dans un établissement asilaire, cette pratique est légiférée avec l'instauration de la loi des aliénés de 1838, et soulève de nouvelles implications lorsqu'il s'agit de contester la folie. Lorsqu'un individu est interné contre son gré parmi les fous, l'écriture comme moyen d'émancipation ne devient plus seulement un enjeu esthétique, mais aussi une nécessité pour la sauvegarde de l'individualité contre la catégorisation médicale.

---

<sup>124</sup> Etienne-Jean Georget, *Nouvelle Discussion médico-légale sur la folie ou aliénation mentale* (Paris: Migneret, 1828), p. 41.

### Chapitre 3. En opposition à l'aliénisme : les récits d'internés

Nous avons vu comment certains auteurs se sont plu à redéfinir la folie selon des concepts esthétiques, que ce soit en multipliant ses acceptions comme le faisait le jeune Flaubert ou en refusant de la nommer, lui substituant le rêve ou la maladie physique comme Nerval. Pour ce dernier par ailleurs, il importait d'insister sur la distinction entre la folie et la maladie. En effet, lors de sa crise de 1841, il est entré dans la maison du docteur Esprit Blanche, dans laquelle l'aliéniste l'a déclaré atteint de « manie aiguë ». Et si le médecin l'a considéré dans un premier temps « probablement curable », il l'a déclaré à peine trois mois plus tard « incurable ».<sup>1</sup> Les premières crises de Nerval ont eu une importante répercussion sur son entourage. Pour nombre d'entre eux, Nerval était perdu, certains ne parlaient même de lui plus qu'au passé : le 1<sup>er</sup> mars 1841, Jules Janin a publié dans le *Journal des Débats* un article élogieux sur l'auteur, l'évoquant à l'imparfait. Il y raconte une crise de Nerval pendant laquelle il se serait promené chantant nu dans les rues de Paris. Cet épisode l'aurait conduit en prison d'où il ne serait sorti que le lendemain. Janin poursuit :

Depuis ce jour, rien n'a reparu, ni l'âme, ni l'esprit, ni le cœur, ni pas une de ces charmantes qualités qui le faisaient tant aimer, — il ne sait plus ni son nom, ni le nom de ses amis, ni le nom adoré que tout homme porte là bien caché dans l'âme, — le sourire seul est resté.<sup>2</sup>

Nerval, alors en maison de santé, avait entendu parler de l'article, mais n'en a pris connaissance qu'à sa sortie de la maison du docteur Blanche. Le 24 août de la même année, il envoyait à Janin une lettre

---

<sup>1</sup> Ces informations viennent des *Registres de la Maison de santé du docteur Blanche*, citées dans Murat, *La Maison du docteur Blanche*, p. 90.

<sup>2</sup> Jules Janin, « Gérard de Nerval », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 1 mars 1841, col. 11.

qu'il lui demandait d'insérer dans le *Journal des Débats* en réponse à l'article erroné publié par le journaliste. Sur une note accompagnant la lettre, il précisait :

Pardon de vous écrire avec quelque amertume ; mais comprenez que voici sept mois que je passe pour fou, grâce à votre article nécrologique du 1<sup>er</sup> mars. Faites insérer ma lettre ou analysez-la en l'arrangeant, mais ma réclamation est juste ; je suis toujours non moins reconnaissant qu'affecté de passer pour un *fou* sublime grâce à vous, à Théophile, à Thierry, à Lucas, etc.<sup>3</sup>

Plus encore que l'annonce prématurée de sa mort, c'était l'affirmation de sa folie qu'il récusait. Il semble en effet que la folie agisse sur l'individu comme un handicap, un stigmat. « Je ne pourrai jamais me présenter nulle part, jamais me marier, jamais me faire écouter sérieusement », ajoutait-il plus loin.<sup>4</sup> Ce manque de crédibilité accordée à la parole du fou est un thème qui va occuper ce chapitre, car dès les années 1860, il est au centre du débat autour de la légitimité de l'aliénisme. Nerval n'est qu'un cas parmi de nombreux autres qui ont souffert de l'étiquette de « fou », surtout dans des affaires d'internements abusifs.<sup>5</sup>

Suivant la démarche chronologique adoptée pour cette thèse, ce dernier chapitre se penchera sur trois textes publiés entre 1863 et 1883, dans lesquels le narrateur affirme avoir été enfermé dans un asile alors qu'il jouissait de toute sa raison : *Un Martyre dans une maison de fous* de Karl-des-Monts, *Mémoires d'une aliénée* d'Hersilie Rouy et *Un Beau-frère* d'Hector Malot.

---

<sup>3</sup> Gérard de Nerval, *Correspondance (1830-1850)*, in *Œuvres complètes*, éd. par Jean Guillaume et Claude Pichois, 3 vols (Paris: Gallimard, 1989-1993), I (1989), 1380.

<sup>4</sup> Nerval, *Correspondance (1830-1850)*, p. 1380.

<sup>5</sup> Constaté notamment par Rigoli : « Dès les années 1860-1870, les brochures de protestation pour internement abusif semblent se multiplier, qui prennent pour cible la loi de 1838 ; si bien que, reprises par la presse, elles deviennent aussi un thème récurrent dans les publications aliénistes », *Lire le délire*, p. 413 n. 115.



Le premier raconte comment Karl-des-Monts a été enfermé à l'asile de Pau durant neuf mois entre 1860 et 1862. Son texte compile vingt-cinq lettres rédigées lors de son internement, destinées principalement à sa maîtresse. Il y décrit les conditions de vie à l'asile et ses occupants, les aliénés et le corps médical. *Mémoires d'une aliénée* concerne l'internement d'Hersilie Rouy dans six asiles différents, entre 1854 et 1868 : les circonstances qui l'ont conduite à Charenton et ses expériences dans les asiles ainsi que celles qui ont suivi sa libération. Retranscrivant dans son récit des lettres qu'elle a rédigées ou reçues, ainsi que des documents officiels, tels que les certificats des médecins ou les pétitions qui ont suivi sa libération, elle réclame surtout son rétablissement et demande compensation pour son internement arbitraire. Enfin, le roman de Malot retrace comment un homme, Cénéri d'Éturquerais, a été injustement interné dans un asile suite aux manigances de son beau-frère, et est devenu fou à la suite de cette expérience. Outre le thème de la séquestration arbitraire qui constitue le cœur de l'intrigue, le récit incorpore le journal du protagoniste rédigé lors de son internement. Ce dernier y raconte à sa maîtresse sa vie au contact des aliénés et des médecins et les implications pour l'homme sain d'esprit de se retrouver enfermé parmi les fous.

Ces textes se recourent dans le thème qu'ils abordent et la perspective adoptée (la folie et l'asile du point de vue de l'interné), mais diffèrent d'une part dans l'exploitation de ces thèmes, ainsi que dans leur forme. En effet, dans *Un Martyre dans une maison de fous* comme dans *Mémoires d'une aliénée*, le présumé fou (ou folle) est le narrateur exclusif du récit. Pour les narrateurs de *Mémoires d'un fou* et *d'Aurélia*, cette particularité leur permettait de redéfinir la folie et leur expérience indépendamment d'un discours alternatif d'une autre instance qui partagerait l'autorité narrative du récit. Toutefois, dans le

cas des narrateurs du corpus de ce chapitre, ce n'est pas tant la conception de la folie qui leur est attribuée qu'ils rejettent que le fait même d'être considéré fou. Dans cette analyse, il ne s'agit pas de déterminer si les narrateurs sont sains d'esprit, mais de dégager les moyens textuels par lesquels ils se montrent comme tels, ni de juger si les preuves qu'ils fournissent attestent effectivement de la nature arbitraire de leur internement, mais plutôt d'analyser les moyens rhétoriques et stylistiques à travers lesquels ils critiquent et opposent une résistance à l'aliénisme et au système asilaire.

Dans la mesure où il s'agit pour les narrateurs de réaffirmer leur appartenance à la raison, le thème de la folie dans ces textes est essentiellement exploité selon trois axes de manière non exclusive et à des degrés variant d'un auteur à l'autre : conceptuel, identitaire et polémique. Pour Karl-des-Monts, comme cela a été le cas pour Flaubert et Nerval, la folie constitue notamment un domaine d'exploration esthétique dont les caractéristiques s'inscrivent dans la mouvance du sublime burkien. Cependant, la folie n'est plus représentée dans son potentiel à élever l'expérience de celui qu'elle affecte, mais dans son rapport à la terreur. Elle est étroitement liée à la mort et à l'horreur, notamment à travers la croyance en la contagion de la folie, réactivant ainsi la « grande peur » qui selon Foucault accompagnait la perception de l'asile au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>6</sup> Ce thème de la contagion de la folie occupe également le récit de Malot, dans la mesure où c'est la proximité de la folie qui est mise en cause pour expliquer la perte de la raison du

---

<sup>6</sup> « Brusquement, en quelques années au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, surgit une peur. Peur qui se formule en termes médicaux, mais qui est animée au fond par tout un mythe moral. On s'effraie d'un mal assez mystérieux qui se répandrait, dit-on, à partir des maisons d'internement et menacerait bientôt les villes », Foucault, *Histoire de la folie*, p. 445.

protagoniste. Son journal retrace par ailleurs cette lente dégradation, commençant par le doute et aboutissant finalement au suicide.

Pour Karl-des-Monts et à plus forte raison pour Hersilie Rouy, ces textes sont aussi révélateurs d'enjeux identitaires. Par identité, il faut comprendre celle déclinée par le texte, il s'agit par conséquent de dégager les modalités rhétoriques et stylistiques par lesquelles les auteurs construisent textuellement leur image à travers la figure du narrateur et ce, indépendamment de leur biographie réelle. C'est ainsi que Karl-des-Monts s'assimile dès le titre à un martyr, faisant par là appel à la sympathie et l'adhésion du lecteur en ayant recours à des figures pathétiques. Pour Hersilie Rouy, la question de l'identité est d'autant plus significative qu'elle est au cœur du conflit qui l'oppose au système aliéniste. En effet, lors de son admission à Charenton en 1854, elle a été enregistrée sous le nom d'Hersilie Chevalier-Rouy, nom qui l'a suivie dans tous les établissements où elle a été. Dépossédée de ses papiers,<sup>7</sup> elle n'avait rien qui pût attester officiellement son véritable nom. Rejetant fermement celui que les aliénistes lui attribuaient, elle en a endossé d'autres, fictifs pour la plupart, plus, selon elle, en réaction au refus de lui reconnaître le patronyme de « Rouy » que par délire. Le recours à des identités alternatives relève donc autant d'une rhétorique de confrontation que de préservation.

Enfin, dans la mesure où il s'agit pour eux de réfuter le diagnostic de folie, ils ont déployé différentes stratégies textuelles visant à rétablir et affirmer leur statut. Le roman d'Hector Malot inclut dans le récit un journal rédigé par le protagoniste et si la folie y figure dans une perspective esthétique et identitaire, c'est dans une moindre mesure en comparaison à la valeur polémique du texte. Dans les trois cas le

---

<sup>7</sup> Elle raconte notamment comment son acte de naissance, entre autres, a été « égaré » à Charenton et récupéré qu'après neuf ans d'internement.

narrateur a été enfermé à l'asile pour un type de folie qualifiée de raisonnable, et dont la particularité était qu'elle ne faisait état d'aucun trouble de l'entendement. Elle a fait l'objet du traité éponyme de Moreau de Tours, mais a également été appelée « manie sans délire », « monomanie raisonnable » ou encore « folie lucide ».<sup>8</sup> La diversité d'appellations ne fait que souligner la complexité de ce type de folie et le mal qu'ont eu les aliénistes à la définir clairement. Malgré ces différences, tous insistent à l'instar d'Esquirol sur la capacité des fous raisonnants à dissimuler leur état.<sup>9</sup> Quelle crédibilité accorder donc au narrateur qui aurait été déclaré fou et qui aurait une propension au mensonge lorsque rien ne permet d'attester de manière sûre l'existence (ou l'absence) de cette maladie ?

Lorsqu'ils traitent de l'autobiographie, Lejeune et Hubier écartent les problèmes liés à la vérité en considérant le mensonge comme une « catégorie 'autobiographique' »<sup>10</sup> ou en privilégiant « la cohérence interne de l'œuvre, ce qui confère à celle-ci l'apparence de la vérité ».<sup>11</sup> Or, si cela a peu d'influence sur l'appréhension littéraire du texte, soit son évaluation esthétique ou les modalités de l'expression du moi qui le caractérise, ce défaut de fiabilité du narrateur est préjudiciable à sa valeur apologétique, à plus forte raison lorsque le narrateur conteste son diagnostic de folie. Si, comme l'ont attesté les aliénistes, la folie

---

<sup>8</sup> Respectivement par Jacques-Joseph Moreau de Tours, *La Folie raisonnable, envisagée sous le point de vue médico-légal* (Paris: Lacour, 1840); Pinel, *Traité médico-philosophique*, 1e éd., pp. 149-55; Esquirol, *Des Maladies mentales*, II, 49-72 ; Ulysse Trélat, *La Folie lucide, étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société* (Paris: Delahaye, 1861). Pour des raisons pratiques, nous emploierons ici l'expression générique de fou/folie raisonnable/e.

<sup>9</sup> « La monomanie raisonnable doit être étudiée avec d'autant plus de soin, que les malades qu'elle affecte savent tromper même les médecins les plus habiles », Esquirol, *Des Maladies mentales*, II, 72.

<sup>10</sup> Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 30

<sup>11</sup> Sébastien Hubier, *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, (Paris: Armand Colin, 2003), chap. 1. Google ebook.

peut se dissimuler derrière un masque de raison, toute revendication de la part d'une personne potentiellement atteinte d'aliénation mentale paraît suspecte. C'est pourquoi ces individus sont qualifiés dans ce chapitre pour ce qu'ils sont : des internés, soit des individus placés en asile pour aliénation mentale, plutôt que pour ce qu'ils paraissent mais contestent être : des aliénés.

Les récits d'internés, en plus de leur valeur esthétique sur le thème de la folie, exposent des enjeux relevant de l'écriture intime, tant au niveau de l'expression du moi qu'à celui de la légitimité du discours. Ce que les narrateurs dénoncent, outre leur séquestration arbitraire, c'est la tyrannie des médecins et l'autocratie du système asilaire, mais aussi le fait que loin de soigner la folie, l'aliénisme l'exacerbe, voire la crée. En raison de la nature polémique de ces textes, il est néanmoins nécessaire de revenir sur les éléments contextuels qui ont généré la critique avant d'analyser les textes en question.

L'établissement de la loi des aliénés de 1838 a conduit à la multiplication des asiles et des internements en France au XIX<sup>e</sup> siècle. D'environ 10 000 internés pour à peine plus d'une trentaine de « maisons royales de santé » en 1834, cette proportion est passée à 37 717 pour 104 asiles d'aliénés dans le pays en 1871.<sup>12</sup> En vertu de cette loi, tout individu pouvait être enfermé dans un asile contre son gré pour autant que certaines conditions fussent remplies : un ordre motivé du préfet pour celui « dont l'état d'aliénation compromettrait l'ordre public ou la sûreté des personnes »<sup>13</sup> dans le cas de placement d'office ; un dossier d'admission adressé au préfet comprenant une demande formulée par un membre de la famille avalisée par le certificat d'un médecin extérieur à l'établissement et un autre document établi par le

---

<sup>12</sup> Quétel, *Histoire de la folie*, pp. 308-12.

<sup>13</sup> *Loi des aliénés*, Titre II, section II, art. 18.

médecin de l'asile dans le cas de placement volontaire. Pour un aliéniste comme Esquirol, ces mesures étaient indispensables dès lors que les aliénistes avaient constaté que, dans certains cas, la folie pouvait n'être que partielle et latente et que le traitement des individus concernés ne pouvait se faire efficacement qu'à travers leur internement :

Les lois anciennes ne s'étaient occupées que des aliénés furieux ou qui sont dans un état habituel de démence et d'imbécillité ; la loi nouvelle doit s'étendre aux aliénés dont le délire n'est ni général ni habituel, elle doit venir en aide à l'aliéné pour qu'il recouvre sa raison ; pour atteindre ce but la loi ne doit avoir rien à démêler avec l'aliéné lui-même qui ne la comprendrait pas, et qui est hors d'état d'en abuser.<sup>14</sup>

Foucault a montré comment l'aliénisme, loin de « libérer » les fous, avait au contraire resserré les liens autour de l'aliéné en l'enfermant dans des établissements qui lui étaient exclusivement dédiés, sous la surveillance étroite et autoritaire du médecin. L'aliéné s'est alors retrouvé dans un espace clos, observé et jugé.<sup>15</sup> Constamment soumis à l'évaluation de son état mental, l'interné a vu sa liberté réduite à néant. Ses actes étaient soumis à l'examen médical et sa parole discréditée.<sup>16</sup> Le système asilaire reposait selon Foucault sur un « pouvoir disciplinaire » qui accaparait l'individu dans sa totalité corporelle pour le placer dans un environnement de contrôle permanent. C'est dans cette perspective que Foucault conçoit l'asile comme « machine de guérison » : en tant que « machine panoptique ».<sup>17</sup>

De même que la pratique de l'interdiction assimilait l'aliéné à un mineur irresponsable, les théories aliénistes ont considéré le fou

---

<sup>14</sup> Esquirol, *Examen du projet de loi sur les aliénés*, p. 10.

<sup>15</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, pp. 619-23.

<sup>16</sup> Pinel consacre par exemple un chapitre de son traité à l'art de manipuler l'aliéné, révélant la valeur accordée aux paroles de ce dernier. Voir « Habileté dans l'art de diriger les aliénés, en paraissant se prêter à leurs idées imaginaires », *Traité médico-philosophique*, 1e éd., pp. 92-95.

<sup>17</sup> Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, p. 103.

comme un enfant, le médecin assumant pour sa part la fonction d'autorité :<sup>18</sup>

[Le médecin], à l'endroit des maniaques, doit « rompre à propos leur volonté et les dompter [...] par un appareil imposant de terreur qui puisse les convaincre qu'ils ne sont point les maîtres de suivre leur volonté fouguese et qu'ils n'ont rien de mieux à faire que de se soumettre ».<sup>19</sup>

L'asile, dans cette perspective, devait refléter cette relation de contrôle et d'encadrement par la mise en place d'une réglementation ferme et d'une routine strictement observée. La terminologie employée par Pinel dans ce passage révèle également un souci de domination de l'aliéné : il est question de « rompre » la volonté de l'aliéné, de le « dompter » et de le « soumettre ». Graduellement, Foucault montre que la folie n'a plus tant été conçue comme une « erreur » que comme une « volonté en insurrection ».<sup>20</sup> La relation entre l'aliéniste et l'aliéné prenait dès lors la forme d'une confrontation :

C'est [...] une lutte contre quelque chose qui est la folie conçue, me semble-t-il, au XIX<sup>e</sup> siècle – quelle que soit finalement l'analyse nosographique ou la description que l'on fasse des phénomènes de la folie –, conçue essentiellement comme volonté en insurrection. [...] Le pouvoir psychiatrique est donc maîtrise, tentative pour subjuguier.<sup>21</sup>

Ce pouvoir psychiatrique, Foucault le définit comme étant « ce supplément de pouvoir par lequel le réel est imposé à la folie au nom d'une vérité détenue une fois pour toutes par ce pouvoir sous le nom des sciences médicales, la psychiatrie ».<sup>22</sup> Parmi tous les comportements socialement déviants, il revenait donc à l'aliéniste de déterminer

---

<sup>18</sup> Mélant conjointement la douceur et la fermeté, l'attitude du médecin est par Pinel associée à une figure paternelle, le terme étant employé par l'aliéniste notamment pour titrer une de ses sections : « Surveillance paternelle à exercer pour la préparation et la distribution des aliments », *Traité médico-philosophique*, 1<sup>e</sup> éd., p. 214.

<sup>19</sup> Cité dans Quétel, *Histoire de la folie*, p. 257.

<sup>20</sup> Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, p. 171.

<sup>21</sup> Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, p. 171.

<sup>22</sup> Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, p. 132.

lesquels relevaient de la folie et nécessitaient donc l'internement de l'individu, perpétuant ainsi son exclusion de la sphère sociale.

A l'opposé, Marcel Gauchet et Gladys Swain voyaient dans l'institution asilaire du XIX<sup>e</sup> siècle « le plus puissant des moyens de guérison », <sup>23</sup> fonctionnant comme un « gigantesque dispositif de socialisation ». <sup>24</sup> En effet, la folie n'affectait pas tant la santé physique de l'individu que sa faculté à s'intégrer au groupe, soit ce qui faisait de lui un être social. Le rôle de l'aliéniste consistait dès lors à restaurer cette faculté d'intégration, ce qui impliquait « une prise en charge totale de son existence ». <sup>25</sup> Cependant, si cette considération s'oppose diamétralement aux thèses de Foucault, Gauchet et Swain s'accordent néanmoins avec lui pour reconnaître l'échec de cette institution. Le regroupement des aliénés dans le microcosme de l'asile a en effet conduit à leur effacement à l'intérieur d'une masse uniforme. Or, c'était sans tenir compte de l'importance de la distinction entre les individus.

Quoiqu'on fasse, la singularité subjective résiste, inaltérable, à la dissolution au sein de l'entité collective, à tel degré que l'effort pour la nier la fait ressortir et l'accuse, et que, tendant à détruire les liens élémentaires de coexistence pour leur substituer une massification sans différences ni distances intérieures, il n'aboutit, à l'inverse, qu'à privatiser et isoler encore davantage les personnes. <sup>26</sup>

Nous avons vu que les narrateurs de *Mémoires d'un fou* et d'*Aurélia* cherchaient à restaurer et revaloriser cette singularité. De même, si le fou se caractérise par sa solitude, ce que nous avons pu constater chez les narrateurs des textes du corpus, il semblerait que le système asilaire exacerbe cet isolement. De même, si leur excentrisme, leur non-conformisme, a été la cause de leur exclusion sociale, à l'intérieur de l'asile ces comportements sont précisément ce que visent les aliénistes

---

<sup>23</sup> Gauchet et Swain, *La Pratique de l'esprit humain*, p. 95.

<sup>24</sup> Gauchet et Swain, *La Pratique de l'esprit humain*, p. 110.

<sup>25</sup> Gauchet et Swain, *La Pratique de l'esprit humain*, p. 127.

<sup>26</sup> Gauchet et Swain, *La Pratique de l'esprit humain*, p. 161.



dans leurs traitements, n'hésitant pas pour cela à avoir recours à des mesures répressives afin de mater leur caractère indocile. En effet, les critiques formulées par le narrateur d'*Aurélia* à l'encontre du corps médical ainsi que ses déambulations hors de sa chambre lui ont valu l'enfermement et la camisole de force :

Je sortis alors du parterre, et, pendant que je parlais [à mon ami] on me jeta sur les épaules une camisole de force, puis on me fit monter dans un fiacre et je fus conduit à une maison de santé située hors de Paris. (p. 738)

C'est ainsi que dans la seconde moitié du siècle des doutes ont été émis sur l'efficacité de l'aliénisme dans son traitement de la folie,<sup>27</sup> mais aussi dans les critères qui distinguaient l'individu sain d'esprit de l'aliéné, surtout lorsque cette distinction n'était pas apparente. Dès les années 1860, la détermination et le traitement de la folie raisonnable prenait une tournure polémique qui a poussé les médecins à devoir se justifier. C'est ainsi notamment que les aliénistes Falret, Delasiauve et Brierre de Boismont ont publié en 1866 dans les *Annales médico-psychologiques* un article intitulé « Discussion sur la Folie raisonnable »,<sup>28</sup> en réponse à des accusations de séquestration arbitraire qui remettaient en cause les diagnostics des médecins ainsi que l'efficacité de l'aliénisme, tant du point de vue de la loi, jugée insuffisante pour protéger les aliénés d'internements abusifs, que de celui du traitement de la folie.

---

<sup>27</sup> Quétel signale par exemple qu'entre 1856 et 1860 les statistiques nationales ne faisaient état que de 8, 24% de guérisons. Voir Quétel, *Histoire de la folie*, p. 433.

<sup>28</sup> Jules Falret et al., « Discussions sur la Folie raisonnable », *Annales médico-psychologiques*, 7 (1866), 382-499. Falret (1824-1902) était médecin à Bicêtre de 1867 à 1897. Voir T Haustgen, « Dictionnaire biographique de psychiatrie : Jules Falret (1824-1902) », *Annales médico-psychologiques*, 162.4 (2004), 317-19. Louis Delasiauve (1804-1893) était médecin à Bicêtre de 1844 à 1865, puis à la Salpêtrière jusqu'en 1878. Voir « Dictionnaire biographique de psychiatrie: Louis Delasiauve (1804-1893) », *Annales médico-psychologiques*, 166.6 (2008), 492-97. Enfin, Alexandre Brierre de Boismont (1798-1881) était l'un des principaux collaborateurs des *Annales médico-psychologiques* à leur création en 1843 et médecin dans la maison de santé de Saint-Mandé près de Paris. Voir René Semelaigne, *Les Pionniers de la psychiatrie française avant et après Pinel*, I, 233-44.

Ces accusations provenaient de séquestrés tels que Karl-des-Monts ou Hersilie Rouy, mais aussi de journalistes et écrivains comme Malot, son ami Jules Vallès, dont la description de l'asile reprend les critiques anti-aliénistes,<sup>29</sup> Yves Guyot qui a publié plus d'une trentaine d'articles intitulés « Les aliénés par un infirmier » dénonçant le système aliéniste dans *La Lanterne* en 1879 ou Jules Clarétie qui par ailleurs cite Hersilie Rouy comme exemple de séquestration arbitraire.<sup>30</sup> Les narrateurs du corpus s'attaquent au diagnostic des aliénistes les concernant, mais ils dénoncent également la toute-puissance du médecin et l'inefficacité du système asilaire. Foucault a déterminé le pouvoir psychiatrique en se basant sur la lecture de textes médicaux. Dans ce chapitre, il s'agit de considérer le discours issu de l'autre pendant de cette « lutte ». Par quels moyens stylistiques et rhétoriques les narrateurs internés opposent-ils une résistance à l'institution asilaire et aux aliénistes ? Quelles en sont les implications pour le narrateur au niveau identitaire et du point de vue de la conception de la folie ? La structure de ce chapitre s'articulera autour de ces différentes questions en se penchant sur les stratégies textuelles déployées respectivement par Karl-des-Monts, Hersilie Rouy et Hector Malot.

### **3.1 *Un Martyre dans une maison de fous* (1863) : Une opposition esthétique et auto-représentative à l'aliénisme**

Dans la préface d'*Un Martyre dans une maison de fous*, le narrateur se présente comme « avocat à la Cour de Paris » (p. 9) et proche d'Henri

---

<sup>29</sup> Jules Vallès, « Sainte-Anne [1882] », in *Le Tableau de Paris* (Paris: Livre Club Diderot, 1969-1970), pp. 751-67.

<sup>30</sup> « Les exemples ne sont pas rares de ces séquestrations qui révoltent, Sandon, M. de Puyparlier, mademoiselle Hersilie Rouy, autant de romans incroyables et navrants », Jules Clarétie, *La Vie moderne au théâtre: causerie sur l'art dramatique*, 2 vols (Paris: G. Barba, 1869-1875), II (1875), 208.

Lacordaire,<sup>31</sup> ce qui a quelque signification puisque le narrateur se dit vouer à la cause ultramontaine un « ardent dévouement » (p. 14).<sup>32</sup> C'est d'ailleurs pour cette raison politico-religieuse plutôt que médicale qu'il prétend avoir été séquestré à tort à l'asile de Pau :

J'avais dès lors compris qu'on trouvait commode de me réduire au silence jusqu'à la solution de l'insoluble *Question romaine*.<sup>33</sup> (p. 109)

[l'objectif était sans doute de] réduire au silence une plume dont la dévorante activité avait, sous le voile d'une sextuple pseudonymie, pris à la lutte soulevée à l'endroit de la question romaine une part tellement active qu'il était à craindre, si on la laissait libre, qu'elle ne passionnât dangereusement les esprits dans un sens hostile aux vues perfides qu'elle avait si véhémentement stigmatisées, combattues et flétries. (p. 117)

En 1863, *Un Martyre dans une maison de fous : Révélations historiques* est publié à Bruxelles. Il s'agit d'une collection de lettres d'un interné principalement à sa maîtresse lors de son internement à l'asile de Pau.<sup>34</sup> D'après le récit, il s'évade après cinq mois d'internement, et publie en Belgique cette correspondance, avec pour but de « soumettre au jugement de l'opinion publique les titres du plus curieux procès que les annales contemporaines puissent offrir à l'étonnement et à l'indignation des temps à venir » (p. 7). Il vise en effet à dénoncer les pratiques asilaires et critiquer le but prétendument humaniste des aliénistes en livrant au public son expérience en tant qu'interné à l'asile. Ainsi, il parle des conditions d'insalubrité extrême de

---

<sup>31</sup> Religieux, journaliste et homme politique français, Lacordaire est considéré comme le précurseur du catholicisme libéral.

<sup>32</sup> Jérôme Solal définit l'ultramontanisme comme un courant de pensée qui « rejette l'autorité de l'Eglise de France, qu'il considère comme inféodée aux valeurs républicaines, et, refusant plus largement la modernité politique, s'en remet à la seule autorité du Pape » (p. 14-15 n.1).

<sup>33</sup> La « question romaine » regroupe l'ensemble des problèmes qui opposaient le Saint-Siège et l'Italie concernant la survivance de l'Etat pontifical au XIX<sup>e</sup> siècle et qui s'est résolue en 1929 avec la ratification des accords du Latran. Voir « Question romaine », *Encyclopédie Larousse* <<http://www.larousse.fr/encyclopedia>> [consulté le 24 septembre 2015].

<sup>34</sup> Les lettres s'étendent sur six mois et ne sont datées que 186... Dans la mesure où l'ouvrage a été publié en 1863, nous pouvons déduire que son internement a eu lieu entre 1860 et 1862.

l'établissement, du mauvais traitement infligé par les gardiens et les infirmiers, et surtout du directeur et médecin-chef de l'établissement, qui semble régner en maître despotique dans l'asile.

Lorsque Karl-des-Monts se trouvait à l'asile, le bâtiment souffrait d'un important manque de place et de conditions hygiéniques douteuses. En 1860, le directeur médecin-chef Auzouy obtenait donc l'autorisation de déplacer l'asile vers un nouveau site.<sup>35</sup> Ce nouveau site, Karl-des-Monts ne l'a jamais connu, puisqu'il s'est évadé avant l'inauguration de l'asile de Saint-Luc. Son expérience s'est donc déroulée dans un bâtiment dont le délabrement et le surpeuplement étaient connus. En outre, si Karl-des-Monts a été diagnostiqué comme fou, rien ne le présente comme tel dans ses lettres qui, elles, témoignent d'une structure logique et argumentée. Lui-même rejette avec force ce diagnostic, attaquant les aliénistes d'abus de pouvoir. En fait, il refuse de reconnaître la folie au sens médical, invalidant à la fois les conceptions aliénistes et la fonction thérapeutique des asiles.

La rhétorique employée par le narrateur le place dans une posture double vis-à-vis de la marginalité de la folie. En effet, les fous constituent une catégorie marginale de la société, notamment en raison de leur inadaptation sur le plan social ou économique. Le regroupement et le placement des aliénés dans des asiles fermés et généralement situés en périphérie renforçaient cette mise à l'écart sociale en la rendant aussi géographique. Néanmoins, à l'intérieur des murs, la folie constitue la sphère dominante et normée. Par rapport au narrateur de *Mémoires d'un fou* qui replaçait sa marginalité au centre de

---

<sup>35</sup> Les justifications de la requête de l'aliéniste font l'objet d'un article publié dans les *Annales médico-psychologiques*, le problème principal reposant sur l'impossibilité de l'asile à accommoder une population d'aliénés toujours grandissante. Voir Théodore Auzouy, « Asile Saint-Luc à Pau », *Annales médico-psychologiques*, 2 (1869), 31-60 (p. 27).

sa conception, rejetant la norme, la sottise, dans la marge, Karl-des-Monts reproduit ce mouvement à l'intérieur d'un espace déjà marginalisé, faisant de lui un *marginal parmi les marginaux*.

Sa représentation de la folie est dans la ligne d'une conception du XVIII<sup>e</sup> siècle où le fou était dépourvu de son humanité, assimilé à un animal, mis en cage, exposé.<sup>36</sup> « Le fou n'est pas un malade »,<sup>37</sup> il n'y a en lui plus aucun signe de raison. Une telle conception ne saurait admettre l'acception médicale selon laquelle la folie et la raison peuvent coexister, soit qu'un fou peut tenir un discours rationnel. En ayant recours à cette conception de la folie, le narrateur la rejette par l'usage d'un discours rationnel, méconnaissant par là même la légitimité de l'aliénisme.

Le style de son discours, pour sa part, dépend du destinataire. La publication de ces lettres « telles qu'elles sont tombées de [la] plume [de l'auteur] » (p. 7) en un ouvrage unifié ouvre un nouveau niveau de lecture qu'il convient de préciser afin d'éviter toute confusion par la suite. A cet égard, la préface du texte permet de préciser ces différents niveaux et les intentions textuelles de l'auteur.<sup>38</sup> Tout d'abord, Karl-des-Monts y annonce le destinataire du texte à travers l'adresse : « au lecteur » (p. 7). Il est par la suite précisé : « l'opinion publique » (p. 7). Ce destinataire est à distinguer de celui des lettres, le premier concernant l'ouvrage publié et déclaré dans le

---

<sup>36</sup> « La folie emprunte son visage au masque de la bête. Ceux qu'on enchaîne aux murs des cellules, ce ne sont pas tellement des hommes à la raison égarée, mais des bêtes en proie à une rage naturelle : comme si, à sa pointe extrême, la folie [...] venait à rejoindre, par un coup de force, la violence immédiate de l'animalité. [...] Ce modèle de l'animalité s'impose dans les asiles et leur donne leur aspect de cage et de ménagerie », Foucault, *Histoire de la folie*, p. 197.

<sup>37</sup> Foucault, *Histoire de la folie*, p. 199.

<sup>38</sup> Cette analyse s'appuie sur la terminologie et l'approche de Genette, notamment la définition de la « préface » désignant « toute espèce de texte liminaire [...], auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou précède », Genette, *Seuils*, p. 174.

paratexte, le second correspondant pour sa part à une instance intradiégétique. C'est ainsi que l'on peut distinguer le « destinataire ultime »<sup>39</sup> du destinataire des lettres, chacun renvoyant à des niveaux de lecture différents, l'un relevant de la sphère publique et l'autre privée. Précisons par ailleurs que ce niveau de lecture intradiégétique est considéré, dans cette analyse, indépendamment de sa réalité biographique. Il se peut en effet que ces destinataires relèvent d'un dispositif textuel et rhétorique de l'auteur, mais dans la mesure où il s'agit de dégager précisément les éléments constitutifs du texte, les destinataires des lettres ne sont à considérer que du point de vue de leur réalité *textuelle*, soit en tant qu'instances intradiégétiques.

Ainsi, sur les vingt-quatre lettres qui composent cette compilation, vingt sont adressées à sa maîtresse, « madame la comtesse de..., dame d'honneur de..., à Paris » (p. 11). Les autres sont destinées respectivement à « M. le marquis de..., à Paris » (p. 60), un « magistrat » (p. 95), « Monsieur X, procureur impérial, à Z... » (p. 106) qu'il appelle également son « parent et ami », (p. 106) et enfin « Monseigneur M..., représentant du Saint-Siège, à P... » (p. 115). S'agissant principalement de lettres destinées à sa maîtresse, le style se caractérise par un lyrisme et un pathos imagés, le narrateur ayant recours à des images propres à susciter l'horreur et la sympathie. Les autres lettres, bien que comparables dans la représentation de la folie, mettent surtout l'accent sur la nature révoltante de la situation du narrateur plutôt que sur sa position de victime à plaindre. Comme il le précise dans la préface, le narrateur insiste d'une part sur l'authenticité et l'objectif du texte : susciter l'étonnement et l'indignation. Ce second point constituera un sujet central à l'analyse de la représentation de la folie et celle que le

---

<sup>39</sup> Genette, *Seuils*, p. 197.

narrateur fait de lui-même, car il mobilise à cet égard des outils stylistiques et rhétoriques qui permettent de l'inscrire dans une tradition esthétique qui associe la folie à l'horreur et à l'inhumanité.

\*\*\*

Le témoignage de Karl-des-Monts n'est pas indulgent vis-à-vis de l'aliénisme. A aucun moment dans ses lettres ne reconnaîtra-t-il une quelconque légitimité de la médicalisation de la folie. Pour le narrateur, la folie ne peut être guérie ni traitée, elle ne se manifeste que dans les extrêmes et se place à l'opposé de ce qui fait l'homme civilisé. Au demeurant, le rejet de la conception médicale de la folie permet surtout à l'auteur de se positionner vis-à-vis d'elle. En effet, reconnaître la folie partielle ou dissimulée (comme elle peut l'être en cas de folie raisonnante) reviendrait à admettre qu'il puisse en être atteint. Du point de vue de la représentation de la folie, elle sert autant à des fins esthétiques qu'à permettre au narrateur de se distinguer d'elle.

Pour Karl-des-Monts, la folie se décline selon deux acceptions qu'il définit dans deux lettres adressées à sa maîtresse. Dans la lettre 14, il explique que « la folie se divise en deux espèces parfaitement distinctes, la *folie relative* et la *folie absolue* » (p. 63). Cette division vient en fait justifier une première conception de la folie donnée deux lettres plus tôt. Il y décrit la folie dans ce qu'elle a de mystérieux, d'indéfinissable et dans l'étroite correspondance qu'elle entretient avec le rêve et l'imaginaire :

Tout ce que je te puis dire, mon aimée, c'est qu'à mon sens il n'est rien qui puisse mieux donner une idée de la folie que cette disposition bizarre dans laquelle notre imagination se trouve quand nous voulons ravir au sommeil les voluptés de son approche, ou, mieux encore, les prolonger. (p. 58)

Cette description s'inscrit dans la lignée de celle déclinée par les textes du corpus précédent. Cette folie permet d'accéder à des sphères sublimes, plongeant l'esprit dans une « disposition bizarre » qui

provoque des « voluptés ». Surtout, elle est en rapport étroit avec l'imaginaire, et dans le prolongement du rêve, à l'instar de la monomanie de Nodier « qui [aurait] le sommeil pour intermédiaire »,<sup>40</sup> ou de l' « épanchement du songe dans la vie réelle » selon Nerval. Selon cette perspective, la folie permet d'accéder à des états de conscience accrus :

La folie est le plus riche des narcotiques. Elle métamorphose en nerfs enchanteurs les nerfs les moins actifs. C'est la pile de Volta galvanisant une grenouille. C'est un Pygmalion intangible, insaisissable, invisible, réchauffant une froide et impuissante Galatée. La folie, c'est bien souvent le génie démesuré, c'est le mépris victorieux du nec plus ultra finalement imposé à toute intelligence dont elle ne décuple pas les forces, l'aile d'Icare mieux attachée. C'est un duel effrayant entre la chair et l'esprit, un avant-goût de l'infini. En un mot, la folie réalise, en pleine vie, le seul grand résultat de la mort... (pp. 58-59)

Les comparatifs renvoient autant à la science (« nerfs », « pile de Volta ») qu'aux mythes littéraires (« Pygmalion », « Icare »), servant dans chaque cas à exacerber les pouvoirs sur lesquels elle exerce son influence. Mais elle est aussi proche du danger, avec « la pile [...] galvanisant une grenouille », le « génie démesuré » ou le « duel effrayant » et, évidemment, son rapport à la mort. La proximité du danger augmente d'autant plus le potentiel sublime, et pour le lecteur sur lequel le narrateur cherche à produire un effet, la violence, le choc de telles descriptions concourt à produire cette « terreur délicate » théorisée par Burke et dont nous avons déjà traité. Le danger qu'elle représente pour l'individu qui en est atteint réside dans sa capacité à le diviser :

Elle sépare l'âme du corps, s'escrime avec cette insaisissable épée, et trop souvent, hélas ! en brise le fourreau. (p. 59)

Le sort de Louis Lambert procède d'une même vision moniste de la folie, selon laquelle le corps et l'esprit s'influencent mutuellement. Trop

---

<sup>40</sup> Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, p. 30.



atteint par sa passion, il a vu son esprit accéder à des sphères supérieures que son corps n'était plus en mesure de soutenir. Si son influence sur le sujet qui en est atteint peut avoir des répercussions drastiques, sa perception extérieure semble néanmoins être éphémère :

[La folie relative] comprend tous ces rêves d'hier qui sont des vérités de ce matin ; tout ce que les sots – la majorité ! – qualifient, à l'heure qu'il est, d'aberration morbide, et qui, dans quelques années, passera pour de sublimes idées, pour de merveilleuses découvertes. (p. 63)

Cette affirmation entre en résonance avec les conceptions des narrateurs du corpus des chapitres précédents, en particulier avec celui de *Mémoires d'un fou*. Karl-des-Monts emploie à l'égard de la majorité le même qualificatif péjoratif que le narrateur de *Mémoires d'un fou* : ce sont des « sots ». <sup>41</sup> La majorité, « les gens qui jugent le monde sainement » (Flaubert, p. 472) ou pour reprendre aussi Nerval ceux qui entrent dans la catégorie de la « raison humaine » (*Aurélia*, p. 699), ne peuvent parvenir à comprendre la folie lorsqu'elle s'exprime. Par ailleurs, à l'inverse du narrateur de *Mémoires d'un fou* pour qui la folie correspond entre autres aux rêves, pour Karl-des-Monts sa valeur éphémère lui confère une malléabilité d'acception, elle correspond autant au rêve qu'à la vérité, péjorativement qualifiée et dans un rapport étroit avec la maladie (« aberration morbide »), elle devient « sublime », « merveilleuse ». De même, Karl-des-Monts s'identifie à ceux qui entrent dans la catégorie de ceux atteints de folie relative, combinant des éléments à la fois esthétiques et rhétoriques : « Il n'est aucun [pays] où une maîtresse puisse se flatter d'être plus ardemment aimée que ne l'est la reine dont je suis le fou » (p. 27). Le terme renvoyant au « bouffon », tout comme il peut être synonyme d'une

---

<sup>41</sup> Rappelons l'adresse au lecteur au début du premier chapitre, dans lequel le narrateur altère l'acception de la folie, faisant d'elle non plus l'inverse de la raison, mais de la sottise : « Dans quelle catégorie te ranges-tu ? dans celle des sots ou celle des fous ? » (Flaubert, *Mémoires d'un fou*, p. 467).

passion ardente, l'emploi ironique de « fou » permet autant de plaire à la destinatrice des lettres (sa maîtresse) que de démanteler la notion de folie. Cet emploi ironique est porté même au-delà des frontières linguistiques : « Garde toujours une petite place dans ton cœur au pauvre mad qui souffre tant dans cet affreux Bedlam béarnais » (p. 73). Le recours à l'anglais « mad » accentue l'emploi ironique du terme tout en introduisant l'association à l'imagerie populaire de l'asile londonien.

Cette conception de la folie ne correspond néanmoins pas à celle qui se manifeste entre les murs de l'asile de Pau, où il ne règne selon lui que la « folie absolue ». A l'inverse de la « folie relative », la folie absolue « stupéfie par son néant » :

Dans la préface de son remarquable *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Jean-Jacques Rousseau parle d'une statue de Glaucus que le temps, la mer et les orages avaient tellement défigurée qu'elle ressemblait moins à un dieu qu'à une bête féroce. Ainsi en advient-il de ceux que frappe ce terrible fléau de la folie absolue, et, si je souffre tant ici, ma pauvre chère, c'est, hélas ! que cette lugubre ménagerie est toute pleine de ces statues défigurées, de ces dieux tombés qui ne se souviennent guère du ciel. (pp. 64-65)

La représentation de ce type de folie n'est pas exempte de motifs esthétiques sublimes, mais à l'inverse de la folie relative dont la description traçait un mouvement d'élévation, celui de la folie absolue correspond à une chute. La folie qu'observe l'auteur dans l'asile est une folie caractérisée par l'animalité (« bête féroce », « ménagerie »), la difformité (« statues défigurées ») et la déchéance. A cet égard, le dieu tombé du ciel n'est pas sans évoquer Lucifer, rapportant la folie à l'imagerie de l'enfer qui constitue également un thème récurrent dans les descriptions de Karl-des-Monts. L'image évoque également le mythe d'Icare, auquel l'auteur faisait référence en parlant de la folie relative qui, rappelons-le, correspond au revers de la folie absolue. « L'aile d'Icare mieux attachée » (p. 59), à l'inverse du « dieu tombé du

ciel », est à concevoir comme une forme de perfection : l'élévation sans la chute.

Le narrateur, enfermé dans un environnement où règne la folie absolue, ne peut que constater un lieu où tout caractère humain s'est éteint, laissant à la place des individus plus proches de la bête que de l'homme :

Toutes ces créatures incomplètes que le mal et la misère ont précipitées vers une sorte de bestialité sauvage. (p. 18)

Je n'ai aperçu que les visages durs et repoussants, les physionomies rudes et sauvages des aliénés. (p. 33)

Ce troupeau de brutes grotesquement habillées, égarées, débrillées, hébétées, abruties [...] où la férocité, le cynisme et la grossièreté crapuleuse grimacent sur toutes les figures. (p. 36-37)

Outre le caractère animal, les aliénés se distinguent également par leur difformité. Il est en effet question de « ramassis d'êtres ignobles » (p. 36), de « boiteux d'intelligence » ou de « bossus du jugement » (p. 76). Ces qualificatifs évoquent une forme de régression ou d'incomplétude des caractères humains. Plus proches de la nature que de la civilisation, ces êtres exclus de la société sont même privés de toute forme d'humanité par le narrateur. Il trace ainsi entre lui et les aliénés une frontière nette et distincte, qui n'est pas sans évoquer la conception de la folie qui l'associait à la dépossession de soi au profit d'une entité bestiale, voire démoniaque.<sup>42</sup> A cet égard, l'imagerie infernale compose également le tableau de la folie dressé par le narrateur, peuplant l'asile de « forcenés » (p. 90), de « démons » (p. 91), de « loustics » (p. 91), certains étant mués par « la rage frénétique d'un possédé » (p. 92). Ces représentations infernales s'étendent par ailleurs à l'asile, « ce pandémonium qui semble un baignoire en goguettes » (p. 30), l'oxymore

---

<sup>42</sup> Cette seconde association renvoie notamment au nouveau testament, où l'on relate une rencontre de Jésus Christ avec un homme ayant perdu la raison car il était « possédé d'un esprit impur », Marc 5. 1-20.

soulignant les inadéquations de l'endroit : un bain en goguette, un homme raisonnable au milieu des fous...

Par conséquent, la folie dans ce texte se décline selon une conception duelle et antagoniste. D'un côté le positif, l'élévation, le rêve, l'imaginaire, le hors du commun et de l'autre le négatif, la chute, le bestial, l'horrible. D'un côté la folie comme expérience sensitive, dans la mesure où la folie relative permet d'accéder aux sphères sublimes où l'imagination s'exalte, de l'autre la folie comme effet, l'horreur, et la terreur que provoque la vue de la folie absolue. Si le narrateur conçoit pouvoir d'une certaine manière être associé à la première, il se distingue clairement de la seconde.

Etant lui-même écrivain et bien que ses descriptions se veulent informatives et, dans une certaine mesure, apodictiques, ses réflexions autocritiques témoignent également d'un souci du style qui placent son récit plus du côté de l'esthétique et du littéraire que du simple compte-rendu :

Ce qui te surprendra [...] c'est la métamorphose complète que la captivité a fait subir à mon style [...]. Sous l'influence du chagrin qui me ronge, du fiel amoncelé dans mon cœur par mes interminables luttes contre le directeur, ma prose s'est empreinte d'une amertume singulièrement âpre et d'une violence toute pleine de hardiesses où éclate l'âme en révolte contre une société qui l'a clouée au pilori. Ma phrase, au lieu d'être ronflante, cadencée, comme j'ai l'habitude, j'allais presque dire le défaut de la toujours faire, est brève, courte, hachée, frappée au coin d'une sorte de sonorité métallique, froide et dure comme le tranchant de l'acier. (p. 45)

De même, l'imagerie de la folie n'est pas exempte d'une tradition littéraire qui la place directement en lien avec les thèmes de l'horreur, de la bestialité et de la difformité :

Les conceptions les plus sanglantes d'Edgar Poe, les enfantements les plus monstrueux d'Hoffmann, les caprices hybrides de Goya, les fantastiques délires de Louis Boulanger, les diableries de Callot, les sataniques peuplades dont Bruegel a hérissé son enfer [...]. Jamais Shakespeare n'a imaginé des comparses plus squalidement dignes de figurer au sabbat des sorcières (p. 43)

Par ces représentations stéréotypées de l'asile et de ses occupants, le narrateur réactive une imagerie populaire et littéraire qui entoure l'asile et la folie d'une aura mystérieuse et effrayante. Elle correspond à la représentation populaire de Bicêtre qui, malgré les efforts des aliénistes (Pinel en tête), ne parviendra pas à se défaire de ses associations lugubres et effrayantes.<sup>43</sup>

Je comprends maintenant pourquoi, aux siècles derniers, le nom seul de Bicêtre glaçait le sang dans les veines du plus courageux ; pourquoi chacun tremblait en passant au pied de cette horrible demeure du crime, du libertinage, de la folie, de la misère et de l'innocence ; pourquoi, lorsqu'on voulait épouvanter un accusé, on lui montrait de loin Bicêtre ; pourquoi, lorsqu'il s'agissait de corriger par la terreur un scélérat endurci, on le menaçait de Bicêtre ; pourquoi, lorsqu'un gentilhomme rencontrait quelque résistance à des tentatives de séduction sur une petite bourgeoise, il étouffait les plaintes d'un père et d'une mère en leur parlant de Bicêtre ; pourquoi enfin, lorsqu'un honnête homme ou un homme d'esprit avait le tort d'avoir raison contre quelqu'un qui tenait à quelque chose, on lui volait tout à la fois sa liberté, son intelligence, sa raison, en le jetant dans un des cabanons de Bicêtre. (p. 49)

L'asile est présenté comme un univers carcéral dantesque où la folie est concentrée, à l'abri des regards de la société. Bicêtre incarne l'archétype de toutes les autres formes d'institutions asilaires et ce malgré les réformes introduites par l'aliénisme. La répétition du nom de l'asile dans cet extrait fait resurgir comme par écho les images qui lui sont associées. Ce qui demeure dans les esprits (du moins dans celui du narrateur), c'est une représentation imaginaire et populaire qui

---

<sup>43</sup> Avant d'être un asile d'aliénés, Bicêtre était un château tombant en ruines avant d'être transformé en hospice sous Louis XIV. A cette époque déjà, le lieu était entouré de mystère et d'horreur, peuplé de revenants et de monstres, servant de refuge aux criminels. Avec la fondation de l'Hôpital général en avril 1656, Bicêtre devenait un lieu d'enfermement pour les membres « indésirables » de la société : épileptiques, insensés, vénériens, mais également des prisonniers par lettres de cachet, des voleurs ou des vagabonds. La fustigation et autres formes de violences étaient communes et l'hygiène déplorable. Il est aussi le théâtre des massacres de septembre 1792, durant lesquels près de 200 personnes ont été tuées. Sur l'histoire de Bicêtre et ses représentations dans l'imaginaire populaire, voir Paul Bru, *Histoire de Bicêtre (hospice, prison, asile)* (Paris: Lecrosnié et Babé, 1890).

terrorise, étouffe et enferme à la fois le crime, le libertinage, la folie, la misère et l'innocence.

Qu'il s'agisse de l'amasement hétérogène de catégories marginales ou uniquement d'aliénés (comme cela a été le cas suite à l'introduction de la loi de 1838), cette concentration n'est pas sans évoquer les léproseries d'avant, dont la plupart se sont reconverties en établissements destinés à accueillir les aliénés.<sup>44</sup> Le narrateur fait par ailleurs référence à l'asile comme à une « léproserie morale » (p. 65) dans la lettre 14. Avec le retour de la théorie des miasmes et l'insalubrité attestée de nombreux établissements asilaires, la crainte que la folie soit contagieuse est très vite devenue populaire.<sup>45</sup> Pour le narrateur néanmoins, le risque de contamination est évoqué dès la seconde lettre :

Est-ce donc vivre que d'être toujours à se demander si les intelligences viciées qui vous entourent ne vont pas communiquer à la vôtre l'infection morale qui les gangrène, que de rester sans cesse sous le coup de cette interrogation terrible : « Vais-je devenir fou ? » (p. 18)

Le rapport à la théorie des miasmes est manifeste dans l'insistance du narrateur sur les mauvaises conditions d'hygiène et la qualité de l'air :

Odeur fétide, écœurante qui se dégage de ces sentines infectes journellement souillées par des ordures de toutes sortes qu'y amoncellent les brutes qu'on y enferme ! J'admets que ces pauvres êtres qui ne s'appartiennent pas ne souffrent aucunement de ces miasmes, mais ce que je puis assurer, c'est que ces délétères émanations constituent pour un homme du monde, habitué aux mille raffinements de la grande vie, le plus intolérable supplice qui se puisse rêver. (p. 69)

---

<sup>44</sup> Substitution tant littérale que symbolique, comme le rappelle Foucault, notamment dans son chapitre « Le grand renfermement » : « L'asile a pris rigoureusement la place de la léproserie dans la géographie des lieux hantés comme dans les paysages de l'univers moral », *Histoire de la folie*, p. 101.

<sup>45</sup> Les inquiétudes autour de la salubrité et la qualité de l'air dans leur rapport à la santé ont été au centre des préoccupations dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Des théories scientifiques mettaient en relation directe l'atmosphère méphitique d'un lieu avec la mort, ce qui a conduit à de vastes campagnes de purification des villes tout au long du XIX<sup>e</sup>. Voir à ce sujet Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles* (Paris: Flammarion, 2008).

Cette insistance sur les odeurs ne date en fait que de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et s'est répandue tout au long du XIX<sup>e</sup>, tant dans le domaine des sciences avec la médecine hygiéniste que dans la littérature. Peu à peu, l'odeur devient une préoccupation bourgeoise, qu'elle concerne l'individu ou l'environnement, reproduisant ainsi la distinction sociale : « la délicatesse de l'atmosphère individuelle et la sensibilité de l'odorat attestent le raffinement de la personne, prouvent l'ignorance de la sueur laborieuse ». <sup>46</sup> De plus, la proximité de la folie et l'environnement insalubre dans lequel se trouve le narrateur le placent dans une situation dangereuse, celle de perdre la raison dans un lieu où, en effet, elle semble avoir déserté tout individu. L'ineffable et l'horreur complètent ces descriptions évocatrices, exacerbant le caractère fantastique et morbide de la folie :

Il y a dans un pareil milieu je ne sais quoi d'étrange, d'indescriptible, qui vous serre le cœur, vous glace le sang et vous poursuit d'une inéluctable terreur rien qu'à la pensée que, d'un moment à l'autre, toutes ces intelligences gangrenées peuvent faire, à tout jamais, sombrer la vôtre dans les insondables et vertigineux abîmes de la démence. (p. 117)

Outre le fait que de telles descriptions concourent à peindre l'auteur comme une victime innocente, le thème de la contagion de la folie sert également d'argument contre l'aliénisme en affirmant que cette science, loin de soigner la folie, l'exacerbe, voire la crée. Le narrateur revient en effet souvent sur la métaphore de la *fabrique à fous* pour se référer à l'asile. Les véritables responsables de la folie sont en fait ceux qui clament vouloir la soigner. Graduellement, ces « fabricants de fous » (p. 95) font passer l'homme sain d'esprit au fou puis au cadavre, accentuant ainsi le rapport entre la folie et la mort : « On leur envoie des hommes... En deux tours de main, ils en ont fait des idiots, des fous furieux ou des... cadavres ! » (p. 43). Le thème de la mort n'est en lui-

---

<sup>46</sup> Corbin, *Le Miasme et la joncquille*, p. 208.

même pas surprenant dans une représentation insistant sur l'horrible, le difforme et l'enfer. Le narrateur, pour sa part, se présente donc comme la victime du point de vue dominant.

Les faits s'agrègent, se cristallisent, s'habillent, se travestissent, se peinturlurent suivant l'aspect qu'on leur veut donner ? Je les ai trop longtemps badigeonnés comme journaliste pour ne point savoir combien ils prennent complaisamment tous les enduits qu'on veut bien leur appliquer. [...] A mes yeux, mon cher marquis, une enquête n'a jamais été et ne sera jamais que la décevante réponse de l'autorité à tous les abus qu'elle permet, ou mieux encore qu'elle ordonne. (pp. 60-61)

On lui recommande d'ouvrir une enquête, lui réplique en démontrant l'impuissance de la vérité lorsque celle-ci s'oppose à l'autorité. Se disant journaliste et magistrat lui-même, il n'est pas dupe des qualités rhétoriques de ses opposants. Une confrontation directe ne saurait jouer en sa faveur, raison pour laquelle il fait appel à d'autres personnes influentes susceptibles de plaider sa cause.

invoquez – comme c'est votre bon droit de la loi de 1838 – l'intervention du procureur impérial, votre collègue et ami, pour vous faire, bon gré mal gré, ouvrir les portes de cette ténébreuse ménagerie humaine. (p. 98)

Cette requête montre, d'une part, que l'auteur est au fait de la législation concernant les aliénés,<sup>47</sup> et, de l'autre, que sa folie n'étant pas manifeste, toute personne peut, *de visu*, attester sa santé d'esprit.

Or, nous l'avons vu, il ne suffit plus de paraître sain d'esprit pour l'être vraiment. L'argument principal invoqué par ces séquestrés arbitraires, celui de pouvoir exposer leur santé d'esprit en tenant un discours raisonnable, est insuffisant face à l'expertise des aliénistes qui insistent sur la capacité de camouflage de la folie raisonnable.

---

<sup>47</sup> Il semble que l'auteur fasse jouer ses relations afin de faire intervenir la hiérarchie. Il fait probablement référence à l'article 22 de la *Loi des aliénés* :

« Les procureurs du Roi seront informés de tous les ordres donnés en vertu des articles 18, 19, 20 et 21.

Ces ordres seront notifiés au maire du domicile des personnes soumises au placement, qui en donnera immédiatement avis aux familles.

Il en sera rendu compte au ministre de l'intérieur. » (*Loi des aliénés*, titre II, section II, article 22.)



Néanmoins, leur qualité d'interné et leurs aptitudes discursives fournissent de précieux témoignages, d'importantes perspectives alternatives aux descriptions asilaires fournies par les médecins. Le narrateur se qualifie par ailleurs, non sans ironie, « docteur ès cabanon de fous » (p. 97). Au demeurant, « tout dépend du point de vue où l'on se place, du prisme à travers lequel on entrevoit les choses » (p. 65). L'enjeu est donc rhétorique, tant pour l'interné que pour l'aliéniste : il s'agit de convaincre l'opinion publique. Dans le cas du narrateur, le but est également personnel et identitaire : il s'agit de résister au stigmatisme de la folie afin de maintenir son intégrité intacte.<sup>48</sup> En effet, le rejet du caractère négatif attribué permet la revalorisation de soi et la sauvegarde de l'identité précédant le diagnostic.

\*\*\*

Karl-des-Monts ajoutait à sa signature de la préface sa fonction de « magistrat à la cour de Paris » (p. 9), dans d'autres lettres se présente également comme « écrivain » (p. 14) ou « journaliste » (p. 61). Ces fonctions publiques permettent de mettre en évidence son statut social, d'une part, mais également sa maîtrise de la langue, tant sur le plan littéraire que rhétorique. Toutefois, c'est surtout à la figure du martyr qu'il s'associe. A cet égard, le titre de l'ouvrage exploite la diversité lexicale que suggère le terme de « martyr ». Il fait primordialement référence aux « tourments endurés pour la religion chrétienne », mais

---

<sup>48</sup> Une récente étude sociologique menée par Peggy Thoits sur les stratégies de résistance au stigmatisme de la maladie mentale permet de mettre en évidence la posture des « malades » vis-à-vis de leur trouble. Elle insiste surtout sur les cas où l'individu rejette toute internalisation sociale du stigmatisme de la folie, soit une dévalorisation de soi résultant de l'acceptation de la conception de l'autre. En résulte une catégorie de résistance, qui se décline sur deux axes et dans des degrés plus ou moins élevés : le rejet des caractéristiques négatives appliquées à soi-même et en distinction aux autres, et le rejet de ces stéréotypes, indépendamment de ceux à qui ils sont attribués. Voir Peggy Thoits, « Resisting the Stigma of Mental Illness », *American Sociological Association*, 74 (2011), 6-28.

également, au sens figuré, « toute sorte de peine d'esprit » ou les « souffrances qu'éprouvent un amant ». <sup>49</sup> Il s'inscrit également dans une longue tradition littéraire, des panégyriques aux hagiographies, réactualisés par le classicisme et Chateaubriand. <sup>50</sup> A lui seul, le terme de « martyr » inclut donc tous les aspects qui caractérisent l'auteur : tortures physiques et morales endurées pour des convictions religieuses, <sup>51</sup> réaffirmation du rapport à la littérature et à l'amour. La tournure syntaxique et l'association homophonique entre « martyr » et « martyre » dans le titre permet par ailleurs d'insister à la fois sur l'expérience du martyr dans son rapport à la religion, l'esprit et à l'amour et à la figure même du martyr, auquel le narrateur a recours comme un moyen de préserver son individualité en réaffirmant à la fois ses convictions et son statut.

Tout d'abord, ayant été séquestré en raison de son affiliation politique et religieuse, et souffrant mille tourments et tortures pour avoir refusé de reconnaître sa folie, l'association à la figure du martyr est un moyen pour l'auteur de préserver son intégrité face à l'oppression dont il est la victime.

Il est une chose que les geôliers de mon corps n'ont pu enchaîner comme ma pauvre enveloppe humaine, qu'ils s'ingénient si bien à martyriser, c'est ma pensée [...]. Pauvre martyr que l'aveuglement des passions politiques livre aux bêtes depuis si longtemps. (pp. 32-33)

Cette association permet une revalorisation de soi qui n'est pas exempte d'un certain narcissisme, puisqu'il se considère l'égal des saints, « Alcippe des *Confessions* de Saint Augustin » (p. 48), voire même du Christ :

---

<sup>49</sup> Ces définitions proviennent du *Littré*.

<sup>50</sup> Voir Hippolyte Delahaye, *Les Passions des Martyrs et les genres littéraires* (Bruxelles: Société des Bollandistes, 1924).

<sup>51</sup> Rappelons qu'il affirme avoir été arrêté pour avoir entrepris un pèlerinage, probablement en rapport avec la cause ultramontaine qu'il soutient.

Je passe là des jours et des nuits sans bouger, dans une sorte d'engourdissement léthargique, le corps affaissé, abandonné, plié sur lui-même, comme le corps d'un Christ dans une descente de croix. (p. 29)

L'identification à des figures qui suscitent l'admiration et la dévotion lui permet de combattre la redétermination qui accompagne le stigmatisme de la folie. Parmi les fous, il est essentiel qu'il preserve son intégrité contre le risque d'être associé aux autres internés. S'il accepte dans une certaine mesure être associé à la figure du fou, cette dernière se démarque clairement de la folie qui l'entoure à l'asile, raison pour laquelle il lui était nécessaire de définir la folie selon le concept dichotomique de « folie relative » et de « folie absolue ». Si le narrateur de *Mémoires d'un fou* se distinguait de la norme en se qualifiant de fou, lorsque la folie elle-même devient une norme qu'on réfute, elle ne peut s'exprimer qu'en des termes profondément ambigus. Le détournement lexical de la folie, lorsque Karl-des-Monts s'identifie à un bouffon, un amoureux passionné ou à un « *mad* », répond dans ce cas à des critères tant identitaires qu'esthétiques, car s'il se qualifie lui-même de fou, c'est toujours en opposition à la conception aliéniste, alors devenue dominante.

Ce que l'on retient de cette représentation, c'est qu'elle s'inscrit dans une conception qui ne prend pas en compte l'apport de l'aliénisme à la redéfinition de la folie. Comment peut-il en effet se retrouver au milieu de ces animaux, ces êtres difformes, ces démons, lui qui est « un homme du monde, un écrivain qu'on devait croire plus ou moins petit-fils de Voltaire » (p. 14) ?

Cette démarcation n'est pas à sens unique, et les aliénés de l'asile de Pau se démarquent eux aussi de Karl-des-Monts, faisant référence à lui en des termes ironiques tels que « ce beau monsieur » ou comme « cochon fumé » :

« Si nous f... des coups à cet aristo ? »

« Voyez donc ce gremlin ! Il a l'air de faire fi de nous. Ça demande vengeance. »

« A mort ! ce chien d'aristo... à mort ! » (p. 91)

L'emploi du discours rapporté direct accentue l'illusion du témoignage de première main, mais confirme également le portrait inhumain dépeint au fil des lettres : cruauté, grossièreté et violence. En outre, la remarque « il a l'air de faire fi de nous » est loin d'être anodine. Il confirme la non-appartenance de Karl-des-Monts à la catégorie de « fous ».

Lorsque le narrateur évoquait les autres pensionnaires de l'asile, c'était en des termes renvoyant aux thèmes de la difformité, de l'animalité et de l'enfer. Or, il emploie des champs lexicaux similaires pour faire référence aux tenants de la norme, en particulier le directeur et médecin-chef de l'établissement. Il s'agit en effet d'un être difforme :

Figure-toi un front bas, des sourcils rares et raides, un nez trognonnant, des lèvres blêmes et déprimées, des dents absentes ou pourries, une barbe sale, de gros yeux ronds injectés de sang, un sourire idiot. (p. 38)

Cet être difforme, méchant, brutal, grossier, stupide, gonflé d'orgueil et de sottise, type du trivial, du présomptueux, de l'ignare, du repoussant. (p. 44)

Le narrateur lui ôte toute humanité, faisant de lui un animal, un « infect hippopotame » (p. 20), un « espèce de gros mastodonte, tout bouffi de sottise, que le gouvernement a mis à la tête de cet égout » (p. 53). Plus encore, c'est un être diabolique, qui souvent arbore « un sourire d'une ironie diabolique » (p. 86), un « satané crétin » (p. 68). Les aliénistes, pour leur part, sont des « équarrisseurs de chair humaine » (pp. 49-50), inventeurs de « machines infernales » (p. 78). La machine en question est la baignoire employée pour les bains thérapeutiques. La pratique des bains, courante à l'époque, était justifiée par les aliénistes pour calmer les aliénés lors de leurs accès de fureur.<sup>52</sup> Il s'agissait de

---

<sup>52</sup> Esquirol revient sur leur emploi et leurs bienfaits : « les bains tièdes [...] sont les plus utiles, on peut même les prolonger pendant plusieurs heures de suite, chez les

maintenir son corps dans une baignoire équipée d'un couvercle qui ne laissait passer que la tête et qui était remplie d'eau très froide ou très chaude sur une durée pouvant atteindre plusieurs heures.<sup>53</sup> Dans la lettre 17, le narrateur raconte comment il a été témoin de l'une de ces interventions. L'aliéné en question a été plongé dans de l'eau chaude pendant plusieurs heures, mais le robinet reliant l'eau de la baignoire à la chaudière n'ayant pas été fermé, il a fini par mourir ébouillanté. A cette époque, il ne s'agit malheureusement pas d'un cas isolé, les anti-aliénistes rapportaient ainsi de nombreux cas de décès par les bains, insistant sur leur emploi comme moyen de répression plus que de traitement.<sup>54</sup> Le corps médical, pour le narrateur, se distingue par sa négligence et son incompetence, l'aliénisme, l'aliéniste et l'asile perdent toute légitimité sous la plume de Karl-des-Monts.

Souvent plus grotesque qu'horrible, le directeur n'en demeure pas moins un antagoniste dangereux en raison de sa position d'autorité. Le narrateur étant victime de la toute-puissance, de la tyrannie du médecin, c'est une fois encore en écho à la figure du martyr qu'il subit des tortures physiques et morales :

Ma nature de bronze n'a pas voulu plier devant les allures d'autocrate du Purgon idiot qui préside aux destinées de ce Père-Lachaise des intelligences ! Ce satané crétin s'en est fâché tout rouge et, de sa bouche édentée, a sultaniquement vomi l'ordre de me jeter dans une de ces horribles cages auprès desquelles celles des féroces locataires du Jardin des Plantes semblent de vrais palais. (p. 68)

---

sujets maigres, nerveux, et très irritables. [...] Le bain froid convient aux sujets jeunes, forts, robustes et qui sont dévorés par la chaleur. [...] Quelques auteurs ont prescrit les bains chauds ; Prosper Alpin les conseille, peut-être les négligeons-nous trop », *Des Maladies mentales*, I, 145-46.

<sup>53</sup> Voir Pierre Morel et Claude Quérel, « La pratique asilaire », in *Nouvelle Histoire de la psychiatrie*, éd. par Jacques Postel et Claude Quérel, pp. 317-19.

<sup>54</sup> Aude Fauvel retrace les discours tant médicaux que testimoniaux de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et confirme que ce qui pour beaucoup relevait de la calomnie fantasmée correspondait bien souvent aux faits. Voir Aude Fauvel, « Les Fous morts brûlés. Cauchemar, fantasme et réalité de la médecine aliéniste (XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles) », *Psychiatrie, sciences humaines, neurosciences*, 5.4 (2007), 212-19.

Si la confrontation directe expose l'auteur aux représailles du directeur, cette forme d'opposition lui permet néanmoins de se revaloriser en adoptant une posture positive vis-à-vis de son antagoniste, chaque relèvement correspondant à une victoire dans le maintien de son intégrité. En d'autres termes, chaque torture infligée par le directeur confirme les propos de l'auteur :

Quand je riposte, il m'envoie tout droit au cachot, pour me punir d'avoir... plus d'esprit que lui. (p. 87)

L'attaque dirigée ici contre le directeur de Pau se généralise en fait à tous les médecins.

En ce moment terrible où l'intelligence titube et vacille au bord de l'abîme, il faut, pour la sauver, le plus d'égards, le plus de ménagements possible, eux, *les insensés* ! ne trouvent rien de mieux, dans la profondeur de leur stupidité savante, que d'appréhender brutalement au corps la pauvre créature chez laquelle le rayon divin a pâli, de l'emporter tout effarée, de la précipiter toute frémissante dans une atmosphère gangrénée par une contagieuse agglomération d'idiots, d'épileptiques, de crétins, de forcenés, de gâteux, et de la tenir là, durant des mois entiers, éperdue, atterrée, seule, nuit et jour face à face des plus atroces torturations physiques et morales ! (je souligne, p. 84)

C'est un bouleversement que l'on peut observer, un retournement complet : les aliénistes, tenants de la norme et experts en matière de folie, sont des « insensés », stupides, des brutes dont les aliénés sont les victimes.

Dans la nécessité de démarcation, le narrateur montrait dans quelle mesure il n'avait rien à voir avec les aliénés. Il montre ici comment il se distingue également des tenants de la norme, les aliénistes, soit ceux qui se donnent l'autorité de le déclarer fou ou sain d'esprit. Ce retournement, qui se traduit par un glissement des champs lexicaux attribués aux aliénés vers les aliénistes relève d'une autre tactique rhétorique dans la stratégie de résistance au stigmatisme de la folie que l'on peut observer chez le narrateur. En faisant confondre les caractéristiques des fous avec ceux des aliénés, il discrédite ainsi la

légitimité de l'autorité et affirme sa position antagoniste, tout en se plaçant, lui, du côté de la raison.

Au niveau extradiégétique, cette nette distinction vise aussi à convaincre le lecteur. En employant une langue violente et des images d'horreur extrême (par le recours aux hyperboles et au topos de l'indicible), le narrateur cherche à susciter la crainte et la pitié. Il insiste sur sa position de victime impuissante face à une autorité despotique et cruelle (à travers la figure du martyr), l'écriture constituant la seule arme à sa disposition :

Quel duel que celui de la médecine aliéniste aux prises avec le malheureux qu'on a livré pieds et poings liés aux très crucifiantes combinaisons de son hideux arbitraire. (p. 82)

Par conséquent, l'écriture permet au narrateur de développer une rhétorique agissant sur plusieurs plans : au niveau de l'identification, tout d'abord, ou plutôt de la distinction du narrateur vis-à-vis de la folie ; et de l'opposition, ensuite, face à l'autorité en place dans l'asile (et par extension l'aliénisme) ; dans sa relation au lecteur, enfin, le narrateur déploie ses arguments à travers une imagerie agressive et percutante, appuyée de nombreuses hypotyposes et d'hyperboles vivaces, poussant le lecteur à la compassion et à l'indignation. La folie et sa représentation permettent de véhiculer des éléments du sublime burkien, réactualisant la relation qui lie la folie notamment à l'horreur. De plus, ces lettres prouvent l'importance de l'écriture dans la préservation de soi. Elle est garante de l'intégrité, permet l'évasion et la fixation de soi.

Néanmoins, si la force de ce texte réside dans l'exploitation esthétique et autoreprésentative de la folie, cela se fait sans doute au détriment de sa valeur polémique. Il est vrai que la rhétorique employée par le narrateur permet de susciter l'indignation et la

sympathie du lecteur, tout en revalorisant l'image du narrateur, le fait qu'il ne tient pas compte du discours et de la conception aliéniste à une époque où cette science est alors bien établie atténue la valeur polémique du texte, en négligeant tout argument antagoniste, présentant l'aliénisme comme une tyrannie sans fondements. L'autre conséquence de cette omission concerne plus particulièrement le thème de la folie raisonnante. En effet, nous l'avons vu, le discours raisonné est insuffisant pour attester de la santé d'esprit d'un individu. Les caractéristiques de ce type de folie, spécifiquement celles qui reconnaissent aux fous raisonnants leur capacité à tenir des propos lucides et convaincants, peuvent décrédibiliser le discours construit de l'interné, à plus forte raison lorsque ce dernier rejette son existence. La dénonciation critique du texte de Karl-des-Monts ne porte que sur la mise en application des théories aliénistes, dans les domaines du traitement ou de l'administration interne de l'asile, et dans une moindre mesure seulement, puisqu'il ne mentionne l'emploi des bains que pour rapporter une scène funeste (celle de l'aliéné ébouillanté) et celui de l'isolation comme moyen répressif. Il ne conteste pas non plus la folie des autres internés, seulement celle qui lui a été diagnostiquée. Le thème de la folie n'est par conséquent essentiellement développé que sur les axes esthétiques et autoreprésentatifs, enfermant la voix de l'interné sur elle-même en l'absence de tout discours alternatif, soit celui des aliénistes, et plus particulièrement en rapport à la folie raisonnante.



### 3.2 *Mémoires d'une aliénée* (1883) : Rhétorique du renversement et réaffirmation de soi

Contrairement à Karl-des-Monts, Hersilie Rouy tient compte du discours aliéniste dans son texte *Mémoires d'une aliénée*. En mettant en scène la parole des aliénistes auxquels elle a eu affaire, en reproduisant dans son récit les certificats des médecins, elle articule son récit sur le mode de la dialectique. Loin de rejeter le point de vue des médecins qu'elle côtoie, elle exploite leur discours afin de renforcer sa propre position.

Avant son internement à Charenton le 8 septembre 1854, Hersilie Rouy était une femme célibataire de quarante ans, professeur de piano et vivant seule dans son appartement à Paris après la mort de son père Charles Rouy. A cause d'un vice de forme, elle a été enregistrée sous un nom et une ascendance erronés, « Mlle Chevalier-Rouy, Hersilie-Camille-Joséphine, [...] fille de... et de ... » (p. 81). Cette négligence a eu pour elle des répercussions qui l'ont suivie durant les quatorze années de son internement. Tout d'abord, l'administration de Charenton étant incapable de retrouver ses papiers, toute requête d'Hersilie réclamant la rectification de son nom passait au mieux inaperçue, au pire comme une manifestation de son délire.<sup>55</sup> A cause de l'absence de tout renseignement concernant son ascendance et l'impossibilité d'attester sa parenté, il n'a plus été possible de déterminer l'identité de la personne ayant formulé la demande de placement. Hersilie se trouvait alors sans ressources financières, et sans autre responsable, elle n'était plus en mesure de payer pour son

---

<sup>55</sup> « [Je] réclamai mon acte de naissance, en déclarant énergiquement que M. l'astronome Charles Rouy, mon père, était mort à Paris en 1828, c'est-à-dire depuis neuf ans, ce que M. Auzouy prit pour folie et consigna dans son rapport en ces termes : `elle se prend enfin pour la fille de je ne sais quel M. Rouy ! ' » (p. 133)

placement à Charenton. Cette situation a fait d'elle une indigente sans famille, faisant basculer son cas du placement volontaire (de la responsabilité d'un tiers) à celui d'un placement d'office (soit à la charge de l'Etat, dépendant du médecin et du préfet). Son identité civile n'avait par conséquent plus de base légale que celle déterminée par l'administration asilaire et elle fut transférée à la Salpêtrière, où se trouvaient les femmes en situation précaire.<sup>56</sup> Après quatorze ans passés dans quatre autres asiles, elle a enfin été libérée de l'asile d'Orléans grâce à l'intervention d'Édouard le Normant des Varannes, receveur des Hospices d'Orléans, à qui elle a légué tous ses biens et documents à sa mort en 1881 et confié la tâche de publier ses *Mémoires* sur la base de ses notes, ce qu'il fait en 1883.<sup>57</sup>

Dans ses *Mémoires*, le débat porte surtout sur le bien-fondé de son internement et la question de l'identité, car bien qu'elle rejette fermement le nom d'Hersilie Chevalier que lui donnent les aliénistes, Hersilie s'en attribue néanmoins d'autres : elle se dit la fille de la duchesse de Berry qui à sa naissance aurait été substituée par un garçon, utilise des surnoms comme « Etoile d'Or », « Polichinelle » ou « Antéchrist ». Pour les médecins, le reniement de son nom « Chevalier » au profit d'identités alternatives représente autant de manifestations de son aliénation mentale, mais c'est surtout sa nature

---

<sup>56</sup> Voir Yannick Ripa, *L'Affaire Rouy: Une femme contre l'asile au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Tallandier, 2010), pp. 47-53.

<sup>57</sup> Les circonstances de publication de *Mémoires d'une aliénée* peuvent paraître problématique, dans la mesure où il est impossible de déterminer la part de Normant des Varannes dans l'établissement du texte. Une année avant la publication de ce dernier, il a publié *Mémoires d'une feuille de papier*, sous le pseudonyme d'Edouard Burton, dans lequel il reprend de manière fictive et romancée l'histoire d'Hersilie Rouy. Voir Édouard Burton, *Mémoires d'une feuille de papier écrits par elle-même* (Paris: Ollendorff, 1882).

Dans la mesure où cette thèse se penche essentiellement sur la construction textuelle d'Hersilie Rouy dans *Mémoires d'une aliénée*, les questions entourant la légitimité du texte ou de son auteur ne sont pas compromettantes pour la problématique, mais elles pourraient faire l'objet d'une étude ultérieure.

indocile et contestataire qui justifie son internement. Pour Ulysse Trélat,<sup>58</sup> qui a été son médecin à la Salpêtrière, le cas d'Hersilie Rouy est ainsi un exemple de monomanie d'orgueil, malgré l'impression de raison qu'elle peut donner au premier abord :

A première vue, mademoiselle R... n'est pas folle [...]. On a pour elle l'intérêt qu'inspire une victime, on la plaint, on la choie, on l'entoure de soins délicats dont elle abuse bientôt, et elle ne tarde pas à devenir aussi exigeante, aussi importune et aussi gênante.<sup>59</sup>

L'aliéniste conclut qu'Hersilie est « une monomaniacque pétrie d'orgueil »,<sup>60</sup> justifiant ce diagnostic par sa paresse, sa vanité et son oisiveté,<sup>61</sup> mais également par son recours à des pseudonymes. Yannick Ripa montre comment l'approche de l'aliéniste se base sur des considérations tant physiques que morales, ce qui le conduit à « qualifier de fou lucide tout individu qui s'éloigne du rôle et du statut que la société lui assigne ».<sup>62</sup> Dans son livre, Ripa retrace le parcours d'Hersilie de son internement à Charenton, sa libération et sa mort, jusqu'à son retour dans la littérature psychiatrique dans les travaux de Sérieux et Capgras,<sup>63</sup> les psychiatres en ayant fait, à l'image de Trélat, un « cas d'école ».<sup>64</sup> Pour ces lecteurs, il s'agit essentiellement de démontrer comment s'exprime la folie d'Hersilie Rouy dans ses écrits, justifiant ainsi son placement et son diagnostic. Ripa, pour sa part, affirme qu'Hersilie Rouy a avant tout été victime de sa non-conformité aux normes associées à son sexe : « Dans ce XIX<sup>e</sup> siècle misogyne, toutes

---

<sup>58</sup> Ulysse Trélat (1795-1879) était un élève d'Esquirol qui a tout d'abord travaillé à Charenton (1821) puis à la Salpêtrière en 1840. Pour une brève biographie, voir Semelaigne, *Les Pionniers de la psychiatrie française avant et après Pinel*, I, pp. 202-11.

<sup>59</sup> Trélat, *La Folie lucide*, p. 184.

<sup>60</sup> Trélat, *La Folie lucide*, p. 184.

<sup>61</sup> « Elle reste au lit, passe tout son temps à sa chevelure, écrit quelques lettres, ne veut se livrer à aucun travail utile », Trélat, *La Folie lucide*, p. 184.

<sup>62</sup> Ripa, *L'Affaire Rouy*, p. 69.

<sup>63</sup> Paul Sérieux et Joseph Capgras, « Délires d'interprétation et de revendications combinés. Roman et vie d'une fausse princesse », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 7 (1910), 193-225.

<sup>64</sup> Ripa, *L'Affaire Rouy*, p. 286.

les femmes sont, par nature, des folles en puissance ».<sup>65</sup> Le cas d'Hersilie a ainsi été réétudié, dans le domaine de la médecine,<sup>66</sup> d'une part, mais aussi dans celui de la critique féministe, parce qu'au-delà de la légitimité de l'internement d'Hersilie, les *Mémoires* offrent un témoignage précieux de la condition asilaire et du traitement des aliénées en tant que femmes. Ces approches ne sont par ailleurs pas exclusives. Susannah Wilson, dans une étude minutieuse qui se penche sur les témoignages de quatre femmes françaises internées entre 1850 et 1920, a recours aux outils d'analyse littéraires autant que psychanalytiques. Si Wilson s'accorde avec les médecins pour affirmer qu'Hersilie était effectivement atteinte d'aliénation mentale, sa thèse porte surtout sur le fait qu'elle a avant tout été victime des conditions sociales et des normes dévolues à son sexe et son statut, ce qui a contribué à la dégradation de son état mental.<sup>67</sup> En analysant des passages clé du texte d'Hersilie Rouy, elle dégage les différentes caractéristiques rhétoriques du discours de l'internée, ce qui lui permet de qualifier son discours autant de voix en isolation (« a voice in isolation ») que de voix en dialogue (« a voice in dialogue »).<sup>68</sup> La voix

---

<sup>65</sup> Ripa, *L'Affaire Rouy*, p. 32.

<sup>66</sup> Outre les travaux de Sérieux et Capgras, Laurent Soulayrol a consacré sa thèse de médecine au cas d'Hersilie : Laurent Soulayrol, « *Mémoires d'une aliénée* par Hersilie Rouy. Le sujet dans la folie: comparaison entre la perception du XIX<sup>e</sup> siècle et le point de vue psychanalytique » (Aix Marseille 2, 1988). Il a également publié un article à ce sujet en 1998 : Laurent Soulayrol, « Hersilie ou le mystère », *Le Coq-Héron*, 152 (1998), 85-100. Son livre, dans lequel *Les Mémoires d'une aliénée* sont considérées comme un ouvrage « riche d'enseignement sur la paranoïa » est paru très récemment : Laurent Soulayrol, *Les « Mémoires d'une aliénée » d'Hersilie Rouy. Vers de nouvelles perspectives* (Paris: L'Harmattan, 2015), introduction. Google ebook.

<sup>67</sup> « [This analysis] deals closely with a text that exhibits much evidence of severe mental distress in order to postulate that this case, without being an example of a sane person being called insane, represents an instance of the widespread real persecution of women that occurred in nineteenth-century France, and which precipitated mental alienation », Susannah Wilson, *Voices from the Asylum: Four French Women Writers, 1850-1920* (Oxford: OUP, 2010), p. 46.

<sup>68</sup> Wilson, *Voices from the Asylum*, p. 52.

en isolation montre le discours comme renfermé sur lui-même et dans lequel la narratrice se construit des projections idéalisées d'elle-même. En employant des théories de Freud sur la mégalomanie et l'anxiété, entre autres, Wilson analyse ces phénomènes textuels comme des moyens de préservation contre l' « *extinction of the self* ». <sup>69</sup> A l'inverse, la voix en dialogue se distingue par les moyens rhétoriques employés pour renverser l'hégémonie d'un discours psychiatrique qui fait autorité. <sup>70</sup> Elle montre ainsi comment Hersilie parvient à subvertir le discours aliéniste par le biais d'une technique propre aux femmes, reprenant la thèse avancée par Luce Irigaray :

Il n'est, dans un premier temps, peut-être qu'un seul « chemin », celui qui est historiquement assigné au féminin : *le mimétisme*. Il s'agit d'assumer, délibérément, ce rôle. Ce qui est déjà retourner en affirmation une subordination, et, de ce fait, commencer à la déjouer. Alors que récuser cette condition revient, pour le féminin, à revendiquer de parler en « sujet » (masculin), soit à postuler un rapport à l'intelligible qui maintient d'indifférence sexuelle. <sup>71</sup>

Wilson montre ainsi comment, par la manipulation des mots et en imitant la posture masculine de manière efficace, employant les discours des aliénistes à son avantage, retournant les arguments et les faits contre eux, Hersilie parvient à se placer du côté de la raison et les aliénistes dans la folie. <sup>72</sup>

Jann Matlock soutient la même proposition dans son article qui considère l'écriture d'Hersilie comme une échappatoire en dehors du système asilaire, tant littéralement que métaphoriquement, notamment

---

<sup>69</sup> Wilson, *Voices from the Asylum*, p. 46.

<sup>70</sup> « The way in which rhetorical energy is successfully deployed in order to subvert and undermine the hegemony of the authoritative discourse of psychiatry », Wilson, *Voices from the Asylum*, p. 52.

<sup>71</sup> Luce Irigaray, « Pouvoir du discours/subordination du féminin », in *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris : Editions de Minuit, 1977), pp. 73-74, cité par Wilson, *Voices from the Asylum*, p. 67.

<sup>72</sup> « She appeals to the reader's sense of justice, and makes her own voice sound reasonable where that of the clinician sounds crazy », Wilson, *Voices from the Asylum*, p. 69.

à travers la figure du dédoublement.<sup>73</sup> La lecture de ce texte dans ce chapitre doit notamment beaucoup à la seconde analyse de Wilson. En revanche, si l'approche adoptée peut à certains égards se comparer à celle de Wilson ou de Ripa en ce qui concerne les aspects littéraires, elle s'en éloigne dans le domaine sur lequel repose la problématique. En premier lieu, il ne s'agit pas de trancher sur l'état mental d'Hersilie Rouy ni de tester la vérité empirique de ses propos, tout comme cela n'a pas été objet de discussion pour les autres narrateurs du corpus. De plus, l'approche psychanalytique aurait certes beaucoup à apporter à la lecture de ce texte, comme le montre notamment Wilson concernant la voix en isolation, mais dans cette analyse l'accent porte surtout sur la représentation de soi en tant que construction littéraire et les moyens rhétoriques par lesquels la narratrice critique le discours aliéniste.

En ce sens, l'approche est comparable à celle de Matlock, tout d'abord en laissant indécidable la question de la folie d'Hersilie,<sup>74</sup> mais également dans ce que l'écriture constitue un champ de lutte pour le pouvoir.<sup>75</sup> Matlock développe ce dernier point en lien avec le fait que toute lettre rédigée par un aliéné passait à l'époque entre les mains de l'aliéniste et comportait donc un double risque pour son auteur : la preuve de leur délire, d'une part, mais également celui de la censure, voire de la réprimande du médecin lorsque le contenu de la missive

---

<sup>73</sup> « The only mad ones were the doctors and that the only lunacy was in the system », Jann Matlock, « Doubling out of the Crazy House: Gender, Autobiography, and the Insane Asylum System in nineteenth-century France », *Representations*, 34 (1991), 166-95 (p. 174).

<sup>74</sup> « We cannot give her what she has asserted as her central goal: proof that she never erred on the other side of reason », Matlock, « Doubling out of the Crazy House », p. 177. Anne Roche, dans son article retraçant le parcours d'Hersilie adopte la même posture. Voir Anne Roche, « L'Indécidable: le cas de Hersilie Rouy », *Le Coq-Héron*, 152 (1998), 3-22.

<sup>75</sup> « The letter becomes the arena of power struggles », Matlock, « Doubling out of the Crazy House », p. 170.

remettait en cause le système asilaire.<sup>76</sup> Ce risque s'étend en fait à l'écriture au sens large, concernant non pas uniquement les lettres rédigées par Hersilie lors de son internement, mais ses *Mémoires* à part entière, qui reproduisent dans leur forme et contenu cette lutte pour le pouvoir entre l'aliéniste et celui qu'il considère comme aliéné.

L'écriture permet ainsi à Hersilie de contrer les aliénistes. Comme dans l'analyse de Matlock, la narratrice des *Mémoires d'une aliénée* sera considérée dans ce chapitre du point de vue de sa construction textuelle, soit sans le recours à des documents biographiques externes qui pourraient confirmer ou infirmer la valeur factuelle des informations fournies. De même, la représentation de la folie et de l'aliénisme sera analysée en lien avec les stratégies rhétoriques employées qui confèrent au texte sa qualité polémique. L'objectif n'est pas tant de démontrer la nature oppressive du système asilaire sur la condition féminine que de mettre en évidence un autre exemple particulier où le thème de la folie est exploité dans l'écriture à des fins d'opposition, et dans le cas de la narratrice des *Mémoires d'une aliénée*, la folie se développe essentiellement autour des axes auto-représentatifs et polémiques plus qu'esthétiques ou conceptuels.

Le thème est considéré polémique surtout lorsqu'il est question de décrire la folie. A cet effet, Hersilie adopte la posture de l'aliéniste, subvertissant ainsi les rôles dévolus aux acteurs de l'asile : l'internée prend la place de l'autorité, alors que l'aliéniste est réduit à la position de subordonné. Cette rhétorique du renversement est également employée lorsque les médecins sont représentés dans le texte. L'inversion des rôles permet tout à la fois de saper l'autorité des médecins, et de légitimer le discours de l'internée.

---

<sup>76</sup> Matlock, « Doubling out of the Crazy House », p. 170.

Le texte est également révélateur d'enjeux auto-représentatifs, Hersilie Rouy se reconstruisant une identité propre à travers l'écriture qui implique à la fois une rhétorique de justification et de rétablissement, en réponse aux interprétations médicales des aliénistes concernant ses recours à des identités alternatives comme preuves de son délire. La narratrice les replace en contexte et donne sa version des faits : il n'était pas question de folie, mais de calcul. Il s'agissait d'attirer l'attention sur elle ou de se révolter contre l'autorité de l'asile.

\*\*\*

Hersilie parle peu des autres aliénées ou de la folie en général, à l'exception d'un passage situé au deux tiers du récit, lorsqu'elle se trouve à l'asile d'Orléans, soit le dernier établissement de son périple asilaire. Avant cela, les aliénées dont parle la narratrice sont à un stade avancé de la maladie. Ce sont des forcenées ou des idiots, à l'image de l'épileptique qu'elle rencontre à la préfecture de police de Paris, « fort méchante, à ce qu'il paraît, car la malheureuse était souillée de bave, de boue, et camisolée au cadenas » (p. 90). Les aliénées furieuses font à la fois « peur et pitié » (p. 109), elles se rapprochent parfois des animaux, avec leur « bouches baveuses, écumantes », si bien que la narratrice les considère comme une « espèce dégoûtante » (p. 162). Toutefois, dans d'autres occurrences, la relation entre la narratrice et les autres aliénées se révèle être plus complexe, l'écriture suggérant à la fois l'identification et la distinction, comme lorsque Mme R., qui avait été sa compagne à Charenton, la retrouve à la préfecture de Paris avant qu'elles ne soient toutes deux conduites à la Salpêtrière :

Aussitôt qu'elle me vit, elle s'exclama, s'indigna, comprenant fort bien, à son avis, qu'on pût la conduire à la Salpêtrière, mais moi ! moi ! Et à cette idée, la pauvre petite fondit en larmes, tant la chose lui parut abominable, inouïe, etc., etc... (p. 89)



Dans son contenu, le propos de Mme R. se fonde sur la distinction entre elle et Hersilie, l'exclamation et la répétition du pronom « moi » accentuant son indignation lorsqu'elle réalise qu'elles sont toutes deux traitées de la même manière. Mais l'emploi du discours indirect libre suggère tout à la fois un dédoublement et une fusion, dans la mesure où il permet au personnage (l'autre) de s'exprimer à travers la voix du narrateur.<sup>77</sup> La narratrice confère à cette relation paradoxale (puisqu'elle suggère à la fois la fusion et la distinction) une dimension encore plus complexe en y ajoutant le discours de l'aliéniste. En effet, lorsqu'elle se trouve à l'asile d'Orléans, la narratrice offre une description approfondie de la folie dans une forme qui n'est pas sans rappeler les discours aliénistes. La description est objective et factuelle, l'imparfait et le passé simple qui caractérisaient la narration rétrospective cèdent la place au présent gnominique, chaque paragraphe commence par nommer le type de folie dont il est question, et tous s'inscrivent dans la nosologie aliéniste : « maladies intermittentes », « manie raisonnante », « idées fixes » (pp. 240-41). Elle se limite à ses propres observations pour établir son tableau selon une démarche empirique, déterminant elle-même si ces maladies peuvent être curables ou non. Ainsi, les « maladies intermittentes » (p. 240) sont caractérisées par l'imprévisibilité et la violence de leurs manifestations :

Les plus grandes forcenées sont parfois calmes du matin au soir, et le deviennent quelquefois spontanément au milieu d'un accès. On crierait au miracle, si un de ces calmes arrivait dans un endroit consacré. Cela peut être la guérison, après une souffrance extrême, comme cela peut n'être qu'un repos de quelque temps ; l'agitation, la fureur peuvent revenir avec la même rapidité, la même spontanéité, sans que rien le fasse prévoir. (p. 240)

---

<sup>77</sup> Voir Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel* (Manchester: Manchester University Press, 1977), pp. 31-32.

Les termes « parfois », « quelquefois », « spontanément », « quelque temps », « spontanéité », « sans que rien le fasse prévoir » qualifient le caractère « intermittent » de ce type de folie, tout en mettant l'accent sur son imprévisibilité. Le champ lexical de la violence en dénote par ailleurs l'intensité : « grandes forcenées », « agitation », « fureur ». Le contraste entre la violence des crises et le calme des périodes de rémission est si important qu'il relève du « miracle », rendant la guérison impossible à déclarer définitivement.

Par contre, concernant la « manie raisonnante [...] on peut, – peut-être ! – prévenir le mal, rarement le guérir... » (p. 241). Ce type de folie est caractérisé par la permanence des accès, la narratrice employant des expressions comme « sans interruption », « continuel » ou « incessant » (p. 241). Celles qui en sont atteintes sont « presque totalement en déroute, raisonnant avec [elles]-mêmes, à voix basse ou haute » (p. 241). Paradoxalement, ces folles ne sont raisonnables que dans les conversations qu'elles entretiennent avec elles-mêmes. Ici donc, l'observation de la narratrice s'écarte des acceptions des aliénistes : il n'est donc pas question de dissimulation, comme ils le prétendent. Au contraire, puisque la narratrice les décrit comme « faisant des gestes, des grimaces ; querellant, chantonnant, énervant tout leur entourage » (p. 241). Ces deux types de folie se distinguent donc par l'intensité de leurs manifestations, qu'il s'agisse de violence ou de permanence du caractère délirant. La narratrice marque clairement sa position d'observatrice en imitant le discours scientifique, s'extériorisant de cette folie que certains médecins lui ont pourtant parfois attribuée.<sup>78</sup> Sans tenir compte de la correspondance et comme lorsqu'il était question de parler de forcenées ou d'idiotes, la narratrice

---

<sup>78</sup> Le docteur Lasègue, par exemple, reconnaît en elle un cas de « manie raisonnante » (p. 204).

insiste sur les différences qui la séparent des aliénées. Dans certains cas, cette distinction semble en revanche s'estomper tant du point de vue de la forme que du contenu lorsque la narratrice décrit le troisième type de folie, les « idées fixes ».

Ainsi, cette espèce de folie n'est pas caractérisée par des symptômes, la narratrice se contente de la décrire à travers un exemple, le cas de « Mlle L. » (p. 241). Étrangement, l'observation commence avec une comparaison avec elle-même : « Mlle L. venait de Paris, comme moi » (p. 241). Ce qui peut paraître surprenant au premier abord s'explique par la conclusion à laquelle elle aboutit :

Assurément tout cela était un amalgame de ruses plutôt que de folie, et sans les extravagances et les violences dont elle s'était rendue coupable envers les agents de la police, je pense qu'on n'aurait jamais eu l'idée de la dire folle. C'était plutôt une intrigante. (p. 243)

Le retournement est intéressant : Hersilie adopte la posture de l'aliéniste, offre au lecteur une sorte de survol des différents types de folie, donne une étude de cas pour illustrer un type particulier. Or, elle conclut que ce cas illustratif n'est en réalité pas considéré comme un cas de folie, mais de « ruses », d'« extravagances » et de « violences » qui ont joué en la défaveur de la jeune femme. Selon Hersilie, Mlle L. s'était vu refuser un héritage auquel elle avait pourtant droit, et s'était violemment débattue lorsqu'un chef de bureau de la préfecture de police avait tenté de l'embrasser au lieu d'écouter sa plainte. Elle s'est donc retrouvée à l'asile d'aliénés à la suite d'erreurs de jugement, et son histoire n'est pas sans quelque résonance avec celle d'Hersilie Rouy :<sup>79</sup> l'intérêt financier est ce qui les a conduites à l'asile,<sup>80</sup> et toutes

---

<sup>79</sup> Roche interroge cette description, qui apparaît comme un « troublant auto-portrait », sans pour autant la développer, « L'Indécidable: le cas de Hersilie Rouy », p. 16.

<sup>80</sup> Le texte reproduit des documents montrant qu'Hersilie avait été placée en asile sur requête de son demi-frère Claude-Daniel Rouy, né du premier mariage de Charles Rouy, vraisemblablement pour lui empêcher tout droit sur l'héritage de leur père.

deux ont montré une opposition violente à l'encontre des instances administratives qui ne pouvaient donner suite à leurs revendications. Lorsqu'Hersilie rencontre Mlle L. pour la première fois, cette dernière lui recommande de se faire passer pour quelqu'un de la police, non par effet de délire, mais par ruse : la peur que cela inspire aux autres internées lui permet d'être tranquille. Derrière un comportement déviant se cache en réalité une intention lucide et délibérée. Avec cet exemple, Hersilie prouve que dans les cas douteux, la personne incriminée peut en fait être la victime d'un abus d'autorité.

Par conséquent, la narratrice ne conteste pas qu'il y ait des aliénées et des types de folie dont la violence justifie la séquestration. Aussi, il est vrai qu'en adoptant la posture de l'aliéniste, elle se place à l'extérieur de la folie. Cette posture évoque notamment celle de Karl-des-Monts, dans sa manière de se présenter comme un marginal parmi les marginaux. Néanmoins, des correspondances stylistiques comme le recours au discours indirect libre ou l'association à Mlle L. la replacent au contraire parmi les internées. Ce deuxième mouvement, certes plus subtil, montre la complexité de la relation de la narratrice à la folie. La résistance à l'aliénisme ne semble donc pas concerner la conception médicale de la folie, mais plutôt le système asilaire et son fonctionnement,<sup>81</sup> non pas en écartant leurs conceptions, comme c'était le cas de Karl-des-Monts, mais en les subvertissant. Les descriptions de l'environnement asilaire, en revanche, reprennent des images similaires à l'interné de l'asile de Pau.

---

<sup>81</sup> Ripa voit dans cette description une affirmation similaire de la part de la narratrice : « ses *Mémoires* ne remettent pas l'institution médicale en cause, mais ses dysfonctionnements et son usage à d'autres fins que médicales », *L'Affaire Rouy*, p. 173. Ripa insiste surtout sur le besoin de la narratrice de se distinguer des autres aliénées, y compris dans les cas équivoques comme ceux de Mme R. ou Mlle L.

Ainsi, ces « affreuses maisons » dans lesquelles la narratrice subit d' « abominables persécutions » (p. 58) apparaissent bien plus comme des lieux de réclusion que de soins, comme en témoigne le recours au vocabulaire carcéral pour qualifier le lieu : ce sont des « prisons » (p. 138), des « cachots » (p. 169), elle est « prisonnière » (pp. 123, 203, 220, 231, 235) ou « captive » (p. 129), le docteur Payen est « un excellent geôlier » (p. 276). Pour elle aussi, l'asile est une « bastille » (pp. 169, 200, 202, 290). Mais outre la comparaison à la prison, la narratrice reconduit à son tour la métaphore de la « fabrique de fous » :

Je n'étais pas une malade, mais *la prisonnière du bon plaisir des fonctionnaires publics*. Je n'étais pas une femme qu'on cherchait à guérir ni mentalement, ni physiquement, car on cherchait tous les moyens de m'abrutir, de me rendre perverse et malade. (p. 235)

Les moyens employés par les médecins pour soigner la folie agissent comme des agents pathogènes, à commencer par la pratique des bains, dont la narratrice rapporte l'expérience lors de son premier séjour à Charenton.

Je fus mise *trois fois au carcan* dans une baignoire vide, [...] et on me jeta jusqu'à cinquante-deux seaux d'eau froide sur la tête, sans que je susse à quelle occasion. (p. 59)

La référence à la peine du « carcan » réitère le vocabulaire carcéral tout en insistant sur la violence de la pratique. Le fait qu'elle ignore la raison de ce bain souligne son caractère répressif, et elle explique effectivement par la suite qu'il avait été prescrit en punition de sa désobéissance.

Ceci me fit horreur... Il y avait de quoi rendre malade la femme la plus robuste, rendre stupide ou folle une femme délicate et timide. (p. 59)

Outre l'iniquité de la pratique, elle se révèle dans toute son « horreur » dans l'effet qu'elle produit, soit l'opposé de ce à quoi elle est destinée, en rendant la personne malade tant physiquement que mentalement.

Dans cet environnement carcéral et répressif, l'écriture constitue pour Hersilie la seule échappatoire possible, le seul moyen de ne pas sombrer elle-même dans la folie qui l'entoure et que les médecins provoquent. Elle insiste effectivement sur le caractère vital de l'écriture, une pratique qui lui est souvent défendue, employant des chiffons fournis par les autres aliénées comme papier, et, « à défaut d'encre, [...] [son] sang » (p. 138). Elle rapporte notamment avoir recours à ce procédé à l'asile de Maréville.<sup>82</sup> Outre l'insistance sur la vitalité,<sup>83</sup> le sang employé littéralement atteste de l'extrémité à laquelle Hersilie est poussée. Cette violence subie se retrouve également dans la brutalité du personnel soignant, comme Louise, surveillante du service où se trouvait Hersilie à l'asile d'Auxerre, qui, quand elle « prenait quelqu'un en antipathie, elle la tuait littéralement » (p. 183) ou une « petite sœur pointue » (p. 230), surveillante à l'asile d'Orléans, dont la force et la brutalité la rapprochait de la bête :

Dès qu'on la voyait paraître avec sa haute taille, ses épaules carrées, sa face colorée, sa tête baissée comme un taureau qui présente les cornes, tout rentrait dans le silence ; les plus furibondes tremblaient, car elle soulevait une femme comme une plume et la retournait comme une omelette sans dire un mot. (p. 230)

La virilité de cette femme pourtant « petite », l'association au « taureau » et son mutisme lui ôte toute humanité, renversant une fois de plus les rôles en attribuant la perte de l'humanité aux tenants de la norme plutôt qu'aux aliénées et dénonçant une politique asilaire établie sur la peur, « la grande terreur inspirée aux malades par les gardiennes » (p. 229). Mais si les gardiennes et le personnel soignant se distinguent par leur cruauté et leur brutalité, les médecins et directeurs

---

<sup>82</sup> Outre la première occurrence mentionnée, elle la répète après avoir été enfermée dans sa chambre (pp. 164, 173).

<sup>83</sup> « Le sang est universellement considéré comme le véhicule de la vie ». Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris: Robert Laffont, 1982), p. 843.

n'entrent que partiellement dans cette catégorie. Sous la plume de la narratrice, les aliénistes sont surtout caractérisés par la faiblesse et le grotesque.

A l'exception du docteur Métivié dont Hersilie dit que « c'était un bon, honnête et excellent homme » (p. 119),<sup>84</sup> le portrait des aliénistes n'est pas particulièrement flatteur. Plus particulièrement, les passages concernés impliquent les docteurs Auzouy à Fains,<sup>85</sup> Verron à Maréville et Payen à Orléans. Le docteur Auzouy est le premier aliéniste à l'enfermer dans sa chambre pour des périodes prolongées et à lui interdire l'écriture. Dès l'arrivée d'Hersilie à l'asile de Fains, le docteur Auzouy est montré comme effrayé du pouvoir de séduction de l'internée que lui seul lui attribue : « Le docteur, épouvanté, déclara que je ne séduirais personne à Fains, me fit enlever tous mes *charmes* (c'est ainsi qu'il appelait mes effets) » (p. 128). Ces rôles semblent néanmoins s'inverser peu à peu, le docteur apparaissant comme le séducteur et la femme la personne effrayée : « [le docteur] cherchait à m'être agréable, tout en me tenant strictement enfermée. [...] j'étais sa captive ; il était méridional ; j'eus peur... » (p. 129). Ce renversement permet d'introduire la scène suivante, dans laquelle Hersilie est déshabillée devant le docteur, dans un contexte de violence. Le passage

---

<sup>84</sup> Il s'agit en fait de Jules Etienne Mitivié (1796-1871). Il est intéressant de constater cette déformation du nom par Hersilie, elle qui pourtant se bat pour son nom propre. Cette erreur est relevée par Ripa, *L'Affaire Rouy*, p. 67.

<sup>85</sup> Théodore Auzouy (1819-1879) a occupé sa première fonction de médecin en chef à l'asile de Fains en 1856, puis est passé à Maréville, dans la section des hommes. Il a ensuite été nommé directeur de l'asile de Pau en 1860 et a été à l'origine de la relocalisation de l'asile à Saint-Luc. Voir Semelaigne, *Les Pionniers de la psychiatrie française avant et après Pinel*, 1, pp. 65-68. Intéressante coïncidence, cela ferait du docteur Auzouy le « bourreau » de Karl-des-Monts. Outre ces deux cas, le docteur Auzouy a également été impliqué dans une autre accusation de séquestration arbitraire concernant un dénommé Jean-Prospère Lejeune, enfermé à Maréville entre 1859 et 1863. Voir Henri Bonnet, « Dénonciation de séquestration arbitraire. Rapport médico-légal sur le nommé Lejeune atteint de folie raisonnante », *Annales médico-psychologiques*, 6 (1865), 204-16.

insiste sur la victimisation et l'impuissance de l'internée face au médecin qui fait figure de tortionnaire :

M. le docteur entra comme une bombe avec la supérieure, et, sans rien examiner, la sœur d'office et deux infirmières sautèrent sur moi, m'arrachèrent mon châle et mon tricot, me mirent nue jusqu'à la ceinture devant le docteur et me garottèrent [*sic*] dans la camisole de force, en moins de temps que je n'en mets à décrire cette scène, qui pouvait me rendre folle de saisissement. (p. 130)

Cette scène se caractérise par un champ lexical de la violence, « bombe », « sautèrent sur moi », « m'arrachèrent », « garottèrent », « saisissement », et l'intrusion de la narratrice au moment de l'écriture dans cette description exacerbe le caractère vivace du souvenir, provoquant un effet d'immédiateté sur le lecteur. La dernière phrase, pour sa part, rappelle le caractère pathogène de l'asile (« me rendre folle »). Le docteur Auzouy, premier médecin auquel elle a affaire de manière exclusive et pour une durée prolongée,<sup>86</sup> fait donc figure d'opresseur violent et impulsif, dont la « fureur, [l'] agitation étaient inconcevables » (p. 129). Par la suite, les portraits des médecins mettront moins l'accent sur leur violence que sur leur faiblesse, mais leur description suit néanmoins un schéma similaire à celui d'Auzouy en se concluant sur des aspects qui mettent l'aliéniste directement en rapport avec la folie.

Ainsi, la description du docteur Verron qui a traité Hersilie à Maréville de 1860 à la fin de 1862 est empreinte d'éléments pathologiques :

Il faut dire que M. le docteur Verron, âgé de quarante-cinq ans, était extrêmement malade. Il souffrait effroyablement, et son teint livide, ses cheveux desséchés, son œil hagard, prouvaient combien le mal physique, que son courage et la nécessité de garder sa position lui faisaient vaincre, attaquait son cerveau et lui donnait des hallucinations. (p. 161)

---

<sup>86</sup> Elle a en effet passé quatorze mois à Fains sous l'observation du docteur Auzouy. Avant cela, elle avait passé deux mois à Charenton en 1854, dix à la Salpêtrière où elle avait été suivie par les docteurs Mitivié et Trélat.



En quelques lignes, la narratrice fait glisser le mal physique et visible du médecin vers la maladie mentale, « l'œil hagard » servant de pivot sémantique en raison de son acception à la fois physique et mentale.<sup>87</sup>

La description du docteur Payen, à l'asile d'Orléans où Hersilie a passé les cinq dernières années de son périple asilaire,<sup>88</sup> suit un schéma similaire à celui du docteur Verron, tout en suggérant le thème de la cruauté qui caractérisait le portrait d'Auzouy. Dans la perspective de la narratrice, le docteur Payen apparaît donc comme une figure ambivalente :

Il s'en alla en boitant de ses petits pieds fourrés dans des souliers fendus, parce que ses cors lui faisaient mal, et en renfonçant sa grosse tête dans sa petite redingote râpée. Il était en tout si pareil au roi Louis XI, qu'on aurait dit son portrait ambulante. Rien n'y manquait, que les médailles de plomb sur le bonnet crasseux. Son clignement d'œil dénotait une certaine malice ; mais sa figure au repos avait un cachet d'imbécillité. Du reste, il était si âgé... le pauvre homme ! (pp. 217-18)

Du point de vue lexical, la narratrice décrit le médecin en des termes grotesques et maladifs : « boitant », « petits pieds », « grosse tête », « râpée », « crasseux », mais la comparaison à Louis XI, dont le médecin est le « portrait ambulante », rend la description ambiguë, à l'instar de l'imagerie qui entoure le monarque au XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>89</sup> L'association dresse ainsi un portrait de l'aliéniste qui relève autant de la cruauté que du grotesque, ce qu'une note de l'éditeur tente d'éclaircir :

Le docteur Payen avait été un homme d'une intelligence et d'un esprit remarquables. Sous sa direction et celle de la sœur Clémentine, le quartier d'aliénés de l'asile d'Orléans avait été, à sa création, un quartier modèle.

---

<sup>87</sup> « Dont l'aspect a quelque chose d'étrange, d'un peu fou », *Trésor de la langue française informatisé* <[www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)> [consulté le 19 septembre 2016].

<sup>88</sup> D'août 1863 à octobre 1868.

<sup>89</sup> Isabelle Durand-Le Guern montre l'ambivalence qui caractérise les représentations de Louis XI (qui régna de 1461 à 1483) au XIX<sup>e</sup> siècle. Les auteurs romantiques ont exploité la figure du monarque pour sa cruauté et sa monstruosité, mais également pour son ridicule et son grotesque (basé sur sa superstition presque excessive et sa tendance à revêtir des accoutrements bourgeois pour se mêler au peuple). Voir Isabelle Durand-Le Guern, « Louis XI entre mythe et histoire », *Cahiers de recherches médiévales*, 11 (2004), 31-45.

Mais il y mourut gâteux, et aurait dû dans ses dernières années y être pensionnaire, et non médecin en chef. (p. 218)

L'« intelligence » et l'« esprit » de Payen signalé par l'éditeur est également suggéré par la narratrice, qui reconnaît au médecin « une certaine malice ». Le constat qui clôt la description le fait cependant basculer dans le domaine de la stupidité et du pitoyable, où « gâteux » fait écho à « imbécillité ».

Ainsi, les aliénistes apparaissent comme des geôliers qui n'hésitent pas à abuser de leur autorité, mais aussi comme des êtres faibles et pitoyables, dont la maladie physique s'étend à l'esprit. A travers ces portraits et les descriptions des asiles, la narratrice suggère que le système asilaire est inefficace pour soigner la folie, que les moyens mis en œuvre par l'aliénisme ont un effet inverse de ce pour quoi ils ont été originellement conçus, et enfin que les médecins eux-mêmes sont parfois plus fous que les aliénés. Malheureusement, le médecin, aussi faible soit-il, est le détenteur de l'autorité, et la voix d'un interné compte pour peu dans ce contexte. A l'asile d'Auxerre où Hersilie est restée six mois entre décembre 1862 et juin 1863, la narratrice prouve ce dernier point en rapportant les paroles du docteur Poret : « Folle ou non folle, vous passez pour l'être tant que vous êtes ici » (p. 180), reprenant un constat de la narratrice au début de la narration de ses internements : « Malheureusement, [à la Salpêtrière] comme à Charenton, on ne tient aucun compte de ce que disent les recluses » (p. 98). C'est sans doute ce qui explique le recours presque systématique dans son écriture à la figure du renversement qui apparaît comme un moyen de reconquérir la parole et de légitimer son discours. L'écriture lui permet donc de justifier ses actes et de donner sa version des faits et les échanges rapportés entre l'internée et ses

médecins permettent une fois de plus de rendre compte de cette rhétorique du renversement.

Les dialogues entre Hersilie et ses médecins sont généralement présentés sous la forme de la confrontation, qui souvent commence par une requête du docteur, suivi à chaque fois d'une revendication sèche de la part d'Hersilie. Dans l'échange dont il est question dans cette analyse, le sujet porte sur le recours de l'internée à des identités fictives, ce que les médecins interprètent comme un symptôme de sa folie. A son arrivée à asile de Maréville, Hersilie a déjà la réputation de se faire passer pour une autre et lorsqu'à la suite d'un malentendu l'administration vient à l'appeler « Mlle François », la narratrice s'indigne :

S'étonnera-t-on encore que, dans mon indignation, j'aie signé, pour protester contre de semblables faits, les noms de fantaisie les plus excentriques, dans l'espoir d'attirer enfin l'attention de la justice ? (pp. 145-46)

La question rhétorique permet d'introduire une nouvelle signature qu'elle a employée dans ses lettres, celle d'« Anté-christ ». Elle poursuit son histoire avec l'échange qui s'est ensuivi avec le docteur Renaudin et M. Tapin, l'économiste de l'asile.

- Nous venons vous prier de ne pas signer vos lettres d'un nom si effroyable.  
- Je ne demande pas mieux que de vous être agréable, messieurs, et je signerai *mon nom* aussitôt que j'aurai les papiers m'octroyant *légalement un nom à moi* ; veuillez être assez bons pour me les procurer, et je cesserai, du jour où je les aurai, de signer ce nom qui vous épouvante. (p. 146)

Le dialogue s'amorce par une requête de la part du médecin, ce qui le place déjà dans une position subordonnée à son interlocutrice. Du point de vue du contenu, le médecin considère le nom « effroyable », la disproportion entre le qualificatif et son objet provoque un effet comique, ce que l'internée ne manque pas de relever avec ironie (« ce nom qui vous épouvante »). Par ailleurs, la réponse d'Hersilie à la

« prière » du médecin est un accord sous condition. Elle fait donc passer sa revendication avant la volonté du docteur. L'échange se poursuit par une série de répliques courtes composées chacune d'une seule phrase :

- Mais en attendant ?
- En attendant, messieurs, j'aurais la douleur de vous déplaire, et je signerai : l'Anté-Christ.
- Oh ! non, nous vous en prions ! Vous ne savez pas combien cela effraie.
- Dites à ceux qui ont peur de venir me voir, et on sera rassuré.
- Oui ! mais ceux qui ne vous verront pas et qui verront votre signature sont capables d'en devenir fous de terreur.
- Alors, vite, donnez-moi mes papiers, et je signerai mon nom.
- Je vous en prie ! (pp. 146-47)

Cette forme, qui n'est pas sans rappeler la stichomythie dramatique, est employée comme au théâtre pour accélérer le rythme du discours et intensifier la violence dans la confrontation. L'échange apparaît ainsi comme un duel, mais inégal : l'un formule des requêtes, l'autre refuse d'y accéder. Les rôles de chaque interlocuteur sont inversés par rapport à leur position dans l'asile. Par la représentation des dialogues, la narratrice renverse le pouvoir de l'aliéniste en le montrant suppliant et à la merci de l'internée, et celle-ci ne manque pas une fois de plus de relever l'ironie de la situation :

- Voyons donc, messieurs, c'est pour rire que deux hommes comme vous viennent prier une pauvre petite femme comme moi, qui suis au lit, sans force...
- Pour rire ? Nous sommes des hommes sérieux, responsables de la tranquillité de la maison, et c'est au nom de cette responsabilité que nous vous le demandons. (p. 147)

La fin de l'échange est édifiante concernant l'emploi des pseudonymes par Hersilie. La narratrice, dès la première occurrence dans le récit d'une telle pratique,<sup>90</sup> prend le soin de la justifier, et elle revient

---

<sup>90</sup> Elle raconte que lorsqu'elle se trouvait à la Salpêtrière, « on » lui trouvait une certaine ressemblance avec Mme la duchesse de Berry (p. 106), et qu'après nombre de démarches infructueuses de sa part pour récupérer ses papiers et attester son identité, elle avait exploité cette rumeur pour attirer l'attention sur elle : « J'avais vu tant de

systématiquement sur cette explication tout au long du récit. Il s'agissait pour elle d'attirer l'attention et de protester contre le système asilaire qui restait sourd à ses requêtes.

- Mais ! Je signe l'Anté-Christ comme je signerais POLICHINELLE ! pour protester contre un désordre qui brise mon existence.
- Signez Polichinelle.
- C'est vous, monsieur le directeur, qui me demandez de signer... POLICHINELLE ? Hé bien, soit ! je signerai Polichinelle. (p. 148)

Ici encore, l'internée insiste sur le caractère contestataire de ces autres noms, précisant qu'ils n'ont pour elle aucune valeur symbolique, l'Antéchrist équivalant Polichinelle. Le changement de ton du médecin, qui passe de la supplique à l'ordre souligne par ailleurs le fait que ce sont les autres qui sont à l'origine des noms qui lui ont été attribués. Le lecteur est à même de juger de l'ironie du constat de la narratrice après cet échange : « MM. Renaudin et Tapin s'en allèrent fort contents d'avoir obtenu une si grande victoire » (p. 148).

Par conséquent, la représentation du dialogue entre Hersilie et le médecin permet à la narratrice de dévaloriser ce dernier en le ridiculisant et le plaçant dans une position inférieure à elle. L'inversion des rôles qui prend place ici permet à la narratrice de donner l'autorité de la parole à l'internée, en la représentant par le discours direct et en la plaçant dans une position dominante. Le renversement permet également de légitimer ses justifications. En montrant l'aberration du discours des aliénistes, en les exposant dans ce qu'ils ont de grotesque et de pitoyable, la narratrice s'octroie le sens et la raison. Par conséquent, le recours à des identités alternatives, les signatures avec des pseudonymes ne sont selon elle pas des manifestations de son délire, comme le prétendent les médecins, mais résultent d'un acte

---

procès de vrais ou faux *Louis XVII* impressionner la foule, que j'eus foi en moi-même pour la remuer à mon tour et pour arriver, au moins, à faire un peu de bruit » (p. 107-108).

délibéré pour attirer l'attention ou protester contre l'ordre établi. De plus, comme elle le montre, ces noms et pseudonymes lui ont en réalité été attribués, et ne proviennent donc pas de son imagination, comme elle l'affirme dans une lettre au docteur Payen que la narratrice reproduit à la fin du chapitre XVI, peu avant l'intervention de le Normant des Varannes et de sa libération :

Non, docteur, non ! *vous savez fort bien* qu'en cela je n'ai pas la moindre divagation. Vous savez fort bien que je signe *la Sirène* parce que *vous* m'avez appelée ainsi ; *sœur du roi Henri V*, grâce au docteur Reber ; *fille de la duchesse de Berry*, parce que j'ai voulu mettre en évidence le dire des docteurs de la Salpêtrière ; puis ici *Joséphine Chevalier*, parce que je suis enregistrée ainsi ; de plus *Hersilie Rouy*, parce que j'ai publiquement porté ce nom et que vous avez, ici même, des papiers me l'octroyant. Donc, qu'on résume : je n'ai rien dit de moi-même et que je n'ai fait que répéter le dire de tous, aussi bien le *vôtre* que celui des autres. (p. 265)

En faisant appel à la raison du médecin, en insistant typographiquement (par le recours à l'italique) sur le rôle joué par les aliénistes dans les identités qu'elle a pu endosser, le discours d'Hersilie apparaît comme un plaidoyer, accusant les véritables coupables de son prétendu délire identitaire. En concluant par son nom, celui qu'elle revendique et qu'on lui refuse, elle réaffirme sa position : Hersilie Rouy est son nom public et légitime.

Par conséquent, la posture qu'adopte la narratrice dans les *Mémoires d'une aliénée* est essentiellement rhétorique. A travers le travestissement du discours aliéniste et la figure du renversement, elle bouleverse l'autorité asilaire et leurs déclarations. Dans la lutte de pouvoirs mise en scène dans le texte, elle reprend le dessus en affirmant son pouvoir rhétorique sur la faiblesse et la stérilité des médecins. En ce sens, la folie est exploitée sur les plans polémiques et autoreprésentatifs, et l'agencement du récit qui mêle la narration rétrospective à la reproduction de lettres et de documents renforcent cette posture textuelle.

Néanmoins, malgré ces éléments contextuels reproduits dans le récit et en dépit de la lucidité dont fait preuve la narratrice, le fait qu'il s'agisse d'un récit rétrospectif à la première personne ne peut éviter les interprétations alternatives. Du point de vue de l'expression du moi potentiellement aliéné, la voix de l'internée demeure problématique au regard de sa crédibilité. Car si la narratrice parvient à agencer et justifier son discours, ce dernier reste stérile à l'oreille des aliénistes, aussi faibles soient-ils dans leurs représentations. Elle renverse donc figurativement les pouvoirs mais dans les faits, ses revendications ne lui ont pas permis de convaincre l'instance qui avait le pouvoir de la libérer. De même que Karl-des-Monts n'a pu échapper à l'asile qu'en s'évadant, Hersilie Rouy ne sort du système que grâce à l'intervention de Le Normant des Varannes, une personne d'autorité extérieure aux murs de l'asile. En d'autres termes, la parole de l'interné(e), une fois enfermée entre les murs de l'asile par le diagnostic de la folie, est toujours subordonnée au discours aliéniste. Même libérée, elle reste entachée par le stigmate indélébile de la folie.

Le roman d'Hector Malot exploite aussi et à plus forte raison la contextualisation de la parole de l'interné, mais il la transpose dans l'univers romanesque. De ce fait, la crédibilité de l'interné dans le roman de Malot n'est pas remise en cause en raison du contexte fictionnel qui l'entoure. Le récit premier se porte ainsi garant de la légitimité de la parole de l'interné, tout en préservant la valeur testimoniale de son récit. C'est surtout sur l'axe de la polémique que se développe le thème de la folie et la figuration de l'interné dans le roman, plutôt que sur celui de l'autoreprésentation, car dès lors que la crédibilité du narrateur n'est plus remise en cause par un diagnostic d'aliénation mentale, il n'est plus tant question d'affirmer son identité ou d'attester la raison. Ce faisant, Hector Malot se fait donc porte-

parole de l'interné au sens fort du terme, en « portant » la parole, la critique, et les revendications de l'interné.

### 3.3 Hector Malot, *Un Beau-frère* (1868) : faire entrer la voix de l'interné dans le roman

Hector Malot était connu à son époque pour son engagement en faveur des catégories vulnérables de la société, comme les enfants ou les aliénés.<sup>91</sup> Il faisait partie des partisans pour la réforme de la loi des aliénés de 1838, l'estimant insuffisante pour prévenir les cas d'internements arbitraires. Il avait notamment pris activement part à l'« affaire Sandon »<sup>92</sup> qui avait défrayé la chronique dans les années 1860. Trois ans après la publication du plaidoyer de Sandon, cinq ans après celle d'*Un Martyre dans une maison de fous*, Malot a publié *Un Beau-frère*, tout d'abord sous forme de feuilleton dans le *Journal des Débats*,<sup>93</sup> ce qui confirme que le thème de la séquestration arbitraire était au centre des préoccupations publiques. Le roman a ensuite été publié en volume 1869 chez Hetzel et a connu de nombreuses rééditions jusqu'à la fin du siècle.<sup>94</sup> Dans *Roman de mes romans*,<sup>95</sup> Malot

---

<sup>91</sup> Voir Francis Marcoin et al., *Hector Malot, la morale et le droit* (Paris: Magellan et Cie, 2014).

<sup>92</sup> Léon Sandon (1823-1872) était un avocat qui avait accusé Adolphe Billaut, ministre de l'Empire, d'avoir ordonné son placement à Charenton où il est resté enfermé pour « monomanie raisonneuse ». « L'affaire Sandon », dont le plaidoyer a été publié en 1865, est sans doute la plus connue en raison de son succès médiatique qui a entraîné une réponse de Brierre de Boismont en 1873 : Alexandre Brierre de Boismont, « Examen médico-légal de l'Affaire Sandon, pour servir à l'histoire de la folie raisonnante au XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales médico-psychologiques*, 10 (1873), 73-96. Voir aussi Léon Sandon, *Plaidoyer de Me Léon Sandon, avocat, ancien avocat général, contre les médecins Tardieu, Blanche et Parchappe, Foville, Baillarger et Mitivoié, prononcé à Paris, devant la première chambre, le 9 mai 1865* (Bruxelles: Mertens et fils, 1865).

<sup>93</sup> Du 28 août au 18 octobre 1868.

<sup>94</sup> Chez Lassalle la même année, puis chez Dentu en 1891, Flammarion en 1896, Hector Malot, et Fayard en 1898. Respectivement, Hector Malot, *Un Beau-frère* (New York : Lassalle, 1869); Hector Malot, *Un Beau-frère* (Paris: Dentu, 1891); Hector Malot,



évoque deux anecdotes qui concernaient des séquestrations arbitraires : celle d'un notaire, ami de son père, qui s'était retrouvé à l'asile suite aux manigances de sa femme et de son amant, une autre à propos d'un fils de magistrat, dont l'histoire d'*Un Beau-frère* retrace l'intrigue. Cette dernière, que le romancier considère être d'une « extrême simplicité »,<sup>96</sup> se résume en une phrase :

Un homme sain d'esprit, mais que des parents ont un intérêt à faire passer pour fou, est reconnu fou par des médecins, et enfermé dans un asile d'aliénés où il devient fou.<sup>97</sup>

Le roman tire toutefois son originalité de sa forme, en incorporant le journal du protagoniste à l'intérieur du récit. En effet, la narration est essentiellement assumée par un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique (le narrateur omniscient), à l'exception du passage concernant le séjour du protagoniste dans l'asile. Cette partie est rapportée à travers la voix et la perspective de l'interné sous la forme d'un récit enchâssé. En ce sens, comme l'explique Aude Fauvel, Malot adoptait la posture « de l'écrivain, pas du témoin » :<sup>98</sup>

Faisant entrer les récits d'internement dans l'espace littéraire, Malot les légitimait, reconnaissant leur valeur comme témoignages et sources d'inspiration.<sup>99</sup>

En outre, cet agencement place l'enjeu du texte au niveau de la vraisemblance et depuis l'avènement du réalisme, « l'opposition entre vrai empirique et vraisemblance s'estompe ; la vraisemblance rejoint

*Un Beau-frère* (Paris: Flammarion, 1896); Hector Malot, *Un Beau-frère* (Paris: Fayard, 1898).

<sup>95</sup> Dans cet ouvrage publié en 1896, Malot revient sur ses œuvres, expliquant leur genèse, leurs sources et leur réalisation. Hector Malot, *Roman de mes romans* (Paris: Flammarion, 1896).

<sup>96</sup> Malot, *Roman de mes romans*, p. 32.

<sup>97</sup> Malot, *Roman de mes romans*, p. 32.

<sup>98</sup> Aude Fauvel, « La voix des fous. Hector Malot et les 'romans d'asile' », *Romantisme*, 4.3 (2008), 51-64 (p. 56).

<sup>99</sup> Fauvel, « La voix des fous », p. 56.

une esthétique du vrai et du réel ».<sup>100</sup> Il ne s'agit plus tant de « démontrer la vérité d'une proposition mais plutôt [de] convaincre ou [de] susciter l'adhésion ».<sup>101</sup> De ce fait, la crédibilité du narrateur interne peut être remise en question du point de vue de la « vraisemblance pragmatique »<sup>102</sup> puisqu'elle implique précisément la fiabilité du narrateur et la situation énonciative, mais en inscrivant cette voix narrative instable à l'intérieur d'un récit premier, cet obstacle est surmonté grâce au narrateur omniscient qui se porte garant de la fiabilité du narrateur du récit second. Ce fait implique autant le pacte romanesque que la notion de vraisemblance. Dans une fiction à la troisième personne, « le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, l'`omniscience' faisant partie de son contrat ».<sup>103</sup> Ce contrat, par ailleurs, s'étend à tout récit qui lui serait subordonné. Quant à la question de la vraisemblance, si l'on se rapporte aux définitions de Genette, le récit la satisfait dans la mesure où il est « motivé ».<sup>104</sup> Cette notion considère le récit du point de vue de sa fonctionnalité :

Cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire entre autres par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite – d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande.<sup>105</sup>

Selon cette logique, le récit est prédéterminé selon sa fin : le suicide de Cénéri devenu fou, et c'est vers ce but que tous les éléments du récit

---

<sup>100</sup> Andrée Mercier, « La vraisemblance: état de la question historique et théorique », *Temps zéro*, (2009) < <http://tempszero.contemporain.info/document393> >, para. 8 [consulté le 12 août 2016].

<sup>101</sup> Mercier, « La vraisemblance: état de la question historique et théorique », para. 15.

<sup>102</sup> Voir *infra*, p. 70 et Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », p. 24.

<sup>103</sup> Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit* (Paris: Seuil, 1983), p. 49.

<sup>104</sup> Gérard Genette, *Figures II* (Paris: Seuil, 1969), p. 98.

<sup>105</sup> Genette, *Figures II*, p. 94.

s'agentent et s'influencent mutuellement. Le récit premier prend ainsi toute son importance du point de vue fonctionnel dans la mesure où il met en place les conditions nécessaires à la prise de parole de l'interné comme instance narrative du récit second. La contextualisation permet donc de conférer au récit second sa vraisemblance pragmatique.

Dans cette analyse, il est donc nécessaire dans un premier temps de dégager les différentes fonctions des éléments qui constituent le récit premier dans leur rapport déterminant du récit second. Cela permettra dans un second temps de considérer le récit de l'interné pour sa valeur polémique et dans une moindre mesure esthétique, la voix du narrateur second se trouvant dégagée de toute question touchant à la crédibilité grâce au récit premier. Dans le cadre de la représentation de la folie dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman de Malot est par conséquent central : outre le fait qu'il intègre les acceptions médicales de la folie tout en donnant une voix aux internés, il contribue à la construction d'une conception de la folie dans ce qu'elle implique d'inquiétant : elle est dissimulée, pernicieuse et contagieuse. Pour ce qui est de l'aliénisme, à l'instar d'*Un Martyre dans une maison de fous* et *Mémoires d'une aliénée*, le texte représente les asiles comme des « fabriques à fous », l'aliénisme dans son fonctionnement apparaît comme inefficace pour traiter la folie et occupe une place trop importante dans les considérations légales.

\*\*\*

*Un Beau-frère* raconte l'histoire de Cénéri d'Éturquerais, un jeune noble vivant en concubinage avec sa maîtresse dont il a un enfant. Devant l'opposition de son père à son mariage avec Cyprienne, Cénéri doit

attendre ses vingt-cinq ans,<sup>106</sup> après quoi il pourra légitimer son fils et toucher une importante somme d'argent héritée de sa mère. Malheureusement, son caractère impétueux et sa relation illégitime avec Cyprienne permettront à son beau-frère Friardel de s'approprier son dû. En décontextualisant des faits, l'intrigant parvient tout d'abord à interdire Cénéri, puis à le faire interner à la ferme Luat, un établissement privé pour le traitement de l'aliénation mentale. Dès lors que Friardel parvient à semer le doute sur la santé mentale de Cénéri, ce dernier est impuissant face au processus de dépersonnalisation et il ne parvient pas à échapper à plusieurs mois d'internement ni à convaincre les médecins qu'il a été diagnostiqué à tort. Bien qu'il finisse par être libéré, le côtoiement quotidien avec les autres aliénés auront raison de la santé d'esprit du jeune homme qui finira par se suicider.

Le récit premier fonctionne comme contexte du récit second. Il permet de présenter les personnages et leurs fonctions dans la diégèse. Il s'ouvre sur une conversation entre d'Ypréau et Hélouis, deux anciens clercs de la même étude qui se retrouvent après une période de séparation. Le premier raconte ainsi comment il a dilapidé une importante somme d'argent en plaisirs, tandis que le second a racheté l'étude où ils avaient travaillé ensemble. Leur conversation se poursuit ensuite sur un troisième de leurs compagnons, Cénéri, dont d'Ypréau raconte qu'il vit avec sa maîtresse sur une terre héritée de sa mère et qu'il aurait des démêlés avec son beau-frère le baron Friardel, décrit comme « un gaillard plus retors et plus madré à lui seul que tous les avoués de la Normandie » (p. 4). Cet incipit *in medias res* permet au

---

<sup>106</sup> L'article 148 du code civil qu'invoque le père de Cénéri à la page 49 stipule en effet que « les fils qui n'a pas atteint l'âge de vingt-cinq ans accomplis [...] ne peuvent contracter mariage sans le consentement de leurs père et mère : en cas de dissentiment, le consentement du père suffit », *Code civil des Français*, art. 148.

lecteur d'entrer directement au cœur de l'action et de prendre connaissance des personnages principaux de l'histoire : Hélouis, son ami Cénéri d'Éturquerais et le baron Friardel. L'avoué rencontre ce dernier au deuxième chapitre, offrant au lecteur une description qui insiste sur le caractère double et rusé du beau-frère, paraissant au premier abord « insignifiant » (p. 15), mais dont les paroles, gestes et regards évoquent une personnalité ambiguë. Friardel se dit préoccupé pour Cénéri, qu'il suspecte d'avoir perdu l'esprit. Cependant, pour les deux amis, il ne fait aucun doute que « ce rusé matois, affable et doux, prépare quelque machination contre d'Éturquerais » (p. 21). Plus précisément, Hélouis soupçonne Friardel de chercher à « faire déshériter [Cénéri] par son père, très probablement lui nommer un conseil judiciaire, peut-être même l'interdire » (p. 22).

Dès les deux premiers chapitres et avant même de rencontrer le personnage principal, le lecteur est informé des traits de personnalité des deux personnages qui représenteront les deux parties antagonistes de l'histoire : Hélouis, du côté de Cénéri, un homme « sérieux d'esprit, discret par embarras, timide par dignité » (p. 9) et contre lui Friardel, dont tout porte à croire qu'il est un intrigant cherchant à faire interdire Cénéri pour s'emparer de son héritage. L'intrigue du récit et leurs acteurs sont donc exposés avant même l'intervention du protagoniste qui, pour sa part, n'apparaît qu'au quatrième chapitre. En suivant le personnage d'Hélouis qui se distingue par sa probité, le lecteur découvre en même temps que lui l'affaire qui constitue l'essentiel de l'intrigue. L'entrée différée du protagoniste, outre le fait qu'il provoque une attente chez le lecteur caractéristique dans le roman-feuilleton, lui permet également de se faire une opinion sur la santé mentale du personnage principal. Par sa forme, le roman articule ici une des revendications principales de l'interné : celle de juger par soi-même et

*de visu* de l'état mental d'une personne, en prenant connaissance de sa version des faits plutôt qu'en se basant sur des témoignages extérieurs. C'est pourtant précisément ce dont Cénéri sera victime : Friardel, en usant de documents et d'événements sortis de leur contexte, parviendra à faire passer Cénéri pour un fou dangereux et ce, sans que le principal concerné n'ait pu donner sa version des faits. Le personnage d'Hélouis, en sa qualité d'avoué, a pour fonction d'informer le lecteur sur les différentes démarches légales nécessaires pour l'interdiction d'un individu et son placement en asile. C'est ainsi par exemple qu'il explique à Cénéri les conditions légales de l'interdiction : « Aux termes de l'article 490, l'interdiction ne peut être provoquée que par un parent » (p. 100). L'article stipule en effet que « tout parent est recevable à provoquer l'interdiction de son parent. Il en est de même de l'un des époux à l'égard de l'autre ».<sup>107</sup> Pour Hélouis, « la loi est la loi, nous n'avons pas à la discuter, mais à la subir » (p. 102).

Cénéri subit donc la loi malgré lui, car lorsqu'un individu est soupçonné de folie et que les preuves jouent en sa défaveur, sa parole devient insignifiante, que ce soit pour les proches, comme le père de Cénéri qui, lorsque son fils lui assure avoir toute sa raison, déclare que « les fous disent toujours qu'ils ne sont pas fous » (p. 130), ou pour les magistrats lors du procès de Cénéri. Au terme de son interrogatoire, ils concluent en effet que « si l'homme qui faisait de pareilles réponses n'était pas tout à fait fou, c'était assurément l'esprit le plus faux, la raison la plus faible de France et de Navarre » (p. 172). Finalement, Friardel parvient avec une dernière ruse à faire passer Cénéri pour dangereux, ce qui conduit à son arrestation et son placement d'office à

---

<sup>107</sup> *Code civil des Français*, art. 490.

la ferme Luat dont le récit dit que « parler de la ferme Luat à un habitant de Condé, c'est parler de Charenton ou de Bicêtre à un Parisien » (p. 207). A son arrivée à l'asile, Cénéri est confronté à l'Abbé Battandier, directeur de l'établissement, qui figure comme son « juge ».<sup>108</sup> C'est à cette occasion qu'est faite la première mention de la loi de 1838, que le directeur invoque en réponse à la demande de Cénéri d'être libéré, précisant que cette décision ne peut être prise que sur l'ordre du préfet :

Suivant la loi de 1838, le préfet d'un département peut ordonner le placement dans un établissement d'aliénés de toute personne interdite ou non interdite dont l'état d'aliénation compromettrait l'ordre public ou la sûreté des personnes. (p. 220)<sup>109</sup>

Le directeur se déresponsabilise vis-à-vis de l'internement de Cénéri, et pour ce qui est de l'évaluation de son état mental, un commentaire du narrateur rapporté dans le style indirect libre, décide du sort du protagoniste avant même qu'il soit étudié :

L'abbé et le docteur échangèrent un regard pour se confirmer mutuellement leur opinion. Halluciné, archi-halluciné, délire de persécution. (p. 232)

En vertu de la loi de 1838, Cénéri est donc retenu à l'asile, en attendant que le médecin de l'établissement, le docteur Mazure, établisse son certificat. Dans les termes de Cénéri, il est leur « prisonnier » (p. 236). Le directeur refuse à Cyprienne de voir son amant, prétextant le besoin d'isolement du jeune homme. Elle tente de convaincre l'abbé Battandier que Cénéri n'est pas malade, mais en vain.

---

<sup>108</sup> Foucault reprend également cette association en montrant comment l'asile du XIX<sup>e</sup> siècle s'est mué en espace de « jugement perpétuel », *Histoire de la folie*, pp. 619-623.

<sup>109</sup> Ceci fait référence à l'article 18 de la *Loi des aliénés* concernant les placements d'office, citée presque mot pour mot : « A Paris, le préfet de police, et, dans les départements, les préfets ordonneront d'office le placement, dans un établissement d'aliénés, de toute personne interdite, ou non interdite, dont l'état d'aliénation compromettrait l'ordre public ou la sûreté des personnes », *Loi des aliénés*, Titre II, section II, art. 18.

Ceux qui ont approché les aliénés savent combien la folie est souvent difficile à reconnaître à première vue. Beaucoup de fous sont habiles à dissimuler, et, lorsqu'ils sont sur leurs gardes, on peut les examiner longtemps sans qu'ils vous donnent une occasion de surprendre leurs conceptions délirantes. (p. 241)

Passant au présent de commentaire ou, plus particulièrement, en employant le discours indirect libre, le narrateur rapporte le discours des aliénistes au sujet de ces cas douteux, décrivant le « système » (p. 241) qui repose sur cette affirmation générale dont traitent les écrits des aliénistes :

Tout individu qu'on amenait dans son établissement, il le regardait comme fou et le traitait en conséquence : les symptômes n'éclataient pas les premiers jours, peu importait : c'est que le malade dissimulait ; il fallait attendre, observer ; un jour ou l'autre il se trahirait bien. (p. 241)

Brierre de Boismont, par exemple, déclare quelque chose de similaire :

Il n'est pas rare de rencontrer dans les asiles privés des malades qui, pendant plusieurs jours, plusieurs semaines, plus longtemps encore, parlent et agissent d'une manière si sensée, qu'on se demande s'ils sont réellement aliénés et si l'on n'a pas été induit en erreur, malgré les renseignements dont on s'est entouré. Tout à coup ces individus, en apparence si raisonnables [...] tiennent les propos les plus décousus, se livrent à des actes déraisonnables.<sup>110</sup>

Ce n'est donc qu'après l'agencement minutieux de tous les éléments qui ont permis l'interdiction et le placement du protagoniste, qui prennent plus des deux-tiers du roman, que le narrateur extradiégétique cède sa place au narrateur intradiégétique. Lorsque le lecteur découvre le journal de Cénéri, il sait que ce dernier est un narrateur fiable et la vraisemblance pragmatique de sa narration n'est donc pas remise en question.

C'est Cyprienne qui parvient à se procurer les écrits de Cénéri en employant la loi des aliénés à son avantage :

Dans l'article 4, elle vit que le préfet, le président du tribunal, le procureur du roi, le juge de paix, le maire sont chargés de visiter les établissements

---

<sup>110</sup> Alexandre Brierre de Boismont, « De l'état des facultés dans les délires partiels ou monomanies », *Annales médico-psychologiques*, 5 (1853), 567-91 (p. 588).



consacrés aux aliénés, et de recevoir les réclamations des personnes qui y sont placées. Puis, plus loin, elle vit encore que les établissements privés doivent être visités, à des jours indéterminés, une fois au moins chaque trimestre, par le procureur du roi. (p. 244)

A nouveau, le récit cite presque textuellement l'article de la loi.<sup>111</sup> S'étendant sur un peu plus d'une trentaine de pages dans le roman, le journal de Cénéri commence un mercredi et se termine le dimanche suivant. Contrairement à la loi,<sup>112</sup> il ne lui a pas été permis, dans un premier temps, d'obtenir de quoi écrire, et les premiers paragraphes retracent les moyens entrepris pour y parvenir. C'est donc avec un crayon de fortune (un morceau de plomb découpé d'un tuyau d'écoulement) et du papier d'emballage dérobé à un autre aliéné qu'il peut tenir ce journal. Ce que montrent ces efforts, c'est l'importance de l'écriture lorsqu'un individu se retrouve en situation de crise identitaire. A l'instar de Karl-des-Monts et d'Hersilie Rouy, l'écriture représente autant une évasion qu'une préservation de soi. C'est donc un processus à double sens qui prend place. L'écriture permet d'informer le destinataire (qu'il s'agisse de Cyprienne au niveau intradiégétique ou du lecteur au niveau extradiégétique), mais elle permet également au diariste<sup>113</sup> de procéder à un travail

---

<sup>111</sup> « Le préfet et les personnes spécialement déléguées à cet effet par lui ou par le ministre de l'intérieur, le président du tribunal, le procureur du Roi, le juge de paix, le maire de la commune, sont chargés de visiter les établissements publics ou privés consacrés aux aliénés.

Ils recevront les réclamations des personnes qui y seront placées, et prendront, à leur égard, tous renseignements propres à faire connaître leur position.

Les établissements privés seront visités, à des jours indéterminés, une fois au moins chaque trimestre, par le procureur du Roi de l'arrondissement », *Loi des aliénés*, Titre premier, art. 4.

<sup>112</sup> « Aucunes requêtes, aucunes réclamations adressées, soit à l'autorité judiciaire, soit à l'autorité administrative, ne pourront être supprimées ou retenues par les chefs d'établissements », *Loi des aliénés*, Titre II, section IV, art. 29.

<sup>113</sup> La question n'est pas ici de discuter de la différence entre le statut de diariste et narrateur. Dans un souci de clarté le terme de « diariste » est employé pour faire référence au narrateur du récit second, l'auteur du journal et protagoniste du roman Cénéri, tandis que le terme de « narrateur » renvoie à l'instance narrative de l'action principale.

d'introspection. Ainsi, en retranscrivant au jour le jour ses impressions et expériences, Cénéri mesure le changement qui s'opère en lui.

Ce qui m'épouvante le plus dans ces rêves, c'est d'en être effrayé. Autrefois, ils m'auraient amusé ; aujourd'hui, ils me font peur : je me demande s'ils ne sont pas l'indice d'un dérangement d'esprit. (p. 277)

Les thèmes exploités dans le journal de Cénéri sont évoqués dans cette citation : la terreur, l'évolution (indiquée par les termes « autrefois » et « aujourd'hui »), le doute (« je me demande ») et la folie qui peu à peu semble gagner le diariste. La cause de cette dégradation, outre la séquestration, provient d'un de ses corollaires direct : le côtoiement de la folie.

A la ferme Luat, le premier aliéné auquel Cénéri a affaire est Monsieur d'Auvers alors en plein délire, convaincu qu'il est d'être manipulé par une machine qui le fait déraisonner (cette obsession lui vaudra par ailleurs le surnom de « fou à la machine »). Au niveau extradiégétique, il est intéressant de noter que le délire de Monsieur d'Auvers n'est pas sans rappeler la situation de Cénéri, puisque le protagoniste se trouve être la victime d'une machination. C'est indirectement ce que peut impliquer la remarque du « fou à la machine » lors de son second entretien avec Cénéri :

je suis bien certain que, *comme moi* vous êtes victime de quelque machine infernale. Oh ! ces machines ! (je souligne, p. 267)

Le diariste n'établit pas cette association, et une telle interprétation des paroles de Monsieur d'Auvers pourrait passer comme une pure extrapolation, si le texte ne donnait pas une autre preuve de la clairvoyance de l'aliéné concernant Cénéri, ce dernier reconnaissant même que « les fous sont souvent pleins d'intelligence et de bon sens » (p. 280).

En effet, d'Auvers reconnaît *prima facie* que le nouveau venu est parfaitement sain d'esprit :

« Je vois d'ailleurs que vous êtes un homme raisonnable, vous n'avez pas les yeux hagards de ces pauvres diables. »

Un fou qui me déclarait sensé quand les médecins m'avaient jugé fou, cela me donna envie de rire tout d'abord ; mais, en y pensant, cela m'épouvanta. (p. 258)

La lucidité de l'aliéné lorsqu'il s'agit de distinguer la folie de la raison remet en question l'expertise du médecin, laissant croire qu'en dernière instance, celui qui connaît le mieux la folie est celui qui en est atteint. Or, pour celui qui a été faussement diagnostiqué, ce constat implique de graves conséquences. Ce qui, de prime abord, apparaît comme une ironie pouvant faire sourire a en fait de quoi épouvanter. « Un fou qui me déclarait sensé quand les médecins m'avaient jugé fou », le chiasme entre la folie et la raison renforce le renversement qui se produit, et sépare dans le même mouvement le diagnostic de la personne apte à le rendre. L'absurdité apparente d'un tel amalgame est en fait révélatrice d'une réalité : sur le territoire de l'aliéniste, raison et folie sont entièrement laissées à la discrétion du médecin. Le mouvement inverse apparaît comme la conséquence directe (et perverse, en l'occurrence) d'une telle affirmation.

Outre cette folie que l'on pourrait qualifier de clairvoyante, le journal fait état d'une folie contractée dans l'asile, à travers le capitaine Bourdon. A en croire le récit de M. d'Auvers, le capitaine a été interné pour de mauvaises raisons. Victime, lui aussi, d'une intrigue menée par sa femme, il n'a jamais pu retrouver sa liberté, causant sa folie par contagion :

Le pauvre capitaine entré ici avec toute sa raison, ne tarda pas à avoir des accès de folie, car vous savez que la folie se propage, par imitation, des fous aux personnes faciles à impressionner. On ne vit pas impunément avec les fous. [...] Le capitaine [...] a des accès, bien légers il est vrai, mais il en a ; et le terrible, c'est qu'il le sait. Lui-même vous dira qu'entré dans cet établissement avec sa pleine raison, il n'en pourra jamais sortir, attendu qu'il y est devenu fou. Libre, il guérirait immédiatement, mais on ne le mettra jamais en liberté, puisqu'on demande tout d'abord qu'il soit guéri. (p. 268)

Le cas du capitaine apparaît comme une préfiguration de Cénéri, comme une vision proleptique de ce qui attend le protagoniste, puisqu'il a été enfermé dans l'asile avec toute sa raison et que c'est en conséquence de cette expérience qu'il deviendra effectivement fou. Pour un homme raisonnable, le fait d'être placé dans un environnement où la folie se trouve concentrée n'est donc pas sans conséquences. Pour celui qui fait l'expérience de l'asile, la distinction entre la folie et la raison devient toujours plus vague, la folie finissant par l'emporter sur une raison décidément minoritaire. Or, pour un homme raisonnable comme Cénéri, le contact par la parole, aussi dangereux soit-il, relève de la nécessité, le propre de l'homme résidant dans son caractère social. Aristote déclarait dans la *Politique* que « naturellement l'homme est un être sociable, et que celui qui reste sauvage par organisation, et non par l'effet du hasard, est certainement, ou un être dégradé, ou un être supérieur à l'espèce humaine ».<sup>114</sup> L'aliéné, tel qu'il est décrit dans le journal de Cénéri, est égal à cet « être dégradé » en raison de son manque de sociabilité. La folie évolue donc dans une sphère en dehors du social :

Chose étrange ! et qui tout de suite me sauta aux yeux, il n'y avait pas de groupes : chacun allait de son côté, sans s'inquiéter de ses voisins, ou, plus justement, comme s'il ignorait qu'il eût des voisins. (p. 259)

Les fous ne sont donc pas influencés par ceux qui les entourent, ce qui explique, comme le dit Cénéri, qu'ils puissent être regroupés, « entassés pêle-mêle » (p. 266). L'homme raisonnable, en revanche, ne peut être indifférent à son environnement :

---

<sup>114</sup> Aristote, *Politique*, trad. par Barthélémy Saint-Hilaire (Paris: Ladrage, 1874), I. 1. 9. Kant établit une association similaire à travers la notion d' « insociable sociabilité ». Voir Emmanuel Kant, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, in *Œuvres philosophiques*, édité et traduit par Ferdinand Alquié, 3 vols (Paris: Gallimard, 1985), II, pp. 192-93.

Que cet inconvénient n'existe pas pour les fous, c'est possible ; mais pour ceux qui, n'étant pas fous, se trouvent enfermés comme moi ? A cette idée j'ai peur, et il me semble sentir la raison me manquer. (p. 266)

A ce titre, l'aliéné ne diffère guère de la conception qui associe la folie à l'animalité. Cénéri rapporte un bref échange avec un homme qui aurait tué quatre hommes :

« Pourquoi avez-vous tué tant de monde?  
 – Parce que.  
 – Qu'est-ce donc que le premier vous avait fait?  
 – Il disait du mal de moi.  
 – Quel mal?  
 – Que je louchais; alors j'ai tapé dans son ventre avec mon couteau.  
 – Et le second?  
 – Il riait quand je passais.  
 – Et le troisième?  
 – Vous m'ennuyez. Si j'avais mon couteau, je vous arrangerais aussi. » (p. 274)

L'aliéné refuse toute interaction sociale, comme en témoigne la brièveté de ses réponses, et surtout sa dernière menace coupe court à la conversation et tout échange futur. De plus, le fou est dénué de toute morale ou de tout sens éthique. Il agit par instinct et de manière impulsive, sans aucune contrainte sociale. Ce manque le rapproche par conséquent plus de la bête que de l'homme, ce que suggère le diariste en le comparant à des « bêtes féroces du Jardin des Plantes » (p. 274). La folie est aussi une maladie dont l'homme raisonnable a honte. Qu'il s'agisse des comportements indécents ou de « servilité [...] devant les médecins et les gardiens » (p. 265) qui résulte de cette maladie, la folie est une atteinte à l'orgueil de l'homme raisonnable et civilisé. C'est ce sentiment qui prend immédiatement le protagoniste dans la cour de la ferme :

Il faut dire aussi que mes yeux voyaient trouble ; le sang de la honte qui m'avait monté à la tête m'aveuglait. Cela heureusement passa vite. Pourquoi avoir honte ? de quoi rougir ? les misérables qui m'entouraient n'étaient-ils pas des fous ? (p. 256)

La honte qu'il éprouve résulte du fait qu'il est traité comme les autres internés, soit comme un fou. Portant la camisole de force, sortant tout juste d'un bain, jeté dans la cour au milieu des autres aliénés, rien ne le distingue des autres fous, si ce n'est sa propre conviction.

Ce phénomène d'asociabilité est d'autant plus frappant lorsqu'il est question de fous raisonnants, car si ces personnes jouissent de moments lucides, elles manifestent parfois des accès maniaques pendant lesquels elles délirent et perdent tout caractère social. A l'asile, Cénéri entretient souvent des conversations avec le capitaine Bourdon et Monsieur d'Auvers dans leurs moments de lucidité, pendant lesquels ils apparaissent « parfaitement calme[s] et sensé[s] » (p. 269). Cependant, leur sociabilité, donc ce qui les rend humain, cesse dès qu'apparaissent les signes du délire :

Mon plus grand tourment [...] c'était la conversation de mes camarades, M. d'Auvers, le capitaine Bourdon, qui tout à coup, au milieu d'un entretien, se mettent à déraisonner.

Leurs paroles rapides, qui souvent ne sont pas terminées, leurs phrases qui se suivent au hasard sans aucune liaison, me fatiguaient extrêmement ; et aussi leurs regards inquiets, leurs gestes désordonnés. (p. 283)

Le style de ce passage permet d'illustrer les propos du narrateur. Les phrases sont saccadées, les éléments du discours, « paroles », « phrases », « regards » et « gestes », s'enchaînent dans une accumulation presque essoufflée. De surcroît, à l'instar de ses interlocuteurs, Cénéri semble avoir de la peine à terminer son propos : « Leurs paroles rapides [...] me fatiguaient extrêmement ; et aussi leurs regards... ». Cette correspondance entre la forme et le contenu du texte est indicatrice de l'évolution de Cénéri et du lien qui l'unit au capitaine Bourdon. Le côtoiement prolongé de la folie fait donc perdre la raison à l'homme sain d'esprit, « car vous savez que la folie se propage, par imitation, des fous aux personnes faciles à impressionner. On ne vit pas impunément avec les fous » (p. 268).

Ainsi, pour l'homme raisonnable, la folie est tout ce qui s'oppose à la civilisation : asociabilité, indécence, soumission extrême et bestialité. A maints égards, la représentation de la folie telle qu'elle est conçue par le diariste n'est pas sans rappeler le parallèle fréquent entre l'institution asilaire et pénitentiaire :

Avant d'être enfermé ici, je n'aurais jamais cru que de pareilles séquestrations fussent possibles, maintenant je doute : ces *bastilles de santé* peuvent rendre tant de services ! (p. 273)

Cette association insiste également sur l'inefficacité de l'aliénisme dans le traitement de la folie :

[Le capitaine Bourdon] est venu s'asseoir près de moi, et nous avons causé raisonnablement pendant une heure. Pauvre homme, cela a paru lui faire du bien. Peut-être que le meilleur remède contre la folie est la parole d'un homme sensé ; le meilleur et le seul, car ici je n'en vois mettre aucun en usage; nous sommes enfermés, voilà tout; emprisonnement n'est pas traitement. (p. 272)

Il n'est pas fait souvent mention de moyens thérapeutiques, et les rares exceptions concernent essentiellement les moyens de répression et de contrôle, tels que l'emploi de la camisole de force ou les bains :

Je ne sais pas si ces bains peuvent faire du bien à un malheureux fou ; pour un être raisonnable, c'est quelque chose d'horrible : l'éponge imbibée d'eau froide sur la tête, et autour du cou le couvercle de fer qui vous emboîte, il y a de quoi exaspérer un saint. (p. 255)

Les doutes sur l'efficacité de l'aliénisme, caractérisés par le recours à l'expression de l'incertitude « je ne sais pas », sont contrebalancés par le constat ferme et radical de ses lacunes : « c'est quelque chose d'horrible », « il y a de quoi exaspérer un saint ». Ici encore, le diariste a recours au renversement afin de remettre en cause l'aliénisme tout en légitimant sa propre réflexion.

L'aliénation mentale apparaît par conséquent comme un concept enfermé sur lui-même : la folie est concentrée dans l'environnement clos que constitue l'asile et entièrement déterminée par l'aliéniste. En conséquence de quoi l'individu déclaré aliéné se trouve

dépersonnalisé, et sa parole dépourvue de toute valeur, ce qui est figurativement évoqué lors d'un échange entre Cénéri et l'abbé Battandier :

« Donnez-moi votre parole d'être sage, dit l'abbé avec douceur, je vous fais retirer cette camisole.  
— Donner ma parole et la tenir serait d'un homme raisonnable, je ne suis qu'un fou. (p. 263)

Le diagnostic se substitue donc à la personne. Le caractère, les discours et les actes de l'individu déclaré aliéné sont perçus comme la conséquence directe de sa maladie. L'homme raisonnable qui a été déclaré fou par les médecins est pris au piège : sa voix est reléguée au statut de symptôme, perdant ainsi toute sa crédibilité :

« Eh bien ! demanda le docteur, sommes-nous toujours tourmenté de la manie du départ? »  
Et avec une sorte de bonhomie il lui donna deux petites claques sur les joues.  
« Je veux m'en aller.  
— C'est bien cela, manie du départ. Ah! mon gaillard, si vous ne changez pas de discours nous ne sommes pas près de nous séparer. »  
Il paraît que vouloir quitter une maison de fous dans laquelle on est enfermé constitue une forme de la folie qu'on appelle « manie du départ. »  
N'est-ce pas prodigieux ? (p. 264)

Le problème qui se pose pour Cénéri et sa revendication est en fait la même que celle de cet aliéné atteint de la « manie du départ ».

Si même en faisant preuve de lucidité un individu peut être taxé de folie, si toutes ses réactions et ses paroles ne sont plus que des symptômes de sa pathologie, si, enfin, la rémission ne passe que par la reconnaissance de la maladie, force est de constater, à l'instar de Cénéri après quelques jours de captivité, que l'homme déclaré aliéné perd toute sa crédibilité :

N'est-il pas plus naturel de croire le médecin que le malade?  
« Si vous ne m'aviez pas dit qu'il était fou, je ne m'en serais pas aperçu, »  
n'est-il pas le mot de plus d'un visiteur ? (p. 281)

Le discours rapporté indirect, attribué au « visiteur », soit toute personne extérieure au système asilaire, fait passer l'affirmation pour



un truisme selon l'évidence de la question rhétorique qui renforce le caractère absolu de la parole du médecin.

Ce qui fait la force d'*Un Beau-frère* réside dans le fait que Malot soit parvenu à contourner l'obstacle de la crédibilité du discours de l'interné en transposant sa voix dans l'univers de la fiction, et plus particulièrement en ayant recours à la technique du récit enchâssé. Pour reprendre Julie Froudière :

Malot devient le porte-parole de la folie, au sens premier du terme, en «portant» littéralement la parole de ce héros, et, plus généralement, du fou interné arbitrairement. [...] L'œuvre nous livre donc un témoignage direct, en profondeur, libéré de la censure d'un médecin-chef, et redonne la parole à un Cénéri qui se la voit confisquée par les aliénistes refusant de reconnaître son statut de victime.<sup>115</sup>

En effet, si le journal de Cénéri n'occupe qu'une petite partie du roman (à peine le dixième), c'est cet élément qui fait son originalité et sa force. Ainsi, le doute qui prévalait dans les témoignages de séquestrés tels que Karl-des-Monts ou Hersilie Rouy n'a plus lieu d'être lorsqu'il est contextualisé à l'intérieur d'un récit principal dont l'autorité est assurée par un narrateur omniscient. Gage de la crédibilité du séquestré arbitraire, ce narrateur extra- et hétérodiégétique offre au lecteur un récit de première main, authentique et crédible. En lisant le journal de Cénéri, le lecteur sait qu'il a été enfermé pour de faux motifs. Un tel procédé favorise l'identification et renforce par là même la possibilité des séquestrations arbitraires. Cénéri devient un caractère-type : sans véritable trait de personnalité qui le définirait comme étant « hors-norme », le fait qu'il ait pu être interné implique que n'importe qui pourrait être victime de séquestration arbitraire. Le contraste qui s'établit entre les différents niveaux diégétiques est essentiel : la décrédibilisation de la parole de Cénéri, la contagion de la folie qu'il

---

<sup>115</sup> Froudière, « Littérature et aliénisme: poétique romanesque de l'Asile (1870-1914) », p. 50.

redoute deviennent pour le lecteur des faits établis. En faisant entrer le témoignage dans l'univers fictif du roman, mais en le contextualisant à l'intérieur d'un récit impersonnel, Malot parvient à redonner à l'interné l'autorité de sa parole : en favorisant la vraisemblance sur la vérité, l'auteur contourne ainsi l'obstacle de la fiabilité du narrateur « fou ».

### 3.4 La parole des internés pour exposer les travers de l'aliénisme

Ce n'est donc qu'en représentant la parole de l'interné dans l'univers fictionnel et romanesque qu'elle peut être crédibilisée et les revendications de l'interné légitimées. Ainsi Malot apparaît-il comme le porte-parole des internés et comme initiateur des romans anti-aliénistes qui se sont popularisés par la suite, comme *Un Fou* d'Yves Guyot, *Les Amours d'un interne* de Jules Clarétie ou *La Dompteuse*, roman feuilleton inachevé de Jules Vallès.<sup>116</sup> Il est toutefois intéressant de noter qu'à l'inverse de Malot, peu d'auteurs aient confié l'autorité narrative à leurs personnages considérés comme fou. La technique de l'enchâssement permet pourtant d'agir simultanément sur deux plans : le récit premier fonctionnant au niveau de l'argumentation, et le récit second au niveau de l'expression subjective du protagoniste. L'originalité du roman de Malot provient surtout de l'importance accordée à l'expérience telle qu'elle a été vécue par le sujet. Elle facilite l'identification du lecteur au protagoniste tout en revalorisant la valeur testimoniale de l'interné. Le récit premier permet de crédibiliser la parole de l'interné en présentant son internement comme arbitraire. La

---

<sup>116</sup> Respectivement : Jules Clarétie, *Les Amours d'un interne* (Paris: Fayard, 1899); Yves Guyot, *Un Fou* (Paris: Marpon, 1884). Vallès, pour sa part, a commencé à publier un roman feuilleton dénonçant tous les lieux d'internement intitulé *La Dompteuse* dans *Le Citoyen de Paris*, du 13 février au 13 mai 1881. Jules Vallès, « La Dompteuse », *Le Citoyen de Paris*, 13 février - 13 mai 1881.

vraisemblance constitue de ce fait le principal enjeu littéraire de l'écriture du moi déclaré aliéné dans *Un Beau-frère*.

A l'inverse, Hersilie Rouy fait de l'écriture une plateforme de pouvoir. Par sa rhétorique, la narratrice vise à reconstruire son identité en dehors du système asilaire. Cette extériorité s'exprime dans le récit de deux manières différentes. D'une part, la posture de la narratrice au moment de l'écriture, donc après sa libération, la place effectivement hors des murs de l'asile. D'autre part, les lettres reproduites dans le récit représentent métaphoriquement une échappatoire hors du système asilaire, dans lequel elle peut reprendre le contrôle de sa parole et de sa personne sans l'intervention oppressive ou la censure de l'aliéniste. La figure récurrente du renversement sert pour sa part à bouleverser l'autorité, elle est employée comme un moyen de légitimer sa voix et soutenir sa version des faits.

Le renversement caractérise également le texte de Karl-des-Monts. Les champs lexicaux qui unissent les fous et le corps médical de l'asile dans un rapport de correspondance brouillent d'une part la frontière qui sépare la folie de ceux qui prétendent la définir, mais placent également le narrateur dans une position de force, celle de la raison. Le tableau qu'il peint de la folie inclut par conséquent à la fois son environnement, l'asile, et les aliénistes et place le narrateur dans une position extérieure à elle. Sous sa plume, la folie se distingue pour son potentiel esthétique. En reconduisant des représentations littéraires de la folie telle qu'elle était notamment représentée par les textes du corpus dans les chapitres précédents, Karl-des-Monts reconnaît la « folie relative », celle qui affecte des êtres exceptionnels et qui peuvent accéder à des sphères sublimes dont le commun ne saurait rendre compte. Elle véhicule les caractéristiques du sublime burkien telles que l'élévation et l'excitation des sens. C'est l'omniscience du narrateur

d'*Aurélia*, la rêverie du narrateur de *Mémoires d'un fou*, le génie de Louis Lambert, l'extase de Michel le charpentier. Mais surtout, elle se distingue par son caractère éphémère, comme son qualificatif « relatif » le suggère. Ce type de folie n'est somme toute déterminé qu'à partir de son contexte d'apparition. La folie d'un jour devient le génie de demain. C'est pour cette raison que Karl-des-Monts se reconnaît dans cette catégorie d'êtres d'exception. S'il peut se considérer comme fou, ce n'est que dans la mesure où cette folie n'est que métaphorique et temporaire.

La folie qui l'entoure, en revanche, se distingue par sa permanence et s'apparente au sublime de Burke dans ce qu'il offre de terrible et de bas. La « folie absolue », comme la nomme Karl-des-Monts, est obscure, dangereuse, incontrôlable et sauvage. Sa conception permet de reconduire une poétique de la folie, dans laquelle l'horreur côtoie l'abject et le funeste. Dans ce sens, la représentation du narrateur, qui place la distinction au cœur de sa rhétorique, agit autant comme une préservation que comme une revalorisation. Dans les deux cas, la folie reproduit des topoï littéraires qui permettent au narrateur d'affermir son statut d'écrivain.

Cependant, ce qui fait la force d'*Un Martyre dans une maison de fous* du point de vue esthétique fait également sa faiblesse sur le plan polémique et expose les failles de sa valeur argumentative. En rejetant le discours médical de la folie au profit d'une conception unilatérale, il néglige le fait que la folie puisse s'exprimer au sein de la raison et que sa présence ne soit pas toujours manifeste. Lorsqu'une telle conception a été acceptée et légitimée, l'omission d'un tel facteur au profit d'une acception extrême atténue sa portée polémique. Hersilie Rouy et Hector Malot intègrent le discours aliéniste à leur récit, mais là où la première expose leurs erreurs (comme l'attribution de ses noms

alternatifs à des manifestations délirantes), le second dénonce surtout leur tendance à servir leurs propres intérêts personnels. Les observations des médecins et du directeur de la ferme Luat semblent en effet plus motivées par le profit que sur le bien-fondé médical de leur diagnostic.

Concernant les narrateurs des chapitres précédents, il s'agissait de révéler une alternative au discours aliéniste, montrer que la folie ne constituait non pas l'inverse de la raison, mais une autre raison qui échapperait au sens commun. Les narrateurs qui composent ce chapitre, en revanche, cherchent à prouver qu'ils appartiennent à la catégorie des gens *raisonnables*. La parole du fou ne se situe donc pas dans l'indétermination, la subjectivité ou le sublime, mais bien à l'intérieur du système rationnel. Les narrateurs de *Mémoires d'un fou* et d'*Aurélia* replaçaient le sujet au centre d'une expérience sublime, reléguant la raison humaine aux marges de leur conception. Pour Karl-des-Monts, Hersilie Rouy et Cénéri, cette raison humaine est au centre de leur conception, leur diagnostic ne provient pas d'une conception limitée, mais d'une erreur de jugement, celle des aliénistes. En d'autres termes, l'existence des fous et la légitimité de leur internement ne semble pas être remis en question. Si Hersilie Rouy et Cénéri reconnaissent dans quelques cas isolés que d'autres internés n'ont pas leur place à l'asile, c'est surtout à la tyrannie de l'aliénisme et à son inefficacité que s'attaquent ces récits. En effet, le potentiel contagieux ainsi que la dangerosité de la folie justifient sa réclusion et son exclusion de la sphère sociale. Toutefois, les méthodes employées par les aliénistes ressemblent bien plus à des moyens de répression qu'à des traitements. Les descriptions du contexte asilaire peignent l'aliénisme comme un système disciplinaire où il s'agit plus de maîtriser la folie que de la soigner. Dans tous les cas, ces récits

d'internés se présentent tous comme une écriture en résistance : à la catégorisation aliéniste, à l'oppression asilaire, à la contagion de la folie. Ecriture comme revendication du moi (enjeux littéraires du moi aliéné): réappropriation de la voix, reconstruction de soi, légitimité du discours de celui qui a été déclaré fou. En ce qui concerne le lecteur, si celui-ci demeure toujours hésitant devant les possibilités interprétatives qu'offrent les récits autobiographiques quand le narrateur est potentiellement fou, à défaut de son adhésion, ces textes auront néanmoins le mérite de gagner sa sympathie.

## Conclusion

Si, selon la pensée foucaldienne, le pouvoir s'articule autour des discours dominants qui imposent leurs normes, la parole du fou dans le texte littéraire constitue un contre-pouvoir au discours légitime de l'aliénisme. La conception de la folie exprimée par ses divers porteurs vient dès lors contrer la détermination externe qui considère l'individu comme un être exclusivement pathologique et déterminable en termes génériques. Si la folie a été séquestrée physiquement entre les murs de l'asile, métaphoriquement à l'intérieur du discours rationnel de l'aliénisme, la littérature lui a offert une échappatoire, une plateforme d'expression. Cette thèse a cherché à réorienter la recherche en privilégiant une approche littéraire. L'analyse a montré que le narrateur fou (qu'il se reconnaisse comme tel ou non), sa représentation et son discours ont contribué à façonner la conception moderne de la folie en proposant des représentations alternatives bien qu'étroitement liées à celles établies par l'aliénisme. C'est en effet parce que la médecine mentale a admis qu'un aliéné pouvait tenir des propos raisonnables que le fou a pu effectivement assumer une fonction narrative. De même, en déterminant des concepts comme la monomanie ou la folie raisonnante, et en suivant une structure caractéristique dans ses traités théoriques, l'aliénisme a mis à disposition un langage et des notions qui pouvaient être exploitées esthétiquement. En convoquant des images littérairement fortes et la rhétorique aliéniste, les auteurs des textes du corpus ont développé une esthétique originale de la folie qui a contribué à populariser les théories aliénistes en les rendant accessible à tout lecteur. Toutefois, ces théories sont présentées de la perspective du fou, et révèlent ainsi leur caractère subversif.

Les textes analysés semblent corroborer plusieurs observations de Foucault. En effet, les narrateurs montrent une opposition plus ou moins marquée à l'encontre des théories médicales, et ils se caractérisent également par leur nature indocile. Ils refusent de se reconnaître dans les définitions médicales de la folie, s'élèvent contre des notions et des valeurs de la société qu'ils méprisent, inversent les pôles du pouvoir entre eux et les médecins. En se basant sur la littérature médicale, Foucault établissait le pouvoir psychiatrique comme une lutte, la folie apparaissant comme une « volonté en insurrection » que le médecin se donnait pour tâche de maîtriser. De ce point de vue, cette recherche a montré que les textes analysés exposent un cercle vicieux : la raison pour laquelle les internés élèvent leur voix est également celle pour laquelle ils sont enfermés.

De même, l'analyse s'accorde avec Foucault pour voir en l'aliénisme la perpétuation de l'exclusion de la folie de la sphère sociale. En effet, les narrateurs fous étudiés se distinguent avant tout par leur isolement. Plus encore, dans les cas de Michel, Louis Lambert et le narrateur d'*Aurélia*, l'emprise du délire sur le sujet est proportionnelle à leur mise à l'écart sociale. En dernière instance, elle conduit à la dissolution corporelle de Michel, à la séparation du corps et de l'esprit de Lambert et à l'enfermement du narrateur d'*Aurélia* dans un univers solipsiste, hors de tout contact avec la société qui les environne. Ces caractéristiques figurent parmi les principales des aliénés peints par les internés du troisième chapitre. La représentation de la folie dans ces textes exclut toute possibilité d'intégration. Si les narrateurs de *Mémoires d'un fou* et d'*Aurélia* sont, par rapport à Michel et Lambert, libres de leur parole dans la mesure où elle n'est pas tributaire d'un récit cadre et d'un narrateur premier, leur œuvre ne pouvait se faire qu'au prix d'une extraction de leur folie et d'une



réintégration dans le système rationnel du langage. Toutefois, si la folie comme le conçoit Foucault se situe dans le silence et l'absence, l'expérience de la folie se dit, et l'œuvre persiste. A la frontière entre la raison et la folie, ces textes manipulent le langage pour exprimer cet « ailleurs » auquel la folie, non pas celle définie par les médecins, mais celle telle que son porteur la conçoit, leur donne accès.

En termes d'exclusion, la mise à l'écart peut donc être assumée au profit d'une distinction individuelle. Pour le narrateur de *Mémoires d'un fou*, particulièrement, l'emploi du qualificatif sert surtout à l'élévation de l'esprit au-dessus du commun qu'il abhorre. Pour tous ces narrateurs, du moins, leur état est avant tout le produit d'une divergence d'appréciation. S'ils ont été pris pour fou, c'est essentiellement dû au fait que le commun, représentant le discours dominant donc incluant les médecins, n'a pas su reconnaître ce qui faisait d'eux des êtres d'exception. Pour Michel, Lambert, les narrateurs de *Mémoires d'un fou* et d'*Aurélia*, ce qui a été pris pour de la folie est en réalité une expérience sublime dans les sphères les plus élevées de l'imagination et de l'extase. Karl-des-Monts et Hersilie Rouy se placent également dans une posture privilégiée par rapport au commun. Par leur rhétorique cinglante, ils renversent figurativement l'ordre établi pour assurer leur propre position dominante.

Toutefois, ces narrateurs internés refusent catégoriquement toute forme de folie, qu'elle soit médicale ou poétique. S'ils l'emploient dans leurs représentations, c'est essentiellement pour souligner l'horreur et la violence de l'institution asilaire. La folie existe, et ils l'excluent eux-mêmes de la sphère sociale qu'ils cherchent à réintégrer. Au fil de ses représentations, la folie est peu à peu devenue une menace. Pouvant toucher tout individu à quelque moment de sa vie, elle effraie celui qui, une fois atteint, ne pourra plus s'en défaire. Elle est également celle qui

tue sans que son porteur ne montre aucun signe précurseur de folie. La « monomanie homicide », telle que la définissait Esquirol, se distinguait précisément du fait que ce type de folie ne se manifestait qu'à travers les actes de son porteur. En dehors de l'objet de la monomanie, nous avons insisté sur ce point, il était difficile, sinon impossible de prévenir les actes violents de celui qui en était atteint sans le regard expert de l'aliéniste :

Bien plus souvent que ne le croient même les médecins, les facultés affectives des aliénés sont perverties et même suspendues entièrement. Les hommes les plus moraux, doués du caractère le meilleur, des mœurs les plus douces, de la conduite la plus régulière, m'ont avoué que les idées d'homicides les avaient tourmentés pendant leur délire.<sup>1</sup>

Ces théories ont concouru à exacerber le potentiel anxiogène et imprévisible de la folie dans les esprits, et ce n'est pas un hasard si la littérature a exploité ces aspects. Par exemple, Larry Duffy a montré comment Zola a puisé dans la littérature aliéniste, notamment Esquirol et des aliénistes de la moitié du siècle, pour forger le protagoniste de *La Bête humaine* : « Jacques Lantier [...] largely fits the medically and culturally pervasive profile of Esquirol's homicidal monomaniac ».<sup>2</sup> D'une manière générale, Jacques Lantier se distingue par le fait qu'il ne manifeste aucun trait laissant supposer ses pulsions meurtrières. Il pense rationnellement, peut même raisonner sur le meurtre. Toutefois, en accord avec les théories des aliénistes, la raison seule ne peut empêcher le monomane homicide de passer à l'acte, conduisant Jacques à étrangler sa maîtresse dans un moment de folie.

Le potentiel dangereux, mystérieux et obscur de la folie est alors devenu un thème de prédilection de la littérature fantastique de la fin

---

<sup>1</sup> Esquirol, *Des Maladies mentales*, II, 104.

<sup>2</sup> Larry Duffy, « Monomania and Perpetual Motion: Insanity and Amateur Scientific Enthusiasm in Nineteenth-Century Medical, Scientific and Literary Discourse », *French Cultural Studies*, 21 (2010), 155-66 (p. 157).

du siècle. Comme le rappelle Le Guennec, « le public attend du récit fantastique non de la compassion pour les personnages, mais des émotions fortes, un habile mélange de réalité et d'étrangeté, sinon de terreur ».<sup>3</sup> A l'inverse du fantastique qui caractérise l'œuvre de Nodier, le fantastique de fin de siècle se distingue par sa faculté à produire l'hésitation. En effet, comme le définissait déjà Maupassant à propos du fantastique dans son article éponyme paru en 1883 :

L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar.<sup>4</sup>

Cette définition combine dans un même mouvement la violence des effets (« effets terribles » « se raccrochait brusquement au réel »), la peur (« l'effarement », le « cauchemar ») et la déstabilisation (« l'hésitation », « le lecteur indécis », la « confusion pénible »). Elle se rapproche à maints aspects à celle que propose Todorov :

Il faut que le texte [fantastique] oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.<sup>5</sup>

Apparaissent alors dans les contes fantastiques des personnages à première vue raisonnables qui sont témoins d'événements rationnellement inexplicables, ou en proie à des pensées délirantes. Pour le lecteur, leur discours même pose la question de leur santé d'esprit. Dès lors que ces personnages deviennent narrateurs de leurs récits, il est impossible pour le lecteur de faire la part entre ce qui relève de la réalité et ce qui pourrait relever du délire. Dans les récits

---

<sup>3</sup> Jean Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: L'Harmattan, 2003), p. 107.

<sup>4</sup> Guy de Maupassant, « Le Fantastique », *Le Gaulois*, 7 octobre 1883, p. 1.

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970), p. 29.

fantastiques de la fin du siècle, cette particularité de la folie devient un élément propre à provoquer cette hésitation caractéristique au genre dont parle Todorov. Le narrateur lui-même vient à s'interroger sur son état, ce qui devient le cœur de l'intrigue fantastique. Dans la seconde version du *Horla*, par exemple, après avoir été témoin d'événements extraordinaires, le narrateur s'interroge sur son état mental, prenant appui sur ses connaissances de la folie :

Je me demande si je suis fou. En me promenant, tantôt au grand soleil, le long de la rivière, des doutes me sont venus sur ma raison, non point des doutes vagues comme j'en avais jusqu'ici, mais des doutes précis, absolus. J'ai vu des fous ; j'en ai connu qui restaient intelligents, lucides, clairvoyants même sur toutes les choses de la vie, sauf sur un point. Ils parlaient de tout avec clarté, avec souplesse, avec profondeur, et soudain leur pensée, touchant l'écueil de leur folie s'y déchirait en pièces, s'éparpillait et sombrait dans cet océan effrayant et furieux, plein de vagues bondissantes, de brouillards, de bourrasques, qu'on nomme « la démence ».<sup>6</sup>

Cette définition de la folie correspond de près à la monomanie d'Esquirol. Le narrateur pousse même sa réflexion plus loin, en considérant qu'en dépit de toute absence de fureur, il peut tout de même être atteint de folie :

Certes, je me croirais fou, absolument fou, si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état, si je ne le sondais en l'analysant avec une complète lucidité. Je ne serais donc, en somme, qu'un halluciné raisonnant.<sup>7</sup>

Le fait que le narrateur concède la possibilité d'être atteint d'un type de folie bien défini par les aliénistes rompt avec les discours tenus par les narrateurs fous antérieurs. Certes, le narrateur n'a pas été diagnostiqué fou par une instance extérieure, comme cela a pu être le cas pour les autres auteurs du corpus, mais il n'en exploite pas moins les théories aliénistes à son propre compte pour autant.

---

<sup>6</sup> Guy de Maupassant, *Le Horla (seconde version)*, in *Contes et nouvelles*, éd. par Louis Forestier, 2 vols (Paris: Gallimard, 1974-1979), II (1979), 927-28.

<sup>7</sup> Maupassant, *Le Horla (seconde version)*, p. 928.

De ce point de vue, le discours du fou ne se pose plus tant sur le mode de la résistance que sur celui du consensus. Les deux versions du *Horla* sont à cet égard significatrices. Les deux récits, publiés respectivement en 1886 et 1887, reprennent sensiblement la même intrigue, et racontent comment un homme a ressenti la présence d'un être invisible qu'il a baptisé « le Horla » et qui exerce sur lui une influence oppressante. Ils diffèrent par contre sur le plan structurel. Dans la première version, le récit est tenu oralement par un patient et enchâssé dans un récit cadre mettant en scène le contexte d'énonciation :

Le docteur Marrande, le plus illustre et le plus éminent des aliénistes, avait prié trois de ses confrères et quatre savants, s'occupant de sciences naturelles, de venir passer une heure chez lui, dans la maison de santé qu'il dirigeait, pour leur montrer un de ses malades.<sup>8</sup>

Ce cadre inscrit d'emblée la parole du fou dans un contexte asilaire, avec la figure prépondérante de l'aliéniste en tête du texte. Le récit, narré au passé, se présente selon Louis Forestier comme « un compte rendu clinique, linéaire, objectif ».<sup>9</sup> A la fin de la nouvelle, le docteur Marrande semble concevoir la théorie de son patient comme une possibilité. Adhérant au discours de l'aliéné, le médecin n'est plus représenté comme une instance antagoniste au fou, cherchant à interpréter son propos dans une optique symptomatologique. Dans la seconde version, l'étude de cas fait place au journal intime, à l'évolution psychologique du sujet. Affranchi du cadre institutionnel asilaire et de la présence des médecins, le narrateur intègre toutefois le discours médical à ses réflexions, non plus pour les réfuter, comme c'était le cas pour les narrateurs du corpus de cette thèse, mais au contraire dans une tentative de rationalisation. Il ne rejette donc pas la

---

<sup>8</sup> Maupassant, *Le Horla (première version)*, in *Contes et nouvelles*, II (1979), p. 822.

<sup>9</sup> « Notice », in *Le Horla (seconde version)*, p. 1619.

possibilité de la folie, à plus forte raison celle telle que la conçoit l'aliénisme. Cette conception particulière de la folie est par ailleurs celle qui prime dans les autres nouvelles de Maupassant qui mettent en scène un narrateur fou.<sup>10</sup>

Ce changement peut sembler surprenant compte tenu de la crise de l'aliénisme des années 1860. Dans les années 1870, de nombreuses enquêtes ont été suspendues, dont la pétition d'Hersilie Rouy, et la proposition de révision de la loi de 1838 déposée en 1870 par Gambetta n'a finalement pas abouti, notamment en raison des troubles liés à la chute du Second Empire.<sup>11</sup> Selon Goldstein, malgré la méfiance du gouvernement à l'égard des institutions médicales dans les premières années de la Troisième République, les psychiatres, Charcot en tête, ont trouvé avec les politiques un terrain d'entente.<sup>12</sup> Toujours selon Goldstein, la méthode positiviste telle que l'appliquait notamment Charcot n'était pas dénuée de connotations politiques. Son anticléricalisme, notamment, s'accordait avec les politiques à la tête de l'Etat, y compris Gambetta lui-même : « more intimately connected to the government than at any time since the Revolution, the psychiatrists now formed part of a tight network of republican politicians and scientist-politicians ». <sup>13</sup>

Sur le plan culturel, Castex explique ce changement de posture vis-à-vis de l'aliénisme par une modification des modes et, dès lors, des attentes du public :

---

<sup>10</sup> Outre les deux versions du *Horla*, nous pourrions également mentionner *Fou ?* publié en 1882 et *Lui ?* en 1883, in *Contes et nouvelles*, I (1974) ; *Lettre d'un fou* en 1885, *La Nuit* en 1887 et *Qui sait ?* en 1890, in *Contes et nouvelles*, II (1979).

<sup>11</sup> Voir Castex, *L'Ordre psychiatrique*, p. 268.

<sup>12</sup> Jean-Martin Charcot (1825-1893) a été promu chef de service à la Salpêtrière en 1861. Il s'est particulièrement distingué pour ses travaux sur l'hystérie et ses « leçons » lui ont valu une renommée internationale. Voir notamment Marcel Gauchet et Gladys Swain, *Le Vrai Charcot* (Paris: Calmann-Levy, 1997).

<sup>13</sup> Goldstein, *Console and Classify*, p. 361.

Le fantastique pur, celui qui ne relève d'aucune explication, ne trouve plus guère de crédit : le public est las des classiques histoires de fantômes ou de vampires. [...] Les conteurs [...] cèdent à ce besoin de justification positive qui aiguillonne l'activité des chercheurs et des expérimentateurs.<sup>14</sup>

Plus particulièrement dans le domaine de la folie, Ponnau remarque dès les années 1880 une combinaison de plusieurs facteurs ayant concouru au changement d'attitude des auteurs fantastiques :

Cette osmose si séduisante des découvertes fascinantes de la psychiatrie, de la neurologie et d'un surnaturel revivifié par les sciences psychiques explique l'accueil réservé par le public des lecteurs à certains récits fantastiques considérés comme le compte rendu circonstancié de faits insolites, mais réels.<sup>15</sup>

Ponnau comme Castex ne manquent pas non plus de mentionner l'influence et la popularité de Charcot et de ses « Leçons à la Salpêtrière ». Bertrand Marquer a très bien montré comment le « Maître de la Salpêtrière » a influencé le milieu littéraire, d'une part, en donnant accès à ses cours au public, et Maupassant comptait par ailleurs parmi ses auditeurs, mais également en organisant ou participant à de nombreux salons, « où cohabit[aient] sa cour médicale habituelle et ses nouveaux habitués du monde littéraire ».<sup>16</sup> Si bien qu'il s'est établi un mouvement de va-et-vient représentationnel entre la science et la littérature autour de la figure pivot de l'aliéniste. En effet, les « leçons de la Salpêtrière » se distinguaient par leur caractère spectaculaire et le médecin par ses talents oratoires, tandis que les auteurs comme Zola, Maupassant, Lermina ou Daudet intégraient ses théories, voire le nom de l'aliéniste lui-même, dans leurs récits.<sup>17</sup>

Les possibilités stylistiques qu'offre un narrateur fou ont surtout été exploitées par des auteurs comme Maupassant ou Lermina dans

---

<sup>14</sup> Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, p. 108-09.

<sup>15</sup> Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, p. 63.

<sup>16</sup> Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle* (Genève: Droz, 2008), p. 83.

<sup>17</sup> C'est notamment le cas dans *Magnétisme* (1882) de Maupassant. *Magnétisme*, in *Contes et nouvelles*, I (1974).

leurs contes fantastiques, comme nous en avons vu un exemple avec *Le Horla*. L'accent porté sur la dimension psychologique du protagoniste, le rapport entre la peur et la folie et la mise en question de la fiabilité de son discours deviennent des motifs récurrents. Il ne s'agit plus, semble-t-il, de contester ou de redéfinir les théories aliénistes, mais de les appliquer aux narrateurs. Ce nouveau paradigme littéraire dans lequel la folie médicale est admise et non plus rejetée pourrait constituer la base d'autres études sur les modalités conceptuelles et esthétiques de la parole du fou qui s'inscriraient dans la continuité de celle-ci.

En revanche, dans les années qui ont vu naître l'aliénisme et son âge d'or, nous avons vu que la représentation de la parole du fou en littérature s'est essentiellement posée en opposition au discours dominant, en mettant en avant des conceptions alternatives de la folie ou en décrédibilisant les théories aliénistes. Le parcours établi par cette thèse a suivi une sélection de textes de manière chronologique, révélant des tendances similaires dans le mode de représentation de la folie, du fou et de son discours. Ainsi, l'analyse de *La Fée aux Miettes*, de Louis Lambert a mis en évidence l'importance accordée à l'existence d'une folie qui donnerait accès à des sphères de connaissances privilégiées et supérieures à la raison scientifique. La folie, telle qu'elle était définie par les pionniers de la psychiatrie comme Pinel et Esquirol, était limitée et ne rendait pas compte des aspects positifs et extraordinaires auxquels certains fous ont accès. Michel et Louis Lambert ont vécu une extase extrême, par le biais du rêve ou de la passion. Bien que cette expérience n'ait pu se concrétiser qu'au coût de leur consistance corporelle, Michel disparaissant et l'esprit de Lambert semblant définitivement perdu pour ses proches, cette fin ne marque pas nécessairement l'échec de ces personnages. Au contraire, dans ces récits, c'est ce qui fait d'eux des êtres sublimes et profondément



littéraires. Toutefois, la transmission de leur expérience n'a pu se faire que par le biais d'un poète-témoin, instance intermédiaire entre le fou sublime et l'homme du commun. Ces poètes et narrateurs premiers contextualisent la parole du fou à l'intérieur d'une conception essentiellement poétique, dans une posture critique vis-à-vis du discours aliéniste.

*Mémoires d'un fou* et *Aurélia* se distinguent de ces deux premiers textes surtout d'un point de vue structurel. En effet, si la conception de la folie des narrateurs se rapproche de celle déclinée par Nodier et Balzac, ils se font eux-mêmes poètes et narrateurs exclusifs du récit. Contre les conceptions dominantes, ces narrateurs conçoivent leur « folie » comme une expérience poétique et sublime. L'aliénisme catégorise la folie en espèces caractérisées par des traits et des manifestations indépendantes de la personne qu'elle affecte. La folie des narrateurs de *Mémoires d'un fou* et d'*Aurélia*, à l'inverse, est intrinsèquement liée à son porteur et ne peut donc s'exprimer qu'en fonction de celui qui en a fait l'expérience. Elle se resserre autour de l'individu en tant que singularité, raison pour laquelle l'un comme l'autre rejettent toute détermination externe de la folie, soit par le démantèlement sémantique de ses acceptions, soit par son éviction littérale. L'écriture représente pour ces narrateurs autant un outil stylistique que déterminant. En effet, c'est par le biais de l'écriture que l'un comme l'autre parviennent à surmonter la détermination externe et imposer le compte-rendu de leur expérience. S'ils ont pu paraître excentriques, montraient de la résistance à se conformer aux normes, c'est qu'ils avaient accès à des domaines de connaissances supérieures, où l'imagination s'exacerbe et la rêverie s'exalte. Comme dans le cas de Michel ou de Lambert, leur sort a été d'être mal compris. Ces textes renversent les polarités de la valeur qualitative de la folie, en faisant

d'elle non plus une tare, une maladie ou une déficience, mais au contraire, une faculté exceptionnelle, un caractère distinctif, une disposition particulière. Mais de même que dans le cas de Michel et de Lambert cette qualité excédait les limites du langage et nécessitait par conséquent une instance intermédiaire pour rendre compte de leur expérience, le projet même d'écriture *Mémoires d'un fou* et d'*Aurélia* implique de se plier au système rationnel du langage. Cette thèse a montré que c'est précisément là que la littérature se distingue, dans sa capacité à suggérer l'indicible, à affecter plus qu'à décrire de manière spécifique. Revenant à nouveau sur Burke et ce qu'il dit de la poésie et de la rhétorique :

Leur objet est de toucher par la sympathie plutôt que par l'imitation et de faire voir l'effet des choses sur l'esprit de l'orateur et des auditeurs plutôt que d'en présenter une idée claire. Telle est la sphère la plus étendue de leur pouvoir et celle de leurs plus grandes victoires.<sup>18</sup>

Lorsque ces narrateurs se trouvent physiquement enfermés à l'intérieur d'un système qui les vide de leur individualité, l'écriture devient un enjeu identitaire plus que seulement figuratif. Pour les narrateurs d'*Un Martyre dans une maison de fous*, de *Mémoires d'une aliénée* et du journal de l'interné dans *Un Beau-frère*, il ne s'agit plus tant de mettre en avant une singularité qui les distingue du commun que de réintégrer cette raison humaine. Leur parole ne s'oppose donc plus tant à la conception aliéniste de la folie qu'à l'aliénisme en tant que pouvoir institutionnel. Bien que leur représentation de la folie s'inscrive dans une esthétique sublime, ce n'est plus tant pour en faire l'éloge que pour exposer son caractère incontrôlable, dangereux et terrible. Si leur posture s'inscrit également sous le signe de la résistance, ce n'est non plus tant contre la conception médicale de la folie que contre les aliénistes qui les ont considérés fous. Leur discours s'est dès lors fait polémique, faisant de

---

<sup>18</sup> Burke, *Recherche philosophique*, p. 272.

la crédibilité de la parole du fou un enjeu central du débat. Ironiquement, c'est par la réinscription de cette parole à l'intérieur d'un récit enchâssant et contextualisant que Malot surmonte cet obstacle de fiabilité.

La littérature, et à plus forte raison le discours du fou, interroge la notion même de folie. Elle permet de montrer que la vérité, en somme, n'est que le produit d'un discours dominant qu'il est nécessaire de démanteler. De ce fait, la figure du narrateur fou privilégie la conception de la folie en tant qu'expérience subjective, mais toujours en rapport étroit avec la conception dominante. Les textes du corpus produisent sur la folie un discours symétriquement opposé à celui de l'aliénisme, en l'exposant de la perspective de l'aliéné. Analyser le discours d'un narrateur dit fou revient à lui reconnaître sa singularité, au sens fort du terme. La constante chez les narrateurs du corpus et la raison primordiale de la résistance de ces textes proviennent essentiellement du fait que leur individualité a été scellée par une détermination catégorique. Au-delà des conceptions positives et médicales qu'ils ne récusent somme toute pas entièrement, leur œuvre rappelle que la folie est avant tout une expérience personnelle, esthétique et identitaire. Ces auteurs confirment d'une certaine manière la critique formulée par Foucault qui voyait dans l'aliénisme l'établissement d'une négativité. L'une des conséquences de la séparation entre la raison et la folie a été de reléguer la seconde à l'erreur ou à l'insubordination. La déraison devenait tout caractère déviant, tant sur le plan physiologique que social, et ne s'expliquait plus qu'en termes pathologiques.

L'analyse du discours du fou et de sa fonction de narrateur, telle que nous nous sommes proposé de la faire dans cette thèse, permet de mettre à jour les implications du qualificatif de « fou » au XIX<sup>e</sup> siècle.

Cet attribut, d'une part, découle d'une conception tant médicale que culturelle, dans la mesure où le médical en tant que discours dominant a imposé son point de vue sur tous les domaines du pouvoir (savoir, gestion et perception). L'excentricité, l'indocilité et le non-conformisme sont devenus critères d'exclusion sociale ou d'enfermement à l'asile. De même, la folie telle qu'elle était conçue par les aliénistes a été assimilée à une tentative d'insubordination. Les narrateurs analysés sont ainsi enfermés, comme nous l'avons souligné, dans un cercle vicieux : pour les aliénistes, la guérison passe par l'aveu de la folie, alors que son déni n'apparaît que comme sa manifestation la plus forte. D'un autre côté, être appelé « fou » est aussi vecteur de production littéraire. Le potentiel de la folie à provoquer la terreur, son indétermination et l'extrême de ses manifestations en font un thème propice à véhiculer des caractéristiques propres à l'esthétique sublime. Lorsque ces éléments passent par la mise en récit de la parole du fou, ils permettent de revaloriser à la fois son expérience et son statut.

En ce sens, la littérature, en tant que discours alternatif qui exerce aussi son influence sur le domaine des idées, contribue à forger la perception de la folie en interrogeant et en pliant la rigidité du discours médical. Redonner la parole au fou, c'est donner à voir la folie sous un autre jour, et rappeler que la folie ne peut pas toujours être figée dans des catégories fixes ni déterminée uniquement dans une perspective pathologique.

L'accent porté uniquement sur des textes mettant en scène un narrateur fou ainsi que l'approche adoptée, qui privilégie la lecture analytique des textes comme entités autonomes, permet d'aborder le thème de la folie dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle dans une perspective nouvelle, et nous espérons contribuer avec cette étude aux recherches littéraires sur la folie et sa perception au XIX<sup>e</sup> siècle, en montrant que la

folie n'est pas uniquement une maladie qu'il faut traiter ou un critère d'exclusion sociale. C'est aussi une expérience sublime et la possibilité d'accéder à des sphères qui dépassent l'entendement commun. La création littéraire permet ainsi de reproduire cette expérience à travers la manipulation du langage. Cette thèse souligne par là même que la folie ne peut s'appréhender indépendamment de son contexte de production, qu'il s'agisse des conceptions communes qui la définissent ou de la perception individuelle que les individus qualifiés de « fous » lui confèrent. Le terme de « folie » ainsi que le qualificatif de « fou » dans la recherche critique doivent donc s'employer avec précaution.

L'étude pourrait également servir aux recherches menées par des branches interdisciplinaires comme les « Health Humanities ». L'approche adoptée par ce domaine privilégie en effet la parole du sujet « fou » et reconnaît la place fondamentale de la littérature dans les complexités qui entourent la folie. Dans le premier manifeste des « Health Humanities », les auteurs insistent sur les contributions que peuvent apporter les études littéraires aux sciences médicales :

Whereas the vignette or case study, under the guise of presenting a narrative of a unique experience, portrays a madness experience under a homogenising diagnostic framework, the literary text instead presents the individual human specificity of cognition, emotion and internality in imaginative and unique form. This in turn reminds us that there is no « typical » experience of madness, despite the homogenising tendency of the common diagnostic system.<sup>19</sup>

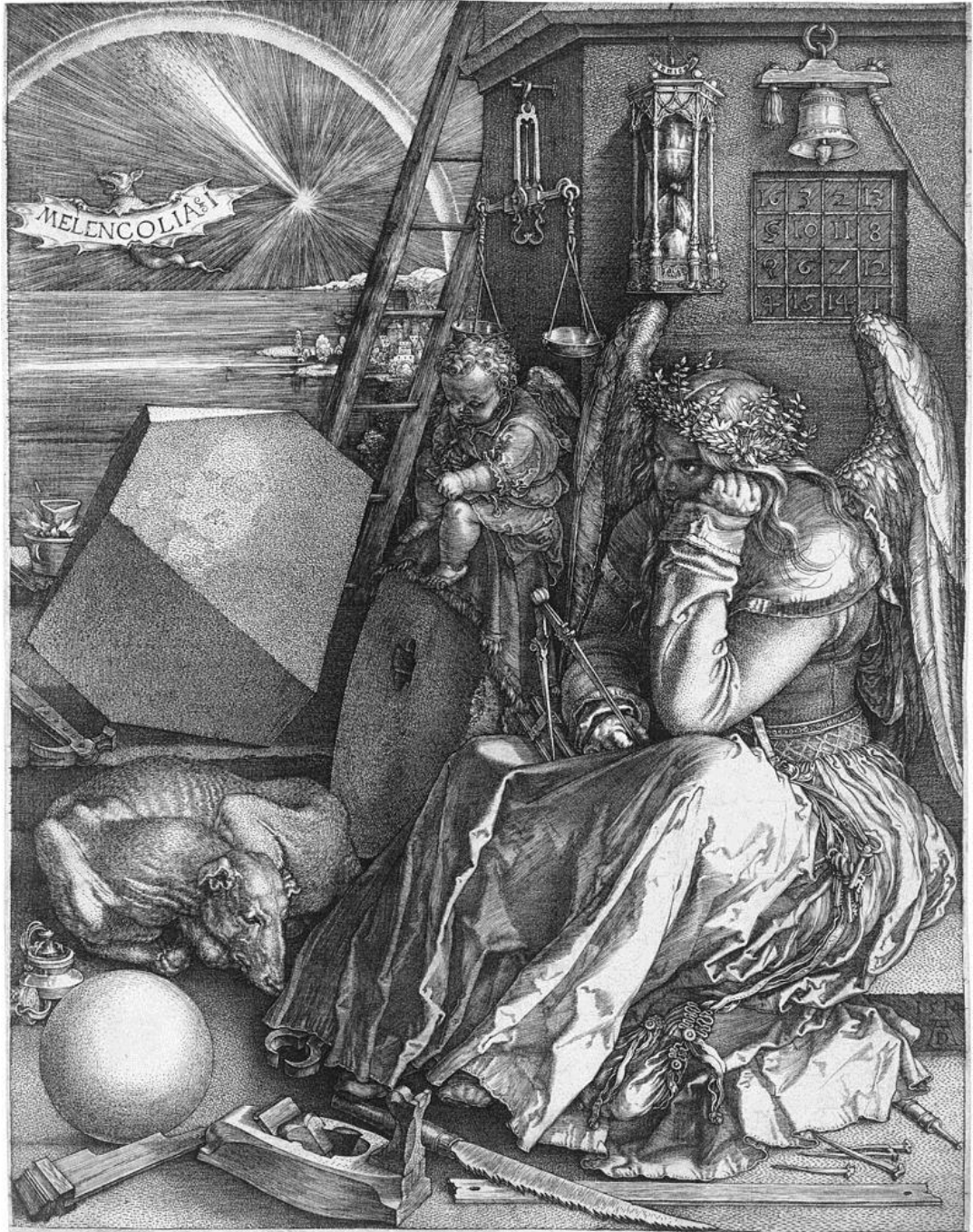
La folie poétique et la folie médicale apparaissent comme deux éléments d'un couple qui se définissent mutuellement dans une dynamique que seul le texte littéraire, dans sa liberté vis-à-vis du langage et de la réalité, le permet. La littérature redonne ainsi une voix au silence de la folie, le narrateur fou permet d'aborder la folie dans une perspective différente et, par là même, mieux la comprendre à une

---

<sup>19</sup> Paul Crawford et al., *Health Humanities* (London: Palgrave Macmillan, 2015), p. 44.

époque où l'aliénisme a imposé son discours et sa conception comme légitime.

## Annexes

Nerval : *Melencolia I*, d'Albrecht Dürer

Albrecht Dürer, *Melencolia I*, gravure sur cuivre, 1514. Pièce conservée au Musée Condé <<http://www.musee-conde.fr/>>.

**Nerval : liste des rêves distincts dans *Aurélia***

Premier rêve : « Cette nuit-là, je fis un rêve ... Je ne pus m'empêcher de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut » (I, ii, p. 698).

Second rêve : « Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin...Telle fut cette vision ou tels furent du moins les détails principaux dont j'ai gardé le souvenir » (I, iv-v, p. 702-708).

Troisième rêve : « Un rêve que je fis encore me confirma dans cette pensée...ce rêve si heureux à son début me jeta dans une grande perplexité » (I, vi-vii, p. 708-710).

Quatrième rêve : « Pendant la nuit qui précéda mon travail, je m'étais cru transporté dans une planète obscure...Telles furent les images qui se montrèrent tour à tour devant mes yeux » (I, vii-ix, p. 712-715).

Cinquième rêve : « Je n'eus d'abord que des rêves confus » (I, ix, p. 716). Le changement de temps verbaux (passant des temps de la narration, l'imparfait et le passé simple à celui de l'élocution avec le présent) marque la fin du rêve.

Sixième rêve : « Le rêve se jouait parfois de mes efforts et n'amenait que des figures grimaçantes et fugitives. Je ne puis donner ici qu'une idée assez bizarre de ce qui résulta de cette contention d'esprit...Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut » (I, x, p. 718-720).



Septième rêve : « Le sommeil m'apporta des rêves terribles... Le cri de douleur et de rage que je poussai en ce moment me réveilla tout haletant » (II, ii, p. 727-728).

Huitième rêve : « La nuit suivante, je ne pus dormir que peu d'instants. Une femme qui avait pris soin de ma jeunesse m'apparut dans le rêve...Je me levai plein de terreur » (II, iii, p. 729).

Neuvième rêve : « Pendant mon sommeil, j'eus une vision merveilleuse...Je m'éveillai peu de temps après » (II, v, p. 736).

Dixième rêve : « Une nuit...Je continuais mon rêve...Je fus enfin arraché à cette sombre contemplation » (II, vi, p. 743-744).

Onzième rêve : « Cette nuit-là j'eus un rêve délicieux...La joie que ce rêve répandit dans mon esprit me procura un réveil délicieux » (II, vi, 745).

Douzième rêve : « J'inscris ici, sous le titre de *Mémorables*, les impressions de plusieurs rêves qui suivirent celui que je viens de rapporter...Je sors d'un rêve bien doux » (II, vi, p. 745-747).

Treizième rêve : « Je me trouvais *en esprit* à Saardam » (II, vi, p. 748). Le rêve s'achève avec le départ de l'objet la vision « Et elle entra dans la maison » (II, vi, p. 748); la phrase qui suit immédiatement marque également le passage au rêve suivant.

Quatorzième rêve : « Cette nuit mon rêve s'est transporté d'abord à Vienne...Mon rêve se termina par le doux espoir que la paix nous serait enfin donnée » (II, vi, p. 748-749).

## Bibliographie

### Textes du corpus

Balzac, Honoré de, *Louis Lambert* [1832], in Pierre-Georges Castex, éd., *La Comédie humaine*, 12 vols (Paris: Gallimard, 1976-1981), XI (1980), pp. 549-692

Flaubert, Gustave, *Mémoires d'un fou*, in Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, éd., *Œuvres de jeunesse* (Paris: Gallimard, 2001), pp. 461-515

Karl-des-Monts, *Un Martyre dans une maison de fous*, éd. par Jérôme Solal (Paris: Fayard, 2010)

Malot, Hector, *Un Beau-frère* (Paris: Hetzel, 1869)

Nerval, Gérard de, *Aurélia*, in Jean Guillaume et Claude Pichois, eds, *Œuvres complètes*, 3 vols (Paris: Gallimard, 1989-1993), III (1993), pp. 695-750

Nodier, Charles, *La Fée aux Miettes*, in Pierre-Georges Castex, éd., *Contes* (Paris: Garnier Frères, 1961), pp. 167-329

Rouy, Hersilie, *Mémoires d'une aliénée* (Paris: Ollendorff, 1883)

### Ouvrages cités

(Anonyme), « De l'influence hygiénique du fantastique en littérature », *Gazette médicale de Paris*, 103 (1832), 707-710

Adam, Michel, « Flaubert et la bêtise », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2 (1972), 189-209

Aristote, *Politique*, trad. par Barthélémy Saint-Hilaire (Paris: Ladrage, 1874)

Auzouy, Théodore, « Asile Saint-Luc à Pau », *Annales médico-psychologiques*, 2 (1869), 31-60

- Balzac, Honoré de, *L'Interdiction* [1836], in Pierre-Georges Castex, éd., *La Comédie humaine*, 12 vols (Paris: Gallimard, 1976-1981), III (1976)
- — —, *La Peau de Chagrin* [1831], in Pierre-Georges Castex, éd., *La Comédie humaine*, 12 vols (Paris : Gallimard, 1976-1981), X (1979)
- — —, *La Recherche de l'absolu* [1834], in *La Comédie humaine*, éd. par Pierre-Georges Castex, 12 vols. (Paris: Gallimard, 1976-1981), X (1979)
- — —, *Le Chef-d'oeuvre inconnu* [1831], in Pierre-Georges Castex, éd., *La Comédie humaine*, 12 vols (Paris: Gallimard, 1976-1981), X (1979)
- — —, *Louis Lambert* (Paris: Furne, Dubochet et Hetzel, 1846)
- — —, *Louis Lambert* (Paris: Charpentier, 1842)
- — —, *Massimilia Doni* [1837], in Pierre-Georges Castex, éd., *La Comédie humaine*, 12 vols (Paris : Gallimard, 1976-1981), X (1979)
- — —, *Notice biographique sur Louis Lambert* (Paris : Gosselin, 1832)
- — —, *Un Drame au bord de la mer* [1834], in Pierre-Georges Castex, éd., *La Comédie humaine*, 12 vols (Paris: Gallimard, 1976-1981), X (1979)
- Barberger, Nathalie, *Penser pour rien: littérature et monomanie* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007)
- Bénévent, Christine, « Images et texte dans l'*Eloge de la folie* d'Érasme illustré par Holbein: la 'tragique folie du monde' contre 'la conscience critique de l'homme' ? », *Dix-septième siècle*, 247 (2010), 197-212
- Berbiguier de Terre-Neuve Du Thym, Alexis-Vincent-Charles *Les Farfadets, ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, 3 vols (Paris: l'auteur, 1821)
- Blay, Michel, éd., *Grand Dictionnaire de la philosophie* (Paris: Larousse, 2003)
- Böhme, Hartmut, *Dürer, Melencolia I : Dans le dédale des interprétations*, trad. par Marie-France Lesouple (Paris: A. Biro, 1990)

- Boileau, Nicolas, *L'Art poétique* [1674] (Paris: Flammarion, 1998)
- Bonnet, Henri, « Dénonciation de séquestration arbitraire. Rapport médico-légal sur le nommé Lejeune atteint de folie raisonnante », *Annales médico-psychologiques*, 6 (1865), 204-216
- Bony, Jacques, *Aspects de Nerval : Histoire, esthétique, fantaisie* (Paris: Eurédit, 2006)
- Bordas, Eric, « La polysyndète, fait de style 'philosophique' dans *Louis Lambert ?* », *L'Année balzacienne*, 7 (2006), 67-81
- Borel, Jacques, *Médecine et psychiatrie balzaciennes: la science dans le roman* (Paris: José Corti, 1971)
- Bourget, Carine, « Fantastique, allégorie et ironie dans *La Peau de Chagrin* », *Nineteenth-Century French Studies*, 24.1 (1995), 74-83
- Brant, Sebastien, *La Nef des fous* [1494], trad. par Nicole Taubes (Paris: José Corti, 2004)
- Brierre de Boismont, Alexandre, « De l'état des facultés dans les délires partiels ou monomanies », *Annales médico-psychologiques*, 5 (1853), 567-591
- — —, « Examen médico-légal de l'Affaire Sandon, pour servir à l'histoire de la folie raisonnante au XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales médico-psychologiques*, 10 (1873), 73-96
- Brix, Michel, « Premiers crayons. Sur les romans de jeunesse de Flaubert », in Tanguy Logé et Marie-France Renard, éd., *Flaubert et la théorie littéraire: En hommage à Claudine Gothot-Mersch* (Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2005), pp. 49-62
- Bru, Paul, *Histoire de Bicêtre (hospice, prison, asile)* (Paris: Lecrosnié et Babé, 1890)
- Brugère, Fabienne, « La déraison des Lumières. Une lecture du Neveu de Rameau », in Fabienne Brugère et al., éd., *Foucault et les Lumières* (Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007), pp. 107-22
- Bruneau, Jean, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert* (Paris: Armand Colin, 1962)

- Brunel, Pierre, *L'Evocation des morts et la descente aux enfers: Homère, Virgile, Dante, Claudel* (Paris: SEDES, 1974)
- Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], trad. par Baldine Saint Girons (Paris: Vrin, 2009)
- Burton, Édouard, *Mémoires d'une feuille de papier écrits par elle-même* (Paris: Ollendorff, 1882)
- Castel, Robert, *L'Ordre psychiatrique: l'âge d'or de l'aliénisme* (Paris: Minuit, 1976)
- Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris: José Corti, 1962)
- Cavillac, Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, 101 (1995), 23-46
- Chambers, Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France* (Paris: José Corti, 1987)
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris: Robert Laffont, 1982)
- Clarétie, Jules, *La Vie moderne au théâtre: causerie sur l'art dramatique*. 2 vols (Paris: G. Barba, 1869-1875), II (1975)
- — —, *Les Amours d'un interne* [1881] (Paris: Fayard, 1899)
- Claude, H., et J. Lévy-Valensi, « Un Schizophrène dans la Comédie humaine », *Le Progrès médical* (1934), 585-93
- Code Civil des Français*, (Paris: Imprimerie de la République, 1804)
- Coleridge, Samuel Taylor *Biographia Literaria* [1817], 2 vols, in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge* (Princeton: Princeton University Press, 1983), II
- Corbin, Alain, *Le Miasme et la joncquille: l'odorat et l'imaginaire social XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles* (Paris: Flammarion, 2008)

- Crawford, Paul, Brian Brown, Charley Baker, Victoria Tischler, et Brian Abrams, *Health Humanities* (London: Palgrave Macmillan, 2015)
- Crichfield, Grant, « The Romantic Madman as Hero: Nodier's Michel le Charpentier », *The French Review*, 51 (1978), 835-42
- Cuvier, Georges, *Eloges historiques de MM. Hallé, Corvisart et Pinel, lus le 11 juin 1827*, in *Recueil des éloges historiques lus dans les séances publiques de l'Institut de France*, 3 vols (Paris: Levrault, 1827), III, 339-402
- Delahaye, Hippolyte, *Les Passions des Martyrs et les genres littéraires* (Bruxelles: Société des Bollandistes, 1924)
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967)
- Devic, A., et G. Morin, « A propos de la démence précoce. Balzac précurseur de Bleuler », *Lyon médical* (1927), 310
- Diamond, Marie, *Flaubert: the Problem of Aesthetic Discontinuity* (New York: Kennikat Press, 1975)
- Dictionnaire des Sciences Médicales*. 60 vols (Paris: Panckoucke, 1812-1822)
- Dictionnaire de l'Académie française*, 6<sup>e</sup> éd., 2 vols (Paris : Firmin Didot Frères, 1835)
- Dictionnaire de l'Académie française*, 5<sup>e</sup> éd., 2 vols (Paris : J. J. Smits, 1798)
- Diderot, Denis, *Le Neveu de Rameau* [1805], in *Contes et romans*, éd. par Michel Delon (Paris: Gallimard, 2004)
- Douchin, Jacques-Louis, « Les *Mémoires d'un Fou* de Flaubert: réalité ou fabulation? », *Revue d'Histoire littéraire de la France* (1983), 403-11
- Dragonetti, Roger, « 'Portes d'ivoire ou de corne' dans *Aurélia* de Gérard de Nerval. Tradition et modernité », in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur de l'Université de Liège*, 2 vols (Gembloux: Duculot, 1969), II, 1545-65
- Du Camp, Maxime, *Souvenirs littéraires*, 2 vols (Paris: Hachette, 1906), II

- Duffy, Larry, « Monomania and Perpetual Motion: Insanity and Amateur Scientific Enthusiasm in Nineteenth-Century Medical, Scientific and Literary Discourse », *French Cultural Studies*, 21 (2010), 155-66
- Dumas, Alexandre, *Antony* [1831], in *Théâtre romantique* (Paris: Firmin-Didot, 1930)
- Durand-Le Guern, Isabelle, « Louis XI entre mythe et histoire », *Cahiers de recherches médiévales*, 11 (2004), 31-45
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, trad. par Myriem Bouzaher (Paris: Livre de Poche, 1989)
- Erasme, *Eloge de la folie* [1511], trad. par Pierre Nolhac (Paris: Flammarion, 1992)
- Esquirol, Etienne, *Des Maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, 3 vols (Paris: Baillière, 1838)
- — —, « Des passions, considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale » (Ecole de médecine de Paris, 1805)
- — —, *Examen du projet de loi sur les aliénés* (Paris: Baillière, 1838)
- Evans, Henri, « La pathologie de Louis Lambert: Balzac aliéniste », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 50.2 (1950), 249-55
- Falret, Jean-Pierre, *Leçons cliniques de médecine mentale faites à l'hospice de la Salpêtrière* (Paris : Baillière, 1854)
- Falret, Jules, Louis Delasiauve, et Alexandre Briere de Boismont, « Discussions sur la Folie raisonnante », *Annales médico-psychologiques*, 7 (1866), 382-499
- Fauvel, Aude, « La voix des fous. Hector Malot et les 'romans d'asile' », *Romantisme*, 4.3 (2008), 51-64
- — —, « Les Fous morts brûlés. Cauchemar, fantasme et réalité de la médecine aliéniste (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles) », *Psychiatrie, sciences humaines, neurosciences*, 5.4 (2007), 212-19



- Felman, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire* (Paris: Seuil, 1978)
- Fizaine, J.-C., « Génie et folie dans *Louis Lambert, Gambarà* et *Massimilla Doni* », *Revue des Sciences humaines*, 175 (1979), 61-75
- Foucault, Michel, *Histoire de la Folie à l'âge classique* (Paris: Gallimard, 1972)
- — —, *Le Pouvoir psychiatrique: cours au Collège de France. 1973-1974* (Paris: Seuil, 2003)
- Frappier-Mazur, Lucienne, « Les Fous de Nodier et la catégorie de l'excentricité », *French Forum*, 4.1 (1979), 32-54
- Froudière, Julie, « Littérature et aliénisme: poétique romanesque de l'Asile (1870-1914) » (Université Nancy 2, 2010)
- Gauchet, Marcel, et Gladys Swain, *La Pratique de l'esprit humain: l'institution asilaire et la révolution démocratique* (Paris: Gallimard, 1980)
- — —, *Le Vrai Charcot* (Paris: Calmann-Levy, 1997)
- Genette, Gérard, *Figures II* (Paris: Seuil, 1969)
- — —, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972)
- — —, *Nouveau Discours du récit* (Paris: Seuil, 1983)
- — —, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987)
- Georget, Etienne-Jean, *Nouvelle Discussion médico-légale sur la folie ou aliénation mentale* (Paris: Migneret, 1828)
- Gill, Miranda, *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris* (Oxford: OUP, 2009)
- Ginsburg, Michal, *Flaubert Writing : A Study in Narrative Strategies* (Stanford: Stanford University Press, 1986)
- Glinoe, Anthony, *La Littérature frénétique* (Paris: PUF, 2009)
- Godo, Emmanuel, *Nerval ou la raison du rêve* (Paris: Cerf, 2008)

- Goldstein, Jan, *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)
- Gourévitch, Michel, « La législation sur les aliénés en France de la Révolution à la Monarchie de Juillet », in Jacques Postel et Claude Quétel, éd., *Nouvelle Histoire de la psychiatrie* (Paris: Dunod, 2012), pp. 172-79
- Guyot, Yves, *Un Fou* (Paris: Marpon, 1884)
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire: Essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris: Hachette, 1996)
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (Paris: Armand Colin, 2003). Google ebook
- Imbault-Huart, Marie-José, « Pinel, nosologiste et clinicien », *Histoire des Sciences médicales* (1978), 33-38
- Irigaray, Luce « Pouvoir du discours/subordination du féminin », in *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris : Editions de Minuit, 1977)
- Janin, Jules, « Gérard de Nerval », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 1 mars 1841
- Jean, Raymond, *La Poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard* (Paris: Seuil, 1974)
- Jeanneret, Michel, « La Folie est un rêve: Nerval et le docteur Moreau de Tours », *Romantisme*, 27 (1980), 59-75
- — —, *La Lettre perdue: écriture et folie dans l'œuvre de Nerval* (Paris: Flammarion, 1978)
- Kant, Emmanuel, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, in Ferdinand Alquié, éd. et trad., *Œuvres philosophiques*, 3 vols (Paris: Gallimard, 1985), II
- Klinkert, Thomas, « Science, mysticisme et écriture chez Balzac (*La Peau de Chagrin* et *Louis Lambert*) », *L'Année balzacienne*, 14 (2013), 41-54

- Laharie, Muriel, *La Folie au Moyen Âge, XI-XIII<sup>e</sup> siècles* (Paris: Le Léopard d'Or, 1991)
- Landron, Gilles, « Du fou social au fou médical. Genèse parlementaire de la loi du 30 juin 1838 sur les aliénés », *Déviance et société* (1995), 3-21
- Le Guennec, Jean, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: L'Harmattan, 2003)
- Legée, Georgette, « Jean-Etienne-Dominique Esquirol (1772-1840): La personnalité d'un élève de Philippe Pinel », *Histoire des Sciences médicales*, 22 (1988), 159-168
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975)
- Littre, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 4 vols (Paris: Hachette, 1873-1874).
- Lorant, André, « Balzac et la mélancolie », *L'Année balzacienne*, 7 (2006), 193-211
- Malot, Hector, *Roman de mes romans* (Paris: Flammarion, 1896)
- — —, *Un Beau-frère* (Paris: Dentu, 1891)
- — —, *Un Beau-frère* (Paris: Flammarion, 1896)
- — —, *Un Beau-frère* (Paris: Fayard, 1898)
- Marcoin, Francis, et al., eds, *Hector Malot, la morale et le droit* (Paris: Magellan et Cie, 2014)
- Marot, Patrick, éd., *La Littérature et le sublime*, (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007)
- Marquer, Bertrand, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle* (Genève: Droz, 2008)

- Matlock, Jann, « Doubling out of the Crazy House: Gender, Autobiography, and the Insane Asylum System in nineteenth-century France », *Representations*, 34 (1991), 166-95
- Maupassant, Guy de, « Le Fantastique », *Le Gaulois*, 7 octobre 1883
- — —, « Fou ? » [1882], in Louis Forestier, éd., *Contes et nouvelles*, 2 vols (Paris: Gallimard, 1974-1979), I (1974)
- — —, « La Nuit » [1887], in Louis Forestier, éd., *Contes et nouvelles*, 2 vols (Paris: Gallimard, 1974-1979), II (1979)
- — —, « Le Horla » [première version, 1886], in Louis Forestier, éd., *Contes et nouvelles*, 2 vols (Paris: Gallimard, 1974-1979), II (1979)
- — —, « Le Horla » [seconde version, 1887], in Louis Forestier, éd., *Contes et nouvelles*, 2 vols (Paris: Gallimard, 1974-1979), II (1979)
- — —, « Lettre d'un fou » [1885], in Louis Forestier, éd., *Contes et nouvelles*, 2 vols (Paris: Gallimard, 1974-1979), II (1979)
- — —, « Lui ? » [1883], in Louis Forestier, éd., *Contes et nouvelles*, 2 vols (Paris: Gallimard, 1974-1979), I (1974)
- — —, « Magnétisme » [1882], in Louis Forestier, éd., *Contes et nouvelles*, 2 vols (Paris: Gallimard, 1974-1979), I (1974)
- — —, « Qui sait ? » [1890], in Louis Forestier, éd., *Contes et nouvelles*, 2 vols (Paris: Gallimard, 1974-1979), II (1979)
- Méra, Brigitte, « Le roman philosophique balzacien et la passion de l'absolu », *L'Année balzacienne*, 7 (2006), 161-78
- Mercier, Andrée, « La vraisemblance: état de la question historique et théorique », *Temps zéro*, (2009)  
< <http://tempszero.contemporain.info/document393> > [consulté le 12 août 2016]
- Mesnil-Tellier, Virginie, « Le Discours du fou dans le récit romantique européen (Allemagne, France, Russie) » (Université de Bourgogne, 2012)

- Michel, Arlette, « Le Mariage et l'amour dans l'œuvre romanesque d'Honoré de Balzac » (Université de Lille 1976)
- Mizuno, Hisashi, « 'Tout vit, tout agit, tout se correspond'. La folie poétique dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 110 (2010), 333-49
- Molière, *Le Médecin malgré lui*, in Georges Forestier, éd., *Œuvres complètes*, 2 vols (Paris : Gallimard, 2010), I
- Monneyron, Frédéric, *L'Androgyne romantique: Du mythe au mythe littéraire* (Grenoble: Editions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1994)
- Moreau de Tours, Jacques-Joseph, « De l'identité de l'état de rêve et de la folie », *Annales médico-psychologiques*, 1.3 (1855), 361-408
- — —, *Du Hachisch et de l'aliénation mentale* (Paris: Masson, 1845)
- — —, *La Folie raisonnante, envisagée sous le point de vue médico-légal* (Paris: Lacour, 1840)
- — —, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel* (Paris: Masson, 1859)
- Morel, Bénédicte-Augustin, *Etudes cliniques. Traité théorique et pratique des maladies mentales*, 2 vols (Paris: Baillière, 1853), II
- Morel, Pierre, et Claude Quételet, éd., « La pratique asilaire », in Jacques Postel et Claude Quételet, eds, *Nouvelle Histoire de la psychiatrie* (Paris: Dunod, 2012), pp. 317-19
- Murat, Laure, *La Maison du docteur Blanche* (Paris: Gallimard, 2001)
- Neefs, Jacques, « La localisation des Sciences », in Claude Duchet, éd., *Balzac et « La Peau de Chagrin »* (Paris: SEDES, 1979), pp. 138-41
- Nerval, Gérard de, *Correspondance (1830-1850)*, in Jean Guillaume et Claude Pichois, eds, *Œuvres complètes*, 3 vols (Paris: Gallimard, 1989-1993), I (1989)

- — —, *Les Chimères* [1854], in Jean Guillaume et Claude Pichois, eds, *Œuvres complètes*, 3 vols (Paris: Gallimard, 1989-1993), III (1993)
- — —, *Les Filles du Feu* [1854], in Jean Guillaume et Claude Pichois, eds, *Œuvres complètes*, 3 vols (Paris: Gallimard, 1989-1993), III (1993)
- — —, « Paradoxe et vérité », *L'Artiste*, 2 juin 1844
- Nodier, Charles, *Baptiste Montauban ou l'Idiot*, in Pierre-Georges Castex, éd., *Contes* (Paris: Garnier frères, 1961)
- — —, *Bibliographie des Fous. De quelques livres excentriques*, in Jean-Luc Steinmetz, éd., *L'Amateur de livres, précédé de du Bibliomane, de Bibliographie des Fous et de la Monomanie réflexive* (Bègles: Le Castor Astral, 1993)
- — —, « De quelques phénomènes du sommeil », *La Revue de Paris*, 23 (1831), 31-46
- — —, *De quelques phénomènes du sommeil* (Bègles: Le Castor Astral, 1996)
- — —, « Du fantastique en littérature », *La Revue de Paris*, 20 (1830), 205-226
- — —, *Jean-François les Bas-Bleus*, in Pierre-Georges Castex, éd., *Contes* (Paris: Garnier Frères, 1961)
- — —, *Le Bibliomane*, in Pierre-Georges Castex, éd., *Contes* (Paris: Garnier Frères, 1961)
- — —, *Piranèse, contes psychologiques. A propos de la monomanie réflexive*, in *Œuvres complètes*, 12 vols (Paris: E. Renduel, 1832-1837), XI (1837)
- — —, « Rêveries psychologiques. De la monomanie réflexive », *L'Europe littéraire*, 15 mars 1833, pp. 30-31
- — —, *Une Heure, ou la Vision*, in Pierre-Georges Castex, éd., *Contes* (Paris: Garnier Frères, 1961)
- Panofsky, Erwin, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. par Dominique Le Bourg (Paris: Hazan, 1987)

- Pascal, Roy, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel* (Manchester: Manchester University Press, 1977)
- Pigeaud, Jackie, « Le problème des passions : Pinel et Esquirol », in Jacques Postel et Claude Quézel, éd., *Nouvelle Histoire de la psychiatrie* (Paris: Dunod, 2012), pp. 138-40
- Pinel, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, 2e éd. (Paris: Brosson, 1809)
- — —, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la Manie*, 1e éd. (Paris: Richard, Caille et Ravier, 1801)
- Ponnau, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique* (Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1987)
- Postel, Jacques, éd., « De l'événement théorique à la naissance de l'asile (le traitement moral) », in Jacques Postel et Claude Quézel, éd., *Nouvelle Histoire de la psychiatrie* (Paris: Dunod, 2012), pp. 152-61
- Poulet, Georges, *Les Métamorphoses du cercle* (Paris: Flammarion, 1979)
- Quézel, Claude, *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours* (Paris: Tallandier, 2012)
- — —, éd., « Le vote de la loi de 1838 », in Jacques Postel et Claude Quézel, éd., *Nouvelle Histoire de la psychiatrie* (Paris: Dunod, 2012), pp. 180-86
- Reik, Theodor, *Flaubert und seine « Versuchung des heiligen Antonius »* (Minden: Bruns, 1912)
- Rey, Alain, et Sophie Chantreau, éd., *Dictionnaire d'expressions et locution* (Paris: Le Robert, 1997)
- Riffard, Pierre, éd., *Dictionnaire de l'ésotérisme* (Paris: Payot, 1983)
- Rigoli, Juan, *Lire le délire: aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Fayard, 2001)
- Ripa, Yannick, *L'Affaire Rouy: Une femme contre l'asile au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Tallandier, 2010)

- Robert, Marthe, *En Haine du roman: Étude sur Flaubert* (Paris: Balland, 1982)
- Roche, Anne, « L'Indécidable: le cas de Hersilie Rouy », *Le Coq-Héron*, 152 (1998), 3-22
- Sainte Fare Garnot, Nicolas, « L'Hôpital Général de Paris. Institution d'assistance, de police, ou de soins? », *Histoire, économie et société*, 3 (1984), 535-42
- Sandon, Léon, *Plaidoyer de Me Léon Sandon, avocat, ancien avocat général, contre les médecins Tardieu, Blanche et Parchappe, Foville, Baillarger et Mitivoié, prononcé à Paris, devant la première chambre, le 9 mai 1865* (Bruxelles: Mertens et fils, 1865)
- Sartre, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, 3 vols (Paris : Gallimard, 1971)
- Schmidt, Albert-Marie, *La Mandragore* (Paris: Flammarion, 1958)
- Semelaigue, René, *Les Pionniers de la psychiatrie française avant et après Pinel*, 2 vols (Paris: Baillière, 1930)
- Sérieux, Paul, et Joseph Capgras, « Délires d'interprétation et de revendications combinés. Roman et vie d'une fausse princesse », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 7 (1910), 193-225
- Soulayrol, Laurent, « Hersilie ou le mystère », *Le Coq-Héron*, 152 (1998), 85-100
- — —, *Les « Mémoires d'une aliénée » d'Hersilie Rouy. Vers de nouvelles perspectives* (Paris: L'Harmattan, 2015). Google ebook
- — —, « Mémoires d'une aliénée par Hersilie Rouy. Le sujet dans la folie: comparaison entre la perception du XIX<sup>e</sup> siècle et le point de vue psychanalytique » (Aix Marseille 2, 1988)
- Steinmetz, Jean-Luc, *La France frénétique de 1830: Choix de textes* (Paris: Phébus, 1991)
- Stendhal, *Armance*, in Yves Ansel et Philippe Berthier, éd., *Œuvres romanesques complètes*, 3 vols (Paris: Gallimard, 2005-2014), I (2005)



- Sugaya, Norioki, *Flaubert épistémologue : Autour du dossier médical de Bouvard et Pécuchet* (Amsterdam : Rodopi, 2010)
- Swain, Gladys, « Pinel et la naissance de la psychiatrie. Un geste et un livre. », *L'Information psychiatrique*, 52.10 (1976), 1217-28
- Szypula, Ewa, « Balzac's Letters to Madame Hanska: Correspondence and the Literary Imagination » (King's College London, 2013)
- Thoits, Peggy, « Resisting the Stigma of Mental Illness », *American Sociological Association*, 74 (2011), 6-28
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970)
- Trélat, Ulysse, *La Folie lucide, étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société* (Paris: Delahaye, 1861)
- Unwin, Timothy, *Art et Infini: l'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert* (Amsterdam: Rodopi, 1991)
- Vaisse, Pierre, « Dürer, Albrecht (1471-1528) », in *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, <<http://www.universalis.fr>> [consulté le 16 septembre 2016]
- Vallès, Jules, « La Dompteuse », *Le Citoyen de Paris*, 13 février - 13 mai 1881
- — —, « Sainte-Anne [1882] », in *Le Tableau de Paris* (Paris: Livre Club Diderot, 1969-1970), pp. 751-67
- Van Gorp, Hendrik, et al., eds, *Dictionnaire des termes littéraires* (Paris: Champion, 2005)
- Van Zuylen, Marina, *Monomania: The Flight from Everyday Life in Literature and Art* (Ithaca: Cornell University Press, 2005)
- Vanhèse, Gisèle, *L'Ange romantique* (Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 1993)
- Villeneuve, Roselyne de, « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire », in Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et

Paolo Tortonese, éds, *Paradigmes de l'âme* (Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2012), pp. 89-122

Virgile, *L'Enéide*, in *Œuvres complètes de Lucrèce, Virgile, Valerius Flaccus*. (Paris: Dubochet, 1843)

Wilson, Susannah, *Voices from the Asylum: Four French Women Writers, 1850-1920* (Oxford: OUP, 2010)