

Un Je[u] de langage : La folie féminine et l'écriture de soi au XXI<sup>e</sup>  
siècle

Kathryn Eileen Devine

Dissertation

Submitted to the Faculty of the  
Graduate School of Vanderbilt University  
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

French Literature

June 30<sup>th</sup>, 2021

Nashville, Tennessee

Approved:

Nathalie Debrauwere-Miller, Ph.D., University of Vanderbilt

Anne Emmanuelle Berger, Ph.D., University Paris 8

Leon Sachs, Ph.D. University of Kentucky

Paul Miller, Ph.D., University of Vanderbilt

Marie-Claire Vallois, Ph.D., Cornell University

Marta Segarra, Ph.D., Université Paris 8

Copywrite © 2021 by Kathryn Eileen Devine  
All rights reserved

Un Je[u] de langage : La folie féminine et l'écriture de soi au XXI<sup>e</sup>  
siècle

**UNIVERSITÉ PARIS 8 — VINCENNES SAINT-DENIS**

**VANDERBILT UNIVERSITY — NASHVILLE, TN (USA)**

Thèse de doctorat en cotutelle

Littérature française et Études de genre

Soutenue le 2 juin 2021

**Kathryn Eileen DEVINE**

Directrices de thèse : Nathalie Debrauwere-Miller et Anne Emmanuelle Berger

Jury :

Leon Sachs, Professeur à l'Université de Kentucky

Paul Miller, Professeur à l'Université Vanderbilt

Marie-Claire Vallois, Professeure à l'Université Cornell

Marta Segarra, Professeure à l'Université Paris 8

## DÉDICACE

To my amazing family for their unconditional support and especially my mother, Rebecca, for having taught me the value of work and helped open my eyes to the possibility of change against all odds. You showed me that strength takes many shapes, as does success.

&

À Vincent, mon principal correcteur, qui m'a accompagné dans ce projet comme dans la vie, pour ce lourd travail et la patience dont il a fait preuve.

## REMERCIEMENTS / THANKS

Je tiens tout d'abord à adresser mes plus sincères remerciements à mes deux directrices de thèse pour m'avoir guidée et accompagnée dans ce travail : à Nathalie Debrauwere-Miller, autant pour sa rigueur et sa patience que pour son soutien le long de mon parcours « original », ce qu'elle a toujours accepté comme une évidence ; et à Anne-Emmanuelle Berger — sans qui ce parcours n'aurait pas été possible — pour ses avis éclairés, sa délicatesse et surtout sa générosité à mon égard. Je suis profondément reconnaissante envers ces deux femmes non seulement pour leur immense apport intellectuel — ce qui va sans dire — mais pour le soutien personnel qu'elles m'ont offert au cours de ce chemin parfois difficile.

Dans la même voie, je souhaite exprimer ma profonde gratitude à Leon Sachs — qui, au fil des années, s'est révélé être un appui inestimable — pour son suivi indispensable et ses encouragements bienveillants ; et à Paul Miller qui, surtout dans son rôle de DGS, m'a aidé à poursuivre mes objectifs face aux multiples obstacles et pour le travail infatigable dont il a fait preuve pour me trouver le soutien nécessaire afin que cette cotutelle soit possible.

Je souhaite également adresser ma reconnaissance à Marta Segarra et à Marie-Claire Vallois de m'avoir fait l'honneur d'être membres de mon comité de thèse ; à Jeff Peters et à Tom Conley qui, lors d'une conversation un jour à West 6<sup>m</sup>, m'ont convaincu de la justesse d'un rêve ; et à Suzanne Pucci, pour sa franchise et surtout pour m'avoir toujours poussé vers l'excellence.

Enfin, ce projet n'aurait pas été possible sans l'apport financier du Pichois Fund qui m'a lancé sur cette voie de recherche. Je souhaite également adresser tous mes remerciements au département de Français et Italien de Vanderbilt et au LEGS de Paris 8, pour leur soutien au cours de ces dernières années mais particulièrement pour leur volonté de travailler ensemble.

\*\*\*

My deepest thanks also go to Corentin, both for his friendship and generosity, but also his patience and attention to detail which were indispensable to me during the editing process; to Rebekah, who shouldered me during the lows and celebrated me in the highs with equal grace and humor; to Aggie, for reminding me where I've been and teaching me to appreciate where I'm at and where I'm going; and to Raquella, Cara and Abby with whom this journey started.

Finally, my most sincere gratitude goes to my family without whom I most certainly would not have completed this project: To Ayna, a cherished friend and sister, for having always supported me with the earnest unconditional love only she is capable of ; my mother, who has always been the first person I call with good or bad news, not only for her unswerving approval of, but her genuine interest in everything I do ; my father, for his incredibly wise advice and ability to always understand my point of view, offering me a glimpse into myself that no one else could ; and of course Vincent, for his unwavering support throughout this process, the sheer depth of his patience, the countless hours spent proof-reading and even more spent listening to me pontificate. Without you, I would not be who I am today.

# TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ DE LA THÈSE .....	iii
REMERCIEMENTS / THANKS .....	v
TABLE DES MATIÈRES .....	vi

## INTRODUCTION

La folie : Un préambule.....	1
Ma problématique : L'écriture de la folie féminine au XXI <sup>e</sup> siècle.....	4
La langue de l'autofiction, la langue de la folie .....	21
La constitution du corpus : pourquoi le XXI <sup>e</sup> siècle, pourquoi ces textes ? .....	29
Les chapitres .....	38

## LES CHAPITRES

I. « The writing cure » dans <i>L'occupation</i> d'Annie Ernaux .....	43
Ernaux et l'écriture de soi.....	51
La folie Ernausienne : marquée par le social ?.....	54
La femme folle dans l'imagination populaire et littéraire .....	61
La sexualité féminine et la folie .....	68
La ménopause et la « déconstruction de soi » .....	73
Le corps féminin et le regard.....	76
L'écriture de soi : Une écriture allant « jusqu'au bout » .....	82
La folie et l'écriture de l'inconscient.....	90
Un nouveau rapport au langage .....	95
Absence/présence .....	101
Conclusion : « [La folie] personnel[le] est politique » .....	105
II. 'Madness as metaphor' dans <i>Mes Mauvaises pensées</i> de Nina Bouraoui.....	110
La folie des « mauvaises pensées » .....	120
La folie et l'évènement de la différence .....	123
La métaphore de la folie et la constitution sociale de l'être .....	129
La fissure du sujet bouraouien.....	135
La formation d'une communauté littéraire.....	146
La folie, une métaphore pour la différence ?.....	154
La folie, la métaphore et le soi autobiographique .....	159
Une poétique de la folie : l'écriture dans le miroir.....	163
Repenser le langage de la folie .....	169
Conclusion : « Il faut déconstruire avant de construire » .....	173
III. Hétérotopie : l'espace de la folie, l'espace du texte dans <i>Cette fille-là</i> de Maïssa Bey...	176
L'Asile de Sidi-Bel-Abbès : Un premier espace hétérotopique .....	185
L'Asile : Lieu de désordre, lieu de subversion.....	191
La folie : Un espace « entre » .....	196
La transformation de perspective .....	207
La transformation du langage .....	210

Une nouvelle identité à travers l'autofiction .....	212
L'espace hétérotopique du texte : Une communauté littéraire .....	217
L'enchevêtrement de la fiction et du réel .....	229
Conclusion : « Raison et folie », briser le couple antithétique .....	235
<b>IV. Décrier les fictions collectives : L'autofiction folle de Chloé Delaume .....</b>	<b>239</b>
Le langage autofictionnel : se confronter à soi-même.....	246
Établir une subjectivité : Un Je[u] de langage .....	259
Le travail d'écriture delaumien.....	268
« La prolifération folle des Je » : Une écriture contre le pouvoir absolu .....	281
« Le sujet schizé » se fait chair .....	288
Le monde delaumien : « [d]éconstruire le modèle 1 + 1 ».....	297
La langue : outil de domination, outil de reconstruction, outil de transmission.....	300
Conclusion : la langue folle, portail vers la folie.....	305
 <b>CONCLUSION</b>	
Que peut la littérature dans ce monde où « tout le monde est fou » ? .....	309
La folie féminine écrite au XXI <sup>e</sup> siècle .....	312
L'autofiction et la réhistorisation de la littérature .....	314
Une écriture qui « agit » .....	319
Le langage comme voie de transmission .....	323
Le rapport au texte [fou] au XXI <sup>e</sup> siècle.....	331
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>337</b>



*Toute femme qui veut tenir un discours qui lui soit propre ne peut se dérober à cette urgence extraordinaire : inventer la femme. C'est une folie, j'en conviens. Mais c'est la seule raison qui me reste.*

-Annie Leclerc, *Parole de femme* (1974) (15)





## INTRODUCTION

### La folie : Un préambule

*We are all in danger of being positioned as mad. Forming part of what it is to be woman, it beckons us as a spectre from the shadows.*  
- Jane Ussher, *Women's Madness*

Avec ces mots, Jane Ussher résume le rapport entre les femmes et la folie<sup>1</sup> tel qu'elle le comprenait au moment de la publication de son texte, *Women's Madness*, en 1991. Ici, Ussher se réfère au fait que les femmes qui critiquent ou contredisent les hommes dans le monde du travail sont traitées d'hystériques. Elle cite le harcèlement et la qualification comme folles que subissent des membres féminins du parlement Anglais quand elles s'expriment contre des membres masculins. Elle songe à la douleur de sa mère, constatant que les femmes se trouvent souvent piégées entre le rôle féminin prescrit par la société et les challenges posés par toute rébellion contre ce rôle. D'un côté, la pression et la frustration de devoir adhérer aux idéaux d'une féminité imposée par la société risquent de produire des troubles psychologiques chez celles qui désireraient y échapper. De l'autre, des comportements allant à l'encontre de ces normes sont souvent pathologisés dans le but de réencadrer la personne déviante, étiquette qui représente son propre poids psychologique. En cela, Ussher affirme que la question de la folie est inséparable de la question de la femme dans une société qui la catégorise comme citoyenne de seconde zone. Elle dépasse sa métaphorisation, ses symptômes, chaque cas

---

<sup>1</sup> Si j'ai décidé d'employer principalement le terme « folie » au sein de cette étude au lieu d'autres plus médicaux ou plus euphémiques c'est dans le but d'interroger la folie, comme le dit Anouck Cape, en tant « qu'objet d'élaboration culturelle » (*Les Frontières du délire* 8). En choisissant ce terme, je souhaite évoquer une compréhension à la fois substantive et globale de la folie, s'emparant des nuances de son évolution concurrente dans les domaines de la philosophie, de l'histoire, de la sociologie, de la psychanalyse et de la psychiatrie. Un autre terme risque de faire abstraction des influences culturelles et sociales qui contribuent à son encadrement alors que la présente étude vise tout le contraire. J'entends démontrer une volonté de dépasser sa conception médicale qui aura tendance à construire la différence principalement à travers la lorgnette de la pathologie.

individuel, chaque texte qui l'exprime. Or, on ne peut pas comprendre la folie sans la considérer dans son ensemble, en prenant en compte les effets subconscients de ses multiples manifestations sur la culture et sur la psyché de chacun, et surtout chacune, d'entre nous.

En même temps, c'est peut-être précisément cette nature complexe et contradictoire qui explique l'attrait qu'exerce le sujet de la folie. Alors qu'on peut estimer que la notion médicale de la folie est née au XIX<sup>e</sup> siècle (Fauvel 3 ; Harsen 1050),<sup>2</sup> elle est devenue si omniprésente dans les années soixante et soixante-dix dans les champs culturels et théoriques que Shoshana Felman l'appelle le « lieu commun » de l'époque,<sup>3</sup> un sujet phare mais quelque peu banal (*La folie* 13).<sup>4</sup> Faisant suite à la critique institutionnelle de la psychiatrie par l'avant-garde<sup>5</sup> et à l'intérêt qui lui est portée par les surréalistes dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, cette préoccupation envers la folie peut être attribuée, entre autres, à la portée croissante de la psychanalyse dans l'époque d'après-guerre, suivie par l'arrivée du mouvement antipsychiatrique<sup>6</sup> et même à l'intérêt suscité par la parution en 1961 de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*<sup>7</sup> de Michel Foucault. Elle devient alors un riche terrain

---

<sup>2</sup> Dans l'« Avant-propos » au n° 141 du *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle* (2008) Aude Fauvel situe la « libération des fous » par Philippe Pinel (1745-1826) en 1793-74 comme un moment clé dans ce développement, même si ce geste mythique ne s'est pas produit comme il a été immortalisé (3). Cf. les tableaux *Pinel délivrant les aliénés à la Salpêtrière en 1795* de Tony Robert-Fleury et *Pinel délivrant les aliénés à l'hôpital Bicêtre en 1793* de Charles-Louis Müller. L'historienne Jill Harsen appelle le XIX<sup>e</sup> siècle « le siècle de l'asile » mais elle précise que la psychiatrie de l'époque ciblait disproportionnellement les femmes et les personnes issues des classes sociales inférieures (traduction faite par l'auteure ; 1050, 1051).

<sup>3</sup> Elle explique : « Une folie devenue *lieu commun* signifie qu'on ne peut plus, désormais, penser la folie comme un simple lieu à l'intérieur de notre époque ; c'est plutôt l'époque toute entière qui confusément se perçoit comme un lieu à l'intérieur même de la folie » (*La folie* 13).

<sup>4</sup> La folie n'est pas étrangère à ce genre de surgissement d'intérêt. Éparpillés dans les livres d'histoire on retrouve d'autres moments lors desquels elle s'empare de l'imagination collective — les possessions religieuses du Moyen Âge, la chasse aux sorcières aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et les « épidémies » d'hystérie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cf. Thomas Szasz (1961, 1970), Catherine Clément, « La coupable » (1975), Marta Caminero-Santangelo (1998).

<sup>5</sup> Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), *Nadja* (1828) et « Cinquantenaire de l'hystérie » (1928, co-écrit avec Louis Aragon), André Breton critique la psychiatrie et attribue une valeur créative à la folie, au fou et à la folle et surtout à leurs écrits (Cape, « De l'aliénisme à la littérature d'avant-garde » 66). Cf. Anouck Cape (2011).

<sup>6</sup> Débutant dans les années soixante, ce mouvement comporte de nombreux médecins, psychiatres et penseurs qui dénoncent les fondations et les pratiques de l'institution psychiatrique. Il remet en cause la vision communément acceptée de la maladie mentale et propose de la voir comme issue des origines sociopolitiques. Cf. Peter Sedgwick (1982), Thomas Szasz (2009), et Elaine Showalter (1985) pour son traitement de R.D. Laing.

<sup>7</sup> C'est dans la réédition en 1972 que Foucault change le titre, abandonnant le titre principal. Dès lors l'ouvrage est connu sous le nom *Histoire de la folie à l'âge classique*. Dans une émission dédiée à ce dernier en 2019, *France culture* nomme ce texte « un événement intellectuel majeur du XX<sup>e</sup> siècle » (Laurentin et al.).

d'analyse chez les féministes de la deuxième vague qui examinent son rapport au genre ainsi que ses possibilités subversives. Ensuite, le sujet verra sa popularité diminuer avant de resurgir au tournant du siècle (Devereux 41).

C'est alors que, au XXI<sup>e</sup> siècle, il serait impossible de prononcer le mot « folie » dans un cadre universitaire sans faire appel à de maintes études, débats ou questions qui peuvent alors paraître datés mais qui restent fortement, même fâcheusement, pertinents. Aujourd'hui, presque trente ans se sont écoulés depuis la publication du texte de Jane Ussher dont est issue la citation qui ouvre cette introduction, et bientôt cinquante depuis la publication en 1972 de *Women and Madness* de Phyllis Chesler, texte pionnier étayant le rapport entre les femmes et la folie.<sup>8</sup> Pourtant, les femmes politiques sont toujours traitées d'hystériques,<sup>9</sup> le monde académique et le milieu professionnel restent marqués par la misogynie et le dénigrement comme folles de celles qui ignorent certaines règles sous-entendues ou qui osent contredire.<sup>10</sup> La culture populaire reste imprégnée de références à la folie féminine — les « tarées », les « mélodramatiques », les « dépressives », les « cinglées », les « paranoïaques », les « névrosées », les « schizos », celles qui ont « un grain », celles qui « déraillent », sont partout. Les séries et les films romantiques recourent à des tropes de filles « maniaques » ou « folichonnes » faites pour valoriser le personnage principal masculin.<sup>11</sup> On retrouve la folie féminine dans les publicités, comme celle pour le nouveau parfum Kenzo, qui semblent vouloir faire appel à l'hystérique comme force subversive, mais ne réussissent qu'à remettre cette folie

---

<sup>8</sup> Chesler met en relation des statistiques et des témoignages de femmes pour illustrer la part qu'a jouée la société patriarcale dans la construction du rapport femme-folie. Cf. Monique Plaza (1986), Martine Delvaux (1998), Suzanne Dow (2009) et Jeanne Weeber (2016).

<sup>9</sup> Récemment, s'exprimant sur Twitter, le président américain Donald J. Trump accuse Alexandria Ocasio-Cortez, politicienne et membre de la Chambre des représentants des États-Unis, d'être « détraquée » (« a whack job ») puis, un peu plus tard, Nancy Pelosi, présidente de la Chambre des représentants des États-Unis, d'avoir eu une « crise nerveuse » (« nervous fit ») (@realDonaldTrump, « AOC », « Nancy »).

<sup>10</sup> Je pense à l'écologiste Claire Nouvian qui se fait traiter d'hystérique quand elle est invitée à l'émission « L'Heure des pros » sur CNews. Ou bien, on peut se référer au numéro du magazine de droite/extrême droite *Valeurs Actuelles* publié en mars 2020 intitulé : « Comment les féministes sont devenues folles ».

<sup>11</sup> Dans un article du *New Statesman* Laurie Penny constate que l'omniprésence du personnage type appelé « the manic pixie dream girl » (terme inventé par le critique de cinéma Nathan Rabin dans une critique du film *Elizabethtown*, [2005]) a un effet marqué sur la manière dont les femmes se voient.

féminine à nouveau en spectacle, cette fois-ci dans un but consumériste.<sup>12</sup> Ainsi, la « folle » reste ancrée dans l'inconscient collectif, preuve que la relation problématique entre la femme et la folie soulevée par Ussher persiste clairement dans la société et la culture d'aujourd'hui. Ce fait conduit à s'interroger sur ce qui a changé depuis l'exposition de ce lien il y a presque cinquante ans : a-t-elle entraîné — ou pas — une évolution de la relation entre la femme et la folie ? Concrètement, qu'a provoqué cette prise de conscience ? Ce sont ces questions qui se situent au cœur de la présente étude. Elles ont simultanément informé ma démarche, permis de délimiter mon approche analytique et théorique et inspiré mon cadre littéraire.

### **Ma problématique : L'écriture de la folie féminine au XXI<sup>e</sup> siècle**

Au vu de l'argument avancé dans les années soixante-dix par Shoshana Felman, Michel Foucault,<sup>13</sup> Jacques Derrida et d'autres selon lequel la littérature est le lieu privilégié de la folie, il semble naturel de se tourner vers ce domaine pour répondre aux questions susmentionnées. Anaëlle Touboul et Susanne Dow, toutes deux spécialistes de la folie dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle, constatent dans leurs études respectives qu'à partir des années soixante, il s'avère de plus en plus difficile de trouver dans la littérature française des récits purement fictifs dans lesquels le personnage principal souffre d'un trouble psychique, surtout chez des auteures (Touboul « La littérature » ; Dow 191). Une première indication d'une transformation de la façon de penser la folie féminine est donc reflétée par ce changement dans la façon de l'écrire. Commenant vers la fin des années soixante, cette transition est accompagnée par des évolutions dans les champs culturels et théoriques. On observe alors une multiplication de

---

<sup>12</sup> Dans un article de 2017 la journaliste Sophie Barel examine les dernières campagnes de publicité de Chanel et Kenzo qui pourraient être comprises comme exploitant des stéréotypes de la folle pour vendre leurs produits. Cela peut notamment rappeler la mise en scène des femmes « hystériques » par Charcot la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cf. Georges Didi-Huberman (1982), Janet Beizer (1994).

<sup>13</sup> Dans *Madness in 20th century women's writing* (2009) Suzanne Dow explique : « Foucault never fully explains how and why the literary authors he mentions manage to escape the repression of *déraison* that he posits as fully effective in other spheres. Felman, in turning to contemporary theories of the nature of textuality (to which, of course, Foucault was later a contributor), fills this gap » (6).

textes sur la folie écrits par des femmes à la première personne sans aucun pseudonyme ou voie fictive.<sup>14</sup> Cette vague littéraire correspond à un accroissement d'études traitant ces ouvrages dans le but d'exposer le rapport entre le genre, la folie, et le langage. En littérature française, les années soixante-dix voient la publication des ouvrages les plus marquants visant l'humanisation de la folie et la critique de l'institution psychiatrique (Delvaux 241), ceux-ci écrits par des auteures comme Emma Santos, Jean Hyvrard et Marie Cardinal.<sup>15</sup> Par contre, dans les années quatre-vingt, on observe un considérable ralentissement à la fois de l'écriture gynocentrique<sup>16</sup> et de la volonté d'aborder à la première personne la folie ou l'expérience asilaire (Dow 191). À partir de ce moment jusqu'au tournant du siècle, hors de la littérature anglophone,<sup>17</sup> ce type de récit devient rare et ceux qui existent sont peu connus (Delvaux 241).<sup>18</sup> Ce n'est qu'à la fin du siècle qu'un nouveau changement s'opère, résultant en un regain d'intérêt manifesté pour le sujet de la folie dans la littérature française. La fin des années quatre-vingt-dix et le début des années deux-mille accueillent encore une fois une pléthore de textes autobiographiques écrits par des femmes abordant ce dernier à la première personne (Touboul, « La littérature »). Ce retour en vogue du sujet de la folie en littérature s'accompagne d'un

---

<sup>14</sup> Dans le contexte francophone, cet afflux commence à prendre force avec des ouvrages de Violette Leduc (*La folie en tête*, 1970), Leonora Carrington (*En bas*, 1973), Victoria Thérèse (*Hosto-blues*, 1976), Chantal Chawaf (*Rétable, La Rêverie*, 1976), Marie Cardinal (*Les mots pour le dire*, 1973), et Valérie Valère (*Le pavillon des enfants fous*, 1978), pour n'en nommer que quelques-uns.

<sup>15</sup> En dehors de la France, le récit d'internement est manquant mais plusieurs textes fictifs par des auteures francophones abordent l'enfermement asilaire sans s'intéresser à l'écriture de la folie (Delvaux 241). Cf. Myriam Warner-Vieyra, Farida Belghoul, Fatiha Boucetta, Marie-Claire Biais, Assia Djebar.

<sup>16</sup> Ce terme est employé pour la première fois par Elaine Showalter qui fait appel à une nouvelle approche littéraire centrée sur l'étude des spécificités uniques aux textes des femmes. Cf. Showalter (1979).

<sup>17</sup> Les années quatre-vingt-dix sont marquées par le succès des récits anglophones comme *The Loony-Bin Trip* (1990) de Kate Millet, *Girl, Interrupted* (1993) de Susanna Kaysen et *Prozac Nation* (1994) d'Elizabeth Wurtzel. On ne retrouve pas le même essor de popularité de ce genre de mémoire dans la littérature française de la même période, ce qui peut être attribué en partie au climat théorique et à la relation entre la littérature et à la théorie en France. On peut penser notamment au débat déclenché à partir des années soixante-dix quant aux possibilités subversives de la folie (Cf. p. 67). Dans *Finding the Plot : A Maternal Approach to Madness in Literature* (2017) Megan Rogers situe ce débat dans le contexte plus large de ce qu'elle appelle « la friction féministe » de l'époque, une différence d'approche séparant les féministes françaises et américaines qui amène par la suite à une sorte d'impasse et une « critique de la critique » (empl. 607). Selon Sandra Gubar dans l'essai « What Ails Feminist Criticism » (1998), cette tension résulte en une réticence d'aborder certains sujets, provoquée notamment par une insistance sur l'« authenticité » (891). Cf. également Susan Sellars, *Language and sexual difference* (1991).

<sup>18</sup> Dans *Femmes psychiatisées, femmes rebelles* (1998), Martine Delvaux souligne que ces récits sont souvent d'ouvrages publiés par la personne qui les écrit.

renouvellement de l'intérêt théorique pour l'hystérie et la folie dans le milieu universitaire ainsi que dans d'autres domaines culturels comme le cinéma. S'appuyant sur le travail de Mark S. Micale dans *Approaching Hysteria* (1995), la critique littéraire Cecily Devereux appelle cette tendance à partir de 2005 « new new [sic] hysteria studies » (41).<sup>19</sup>

Il faut cependant relever que, lors de cette résurgence, on note une différence marquée dans la manière dont la folie est abordée par rapport aux ouvrages autobiographiques et semi-autobiographiques des années soixante-dix.<sup>20</sup> À en croire Amaleena Damlé dans l'introduction à *Aventures et expériences littéraires* (2014) — ouvrage qui examine l'écriture des femmes en France au XXI<sup>e</sup> siècle — c'est surtout l'approche qui distingue cette « nouvelle génération » d'auteurs de leurs prédécesseurs. Au lieu d'« affirmer l'identité féminine » ces auteurs cherchent « plutôt à la *problématiser*, et à explorer son côté troublant : le trauma, la maladie, la mort » (6). La question se pose donc : en est-il de même pour la folie ? Alors qu'on retrouve au XX<sup>e</sup> siècle une revendication de l'identité de folle et le côté subversif de la folie — vue comme une réaction contre un système qui pousse les femmes aux extrêmes — quel rapport ont les femmes avec cette identité au XXI<sup>e</sup> siècle ?<sup>21</sup> Concluant son analyse *Madness in French Women's Twentieth-century Writing* (2009) Suzanne Dow attribue le développement dans la manière d'écrire la folie en partie à l'influence de la théorie des années précédentes :

---

<sup>19</sup> Devereux cite les exemples de Nitza Yarom (2005), Christina Wald (2007), Lilian R. Furst (2008), et Asti Hustvedt (2011), auxquels on peut ajouter Rae Beth Gordon (2013) et Emmanuelle André (2011) entre autres.

<sup>20</sup> Dans sa thèse « *Three Generations of Women Writing Mad Women in French* » (2015) Gillian Ni Cheallaigh conteste la notion que le personnage de la femme folle soit moins présent dans les textes français et francophones écrits par des femmes après les années soixante-dix (8). Cependant, dans les huit exemples proférés pour justifier cette position, il n'y a qu'un seul texte (*La Démangeaison* [1994] de Lorette Nobécourt) publié avant 1995 et cinq qui apparaissent après l'année 2000. À mon sens, l'argument que tente de faire valoir Dow est lié à un changement dans la manière dont le personnage de la femme folle est évoqué alors que ce que remarque Ni Cheallaigh est le retour en vigueur du sujet de la folie au tournant du siècle, mais d'une folie qui ne s'exprime plus comme avant.

<sup>21</sup> Dans *Finding the Plot* Megan Rogers délimite les différences entre « le personnage de la femme folle » (« the literary madwoman ») du XIX<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Elle constate qu'au XIX<sup>e</sup> siècle ce personnage représentait « a rebellious trope whose circumstances cause a breakdown that is about the literal or figurative confinement, or even death of, the self » (empl. 481). Par contraste, au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, elle devient la protagoniste de son histoire (empl. 481). En revanche, à la différence du XX<sup>e</sup> siècle, les textes du XXI<sup>e</sup> siècle ne visent pas spécifiquement à répondre aux textes dépeignant ce personnage au XIX<sup>e</sup> siècle : « they do not employ madness as narrative rebellions so much as they use madness, or references to the madwoman, as a genre or plot device [...] finally, these novels have not been interpreted by feminist criticism as having subverted power structures with their narrative structure » (empl. 450).

[I]n none of these texts does madness take the same form as in earlier writing. Indeed, in these contemporary women's texts, insofar as madness appears at all, it is evoked with irony in explicitly autobiographical texts where authorial subjectivity is constantly being staged. Here, madness is evoked not against the backdrop of the Foucauldian « death of the subject, » or Barthes's death of the author, but in the mode of postmodern pastiche that seems to acknowledge the concept's rich feminist history, even as it distances itself from that tradition. (191)

Si des récits français écrits avant les années soixante-dix<sup>22</sup> sont souvent marqués par une tendance à vouloir « traiter » la folie, ce qui se transforme par la suite en une revendication de celle-ci et une critique du logocentrisme,<sup>23</sup> les ouvrages de la fin de siècle font preuve d'une démarche encore inédite quant à ce sujet et aux écueils qui y sont associés (Dow 189-190). Tout en reconnaissant l'influence des débats suscités par les écrivaines et la théorie de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, aborder la folie féminine au XXI<sup>e</sup> siècle se fait d'une manière quasi-ironique tendant vers le pastiche, interprété par Dow comme un recul face à cette même histoire. Clôturant ainsi son analyse, Dow laisse ouverte à l'interprétation la signification de ce récent glissement dans la façon d'aborder ce sujet. En dépit de l'intérêt que pourrait avoir cette question pour les études de la folie, on déplore l'absence d'analyses plus approfondies sur ce développement littéraire récent.<sup>24</sup>

Une fois cette lacune prise en compte, il est à noter que cette transition dans la manière d'aborder la folie s'aligne avec une évolution plus globale dans le champ littéraire, à savoir

---

<sup>22</sup> Exception faite pour *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal qui est publié en 1975.

<sup>23</sup> Dow emploie comme exemples *Les prunes de Cythère* (1975) et *Mère la mort* (1976) de Jeanne Hyvard.

<sup>24</sup> Alors qu'un grand nombre d'études se sont penchées sur l'écriture de la folie féminine au XX<sup>e</sup> siècle et avant, il n'existe à ma connaissance qu'une seule étude portant sur ce sujet au XXI<sup>e</sup> siècle : *Translating Mind Matters in Twenty-first Century French Women's Writing* (2020) de Claire Ellender. Par contre, Ellender se concentre spécifiquement sur la traduction et il n'y a aucun chevauchement avec les ouvrages étudiés ici. En revanche, plusieurs critiques se sont intéressés à la représentation de l'anorexie/boulimie dans les textes féminins de nature autobiographiques dont Barbara Havercroft (2008), Njeri Githire (2009), Amaleena Damlé (2013), Karin Bernfeld (2013) et Lucille Cairns (2015). Dans *Finding the Plot : A maternal approach to madness in literature* (2017) Megan Rogers examine *The Woman Upstairs* (2013) de l'auteure américaine Claire Messud mais les autres textes étudiés dans cet ouvrage sont tous du XX<sup>e</sup> siècle.

l'institutionnalisation de l'autofiction à la fin des années quatre-vingt-dix,<sup>25</sup> genre à qui, comme à la folie, est souvent attribué des caractéristiques féminines (Fircă 122).<sup>26</sup> En effet, s'il y a une tendance générale qui se dégage de la littérature française du XXI<sup>e</sup> siècle c'est sans doute la quantité croissante de récits intimes, écrits à la première personne, faisant preuve d'éléments autobiographiques. On voit consacrer, surtout chez des auteures, une place privilégiée à des thématiques portant sur l'identité, la sexualité et le corps féminin. Ces récits de femmes sont également hantés par les thématiques de la folie, l'institution psycho-médicale, le trauma et le trouble psychologique. En cela, l'autofiction récente reprend en quelque sorte certaines thématiques et modalités d'écriture popularisées pendant les années soixante-dix. Comme le constate Amaleena Damlé dans l'introduction à *Aventures et expériences littéraires : Écritures des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle* (2014) : « [quand on pense au lien entre] l'émancipation des identités et des désirs de la femme et l'expression expérimentale à l'écrit des expériences féminines [...] on pense tout d'abord à l'écriture d'Hélène Cixous, Chantal Chawaf, Marie Cardinal » (5). Par la suite, elle remarque, que cette écriture du corps et l'exploration des « thèmes féminins (et féministes) » réapparaissent chez la « nouvelle génération » d'écrivaines francophones émergeant dans les années quatre-vingt-dix (5-6). Notamment, la plupart des auteures incluses par Damlé dans ce second groupe sont souvent associées à l'autofiction : Nina Bouraoui, Christine Angot et Ananda Dévi, entre autres (6). On retrouve ainsi parmi les autofictionneuses celles qui sont, à bien des égards, les héritières de la tradition littéraire de l'écriture féminine.

Cette connexion peut être expliquée en partie par le fait que l'autofiction et l'écriture

---

<sup>25</sup> Je reviendrai prochainement sur la définition de l'autofiction qui mérite qu'on s'y attarde plus longuement.

<sup>26</sup> Dans « L'autofiction : Genre littéraire féminin ? » Ștefan Fircă discerne trois niveaux sémantiques contribuant à la féminisation de l'autofiction : un sens littéral, un sens culturel (métonymique) et un sens littéraire (métaphorique) (122-123). Mais cette volonté d'associer l'écriture du « je » avec la femme n'est pas survenue avec l'invention de l'autofiction. Béatrice Didier démontre dans *L'écriture femme* (1981) que la tendance à l'autobiographie a longtemps été associée aux femmes (19). Cf. également Shirley Jordan (2012), Annie Richard (2013), Isabelle Grell (2014), Brigitte Leguen (2019) qui examinent en détail la conception genrée de l'autofiction



féminine sont en fait nées au même moment historique.<sup>27</sup> Alors que l'écriture féminine voit une explosion d'intérêt quasi immédiate, l'intérêt théorique (et la reconnaissance générique) est plus lent pour l'autofiction.<sup>28</sup> Les deux peuvent toutefois être compris comme relevant d'un questionnement plus général sur la voix des opprimé·e·s et les rapports de domination inhérents au langage.<sup>29</sup> Pour contrer ce pouvoir, les féministes de la deuxième vague revendiquent l'invention d'un langage de « femme ». Elles font appel à une langue « qui part dans tous les sens » composée de « [p]aroles contradictoires, un peu folles pour la logique de la raison » (Irigaray, *Ce sexe* 28), ou bien, à une « écriture du corps », comme le démontre la célèbre citation de Hélène Cixous : « on va leur montrer nos sextes » (*Le rire de la méduse* 54). D'après Cecily Devereux, spécialiste en littérature et études du genre, c'est en effet le rapport historique entre le corps féminin et la folie qui explique la réhabilitation de l'hystérique (20) ainsi que les possibilités subversives attribuées à sa « protolangue » féminine (traduction faite par l'auteure ; Showalter, « Hysteria » 286). La validité de ce raisonnement est corroborée par le fait que la nouvelle vague de textes traitant de la folie féminine correspond à une résurgence d'attention plus générale portée aux expériences corporelles de la femme dans le cadre de l'écriture autofictive. Comme l'affirme Madeleine Ouellette-Michalska dans *Autofiction et dévoilement de soi* (2007) : « Si l'on examine l'autofiction récente, deux éléments sautent aux yeux : l'abondance de femmes qui la pratiquent et la place qu'y occupe le corps » (79). De ce fait, il est important de souligner que, dans les deux cas, c'est la forme même de l'écriture qui peut

---

<sup>27</sup> Comme constaté précédemment, la notion de l'écriture féminine surgit en 1975 quand des théoriciennes féministes dont Hélène Cixous, Catherine Clément et Luce Irigaray font appel à un langage, une écriture de femme. Le premier usage du néologisme « autofiction » par Serge Doubrovsky date de 1977, deux ans après.

<sup>28</sup> À propos de l'autofiction, l'intérêt théorique et la reconnaissance générique était plus lente. Cela ne se passe réellement que dans les années quatre-vingt-dix et le début des années deux mille avec la publication de *Est-il Je ?* (2004) de Philippe Gasparini, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004) de Vincent Colonna et *Défense de Narcisse* (2005) de Philippe Vilain. Il faut cependant constater l'apport de Philippe Lejeune et de Jacques Lecarme comme le souligne Jeannelle dans « Où en est la réflexion sur l'autofiction ».

<sup>29</sup> Doubrovsky décrit l'autofiction comme le genre des « humbles », ceux qui « n'ont pas droit à l'histoire » et donc pas droit à l'autobiographie (et la vérité communément acceptée comme telle que celle-ci représente), ce qui les différencie des « importants de ce monde » (« Autobiographie » 90). Il est pourtant à noter que cette perspective est contestée, sujet sur lequel j'examine en détail à la page 209.

être qualifiée de « corporelle ».<sup>30</sup> Tributaires du climat social et théorique lors de leur « naissance » — à savoir des courants de pensées trouvant leurs racines dans la déconstruction derridienne et la psychanalyse lacanienne — les deux théories d'écriture soulèvent la force subversive de la féminité dans une production scripturale qui va à l'encontre de la suprématie d'un signifiant transcendantal. Elles font primer à la place une musicalité, un rythme, une « jouissance textuelle »,<sup>31</sup> qui semblent d'un intérêt évident dans le cadre d'une écriture de la folie.

Pourtant, comme l'expliquent Amaleena Damlé et Gill Rye dans *Women's Writing in Twenty-First-Century France* (2013) : là où les années soixante-dix étaient marquées par une « différence essentialiste », on relève au XXI<sup>e</sup> siècle une « préoccupation » pour le *multi-*, le *pluri-* qui s'aligne avec la superposition des histoires, la diversité, l'hybridité et la transgression (8). Selon Damlé et Rye :

[Autofiction provides] the means to grapple with a range of experiences that have been central to evocations of female subjectivity. These include the splitting of the subject, self-conscious performance, mirroring or doubling, cultural hybridity, displacement and extremes of experience that resist easy articulation, from excessive desire to traumatic and painful experiences such as anorexia, rape or incest. (13-14)<sup>32</sup>

À cet égard, les textes autofictionnels récents font preuve de l'actualité de sujets traduisant certaines anxiétés quant à la subjectivité de la femme, rappelant l'affirmation de Dow.<sup>33</sup> Or,

---

<sup>30</sup> C'est à travers le rapport corps/corpus que les auteur·e·s des deux traditions scripturales explorent les effets de l'inscription dans et par le « corps social », la connexion entre le corps et le langage. En même temps, comme le dit Chloé Delaume, c'est en écrivant que l'auteur·e parvient à « [se] réapproprié [sa] chair » (*La règle du je* 6).

<sup>31</sup> Comme l'explique Béatrice Slama dans « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" » (1981) : « dans les années soixante-dix, les femmes font de la jouissance la métaphore de leur écriture et de l'écriture la métaphore de leur jouissance. Écriture de la plongée, à bout de souffle, voix, rythmes, intensités. Un dire qui ne dit pas vraiment, qui cherche, écoute, s'écoute et passe 'd'inconscient à inconscient' » (62). On retrouve ces mêmes idées — voir ces mêmes mots — chez Serge Doubrovsky (le « père de l'autofiction ») qui décrit l'autofiction dans « L'initiative aux maux » comme une « communication plus directe d'inconscient à inconscient », c'est-à-dire un langage « rendu, du moins en partie, à une folie primaire du verbe, à sa jouissance sauvage » qui « subvertit l'ordre établi du langage, la loi du Logos parental » (110, 103).

<sup>32</sup> Cf. également « État présent : Autofiction in the feminine » (2013) de Shirley Jordan.

<sup>33</sup> Cf. Mercédès Baillargeon (2019) pour le côté politique de l'autofiction.

au-delà de l'emphase placée sur le corps, l'expérience et l'agencivité féminins,<sup>34</sup> on retrouve au sein de ces textes autofictionnels une valorisation de la multiplicité et une volonté de transformer le pathos en un lieu de partage.

D'autres soulignent le fait que, au sein de cette écriture, la fracture du sujet va de pair avec le simultané rétablissement de la subjectivité. Dans *Autofiction et dévoilement de soi* (2007) Madeleine Ouellette-Michalska observe : « Souvent subjuguée par sa propre image, la femme [autofictionneuse] se livre à des jeux de dédoublement et de réunification identitaire dont elle tente d'assurer l'équilibre » (94). Le dédoublement (multiplicité, pluralité, fracture) fait donc partie d'un « jeu » d'écriture résultant en l'éventuelle « réunification » du Je-sujet.<sup>35</sup> C'est dans cette même visée que le choix de s'autofictionner peut être perçu comme « un acte de résistance » individuel permettant à l'écrivain·e de « réintégrer leur moi profondément ébranlé », comme l'explique la spécialiste de l'autofiction Stéphanie Michineau (44). Compte tenu de ce constat, il n'est donc pas surprenant qu'au XXI<sup>e</sup> siècle les textes de nature autofictionnelle traitent aussi souvent le sujet de la folie qui est intimement liée à la fois à la fracture du sujet et à la possibilité de « réintégrer » le moi « ébranlé » à travers l'écriture dont parle Michineau.<sup>36</sup> Surtout dans le contexte de la persistance du rapport femme-folie posé par Ussher, il semble alors que les possibilités offertes à l'écriture de la folie féminine<sup>37</sup> par l'espace autofictionnel méritent d'être examinées plus en détail. Cette étude se vouera donc à interroger en plus de profondeur cette alliance.

En prenant ce tournant littéraire vers le témoignage comme point de départ, j'entends défendre ici qu'aujourd'hui l'autofiction peut être considérée comme le nouveau lieu privilégié

---

<sup>34</sup> Le mot « agencivité » (« agency » en anglais), peut également être traduit par l'expression « puissance d'agir ». Il désigne, très littéralement, la possibilité chez l'être humain de servir d'agent de changement (Montenach 7).

<sup>35</sup> J'aborde le rapport entre les « jeux d'écriture » et « l'écriture du Je » dans le chapitre sur Chloé Delaume.

<sup>36</sup> On peut notamment penser à la possibilité curative attribuée à l'écriture automatique par la psychanalyse et les « disability studies ». Cf. Diane Price Herndl « The Writing cure » (1988).

<sup>37</sup> Par « folie féminine » je me réfère à une folie qui se manifeste chez un personnage de sexe féminin se considérant comme telle. Certainement, il y a un risque en étudiant le rapport femme-folie de renforcer la vision binaire du genre. En revanche, c'est également en examinant ces constructions qu'on se rend compte de la portée des stéréotypes genrés, dont celui de la folie, sur cette construction.

de la folie. Le corpus étudié dans cette analyse sera axé sur l'écriture récente de la folie et du personnage féminin fou avec pour but d'esquisser la manière dont les femmes écrivent leur/la folie à la première personne au XXI<sup>e</sup> siècle. Dans un premier temps, je chercherai à établir les modalités particulières de cette écriture : comment les textes contemporains dépeignant la folie sont-ils formés et guidés par les descriptions de la folie ainsi que par le rapport femme/folie se trouvant au sein de la littérature des siècles précédents ? Certains ouvrages s'insurgent-ils contre les visions de la folie véhiculées par les ouvrages postérieurs ?<sup>38</sup> Les questions soulevées par les écrivaines modernes vis-à-vis de la folie se distinguent-elles fondamentalement de celles du passé ? Dans un deuxième temps, je m'intéresserai aux enjeux construits entre la folie, la subjectivité et l'écriture. Chez ces auteures, à quel niveau la décision de s'insérer dans la lignée théorique et pratique de la folie et de se questionner sur son rôle socioculturel est-elle consciente ? Quels objectifs motivent le choix d'aborder la folie à la première personne et quel rôle joue le genre autofictionnel dans ce dernier ? Ma méthodologie s'orientera notamment vers une enquête sur la manière dont ces auteures exposent l'enjeu entre le genre, le langage et la folie dans leurs récits, à la fois témoignant et interrogeant les possibilités offertes par l'écriture de soi dans la construction de ce rapport. Une attention particulière sera portée à la façon dont les diagnostics posés au sein de ces textes contribuent à façonner la subjectivité du « je-sujet » et comment le langage employé démantèle ou renforce les préjugés concernant la notion de la folie féminine. Enfin, dans le cadre de cette analyse, je considère qu'il est tout aussi important d'étudier la manière dont ces textes font appel au·à la lecteur·ice. Je terminerai donc par ce dernier point, à savoir comment ces ouvrages incitent une participation à la réhabilitation de la folie ou de l'identité folle.

Mon intérêt pour ces questions a été en grande partie suscité par la possibilité que

---

<sup>38</sup> Cet argument est avancé par Helen Small concernant la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle dans *Love's Madness : Medicine, the Novel, and Female Insanity, 1800-1865* (1996) (28).

l'évolution récente dans les représentations littéraires de la folie — vue par Dow comme une tendance au « pastiche » et à l'ironie — survienne en fait d'une conscience de soi et d'une capacité d'autoanalyse, s'apparentant à une notion postmoderne du sujet. Sur ce point, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles* (1998) de Martine Delvaux a été particulièrement révélateur à l'égard du terrain d'analyse offert par les récits autobiographiques.<sup>39</sup> Dans la mesure où plusieurs similarités existent entre cet ouvrage et les questions qui seront examinées au sein de la présente étude, il ne fait aucun doute que celui-ci a grandement nourri ma réflexion. En revanche, Delvaux s'intéresse moins à l'expérience de la folie dont témoignent les textes qu'elle étudie qu'au discours dans lequel ils s'insèrent. Ayant souligné le rôle de « muse » qu'ont joué des femmes comme Dora, Camille Claudel, Zelda Fitzgerald et Leonora Carrington pour des médecins, des artistes et des écrivains masculins qui ont su exploiter leurs talents et leurs souffrances,<sup>40</sup> elle conclut que l'écriture de ces femmes offre la possibilité au·à la lecteur·ice d'accompagner la « folle » dans l'expérience de l'internement.<sup>41</sup> Alors que la rencontre psychanalytique, le diagnostic, l'étude de cas et la biographie participent à « une incarcération réelle ou symbolique » de la folie féminine, Delvaux propose de voir le témoignage autobiographique comme « le lieu d'une contamination des lecteurs qui vise à contrer un emprisonnement solitaire dans la douleur » (143). Son argument se base sur le rôle joué par le genre dans l'établissement de l'altérité, et par là, de la folie. S'appuyant sur « La loi du genre » (1986) de Jacques Derrida,<sup>42</sup> elle avance que les « mécanismes de correction » tels que les institutions psychiatriques qui tentent d'encadrer la folie, « s'inscriv[ent] dans [la]

---

<sup>39</sup> D'autres ont déjà examiné les écrits de nature autobiographique de la folie écrits par des femmes au XX<sup>e</sup> siècle et avant mais à ma connaissance Delvaux est la seule à examiner cette question dans la littérature plus récente.

<sup>40</sup> Elle soulève également le rôle joué par les biographes de ces femmes après coup qui renforcent cette perspective dominante sur leur statut de malade.

<sup>41</sup> En cela, elle rejoint la perspective de ceux comme Catrina Brown et Tod Augusta-Scott (2007), Kalí Tal (1996) et certains courants de pensée du « disability studies » qui attribuent une grande importance, même une possibilité de guérison, à l'écriture de soi (Blais 189).

<sup>42</sup> Cette notion vient de l'essai éponyme paru dans *Parages* en 1986. Selon Derrida, puisque les lignes de démarcation entre les genres ne sont pas étanches, le genre dépend non seulement de la position depuis laquelle on parle mais également celle depuis laquelle on interprète. Je reviendrai sur ce sujet à la page 82.

problématique du genre » qui est également la loi de l'ordre (152). Une fois que la personne « folle » est identifiée en tant que telle par l'institution psychiatrique, elle se trouve emprisonnée à la fois littéralement et symboliquement : « Son interprétation des faits, son analyse de son état mental, sa perception de l'univers dans lequel elle existe sont l'objet d'une réécriture de la part de ceux qui, à l'intérieur de l'institution, détiennent le pouvoir. Ce qu'elle dit est toujours perçu comme symptomatique, et tend ainsi à réaffirmer le diagnostic originel » (Delvaux 237). Ainsi, la parole du fou, mais particulièrement celle de la folle, est simultanément soumise à et qualifiée par la structure qui le·a constitue en tant que malade.

Des questions soulevées par cet argument méritent une exploration approfondie, mais il importe d'abord de constater en quoi la présente analyse se distinguera de celle effectuée par Delvaux et d'autres études sur l'écriture autobiographique de la folie féminine. Au-delà de mon choix d'étudier l'écriture de la folie dans la littérature du XXI<sup>e</sup> siècle, la nouveauté de cette recherche consiste à focaliser l'attention sur deux points principaux. En premier lieu, cette étude se démarquera des précédentes en examinant chez ces auteures une approche présupposant une prise de conscience face à l'enjeu théorique et littéraire dans lequel leurs textes s'insèrent. Notamment, le choix d'étudier le XXI<sup>e</sup> siècle permet de considérer la potentielle influence sur ces textes de la théorie et de la littérature issue de la période faste qu'a connu la folie dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En deuxième lieu, l'originalité de ce travail réside en sa volonté d'aborder le chevauchement entre l'écriture de la folie au féminin et l'autofiction, genre contesté qui se situe entre la fiction et l'autobiographie. Même si Delvaux et d'autres se sont penchés sur la question de l'autobiographie dans l'écriture de la folie, aucune étude à ma connaissance n'a exploré le rôle que pourrait jouer les textes autofictionnels dans cette dite écriture. Cette analyse sera la première à examiner les possibilités offertes par l'écriture de la folie depuis cet espace littéraire intermédiaire.

Afin d'établir le champ de recherche fécond que représente ce genre, il faut d'abord établir une définition opérationnelle de ce que j'entends par « autofiction », néologisme employé pour la première fois par Serge Doubrovsky en 1977 à propos de son ouvrage *Fils*.<sup>43</sup> Cependant, trouver un accord sur cette définition n'est pas si simple.<sup>44</sup> Quand Hélène Cixous remarque dans *Le rire de la Méduse* (1975) qu'il sera « impossible de définir une pratique féminine de l'écriture, [...] car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas » (50), elle aurait pu décrire l'autofiction — le genre qui a suscité maints débats, le genre qui « n'en est pas un ».<sup>45</sup> En même temps, la discordance sur le statut de l'autofiction permet d'étoffer l'analyse effectuée par Delvaux qui soulève l'intérêt que pourrait avoir l'ambiguïté générique dans le cadre de l'écriture de la folie. Il faut donc procéder au constat qu'en voulant délimiter ce concept on est contraint d'accepter que celui-ci sera, par la définition même du « genre », établi par rapport à un ou plusieurs « traits communs », dépendant d'un « code » quelque peu aléatoire. Comme le dit Laurent Jenny, spécialiste de théorie poétique et de l'idéologie littéraire, l'autofiction peut être décrite provisoirement comme « un détournement fictif de l'autobiographie » (I), mais elle comporte en fait plusieurs définitions :

Selon un premier type de définition, stylistique, la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets découlant du type de langage employé. Selon un second type de définition, référentielle, l'autobiographie se transforme en autofiction

---

<sup>43</sup> Même sur ce point fondateur il y a une discordance : Dans « Les points sur les 'i' » (2007) Doubrovsky soulève le fait que Marc Weitzman attribuait l'invention du néologisme à Jerzy Kozinski (*L'Oiseau bariolé*, 1965), ce qui a été réfuté par Philippe Vilain dans *Défense de narcisses* (2005). Toutefois, Doubrovsky est peut-être le premier à employer le terme mais l'autofiction relève d'une longue tradition littéraire. Parmi ceux cités comme des prédécesseurs de ce genre : des ouvrages de Colette et de Violette Leduc, *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, et *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

<sup>44</sup> Je tiens à préciser que cette thèse ne propose pas d'explorer en détail les embrouillements théoriques caractérisant les considérations génériques que soulèvent l'autofiction. En outre, l'établissement que tel ou tel texte appartient (ou pas) à ce genre est en fait beaucoup moins important que la réflexion provoquée par certains traits communs parmi ces ouvrages ainsi que les axes d'analyse qui s'ouvrent grâce au traitement théorique qu'a suscité ce genre au cours des dernières années.

<sup>45</sup> Je me réfère au titre l'ouvrage de Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977).

en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité. (I)

La définition stylistique, correspondant à celle énumérée par Serge Doubrovsky, est à la fois la plus cernée et celle qui semble la plus apte à enrichir les analyses qui seront entreprises ici. J'ai donc choisi dans cette thèse de me référer principalement à la version la plus restreinte de celle-ci. Pour en fournir une description succincte, cette définition est fondée tout d'abord sur une continuité entre auteur·e, narrateur·ice, et personnage principal.<sup>46</sup> Ensuite, un texte autofictionnel doit faire preuve d'une certaine fictionnalisation<sup>47</sup> de l'expérience vécue par l'auteur·e et, conjointement, d'un style romanesque démontrant une attention esthétique. Et, finalement, pour qu'un ouvrage soit catégorisé comme appartenant à ce genre tel que délimité par Doubrovsky, on doit voir attribuer un rôle plus ou moins important à la psychanalyse/l'analyse de soi-même ce qui s'effectue notamment à travers le langage.<sup>48</sup>

C'est en analysant ces paramètres de plus près que l'on voit exposé l'axe analytique fascinant qu'apporte l'autofiction à une étude de l'écriture autobiographique de la folie. Il peut alors être utile de commencer par la caractéristique la plus évidente de l'autofiction, c'est-à-dire son ambiguïté générique, surtout puisque la thèse avancée dans *Femmes psychiatriquées, femmes rebelles* repose sur des « relations intergénériques », rapprochant les genres discursifs (les diagnostics, les études de cas et les biographies) de l'écriture autobiographique (264). Selon Delvaux, les récits d'internement qu'elle étudie réussissent leur but subversif en remaniant l'étude de cas — genre qui, à l'origine, sert à constituer le malade en tant que tel. En brouillant les démarcations génériques, les témoignages d'internées entraînent le·a lecteur·ice avec l'auteure dans une réécriture de l'étude de cas capable de contrer celle faite

---

<sup>46</sup> C'est-à-dire l'adhérence au pacte autobiographique décrite par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (1975) (28).

<sup>47</sup> Marie Darrieussecq précise pourtant que « tout en aménageant une vraisemblance très forte, [Doubrovsky] ne pose aucune limite théorique à cette fictionnalisation » (370). On va examiner le rôle de la fiction par la suite.

<sup>48</sup> Dans « Autobiographie, roman et nom propre » (1986) Philippe Lejeune montre que cette définition résumée sur la 4<sup>e</sup> de couverture de *Fils* « n'est pas tout à fait conforme à [sa] pratique littéraire » (Jeannelle, « Où en est la réflexion » 20).



par l'institution psychiatrique (177). C'est ainsi que ces textes parviennent à mettre « à jour un ensemble de procédés oppositionnels à travers lesquels [...] les victimes prennent la parole » et l'institution psychiatrique « se trouve elle-même interrogée » (264). En cela, l'argument de Delvaux vient étayer l'hypothèse sous-tendant ma démarche car ce qui distingue l'autofiction d'autres genres et ce qui la rend sujet d'autant de débats est précisément son statut liminal. En effet, d'après Jean-Louis Jeannelle dans « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? » (2007), cette hésitation générique est constitutive du texte autofictionnel (29). Il n'y a donc aucun doute sur le fait que l'autofiction s'inscrive fermement dans ce questionnement soulevé par Delvaux portant sur les rapports intergénériques et l'écriture de la folie.

Il faut pourtant constater que l'ambiguïté et l'hybridité qui désignent la situation générique de l'autofiction sont reflétées dans le style même de son écriture.<sup>49</sup> Selon Jeannelle, dans le sens où c'est cette « indécidabilité » entre fait et fiction qui « définit le récit autofictionnel en propre », celle-ci risque « d'ôter toute pertinence à la question de savoir quelle distinction il convient d'établir entre ces deux éléments » (29). Par exemple, à croire Doubrovsky, ce qui distingue l'autofiction de l'autobiographie sera sa non-dépendance aux faits permettant de « délaisse[r] le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique » (« Autobiographie » 90). Alors que, en réalité, comme l'explique Jeannelle, si on se réfère à la définition datant de 1876, l'autobiographie « laisse une large place à la fantaisie, et celui qui l'écrit n'est nullement astreint à être exact sur les faits, comme dans les mémoires, ou à dire la vérité la plus entière, comme dans les confessions » (34). Dit d'une autre manière, la compréhension romantique de ce genre s'avère être l'antithèse de celle faite par Philippe Lejeune en 1971 à partir des conditions du « pacte autobiographique » (34). Cela mène

---

<sup>49</sup> Le fait que l'autofiction se trouve « entre » l'autobiographie et la fiction fait que, pour plusieurs théoriciens, elle n'est même pas un genre. Dans « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », Jean-Louis Jeannelle établit quatre « événements » qui résument ce « feuilleton théorique » : 1) la publication de la thèse de Vincent Colonna en 1989 ; 2) « L'Autofiction, un genre pas sérieux » (1996) de Marie Darrieussecq ; 3) *Le Roman, le je* (2001) de Philippe Forest ; et 4) *Est-il je ?* (2004) de Philippe Gasparini.

Jeannelle à conclure que l'autofiction et l'autobiographie forment « la frontière sinueuse d'un domaine littéraire plus large » dont l'étude nécessite une situation à la fois historique et relative aux autres procédés littéraires (35). Ainsi, la difficulté d'établir des lignes de démarcation renvoie à « la loi du genre » derridienne, concept employé par Delvaux dans son analyse. Plus précisément, selon Derrida, c'est le principe du genre qui permet d'établir ou de définir les catégories et les caractéristiques à partir desquelles on distingue les choses les unes des autres. Il sert ainsi d'échafaudage aux échanges et aux interactions, jouant « le rôle de principe d'ordre : ressemblance, analogie, identité et différence, classification taxinomique, ordonnancement et arbre généalogique, ordre de la raison, ordre des raisons, sens du sens, vérité de la vérité, lumière naturelle et sens de l'histoire » (Derrida, « La loi du genre » 287). En revanche, Derrida précise que ce principe classificatoire n'est pas une « appartenance » mais une « participation », ce qui implique une contre-loi, « la loi de *débordement* » (262), c'est-à-dire l'impossibilité du genre pur (256). Autrement dit, c'est précisément le fait que les frontières soient délimitées les unes par rapport aux autres qui fait qu'il y a toujours contamination.

Il n'est donc pas surprenant que la définition de la fiction n'offre pas davantage de certitudes quant à l'encadrement de l'autofiction. Continuant son analyse, Jeannelle constate que, soit, la fiction est « un mode narratif constitué d'assertions feintes » (du « *fictionnel* »), soit elle implique « le recours à l'imaginaire » (du « *fictif* »), soit elle « représente tout ce qui n'est pas référentiel : l'imaginaire, mais aussi l'hypothétique, l'irréel, le mensonger, etc. » (du « *faux* ») (29-30). Selon lui, le *fictionnel*, le *fictif* et le *faux* ont tendance à se confondre (29-30). Une conception non-restreinte de la fiction brouille d'autant plus les repères distinguant les différents champs littéraires et c'est alors que la question de l'autofiction revient en fait à la définition qu'on accordera à ce terme. Dans ce cadre, il mérite alors de rappeler que, d'après Shoshana Felman, c'est précisément ce recours à l'imaginaire, à l'hypothétique etc. qui fait de

la fiction le lieu privilégié de la folie. Comme elle l'explique dans *La Folie et la chose littéraire* (1978) : « [l]e silence de la folie [...] n'est pas dit dans le logos du livre mais est rendu présent dans son pathos, métaphoriquement (de la même façon que la folie, à l'intérieur de la pensée, ne peut être évoquée que dans le langage de la fiction ou dans la fiction du langage) » (47). Or, il faut considérer comment cette ambiguïté dans notre conception de la fiction permet un espace de jeu — est-ce celui-ci qui rend possible l'expression d'une folie réelle au sein d'un récit autofictionnel ?

Une réponse à cette question passe nécessairement par une clarification quant à la part de fiction dans ce genre, c'est-à-dire l'établissement de quelles qualités séparent un ouvrage autofictionnel d'un texte purement autobiographique. Comme le démontre Isabelle Grell, spécialiste de l'autofiction et responsable du groupe « Autofiction » à l'Institut des textes et manuscrits modernes, la fiction au sein d'un récit autofictionnel ne devrait pas être résumée comme un mensonge, une invention ou une non-vérité mais plutôt interprétée « comme un travail sur le style nécessaire pour classer les vécus, ou comme une évidence post-freudienne (tout récit est de facto fictionnel) » (« À propos de la chose commune »). Selon elle, ce qui sépare l'autofiction de l'autobiographie est le fait d'éviter « la chronologie téléologique » — au lieu de « simples récits exhaustifs d'une vie », les ouvrages autofictionnels sont « le fruit d'un choix d'une thématique abordée [...] [qui] procèdent d'une recherche littéraire, esthétique » (« À propos de la chose commune »). Dit simplement, si l'autobiographie se range du côté du logos et la fiction du côté du pathos, au sein de l'autofiction la part de fiction se trouve principalement dans sa structure, la forme même de son écriture. Or, si l'originalité de *Fils* ne se tient pas en son inauguration d'un « nouveau » genre remplissant la fameuse « case aveugle » décrite par Philippe Lejeune dans l'ouvrage phare *L'Autobiographie en France*

(1971),<sup>50</sup> celle-ci se trouve certainement dans sa démarche scripturale.

Dans « L'autofiction, un genre pas sérieux » (1996), l'auteure Marie Darrieussecq apporte une clarification sur ce point. En parlant de *Fils*, elle observe que : « c'est la psychanalyse qui donn[e] aux mots leurs résonances de sons et de sens. L'autofiction [...] naît directement de la parole analytique, où la fiction est friction » (370). Cela rejoint ce que dit Doubrovsky lui-même, affirmant dans « L'initiative aux maux » (1980) que l'écriture autofictionnelle « sui[t] la logique propre au champ de la consonance, qui est justement le champ où l'inconscient travaille le langage au plus littéral » (110). Dit d'une autre manière, le « principe » de cette modalité d'écriture tient en sa capacité de reproduire « la dynamique même de l'existence qui la soutient » :

Il est évident qu'une narration, adéquate à sa fiction, doit se produire par même [le] procédé de *fission*. Non pas, bien sûr, que l'écriture « reflète » ou « mime » la vie de l'écrivain ; elle se doit d'inventer, dans son propre idiome, et dans une région linguistique parfaitement autonome, un principe de fonctionnement identique, ou parallèle, *accordé*, pourrait-on dire, comme on le dit d'un instrument. (105)

Le projet de l'autofiction sera donc d'inventer sa langue à la manière de Proust (105). À partir de l'acceptation que cette écriture « est, en fait, *construite*, par la même dynamique pulsionnelle qui élabore la vie du scripteur » et naît d'une démarche d'écriture traduisant volontairement l'expérience unique de l'auteur·e (105). En ce sens, celle-ci est donc la « trace » de l'écrivain·e sur son texte (105). Puisque la « linéarité » de cette écriture « est organisée selon une logique qui n'est plus celle du discours (primauté du signifié) » (102), comme c'est le cas pour un texte purement autobiographique, elle est donc plus proche de la

---

<sup>50</sup> Lejeune pose le défi suivant : « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche » (31). Il faut cependant constater que la pratique de l'autofiction précède l'inauguration du terme en 1977 par Doubrovsky. On peut notamment penser aux auteur·e·s comme Proust, Robbe-Grillet et Collette pour en nommer quelques un·e·s.

fiction. Il ne faut pourtant pas penser qu'il s'agisse d'une écriture sans « code » — au contraire, dit Doubrovsky, « [c]ette destruction est simultanément reconstruction d'un [nouvel] ordre narratif (110). L'écriture autofictive, nommée « consonantique » par Doubrovsky, est « réglée par certaines propriétés du signifiant » (102). De cette manière, l'autofiction telle qu'il la définit dépend d'un langage « rendu, en partie au moins, à une folie primaire du verbe » qui « subvertit l'ordre établi du langage, la loi du Logos parental » (« L'initiative » 110, 103). Partant de ce constat, il ne serait pas difficile d'imaginer que cette langue qui est déjà en quelque sorte « folle » soit plus apte à véhiculer l'expression d'une folie que celle de l'autobiographie pure, celle « organisée » selon la logique du discours.

### **La langue de l'autofiction, la langue de la folie**

Une fois ces principes posés, on est mené à confronter une problématique qui devrait impérativement se situer au cœur de toute analyse de l'écriture de la folie, à savoir la question de la compatibilité entre la folie et le langage. Ce questionnement, lié à ce que Delvaux appelle le « double bind », <sup>51</sup> relève d'un débat qui a fait polémique pendant les années soixante-dix et quatre-vingt concernant la violence symbolique du langage. Pendant cette période, une attention particulière a été portée sur la question de comment écrire en tant que femme, écrire le corps de la femme et l'expérience de la femme. <sup>52</sup> La manière d'aborder l'impasse concernant la possibilité d'utiliser le langage pour se libérer de la violence inhérente à ce même langage distingue les approches des féministes américaines et françaises de l'époque. <sup>53</sup> Dans « Women and Madness : A Critical Phallacy » (1975), Shoshana Felman place la folie au cœur de ce désaccord sur le langage, prenant Luce Irigaray et Phyllis Chesler comme exemples des deux

---

<sup>51</sup> Voir la page 23 de cette introduction.

<sup>52</sup> L'écriture de la femme et l'écriture de la folie se heurtent aux mêmes questions déconstructionnistes/post-modernes sur la possibilité de s'exprimer à travers le langage logocentrique, mais ce questionnement se répand aussi dans d'autres domaines. Cf. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Éditions de Minuit, 1979.

<sup>53</sup> Il faut préciser, comme le fait Megan Rogers dans *Finding the Plot* (2017), que je me réfère ici à un ancrage dans une certaine « tradition intellectuelle » et non-pas une nationalité (empl. 607).

extrêmes. Elle résume : « If, in our culture, the woman is by definition associated with madness, her problem is how to break out of this (cultural) imposition of madness without taking up the critical and therapeutic positions of reason: how to avoid speaking both as mad and as not mad » (10). L'année de publication de ces mots voit l'avènement de la notion d'« écriture féminine » introduite par Hélène Cixous et Catherine Clément.<sup>54</sup> Cette écriture est ancrée dans la notion d'une « différence assumée [...] centr[ée] dans le corps féminin » (Sánchez Hernández 192). La langue de l'hystérique, une « protolangue féminine » communiquant à travers le corps (Showalter, « Hysteria » 286), est vue comme « une manifestation du mouvement féministe » (traduction faite par l'auteure ; Devereux 21).<sup>55</sup> Lors d'une convention du Mouvement de libération des femmes (MLF) en 1972, Nicole Evans décrit le hall de La Mutualité à Paris décoré avec des affiches marquées « Vive l'hystérie » et un chant qui s'élève pendant le discours de Catherine Clément : « Nous sommes *toutes* des hystériques ! » (200).<sup>56</sup> Dans *Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's life-writing* Kathryn Robson constate : « the women of the MLF reinterpreted the hysteric's pathological symptoms as a form of bodily protest, a bodily language that could become the very source of a critique of the patriarchal structures silencing women » (41). Pourtant, d'autres comme Phyllis Chesler (1972), Shoshana Felman (1979) et Elaine Showalter (1987) s'en prenaient à cette glorification de la folle comme force subversive, soulevant le paradoxe inhérent à la notion qu'une folie puisse véritablement s'exprimer à travers l'ordre imposé par un logos dominateur.<sup>57</sup> Cette idée peut être comprise comme tributaire de la pensée foucauldienne selon laquelle la folie est « l'absence d'œuvre ».<sup>58</sup> Comme l'explique Suzanne

---

<sup>54</sup> Cf. *La jeune née* (co-écrit par Cixous et Clément) et « Le rire de la Méduse » de Cixous.

<sup>55</sup> Cf. *Gynocriticisms* d'Elaine Showalter (Rogers empl. 17) et Drucilla Cornell (1991).

<sup>56</sup> Cette phrase est issue d'« Une femme » de Guy de Maupassant (*Gil Blas* du 16 août 1882). Il faut cependant constater que C. Clément soulève des questions quant au potentiel subversif de l'hystérique dans *La jeune née*.

<sup>57</sup> Cf. également Helen Small (1996), Elizabeth J. Donaldson (2002) et Phyllis Chesler (2005).

<sup>58</sup> Malgré la nature passionnée de ce débat — ou peut-être due à ce débat — le surgissement d'intérêt pour le langage de l'hystérique et son rapport au féminisme décline à partir de la fin des années quatre-vingt. Comme

Dow dans *Madness in 20th century women's writing* (2009) :

Foucault understands that the historical exclusion of madness from the logos constitutes a reduction of the discourse of the *fou* to a kind of absence or error, a negation of the values of integrity and full presence of the speaking subject that inform notions of authorship within a culture still dominated by Enlightenment, humanist thought » (5)

Or, au-delà de limiter ou d'empêcher l'accès au langage, la hiérarchie binaire raison/folie, fait du fou et de la folle un être sans subjectivité.

Marta Caminero-Santangelo se voue dans *The Madwoman Can't Speak, or Why Insanity Is Not Subversive* (1998) à explorer en profondeur cette question dans le contexte spécifique de l'écriture de la folie féminine.<sup>59</sup> Tout au long de son ouvrage, elle souligne les éléments contradictoires sous-tendant les deux positions théoriques opposées selon lesquelles la folie féminine est catégorisée soit comme le signifiant d'un idéal féminin construit par la société, soit comme une rébellion contre cet idéal.<sup>60</sup> Son analyse soignée révèle que la plupart des textes racontant une folie vécue dépassent ces explications sociales réductrices (50). Pour les textes autobiographiques, elle soutient que le dialogue ne survient jamais lors de l'expérience de la folie mais seulement après. En cela, son argument rejoint celui fait par le sociologue Arthur W. Frank dans *The Wounded Storyteller* (1995). Frank soutient que « le chaos » est inconciliable avec la construction d'un récit — notion qui rendrait la véritable

---

l'explique Cecily Devereux dans « Hysteria, Feminism, and Gender Revisited » (2014) : « [this] engagement with hysteria [...] represents a critical practice whose radical possibility was suspended in the 1990s shift to a foreclosing "post" » (23). Toutefois, le questionnement concernant l'écriture et la folie persiste dans les sciences humaines et sociales, en particulier dans la sociologie et le domaine de « disability studies ».

<sup>59</sup> Cf. également Megan Rogers, *Finding the Plot*, chapitre I.

<sup>60</sup> Shoshana Felman (1979), Helen Small (1996), Elizabeth J. Donaldson (2002) et Phyllis Chesler (2005) affirment leur désaccord avec cette deuxième interprétation. Caminero-Santangelo atteste que le statut subversif attribué à la folle relève d'une stratégie qui ne fait que reproduire la structure binaire tant critiquée par ces mêmes féministes (1-2). Or, les réponses proposées pour sortir de ce système retombent dans le même piège de la binarité. En voulant la libérer, elles semblent destinées à [re]condamner la femme au silence. Small souligne le fait que cette binarité est répandue dans de multiples branches de théorie littéraire à cette époque (26).

narration autobiographique de la folie impossible. Il offre l'explication suivante de ce phénomène pour le récit de la maladie :

[T]hose who are truly *living* the chaos cannot tell it in words. To turn the chaos into a verbal story is to have some reflective grasp of it. [...] In telling the events of one's life, events are mediated by the telling. But in the lived chaos, there is no mediation, only immediacy. The body is imprisoned in the frustrating needs of the moment. The person living the chaos story has no distance from [their] life and no reflective grasp on it. Lived chaos makes reflection, and consequently storytelling, impossible. (98)

De ce point de vue, le récit de la folie ne peut être abordé qu'après coup. Pour cette raison, des expériences de folie peuvent seulement s'exprimer à travers ce que Frank appelle des « récits de restitution » ou des « récits de quête » (traduction faite par l'auteure ; 105), tous deux composés postérieurement car nécessitant une réflexion rétrospective.

Dans cette optique, la tendance à vouloir attribuer à ces textes la puissance d'un acte subversif est difficilement conciliable avec l'incompatibilité entre la folie et l'autoreprésentation. Ainsi, les études de Caminero-Santangelo et de Frank s'opposent à celle de Martine Delvaux qui soutient l'argument contraire.<sup>61</sup> En effet, tout en notant les mérites de son approche théorique et analytique, l'argument fait par Delvaux laisse ouverte et non résolue la question de l'incompatibilité entre le langage et la folie. Cette omission est particulièrement problématique dans le sens où elle devrait être considérée comme essentielle à toute étude visant à examiner l'écriture autobiographique de la folie. Reprenant l'argument de Jacques Derrida exposé dans « Cogito et histoire de la folie » (1963), Shoshana Felman avançait déjà

---

<sup>61</sup> Je rappelle que, dans ce texte, Delvaux examine comment « la femme folle » est construite par les institutions médicales et littéraires. Celle qui sert de « muse » est souvent mise à mort une deuxième fois par le biographe qui réaffirme cette entreprise oppressive pathologisante. Ensuite, elle se penche sur la prise de parole par ces femmes qui à travers des récits d'internement trouvent une guérison en rétablissant la subjectivité. Certains textes étudiés ici sont également employés par Caminero-Santangelo.



ce propos dans *La folie et la chose littéraire*, publié en 1978.<sup>62</sup> Felman constate : « en cherchant à ‘dire la folie elle-même’, on ne peut que tenir un discours *sur* elle ; en voulant ‘parler la folie’, on est nécessairement réduit à parler *sur* la folie » (13). Cela affirme le propos de Frank et de Caminero-Santangelo que les récits de folie écrits rétrospectivement depuis l’espace de la raison sont donc encore un exemple de textes qui parlent *sur* la folie, et non pas de textes qui font parler la folie. Pour ce qui est de l’argument fait par Delvaux, la contradiction est renforcée par le fait que sa thèse repose en grande partie sur l’idée que ces auteures s’emparent d’un genre (l’étude de cas) qui appartient à l’origine au domaine psycho-médical pour transmettre leurs histoires de folie et subvertir ce système. Il paraît toutefois difficile de défendre la notion que des récits de la folie — ceux que Frank appelle des « récits de chaos » — puissent être encadrés par un genre issu du système voué à la guérison, et donc à la soumission au logos, de cette même folie qu’ils tentent d’exprimer.

Pourtant, c’est justement en tenant compte de cette impasse que des possibilités offertes par l’autofiction se révèlent. Ce que Frank redoute — l’incompatibilité du récit du chaos avec l’ordre narratif — perd sa pertinence dans le contexte de l’autofiction qui, comme on l’a déjà constaté, privilégie la « divagation poétique » à toute chronologie narrative. Cela mène à considérer la question posée par Felman lorsqu’elle constate l’impossibilité de dire la folie dans le logos : « écrire *sur* la folie et écrire la folie, parler *sur* la folie et parler la folie ne se rencontrent-ils pas quelque part ? » (14). Felman conclut que oui, cette rencontre a lieu dans le texte littéraire, plus spécifiquement dans le texte fictif, qui est doté d’un statut unique vis-à-vis

---

<sup>62</sup> Derrida présente « Cogito et histoire de la folie » lors d’une conférence au Collège philosophique en 1963. Ce texte est publié plus tard dans *L’écriture et la différence* (1967). Derrida y critique la lecture de la première des *Médiations* de Descartes faite par Foucault dans *Histoire de la folie à l’âge classique* (1961). Il demande : « l’archéologie, fût-elle du silence, n’est-elle pas une logique, c’est-à-dire un langage organisé, un projet, un ordre, une phrase, une syntaxe, une ‘œuvre’ ? Est-ce que l’archéologie du silence ne sera pas le recommencement le plus efficace, le plus subtil, la *répétition* [...] de l’acte perpétré contre la folie, et ce dans le moment même où il est dénoncé ? » (57). Je reviens sur ce sujet à la page 67.

de notre rapport à la folie.<sup>63</sup> Selon cette perspective, partagée par Derrida et Foucault entre autres, c'est l'espace fictif qui, à la différence d'autres genres, donne à la folie un droit de cité qui lui est propre.<sup>64</sup> Ainsi, à partir de cette même formule employée par Felman, une question similaire se pose : « écrire *sur* [sa] folie et écrire [sa] folie [...] ne se rencontrent-ils pas quelque part ? ». Or, s'il existe peu de littérature récente purement fictive abordant le sujet de la folie (comme l'affirment Touboul et Dow), est-ce dû au fait qu'aujourd'hui ce lieu de rencontre n'est plus la fiction, mais l'autofiction ?

Cette possibilité semble notamment affirmée quand on considère le rapport entre la part de fiction au sein de l'autofiction et la psychanalyse. Tout d'abord, selon Touboul c'est précisément la popularisation de la psychanalyse qui déclenche ce tournant littéraire vers le témoignage et fait que la folie « sort du champ unique de la fiction et les sciences humaines s'en emparent » (« La littérature »). C'est *Les mots pour le dire* (1976) de Marie Cardinal — ouvrage dans lequel Cardinal raconte « avoir été sauvée par sa psychanalyse » — que Touboul qualifie d'« emblématique de cette nouvelle vague de textes » (« La littérature »). Elle explique : « Avant, la voix du fou était inaudible dans la société. Une fois que cette dernière accepte d'écouter la parole du malade, la fiction n'est plus si nécessaire » (« La littérature »). Mais cet argument qui soutient que la psychanalyse mène à l'acceptation sociale d'attribuer une valeur à la voix du malade ne prend pas en compte l'incompatibilité de la folie avec la construction du récit.<sup>65</sup> Il est donc à noter que Serge Doubrovsky constate ce même tournant

---

<sup>63</sup> Felman poursuit ce questionnement sur l'existence d'une « zone littéraire entre pensée et folie » dans *La folie et la chose littéraire* (1978). Dans *Madness in literature* (1980) Lillian Feder se penche sur des représentations de la folie apparues dans la littérature occidentale de l'antiquité au XX<sup>e</sup> siècle. Monique Plaza esquisse la « follittérature » dans *Écriture et folie* (1986). Plus récemment, Suzanne Dow (2009), Anouck Cape (2011), Megan Rogers (2017) et Anaëlle Touboul (2020) ont repris cette question en se concentrant sur le XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>64</sup> Ce droit de cité est notamment dû au lien entre la fiction et le pathos.

<sup>65</sup> Il mérite d'être noté que Foucault estime tout le contraire. Bien que le but de Freud fût de « faire parler » la déraison, selon Foucault il a, en fait, « tari » le logos déraisonnable (« La folie » 418). Au lieu de libérer ce « langage exclu, inanité bavarde, parole courant indéfiniment hors du silence réfléchi de la raison » — la psychanalyse l'a estompé (418). La folie « est devenue un langage double (langue qui n'existe que dans cette parole, parole qui ne dit que sa langue) — c'est-à-dire une matrice du langage qui, au sens strict, ne dit rien. Pli du parlé qui est une absence d'œuvre. [Freud] en a fait remonter les mots jusqu'à leur source — jusqu'à cette région

dans « L'initiative aux maux » (1980). Selon lui, c'est dans la case laissée vide par les analystes, celle de la narration, « que vient s'inscrire [...] le développement actuel des 'récits' d'analysés » (96). Mais c'est justement leur narration que Doubrovsky reproche à ces textes — c'est à-dire le règne du « bien-dire et [du] bien-écrire modernisés », le fait que le code narratif et la rhétorique classique restent intacts « comme si rien, dans la fiction du XX<sup>e</sup> siècle, n'avait bougé » (96). Se référant, comme Touboul, à *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal, Doubrovsky apporte la précision suivante : « les mots pour 'le' dire demeurent rassurants, ne changeant rien à l'ordre des mots habituel » (97). En cela, il s'agit d'un texte « qui peut parler de l'inconscient, mais où l'inconscient *ne parle pas* » (97), tournure de phrase qui ne peut que rappeler celle susmentionnée de Felman. Or, ce qui permet de différencier les récits d'analysés comme *Les mots pour le dire* de l'autofiction, du moins telle que Doubrovsky la définit, se trouve dans le rapport au code narratif. Doubrovsky propose de voir « le bien-dire et le bien-écrire » comme la « *censure* de l'inconscient », constatant que « la maîtrise même du logos *mime* la maîtrise supposée d'une analyse 'terminée' » (97). L'écriture autofictionnelle, tout comme « l'expérience du divan » au sein de la psychanalyse, signifie, au contraire, l'« affrontement à une certaine 'sauvagerie' du langage, heurt soudain à d'insupportables ou insensées régressions, bousculade impromptue des représentations de mots et de choses » (97).

De cette manière, l'argument avancé par Doubrovsky soutient celui concernant l'impuissance de certains textes autobiographiques, spécifiquement des récits qui reprennent le logos issu de la structure psycho-médicale, à faire parler la folie. C'est-à-dire qu'un texte qui tentera d'aborder une folie depuis l'espace logique d'une « analyse terminée » *ne peut que* parler d'une folie maîtrisée, une folie sur laquelle on peut maintenant s'exprimer car elle est

---

blanche de l'auto-implication où rien n'est dit » (« La folie » 446). La psychanalyse reconnaît l'impossibilité de « réduire la folie au 'sens' [ce] qui, paradoxalement, lui ouvrirait la possibilité d'un dialogue avec la déraison » (Basso 44). Pourtant, ce qui en résulte est un « dialogue tout à fait paradoxal » car il se joue dans « la reconnaissance de l'altérité radicale des mots de la déraison » (Basso 44). Or, en tant que langage dépourvu de sens, une « langue qui n'existe que dans cette parole, parole qui ne dit que sa langue », on voit s'instaurer une « matrice » de signification qui ne se réfère qu'à soi-même (Foucault, « La folie » 446).

« guérie ». Cet argument rejoint donc celui fait par Frank concernant des « récits de restitution » et des « récits de quête ». Par contre, là où écrire *la* psychanalyse échoue, Doubrovsky avance, qu'au contraire, écrire *sa* psychanalyse réussit — c'est ainsi que l'on arrive à « 'faire passer' l'inconscient dans l'écriture » (98). Selon Doubrovsky, c'est en écrivant soi-même sa propre psychanalyse que l'écrivain·e d'autofiction parvient à « déplace[r] le problème du terrain de la théorie à celui de la littérature, spécifiquement narrative et, plus spécifiquement encore, autobiographique » (« L'initiative » 99). Alors, dans le cadre d'une écriture de la folie, c'est le genre autofictionnel, « à la fois réel et fictif », « à la fois autobiographique et romanesque » (100), qui sera à même de répondre au besoin de trouver un espace entre littérature et théorie, entre fiction et psychanalyse.

Parallèlement, due à cette hybridité, ce genre implique un rapport différent entre l'auteur·e, le texte et le·a lecteur·ice. Comme l'explique Marie Darrieussecq, « en se situant entre deux pratiques d'écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, [l'autofiction récente] met en cause toute une pratique de lecture [et] repose la question de la présence de l'auteur dans le livre » (379). De cette manière, on pourrait dire que l'autofiction fait le procès du statut traditionnel de cette voix intermédiaire, à la fois auteur·e et personnage, qu'on appelle la voix narrative.<sup>66</sup> Tout d'abord, ce constat pose un cadre permettant d'étoffer l'analyse faite par Delvaux. Selon elle, c'est en prenant le double rôle de « l'anti-héroïne et la muse des psychiatres » que l'écrivaine du récit d'internement retourne le regard de l'institution psychiatrique contre elle-même « pour en faire entendre la douleur réelle » (177, 264). Mais comme le rappelle Anaëlle Touboul, le statut spécial attribué à la fiction en ce qui concerne la folie est dû au fait que cette dernière possède la capacité unique de créer « une passerelle » entre le·a lecteur·ice et le fou/la folle (« *Histoires de fous* » 344). C'est ce que Shoshana Felman appelle, dans *La folie et la chose littéraire*, « l'effet de

---

<sup>66</sup> Cf. Gérard Genette (1972, 1983).

*transfert* », à savoir ce qui permet au·à la lecteur·ice d'« entrer » dans le texte littéraire (30-31). Cela passe, selon elle, « par le leurre rhétorique » (31). C'est donc le pathos du texte et non pas « son sens » qui permet à celui·le-ci de devenir « participant[·e] d'un drame transférentiel vécu — en tant qu'*acteur[·rice]* textuel inconscient » (31). En même temps, selon Jeannelle, l'autofiction « n'existe qu'en tant qu'il produit chez le lecteur [...] une certaine hésitation – hésitation sur le statut des informations apportées et sur la nature du texte présenté » (« Où en est la réflexion » 33). Cette hésitation, liée au va-et-vient entre le fictif et le réel, appelle des questions intéressantes dans le contexte d'une écriture de la folie. Est-ce en cela une manière pour le fou/la folle de sortir du « double-bind », pour se faire entendre ? Quel est l'effet de cette porosité entre réel et imaginaire, mensonge et vérité sur ce « transfert » avec le·a lecteur·ice ? Une chose est pourtant certaine : qu'importe le cadre qu'on tente d'imposer à la triple identité auteur·e / narrateur·ice / personnage,<sup>67</sup> l'ambiguïté de cette position mi-réelle, mi-fictive prône la libération de la parole. Comme l'explique Annie Ernaux dans « Vers un je transpersonnel » (1993) : « le masque romanesque [lève] les censures intérieures de tous ordres » (220). C'est donc grâce au pacte autofictionnel que l'auteur·e peut exprimer une folie réelle avec impunité, se révélant à la fois à soi-même et à autrui.

### **La constitution du corpus : pourquoi le XXI<sup>e</sup> siècle, pourquoi ces textes ?**

Ayant maintenant précisé ce que je vois comme l'intérêt et l'originalité de ce travail, il semble utile, avant de procéder à la constitution de mon corpus, de s'attarder sur un dernier point : en quoi ces acquis théoriques du XX<sup>e</sup> siècle agissent sur la notion du sujet aujourd'hui et, par extension, quels effets ont ces derniers sur la conceptualisation d'une subjectivité folle. Comme l'affirment Amaleena Damlé et Gill Rye dans *Women's Writing in Twenty-First-*

---

<sup>67</sup> Dans « L'autofiction : une réception problématique » (2002) Mounir Laouyen expose les perspectives contrastantes de Jacques Lecarme (1992) et Gérard Genette (1991).

*Century France* (2013), malgré la méfiance de certain·e·s féministes de la deuxième vague envers le poststructuralisme qui rend précaire la notion du sujet au même moment où elles tentent de faire apparaître le sujet féminin,<sup>68</sup> les écrivaines du XXI<sup>e</sup> siècle font de l'identité un terrain de jeu productif (9). La notion d'identité présentée dans cette littérature est à la fois multiple et changeante : toujours simultanément en cours de développement et en voie de disparition. Ce processus se fait dans et par le texte, liant corps et corpus de manière à perturber la démarcation entre littérature et vie. Dans la même lignée, on note dans des ouvrages récents des modalités d'écriture comme des interventions de l'auteur·e dans l'histoire et des références intertextuelles qui soulignent le mécanisme narratif. Selon Damlé et Rye, c'est ainsi que ces récits incitent à « une participation active au lieu d'implicite dans le processus créatif » par le·a lecteur·ice (traduction faite par l'auteure ; 10). Prise en conjonction avec la problématisation de la subjectivité auctoriale, cette volonté d'attirer l'attention vers le statut du texte en tant que tel s'aligne avec la notion avancée par Jacques Lacan selon laquelle le Moi est « pris dans une ligne de fiction » (*Écrits I*, 91). Comme l'explique Mounir Laouyen dans « L'autofiction : une réception problématique » (2002), cette théorie poststructuraliste (partagée également par Barthes, Foucault et Derrida) est fondatrice pour l'autofiction : « [si] le Moi n'est rien d'autre que le produit du langage, l'être n'existe que par l'énonciation. Or si la réalité subjective n'existe que comme invention d'un sujet parlant, la notion de référentialité finit par s'évanouir » (14).<sup>69</sup> C'est alors que, comme l'explique le théoricien et auteur d'autofiction Philippe Forest : « Avec l'autofiction [...] [la] réalité du Je s'éprouve (ou se soupçonne) comme fiction » (37), le Je-sujet est donc produit par l'écriture. Ou encore, au sein de certains textes, on procède à la dissolution de toute certitude identitaire : « le jeu entre réalité

---

<sup>68</sup> Damlé et Rye citent Luce Irigaray (*Ce sexe qui n'en est pas un*, 139) à titre d'exemple.

<sup>69</sup> Au sein de l'autobiographie, « le pacte référentiel » ainsi nommé par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (36), implique une référence à une réalité extratextuelle à laquelle le texte doit rester fidèle. Une fois détaché de cette notion de référentialité, la valeur du récit n'est plus soumise à un quelconque jugement d'« authenticité » (à savoir une fidélité au « réelle ») et l'attention du·de la lecteur·ice est portée ailleurs.

et fiction [...] fait du Je le support nécessaire d'une expérience dont s'absente le sujet » (37). Or, c'est à travers la fiction que le sujet — sujet qui est simultanément en voie de construction et en voie de disparition — trouve un accès indirect au réel.

De cette manière, « la fictionnalisation de soi »<sup>70</sup> revêt donc un intérêt particulier pour l'établissement d'une subjectivité folle, la possibilité qui sera niée, du moins d'après Foucault,<sup>71</sup> par l'exclusion de la folie du discours (*Histoire de la folie* 56).<sup>72</sup> La scission identitaire au cœur de l'autofiction rend cette fictionnalisation d'autant plus intéressante dans le cadre d'une écriture de la folie car celle-ci implique l'occupation simultanée de « deux places antithétiques » (Dobrovsky, « Autobiographie » 90). D'un côté, il y a l'écriture « inventée par la névrose [...] [qui] fait entrer le sujet schizé en analyse (mettant [...] le "héros" du récit en position d'analysant) »,<sup>73</sup> et de l'autre « le narrateur » qui « se met à la place de l'analyste » (Dobrovsky, « Autobiographie » 90). Cette dualité rappelle la question de Shoshana Felman : « If in our culture, the woman is by definition associated with madness, her problem is how to break out of this (cultural) imposition of madness without taking up the critical and therapeutic positions of reason: how to avoid speaking both as mad and as not mad » (« Women and Madness » 10). Ou bien, comme elle le demande dans *La folie et la chose littéraire* : en voulant élaborer un discours sur l'exclusion de la femme du langage : « Prononce-t-[on] le langage de l'homme, ou le silence de la femme ? Parle-t-[on] *en tant que* femme, ou *à la place de* la femme (silencieuse), pour la femme, au nom de la femme ? » (140-141). Puisque selon Dobrovsky l'autofiction permet d'« occuper [...] deux places

---

<sup>70</sup> J'emprunte cette tournure de phrase de *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (1989) de Vincent Colonna, thèse dirigée par Gérard Genette.

<sup>71</sup> Foucault attribue cette exclusion à la première des *Méditations* de Descartes.

<sup>72</sup> Je suis le raisonnement de Dow qui affirme : « Foucault understands that the historical exclusion of madness from the logos constitutes a reduction of the discourse of the *fou* to a kind of absence or error, a negation of the values of integrity and full presence of the speaking subject that inform notions of authorship » (4).

<sup>73</sup> Sans doute, l'une des principales caractéristiques de l'autofiction contemporaine est sa façon de faire de l'auteur-e un personnage. À *la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust, est inaugural en la matière, cet ouvrage étant souvent considéré comme une « autofiction avant la lettre » (Carrier-Lafleur 3). Dobrovsky, Genette et Colonna soulèvent tous son rapport à l'autofiction, ce qui suggère que Proust est un précurseur de l'autofiction contemporaine (Carrier-Lafleur 3).

symétriques et incompatibles », offre-t-elle un espace où l'on n'est plus contraint de prononcer soit le langage de l'un soit le silence de l'autre ? Est-ce donc un espace où l'auteure (ou auteur) peut s'identifier comme « folle » et pas « folle » à la fois ? Cette question mérite considération, mais on peut toutefois conclure que cette « double postulation » étalée par Doubrovsky répond à l'obstacle soulevé par Frank, c'est-à-dire le fait que l'écriture d'un « récit de chaos » nécessite la distanciation apportée par une réflexion rétrospective. Mounir Laouyen précise justement que c'est grâce à « l'écran de la fiction » que l'auteur (ou auteure) d'autofiction parvient à « se révéler à lui-même » (10).

L'écriture de soi devient donc un moyen de [ré]établir cette subjectivité menacée tout en remettant en question ce que subjectivité veut dire dans le cadre d'un récit mettant à mal la distinction entre fictif et réel. Comme l'explique la spécialiste littéraire Gisèle Mathieu-Castellani pour ce qu'elle nomme « l'autographie du second type » : « [Ces textes] suppose[nt] un moi qui se construit, se détruit, se reconstruit dans l'acte même d'écrire qui fixe de moment en moment des "instantanés", des métamorphoses qui "étrangent" et altèrent le sujet en devenir, un clivage interne qui fait du sujet l'autre d'un autre. L'analyse est interminable, comme l'écriture » (197). Or, au vu de la scission du sujet sur laquelle se fonde l'autofiction (auteur·e, narrateur·ice, personnage principal), ce genre permet de faire face à l'altérité radicale par le fait même de le mettre en scène. Dans cette même optique, Damlé et Rye concluent : « [Twenty-first century life-writing] open[s] out ways of existing otherwise and inhabiting, through art, the plural, and perhaps contradictory, positions of the self with which so many female authored-texts are concerned » (13). Ainsi, en brouillant des repères entre texte et vie, les écrits contemporains rendent floues les frontières entre public et privé, entre fantastique et banal, entre auteur·e et personnage, mais également entre folie et raison.

C'est alors dans le but de dévoiler et d'examiner davantage cette évolution, les motivations qui la sous-tendent et, surtout, ce que cela veut dire dans le cadre de l'écriture de



la folie, que je m'appuierai sur cinq ouvrages francophones du XXI<sup>e</sup> siècle écrits à la première personne : *Cette Fille-là* (2001) de Maïssa Bey, *Le cri du sablier* (2001) de Chloé Delaume, *L'occupation* (2002) d'Annie Ernaux, *Mes mauvaises pensées* (2005) de Nina Bouraoui, et *Une femme avec personne dedans* (2012) de Chloé Delaume. Au-delà de traiter le sujet de la folie, ces récits ont tous comme point commun d'être intensément personnels et intimes, de parler de l'universel à partir de l'individu et d'inciter une complicité inédite avec le·a lecteur·ice. On y retrouve l'emphase susmentionnée sur l'acte d'écrire et la volonté de provoquer une participation dans le texte, ce qui soulève des questions intéressantes concernant l'altérité radicale qui a été autrefois le propre de la folie. Enfin, en raison du statut encore plus important attribué à la multiplicité au sein de l'écriture autofictionnelle, il n'est donc pas surprenant de voir que la folie évoquée dans ces récits résiste aux interprétations binaires précédentes comme étant soit révolutionnaire soit d'une impuissance totale. Complexe, multiforme, et parfois contradictoire — la folie au XXI<sup>e</sup> siècle n'est ni l'une ni l'autre, ou bien, elle est les deux à la fois.

Afin de promouvoir une analyse robuste, la constitution de ce corpus a été conduite dans un souci d'originalité et de diversité concernant, d'un côté, le « type » de folie présent et la façon dont cette folie est abordée et, de l'autre, l'identité des auteures. À l'égard de la folie, j'ai sélectionné des exemples allant d'une folie passagère jusqu'à une folie pouvant porter atteinte à la vie, en écartant des textes où la folie prend une place provisoire ou secondaire dans le récit ainsi que ceux où elle est employée de façon purement métaphorique.<sup>74</sup> Il me semblait tout aussi important de sélectionner des textes témoignant d'une expérience comportant un niveau de généralité au lieu de me concentrer sur des récits plus cernés, encadrés par leur rapport à une maladie spécifique.<sup>75</sup> Les auteures, pour leur part, ne font pas partie de la même

---

<sup>74</sup> J'examine le rapport entre la folie réelle et sa métaphorisation dans le chapitre sur Bouraoui.

<sup>75</sup> Je pense notamment à l'anorexie, maladie de plus en plus répandue dans la littérature à partir du XX<sup>e</sup> siècle qui est devenue en quelque sorte emblématique des contraintes placées sur le corps, surtout le corps féminin, par la

génération, classe sociale, orientation sexuelle, culture ou ethnie. Elles partagent pourtant quelques traits notables : elles s'identifient comme femmes, toutes parlent et écrivent en langue française et ont bénéficié d'une éducation informée par cette culture, elles s'intéressent explicitement au rôle de l'écriture/l'écrivaine dans leurs récits sur la folie et ont toutes écrit des textes portant sur d'autres sujets. Il me paraissait important de choisir des textes faisant partie d'une œuvre plus large dans laquelle la folie — qui peut notamment être accompagnée d'une stigmatisation — n'est pas toujours présente car cela implique que ces écrivaines placent l'importance de parler de ce sujet au-dessus de tout risque pouvant être associé à leur image publique.<sup>76</sup> Cela garantit également que les ouvrages choisis relèvent d'une visée littéraire et non-pas seulement historique, politique ou thérapeutique.

Mon choix de textes a également dépendu de certains critères. Premièrement, ces textes mettent tous en scène un personnage principal (qui est également la narratrice) atteint d'une folie ou d'un trouble psychologique qui explore, à travers son écriture, le rapport entre la subjectivité, la folie et le langage. Deuxièmement, ils contiennent tous des métaréférences corroborant la façon dont l'écriture de soi permet de faire face à des questions identitaires, philosophiques et psychologiques sous-tendant ce rapport, ainsi que des méta-analyses du rôle de l'écriture de façon à placer l'acte d'écrire et le langage au centre d'un travail sur la folie. Comme l'affirme Walter Bernhart dans *Metareference Across Media* (2009) : « As soon as a narrative employs metareference, the emphasis of storytelling lies no longer in the finished product and the object of its memesis, the storyworld, alone, but with the process of storytelling

---

société. En revanche, en grande partie à cause de son extrême médiatisation, des écrits portant sur cette maladie ont déjà attiré un intérêt relativement considérable. Cf. le chapitre par Amaleena Damlé se trouvant dans *Women's Writing in Twenty-First-Century France* (2013) et Lucille Cairns, *Eating Disorders in Contemporary French Women's Writing*, prévu 2021. À la différence d'ouvrages témoignant d'autres formes de folie, les représentations de l'anorexie/boulimie dans des textes récents comme *Ma folie ordinaire* (2006) d'Émilie Durand, *Robert des noms propres* (2002) d'Amélie Nothomb, *Jours sans faim* (2001) de Delphine de Vigan (pour ne donner que quelques exemples) ont fait l'objet de plusieurs études se concentrant spécifiquement sur l'autopathographie. Pour cette raison (entre autres) j'ai décidé de me focaliser sur d'autres maladies et donc d'autres textes.

<sup>76</sup> C'est certainement le cas pour Bouraoui, Delaume et Ernaux puisque leurs textes sont autoréférentiels, mais j'atteste que c'est également le cas pour Bey vu le contexte dans lequel elle écrit et le fait qu'elle traite le sujet de la folie féminine en Algérie, un territoire où le sujet reste tabou.

itself » (503). Ce fait fournit un nouvel axe à la question susmentionnée portant sur la possibilité de dire/écrire sa folie. Ainsi, ces récits permettent au·à la lecteur·ice de participer avec l'auteure-narratrice à une réflexion sur les effets de l'acte de conter une folie et les conséquences de son diagnostic — que cela relève d'un autodiagnostic ou d'un diagnostic extérieur — sur le rapport à soi-même. L'originalité de ces textes se trouve dans une volonté marquée de considérer le poids du langage et de l'écriture de soi dans la construction d'une subjectivité « folle ». En problématisant la relation femme / folie, ils contribuent plus généralement à la (re)construction de ce rapport.

Toutefois, au vu de mon intérêt pour l'autofiction, il peut alors sembler surprenant que seulement trois de ces cinq ouvrages entrent facilement dans ce cadre. Par exemple, malgré le fait d'être une des seules écrivaines qui continuait pendant les années quatre-vingt à écrire des hystérogaphies,<sup>77</sup> Annie Ernaux a toujours été résistante à la catégorisation de son œuvre comme écriture de femme ou autofiction.<sup>78</sup> Ceci dit, elle affirme dans un entretien en 2009 : « les questions d'écriture que je me suis posées, les solutions que je leur ai données jusqu'ici, se sont toutes formulées de 74 à 90 de façon multiforme, avec pour point commun le dépassement de la fiction » (Fell & Welch 8). En effet, les textes d'Ernaux troublent la démarcation des genres littéraires pour se situer dans un cadre autobiographique à mi-chemin entre la littérature et la sociologie. Comme les autres ouvrages étudiés ici, *L'occupation* ne repose pas sur une structure narrative classique mais se compose de détails fragmentés, de

---

<sup>77</sup> J'emprunte ce terme de Jessica Jensen qui l'emploie dans sa thèse, *Hysterographies: Writings on Women's Reproductive Body Image in Contemporary French Fiction* (2010).

<sup>78</sup> Cette résistance de la part d'Ernaux n'a pas empêché Isabelle Grell, Dominique Kunz Westerhoff, Joël Zufferey et Shirley Jordan (parmi d'autres) d'avancer le contraire. Dans « A propos de la chose commune : l'Autofiction », Grell explique que, si Ernaux ne veut pas s'associer à l'autofiction, c'est à cause de son interprétation de la fiction « non comme un travail sur le style nécessaire pour classer les vécus, ou comme une évidence post-freudienne (tout récit est de facto fictionnel), mais comme une invention, donc une non-vérité ». Pourtant, Grell affirme, « à contrario à une autobiographie classique, tous ses textes évitent la chronologie téléologique. Ils sont le fruit d'un choix d'une thématique abordée, pas de simples récits exhaustifs d'une vie, ils procèdent d'une recherche littéraire, esthétique et donc ne dérogent pas à ce que Doubrovsky nommait « l'intensité romanesque ». Ils font donc partie, de ce point de vue purement formel, à l'autofiction ». Elle est donc écrivaine d'autofiction, du moins selon la définition doubrovskienne.

souvenirs vécus, d'auto-analyses et d'introspections à la manière d'un journal intime. En revanche, ce qui le différencie concrètement des autres est son langage. L'écriture sans fioritures d'Ernaux, de par son propre aveu « plate », dévoile sa croyance que le milieu duquel on est issu dicte notre rapport à l'écriture (Bacholle-Bošković 63-72), et donc la possibilité de se représenter soi-même. Au fil du texte, on remarque une certaine retenue qui semble empêcher l'entrée complète de la narratrice dans ce que Doubrovsky décrit comme « l'expérience langagière qui ouvre l'espace même de la psychanalyse » (« L'initiative » 98). Ce n'est qu'à la fin du texte que, se laissant porter par la déraison, elle s'affranchit des confins logocentriques et se livre à son inconscient.

Ceci-dit, je suis loin d'être la seule à catégoriser des textes se trouvant dans l'œuvre d'Ernaux comme autofictionnels, de même pour Bouraoui et Delaume. Dans ce contexte, le fait que mon troisième chapitre soit consacré à un ouvrage fictif peut alors s'avérer surprenant. Pourtant, ma décision d'étudier *Cette fille-là* de Maïssa Bey n'a pas été exempt de réflexion. Malgré le fait de ne pas entrer dans le cadre autofictionnel à proprement parler, l'autofiction est un élément essentiel de ce texte car il comporte un personnage principal se livrant à l'écriture d'une autofiction. Comme les autres ouvrages étudiés ici, *Cette fille-là* ne respecte pas une structure narrative classique et, à l'instar de Bouraoui et Delaume, on retrouve dans ce texte une écriture hautement poétique, « consonantique » comme le décrit Doubrovsky dans « L'initiative aux maux » (104). Dans le chapitre traitant ce texte j'examinerai comment, à certains égards, grâce au double écran fiction/autofiction, ce récit va même plus loin que les autres en son interrogation sur le rôle de l'écriture et le brouillage des limites du réel et fictif.

Parmi toutes les interconnexions entre ces textes, le lien le plus substantiel se trouve toutefois en la manière dont ces ouvrages s'approprient à un questionnement concernant la prise de conscience chez leurs auteures face à l'enjeu théorique et littéraire dans lequel leurs textes s'insèrent. Cette possibilité est bien évidemment confirmée par les métaréférences et les

réflexions sur le rôle de l'écriture se trouvant au sein de ces récits mais également par certains faits autobiographiques de leurs auteures. Ernaux, par exemple, publie son premier roman, *Les armoires vides* en 1974, un an avant la publication du *Rire de la méduse* et *La jeune née*, ouvrages qui ont lancé l'appel à l'« écriture féminine ».<sup>79</sup> Elle a non seulement débuté sa carrière littéraire lors de cette importante période de réflexion concernant la femme, la folie et le langage, mais elle était également professeure, ce qui indique qu'elle aurait certainement eu conscience de ce mouvement et les écrits théoriques qui le sous-tendaient.

À l'instar d'Ernaux, Maïssa Bey est étai elle aussi professeure pendant les années soixante-dix mais sa carrière littéraire ne débutera que dans les années quatre-vingt-dix, presque vingt ans plus tard. Bey commence à publier sous pseudonyme à l'âge de 46 ans pendant « la deuxième guerre algérienne », un acte de défi dans une société qui ciblait en particulier les femmes qui travaillaient hors de la maison et les professeurs de français, deux groupes auxquels elle faisait partie (Bey, « My Father » 1). Comme pour Ernaux, le fait de travailler en tant que professeure, surtout pendant les années soixante-dix, suppose une connaissance du milieu littéraire et du cadre théorique de la folie et de la femme. Par contre, l'enjeu soulevé par son texte paraît davantage politique que théorique, ce qui peut être attribué au fait que Bey écrive dans le contexte Algérien. En effet, depuis son entrée tardive dans le domaine littéraire, les thèmes que l'on retrouve dans son œuvre reflètent son engagement (« My Father » 1).<sup>80</sup> Ceci explique l'importance qu'elle place en la prise de parole des femmes, la quête de subjectivité féminine, et l'emprise de la culture sur cette dernière qui sont tous des aspects centraux dans *Cette fille-là*.

Même si elle n'appartient pas à la même génération, Bouraoui commence à publier, comme Bey, pendant les années quatre-vingt-dix. Encore une fois, l'influence du milieu

---

<sup>79</sup> Voir la page 18.

<sup>80</sup> Elle est, par exemple, présidente du groupe de femmes « Paroles et Écriture » et coéditrice de *Étoiles d'Encre*, un magazine dédié à l'écriture des femmes méditerranéennes. Bey est également auteure d'autres textes qui sont catégorisés comme autofictionnels (Gambus 23).

culturel et social est mise en avant dans ses textes tout comme on la retrouve chez Delaume, qui publie son premier roman en 2000. Les vies des deux auteures — celle de Bouraoui, qui se dit « enfant de la guerre » (« Écrire, c'est résister »), comme celle de de Delaume — sont marquées par la violence. Toutes deux d'héritage mixte, elles quittent l'Algérie et le Liban (respectivement) dans leur jeunesse pour échapper à la violence. Leurs œuvres sont toutes deux entrecoupées par des références non seulement à des formes de médias populaires mais à de multiples ouvrages littéraires, théoriques et psychanalytiques, mettant en relief l'influence de ces derniers sur leurs perspectives et sur leurs rapports à soi-même — pratique qu'on retrouve également chez Ernaux. Ainsi, ces auteures s'engagent toutes à travers leurs écrits à analyser des facteurs socioculturels et théoriques ayant une emprise sur le rapport/femme folie vu par la société ainsi que sur l'état psychologique de la femme. En conséquence, elles exposent à travers leurs textes le poids du langage à agir sur ce dernier. En cela, on peut se demander : ces récits rendent-ils possible une révision de certaines modalités de pensée oppressives concernant le rapport femme/folie, engendrant alors une nouvelle relation entre auteure [folle], lecteur·ice et texte ?

## **Les chapitres**

### **Chapitre I : « The writing cure » dans *L'occupation* d'Annie Ernaux**

Aujourd'hui, même si le débat sur la puissance à attribuer au langage de la femme folle reste non-résolu, le rôle joué par la littérature dans la construction d'une conception socioculturelle de la folie féminine est bien établi.<sup>81</sup> C'est dans cette optique que je débiterai cette étude par une analyse de *L'occupation* (2002) d'Annie Ernaux, texte qui soulève le poids des discours littéraires, socioculturels et médiatiques sur l'auto-perception et les anxiétés quotidiennes de l'auteure. Suite à une rupture amoureuse, la narratrice du texte développe une

---

<sup>81</sup> Voir la page 13 de l'introduction.

fixation « obsessionnelle » avec la femme qui la remplace au sein de son ancien couple. Ensuite, elle est menée à reproduire à travers son écriture les mêmes mécanismes d'oppression qui la dévalorisent en tant que femme post-ménopausée.<sup>82</sup> Mon analyse prend donc pour point de départ l'association folie/corps féminin qui remonte à la conception de l'hystérie chez les grecs et qui, malgré le fait d'avoir été longuement problématisée au XX<sup>e</sup> siècle, continue à informer la vision de la femme. La théorie du « male gaze » de Laura Mulvey permet d'établir la portée psychologique de l'objectivation du corps féminin, démontrant le rôle joué par l'association femme-folie dans la perpétuation de l'inégalité des sexes. Ce chapitre vise à exposer le rôle du langage dans la propagation des rapports de domination encadrant la perception socioculturelle de la folie et de la femme. Dans *L'occupation*, c'est notamment en se livrant à une écriture de l'inconscient que la narratrice parvient à trouver la distance nécessaire pour contrer le poids de ce système de pensée sur sa conception de soi. En déstabilisant le pacte autobiographique, sa forme « transpersonnelle » d'écriture prime la dissolution du Je dans le texte créant un passage de l'individuel à l'universel. L'échange empathique qui en résulte — à la fois avec elle-même et avec le·a lecteur·ice — incite à une réhabilitation de l'identité folle.

## **Chapitre II : 'Madness as metaphor' dans *Mes Mauvaises pensées* de Nina Bouraoui**

D'une manière similaire à *L'occupation*, dans *Mes Mauvaises pensées* (2005) de Nina Bouraoui le rapport qu'a la narratrice à elle-même est dicté par le langage d'autrui — le langage qui se pose sur elle, le langage de sa psychiatre, le langage des livres qu'elle lit. Mais au-delà de ce qu'on a vu chez Ernaux, on voit exposé dans ce texte le rapport entre l'altérité et la folie. D'un côté, Bouraoui évoque un véritable trouble mental, de l'autre, elle se sert de la folie pour métaphoriser le sentiment de non-appartenance provoqué par son homosexualité et

---

<sup>82</sup> L'étude de ce texte permettra ainsi d'examiner non seulement la relation qui se tisse entre folie, genre et langage, mais comment les facteurs de la classe sociale et de l'âge agissent sur ce rapport.

son identité métisse. Pour la narratrice, la différence est, en ce sens, inséparable de ses « mauvaises pensées », une expression fourre-tout symbolisant sa folie.

En problématisant la démarcation entre la folie métaphorique et la folie réelle, ce texte se prête à une exploration de la manière dont la vision sociale de la folie est construite par sa métaphorisation ainsi que la possibilité de modifier ce dernier par l'écriture. La notion de la « performativité » telle qu'on la retrouve chez Judith Butler et l'habitus de Pierre Bourdieu me serviront de base théorique pour explorer la relation entre le langage, le corps et, spécifiquement, la constitution de l'identité « folle » dans ce texte. Prenant en compte des études divergentes à propos de la métaphore — de Susan Sontag à Max Black en passant par Thomas Szasz — j'amorcerai la possibilité que la métaphorisation de la maladie puisse avoir une influence sur la constitution identitaire, ou qu'elle puisse fonctionner comme un acte linguistique propre. Cet axe de recherche me permettra de poursuivre des questions soulevées dans le chapitre sur Ernaux concernant la capacité du texte autofictionnel à créer un espace communautaire alternatif capable de contrer cette constitution identitaire par la société. Cette analyse s'achèvera donc en exposant comment la forme même de l'écriture dans ce texte permet à la narratrice d'entraîner le·a lecteur·ice dans un lieu qu'elle appelle le « pays des mots », là où iel est invité·e·s à re-penser avec elle les possibilités offertes par la pensée métaphorique.

### **Chapitre III : Hétérotopie : l'espace de la folie, l'espace du texte dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey**

Dans *Cette fille-là* (2001), Maïssa Bey lance une critique ardente du traitement de la femme dans la société de son Algérie natale, de manière à soulever des similarités entre sa propre vie et celle de sa narratrice, expliquant l'urgence et l'intimité de ce récit. La narration, dirigée par un flot implacable de conscience, fait ressortir le double rôle du langage dans l'oppression et la guérison psychologique. Pourtant, comme constaté préalablement, l'intérêt



de ce texte pour cette étude ne se trouve pas dans son appartenance au genre autofictionnel, mais plutôt dans le fait de mettre en scène un personnage principal qui se livre à l'autofiction. C'est notamment en s'écrivant que la narratrice de ce texte — Malika — parvient à faire face à son internement et aux injustices qu'elle subit dues au fait d'être orpheline.

En jouant avec le double écran fiction/autofiction l'auteure parvient dès l'avertissement du texte à déstabiliser toute prétention d'étanchéité entre le réel et le fictif. Ce texte s'ouvre ainsi à une interrogation sur les structures fondamentales sur lesquelles repose une conception philosophique du monde basée sur la suprématie d'une seule vérité, questionnement central pour l'autofiction. Selon Doubrovsky, c'est le rapport entre la vérité individuelle et le langage qui fait que ce genre « entre-deux » opère en « un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte » (« Autobiographie » 90). À partir de ce constat, mon analyse se penchera sur le fonctionnement des espaces « entre » dans ce récit — l'espace physique de l'asile, l'espace de la folie, et l'espace du texte. La notion foucaldienne d'hétérotopie offre un cadre utile pour considérer l'interaction de ces espaces, spécifiquement la capacité de l'espace fictif à agir sur le monde « réel » à travers la création d'un espace littéraire communautaire et inclusif. Ce récit conduit ainsi à examiner la capacité à la fois subversive et unificatrice de l'espace textuel au sein de l'autofiction, à savoir comment le langage autofictionnel agit sur la notion de la folie et la relation intime qui se construit entre lecteur·ice et auteure à travers le « je » fou.

#### **Chapitre IV : [Dé]crire la littérature : L'autofiction folle de Chloé Delaume**

Pour conclure cette étude, deux questions essentielles demeurent : que fait la folie dans cet espace mi-fictif, mi-autobiographique où la vérité personnelle l'emporte sur la vérité universelle ? Et quelle est la spécificité de l'expression de la folie là où « l'aventure du langage » a préséance sur sa grammaire, là où le logos s'éclate en cri ? En un sens, ce sont ces

mêmes questions qui ont guidé tout le déroulé de cette thèse. Dans ce dernier chapitre, j'entreprendrai une étude approfondie de ce rapport, analysant au plus près les liens qui se tissent entre folie et autofiction. J'examinerai *Le cri du Sablier* (2001) et *Dans ma maison sous terre* (2012) de Chloé Delaume en vue d'illustrer comment l'écriture autofictionnelle et la maîtrise linguistique permettent de reprendre et retourner la notion de la folie pour en faire une critique du monde.

En premier lieu, ce chapitre analysera comment et pourquoi l'autofiction se prête particulièrement bien à la recherche de soi, au travail psychologique et, avant tout, à la prise de parole par ceux qui ont été relégués au silence. Je viserai en particulier à interroger les enjeux qui se développent entre la subjectivité multiple de la narratrice delaumienne, la folie et le choix de l'autofiction qui permettent de « réintégrer » le moi « ébranlé » comme le dit Stéphanie Michineau (44). Dans le but d'exposer ce rapport, je m'appuierai sur d'autres textes mi-théoriques et mi-autofictionnels de Delaume et sur les écrits théoriques sur le genre autofictionnel de Serge Doubrovsky. À l'instar de Bey, Delaume entraîne le·a lecteur·ice dans la destruction du sens et de l'ordre narratif classique, l'incitant à adhérer à l'expérience de la folie et, en continuant à lire, à lui conférer une validité. Alors, en dernier lieu, j'étudierai le but de modifier le réel à travers l'autofiction tel que Delaume l'évoque, ce qui dévoilera le potentiel de l'écriture autofictionnelle à faire évoluer des concepts socioculturels comme celui de la folie.

## I. « The writing cure » dans *L'occupation* d'Annie Ernaux

*Sachant pourtant que si j'avais le courage d'aller jusqu'au bout  
de ce que je ressentais, je finirais par découvrir ma propre  
vérité, la vérité de l'univers, la vérité de toutes ces choses qui  
n'en finissent pas de nous surprendre et de nous faire mal.*  
- Jean Rhys

C'est avec cette citation de Jean Rhys qu'Annie Ernaux commence *L'occupation* (2002), texte qui peut être vu comme explorant sa propre volonté d'aller, comme le dit Rhys, *jusqu'au bout* de ce qu'elle ressent. Le lien évoqué dans la citation entre les sentiments psychologiques et la vérité, à la fois personnelle et universelle, sert de première indication de la nature autofictionnelle du texte, car comme l'énonce Sébastien Hubier, spécialiste de littérature comparée et des théories des fictions, l'autofiction inaugure une « relation nouvelle de l'écrivain avec la vérité » reposant sur une « individualité nouvelle », une « mise en pièces de l'identité », non seulement pour l'auteur·e lui·elle-même, mais également pour son·sa lecteur·ice (124-125). Le fait qu'Ernaux mette toujours en exergue une citation atteste de l'influence d'autres auteur·e·s, d'autres textes, à la fois sur son identité d'écrivaine et sur son identité de lectrice. Dans un entretien avec Pierre-Louis Fort en 2003, elle explique que la sélection d'une épigraphe lui est presque aussi importante que celle de décider d'un titre (988). Ernaux professe choisir des citations issues d'auteur·e·s avec lesquelles elle ressent une affinité, voir une sororité, citant Jean Rhys comme un exemple de ce sentiment (989).

Au regard des similarités entre les deux textes, son choix d'une citation issue de *Quai des Grands-Augustins*<sup>1</sup> et la parenté qu'éprouve Ernaux pour Rhys paraissent naturels. *L'occupation*, tout comme *Quai des Grands-Augustins*, explore les douleurs et les frustrations surgissant de la fin d'un rapport romantique après lequel le personnage principal ressent une

---

<sup>1</sup> *After leaving Mr Mackenzie* est le titre original de ce texte publié en 1930 et traduit de l'anglais par Jacques Tournier en 1979.

perte de contrôle provenant de sa situation socio-culturelle désavantagée par rapport à l'homme. Rhys soulève dans son texte, à travers son personnage principal Julia Martin, la question de la sexualité de la femme mûre. Selon Molly Hite dans « Writing in the Margins: Jean Rhys » (1989) « [Julia Martin] compounds the discomfort of dependency by being at a point in her life when she is aging out of successful objecthood » (42). Ce rapport entre l'objectivation de la femme et son âge est également mis en avant dans *L'occupation*. Par ailleurs, les textes étalent tous deux des circonstances de rupture qui ont réellement été vécues par leurs auteures. Rhys, souffrant d'une dépression, raconte dans *Quai des Grands-Augustins* un des épisodes traumatiques qui l'a poussée vers ce que la critique littéraire Christine Jordis appelle « une folie [...] si forte que la cohérence du monde en est brisée » (22). *L'occupation*, pour sa part, explore une période similaire dans la vie de sa narratrice, soulevant les questions de l'encadrement social de la folie et de la persistance des pressions culturelles qui s'y rattachent, en particulier pour la femme.

Pour comprendre comment cela fonctionne dans *L'occupation*, il faut établir les circonstances qui ont abouti à son écriture.<sup>2</sup> Le texte s'ouvre quand, quelque mois après avoir rompu une relation de six ans, la narratrice se rend compte que W., son ancien compagnon, s'installe avec une autre femme. Le titre fait donc référence à l'obsession qu'elle développe pour cette femme — connue seulement comme « l'Autre » puisque W. refuse de lui donner son nom —, l'existence de celle-ci ayant « envahi la [sienne] » (14). Étant donné que la narratrice avait elle-même ardemment refusé de s'installer avec son ex-compagnon due à sa réticence de perdre la liberté regagnée depuis son divorce, l'annonce de l'emménagement du nouveau couple provoque une remise en question de sa vie, voire de son être. Par la suite, un « idéaltype » (61) basé sur les informations qu'elle réussit à obtenir sur l'autre femme — son

---

<sup>2</sup> *L'occupation* a d'abord été publié dans Le Monde en 2001. On retrouve dans la version Gallimard de ce récit quelques changements saillants, notamment le rajout des espaces dans le texte, des descriptions plus élaborées de quelques scènes, et plusieurs passages portant sur l'acte d'écrire et le pouvoir de l'écriture.

âge, son adresse, son métier — se mélangent à des informations qu'elle imagine, résultant en un profond sentiment d'infériorité. Dès lors, l'autre femme devient une sorte de miroir, exposant les peurs et les insécurités de la narratrice. Complètement « occupée », « au double sens du terme » par son obsession pour l'Autre, elle se sent « envahi[e] » à la fois mentalement et physiquement par la pensée de cette femme qui l'accompagne « partout » et la maintient « dans une fiévreuse et constante activité » (14). Le texte dépeint en détail l'expérience de cette jalousie accablante, les actions d'espionnage qu'elle provoque, et l'état psychologique de la narratrice pendant cette période durant laquelle elle se décrit comme « folle de douleur » (22).

En l'occurrence, à la différence de Rhys, qui expose sa situation par l'intermédiaire d'un personnage fictif, dans *L'occupation* la vie de l'auteure ne peut être séparée de celle de la narratrice, même si elle vise également à exposer une vérité plus large. La continuité entre auteure et narratrice est rendue évidente le long du texte à travers des commentaires sur l'acte d'écrire, le rôle de l'auteur et du texte, et des références à son journal intime qui a été écrit pendant cette période et qui lui a permis a posteriori de replonger dans ces souvenirs. Au-delà de solidifier l'adhésion d'Ernaux au pacte autobiographique,<sup>3</sup> liant l'auteure à la narratrice du texte,<sup>4</sup> ces références soulignent l'importance que place Ernaux en l'écriture. Elle s'intéresse énormément sur l'effet que peut avoir le texte sur le lecteur, soulevant le pouvoir du langage sur la psyché humaine. Ernaux constate avoir retenu du Surréalisme « la liberté formelle et la volonté d'agir sur la représentation du monde par le langage » (*L'Écriture* 42). Alors qu'elle s'interroge sur son rôle en tant qu'auteure, elle fait plusieurs fois référence à l'influence — souvent nuisible — qu'ont des textes d'autrui (ainsi que d'autres médias) sur sa propre pensée.

---

<sup>3</sup> Le pacte autobiographique est décrit en détail par Philippe Lejeune dans son texte du même nom publié en 1975. Selon lui, une autobiographie est un récit en prose écrit rétrospectivement, qui traite la « vie individuelle, [l']histoire d'une personnalité », et qui démontre une continuité entre « [l']identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et [le] narrateur » ainsi que « [l']identité du narrateur et du personnage principal » (14).

<sup>4</sup> Hormis le fait qu'elle-même en parle, de nombreuses similarités entre l'histoire et la vie de l'auteure en témoignent : comme Ernaux, la narratrice a été professeure à l'université (16), elle est divorcée (13), et elle est écrivaine (11). En outre, à la fin du texte, dans une note de bas de page destinée à ceux qui auraient « décodé le système de décalage » employé pour cacher ses éléments authentiques, Ernaux refuse « d'éventuelles informations » vis-à-vis de l'Autre (70).

Prises ensemble, ces références dans *L'occupation* à l'acte d'écrire et au poids des médias sur la psyché de la narratrice accentuent l'impact du langage sur la vie. Ernaux se montre parfaitement consciente de la puissance de la plume, observant : « les textes sont agissants » (« Le 'Dur désir d'écrire' » 769).

En raison de ce fait, il peut alors être surprenant de voir à quel point *L'occupation* paraît recourir à une vision désuète de la position de la femme, surtout étant donné que son auteure revendique son féminisme (Ernaux, « Annie Ernaux : ce n'est pas simple »). Démontrer la persistance des modalités de domination plus ou moins subtilement articulées contribuant à l'objectivation de la femme sera donc au cœur de cette analyse. Il s'agit pour moi d'illustrer comment *L'occupation* soulève la complicité de la littérature et d'autres formes de média dans la perpétuation de ces conceptions stéréotypées du genre, exposant le potentiel d'une influence dangereuse. Résultant de l'inégalité entre l'homme et la femme, la description de la folie dans cet ouvrage est inséparable du mythe culturel que tout « excès » de sentiment chez la femme provient d'une faiblesse psychologique innée — une théorie déjà présente au début du XX<sup>e</sup> siècle quand écrivait Rhys, et persistante au XXI<sup>e</sup>. Mettant en scène la portée de la communication médiatique et médicale sur la psyché féminine, cet ouvrage met en lumière leur effet sur l'auto-perception de l'auteure-narratrice. Ainsi, ce récit mène à une confrontation avec une autre forme d'oppression ancrée dans l'inconscient social : le rapport entre la femme et la folie et la tendance socioculturelle à pathologiser ses comportements. Mais il dévoile également la possibilité de trouver, au sein de l'écriture de soi, un moyen de contrer le poids psychologique dû aux pressions sociétales de se conformer à une image oppressive de la féminité. Ainsi, l'étude de cet ouvrage qui, d'ailleurs, a reçu relativement peu d'attention académique, permet une meilleure compréhension du rapport entre cette vision stéréotypée du

rôle féminin et la folie au XXI<sup>e</sup> siècle.<sup>5</sup> Parallèlement, puisqu'Ernaux vise à exposer une vérité plus universelle qu'individuelle, on peut conclure que, en mettant en lumière cette expérience, elle tâche de signaler le danger de ce poids et le fait que même les femmes qui ne se voient pas comme soumises à ce système en souffrent. C'est alors que se révèle le véritable lien entre la femme et la folie, tissé par une société qui vise, à travers le discours social, à « [r]emettre les femmes à leur place » (Angenot 6).

Dans le but d'exposer cet enjeu, il faut d'abord établir la relation théorique complexe entre la folie, la société, et le féminisme durant les quarante dernières années ainsi que le rôle des médias dans l'évolution de la folie en tant que concept culturel. Tout au long du texte, de multiples références littéraires, musicales, et cinématographiques sont présentées comme influentes sur l'expérience psychologique de la narratrice. Selon la spécialiste littéraire Catherine Douzou dans « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire 'au-dessous de la littérature' » (2004), le besoin chez Ernaux de transformer sa réalité vécue en mots se heurte au « poids des modèles linguistiques et littéraires marqués par le social » (82). En exposant la conscience d'Ernaux de l'histoire littéraire et théorique dans laquelle son texte s'insère, cette étude vise, dans un premier temps, à démontrer l'influence continue du poids historique et médiatique sur la représentation de la folie au féminin, affirmant son effet non seulement sur le texte et la narratrice, mais sur la vie de l'auteure.

Une fois établie l'influence des médias, j'examinerai dans un deuxième temps la nature pathologique de l'expérience dépeinte dans ce texte et son lien avec le changement de statut (et de valeur) social(e) de la narratrice. J'avance que l'emphase que place la narratrice sur l'âge (considérablement plus jeune) de son ex-compagnon, ainsi que sur celui de la femme qui la remplace au sein de ce couple, soit inséparable de la perception culturelle de la femme âgée.

---

<sup>5</sup> Le rôle de l'âge dans *L'occupation* est analysé par Laura Denis dans « Annie Ernaux and the Space of Old Age » (2015). Michèle Bacholle traite de la folie chez Ernaux dans sa thèse *Représenter le double bind* (1998), mais sa publication précède celle de *L'occupation*. *L'occupation* a également été adapté en film sous le titre *L'Autre* par Patrick Mario Bernard et Pierre Trividic en 2008 et en pièce de théâtre par Pierre Pradinas en 2018.

Comme la folie, la ménopause<sup>6</sup> est chargée d'un poids socioculturel dépassant toute définition biologique<sup>7</sup> qui change d'une culture à une autre et d'époque en époque (Le Breton 122). Selon Daniel Delanoë, psychiatre et anthropologue français, l'importance sociale et même l'expérience physique et psychologique de la ménopause sont donc dictées par leur contexte culturel (« Les troubles psychiques » 2).<sup>8</sup> En ce sens, la rupture romantique dans le texte fonctionne comme faire-valoir d'une autre rupture, celle avec l'ordre patriarcal, c'est-à-dire les normes sociales visant à contrôler et à encadrer le statut et la sexualité de la femme. Pour la narratrice, l'autre femme devient dès-lors la représentation de sa propre mort sexuelle, c'est-à-dire, la ménopause (ou l'état post-ménopause) qui l'oblige à confronter sa nouvelle situation à l'égard de la société. La folie dans ce texte provient de ce passage d'un statut « [d']objet aimé » en tant que femme « désirée » à un état que la narratrice du texte décrit comme la « néantisation » de sa personne, ce qui la force à trouver un autre moyen de se définir (50). Je vise à démontrer que le lien historique entre la femme et la folie est inséparable de la frustration provenant de sa situation inférieure et de son désarroi né de ses difficultés à se constituer en tant que sujet extérieur à tout « regard mâle ».

Enfin, dans un troisième temps, j'aborderai l'impact du rapport entre la folie, le langage et l'écriture car c'est dans la tentative de faire face à cette situation que se dévoile l'utilité de l'écriture de la folie. Je soutiens que c'est l'acte graphique qui aide la narratrice à surmonter sa crise de subjectivité ; elle trouve dans l'écriture un moyen de combattre à la fois sa dévalorisation en tant que « folle » et sa dévalorisation face au regard masculin de façon plus générale. Par contre, conclure ce chapitre ainsi serait escamoter l'incompatibilité de la folie et

---

<sup>6</sup> Le terme ménopause vient des « mots grecs men, menos, 'mois, règles ou menstrues', et puis, 'cessation', ménopause signifie littéralement 'arrêt des règles' » (Delanoë, « La question des troubles psychiques » 2).

<sup>7</sup> La situation culturelle et historique du signifié « ménopause » est développée dans plusieurs études. Cf. MacPherson (1981), Davis (1986), Delanoë (2001, 2004) et Diasio (2007).

<sup>8</sup> C'est également le cas pour la folie à la fois en ce qui concerne sa définition par une société et les spécificités de sa manifestation : « The specific content of madness is often an imaginative form of fictional construct, pathological to be sure, determined by a cultural matrix that informs the specific context within which neurons or hormones are programmed or that elicits whatever be the genetic determinants of madness » (Thiher 321).



du langage. Comment mettre l'écriture de la folie en corrélation directe avec le rétablissement de la subjectivité si, comme nous le dit Foucault, la folie est « l'absence d'œuvre » (*Histoire de la folie* 662 ; « La folie ») ?<sup>9</sup> Certes, Foucault confère également à la folie un statut privilégié dans le sens où il estime que son écriture est capable de contester les notions métaphysiques de la subjectivité (Dow 5-6). Mais c'est la fiction, non pas l'autobiographie qui est considérée comme le domaine privilégié de la folie. En effet, imaginer qu'un texte entièrement factuel (comme l'assure Ernaux) — la plupart duquel est basé sur un langage analytique — puisse proférer en quelque sorte l'écriture d'un effondrement psychologique serait une impossibilité ontologique. Par contre, un passage à la fin de *L'occupation* démontre une évolution dans ce rapport. Selon mon analyse, c'est en se livrant à une écriture de l'inconscient qu'elle parvient enfin à dépasser sa dépendance aux stéréotypes de la féminité et de la femme et à trouver une forme de liberté. Ainsi s'ouvre une interrogation sur comment cette écriture lui permet une nouvelle vision sur la puissance du langage et l'acte d'écrire. En effet, Ernaux constate que sa façon de voir l'écriture — comme « la recherche d'une vérité hors de soi », « plus importante que [sa] personne » — lui est « apparue » lors de l'écriture de *L'occupation* (*L'Écriture* 64). Le rôle qu'a joué cet ouvrage dans le développement de sa pensée signale son poids dans l'édification de cette modalité d'écriture et, plus généralement, le rapport de l'auteure à la littérature.<sup>10</sup> Ceci conduit à deux questions déterminantes : En quoi la rédaction de cet ouvrage en particulier a pu déclencher cette évolution ? Le sujet du récit, c'est-à-dire « l'occupation » psychologique, a-t-il eu un effet sur cette transformation dans la façon de voir le langage et le rapport qui s'instaure entre l'individu et l'universel ?

Afin de poursuivre cette réflexion, ce chapitre s'achèvera, dans un dernier temps, par un questionnement sur l'effet de l'écriture autofictionnel de la folie sur le rapport

---

<sup>9</sup> J'aborde cette question dans l'introduction pages 31-32.

<sup>10</sup> Pourtant, Ernaux visait déjà la transmission d'une vérité plus universelle avant la publication de *L'occupation*. Dans un entretien en 1992 elle constate que son écriture a pour but de « retrouver des vérités qui ne sont pas de l'ordre simplement individuel, [...] [mais] des vérités collectives » (« 'Quelque part entre la littérature' »).

auteur·e/lecteur·ice et la possibilité de textes contemporains normalisant la folie à contribuer à l'évolution de la façon dont la société l'interprète, ce qui sera poursuivi dans les chapitres suivants. En effet, ce n'est qu'en acceptant la possibilité de voir ce texte comme appartenant au genre autofictionnel que l'on peut procéder à une compréhension du rôle joué par l'écriture de l'inconscient dans le développement de la modalité d'écriture ernausienne. Notamment, le rapport qui s'instaure entre l'auteure, la narratrice et le·la lecteur·ice à travers le texte est absolument essentiel à la manière dont Ernaux décrit son rapport à l'écriture. Elle explique « [E]n écrivant, je me projette dans le monde [...] par un travail où tout mon savoir, ma culture aussi, ma mémoire, etc., sont engagés et qui aboutit à un texte, donc aux autres » (*L'Écriture* 35). Ce n'est donc pas en se tournant vers l'intérieur mais à travers une distanciation de soi-même — l'extériorisation de son expérience, de ses sentiments — qu'Ernaux procède. Cette forme « transpersonnelle » de l'écriture, comme l'appelle Ernaux dans « Vers un je transpersonnel » (221),<sup>11</sup> fait que l'histoire racontée est à la fois celle de l'individu (la narratrice-auteure) et celle d'une expérience commune dans laquelle le·a lecteur·ice est censé·e pouvoir se retrouver. C'est également pour cette raison qu'elle se méfie de la volonté de réduire l'acte d'écrire à une cure psychanalytique, le voyant comme « tout le contraire d'un "travail sur soi" » (*L'Écriture* 35). Dans « L'écriture de soi comme invention de l'Autre » (2012), Joël Zufferey commente cette approche, constatant que, puisque le JE désigné au sein de l'écriture ernausienne ne représente pas seulement un individu mais comporte « une portée universalisante », ce « double régime de cohérence » instaure un « dispositif qui favorise la découverte de l'autre en soi et, par là-même, sa connaissance » (144). Analysant *Passion simple*, texte d'Ernaux publié en 1992, il explique : « l'instance narrative recherche au cœur de son expérience amoureuse les éléments qui en constituent la topique : l'attente obsessionnelle,

---

<sup>11</sup> Ernaux explique sa vision de l'écriture ainsi : « Le "Je" que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de "l'autre" qu'une parole de "moi" : une forme transpersonnelle en somme. Il ne constitue pas un moyen de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité. » (« Vers un Je transpersonnel » 219).

la jalousie inquiète ou encore la conscience altérée du temps interviennent, par-delà l'occasion de leur épreuve, à titre d'universaux » (144). Dans le cas de *L'occupation*, on peut donc voir la folie comme étant un des principaux éléments constituant la topique de la rupture amoureuse et qui intervient donc, comme le dit Zufferey, « à titre d'universaux ». On ne peut alors manquer de pointer l'intérêt que pourrait avoir cette notion pour l'étude de la folie au sein de ce récit. Comme on voit dans le terme aliénation, défini comme : « troubles psychiques profonds privant un individu de ses facultés mentales » ou bien « [f]ait de devenir étranger à soi-même, de perdre l'esprit » (« Alienation »), une étrangeté de soi à soi est souvent considérée comme synonyme de folie. Dans la dernière partie de ce chapitre, je tenterai donc de répondre à la question suivante : l'écriture transpersonnelle, en brouillant la démarcation entre l'autre et le soi, faciliterait-elle une relation plus empathique de la part du·de la lecteur·ice, ou bien de la part de l'auteure elle-même, avec le signifiant de la folie ?

### **Ernaux et l'écriture de soi**

La réponse à cette question s'avèrera inséparable du rapport qui s'instaure entre l'auteure et le·a lecteur·ice, une relation qui est notamment déstabilisée par cette modalité d'écriture qui part du personnel pour atteindre l'impersonnel. Comme le met en évidence Zufferey, en remettant en question « l'identité personnelle du JE », cette écriture problématise le pacte autobiographique,<sup>12</sup> rendant ainsi possible la classification ce texte dans les rangs de l'autofiction (143-144).<sup>13</sup> Dans cette optique, il importe tout d'abord de constater qu'Ernaux

---

<sup>12</sup> Je rappelle que le pacte autobiographique exige une continuité entre auteur·e, narrateur·ice et personnage principal. Selon l'explication de Marie Darrieussecq dans « L'autofiction, un genre pas sérieux » (1996), l'autobiographie « demande que s'instaure, entre l'auteur-narrateur et le lecteur, un pacte de confiance ('veuillez croire que') » alors que la fiction « demande que s'instaure entre le narrateur et le lecteur un pacte romanesque ('veuillez imaginer que') » (376). Le rapport entre l'auteur·e du texte et le·a lecteur·ice est donc différent selon le genre et le pacte qu'il instaure. Je reviens sur ce pacte et son rapport à l'autofiction page 95.

<sup>13</sup> Plusieurs similarités thématiques et stylistiques lient cet ouvrage — qui traite également un rapport amoureux — et *L'occupation*. C'est sans doute pour cette raison que, dans *L'Écriture comme un couteau*, Ernaux elle-même différencie des textes comme *La Honte* (1997), *Une femme* (1988), et *La place* (1984) d'un côté, et *Passion simple* (1992) et *L'occupation* de l'autre. Alors qu'elle qualifie les trois premiers d'« auto-socio-biographiques », les deux autres sont décrits comme des « analyses sur le mode impersonnel de passions personnelles » (*L'Écriture*

s'oppose à la catégorisation de son œuvre comme autofictive. Son refus de s'associer à ce genre est relié à son rejet de la notion même de « faire de la littérature » (*L'Écriture* 17), insistant sur l'importance de son identité de « transfuge de classe » par le fait de rejeter l'emploi de la langue dominante (*Une femme* 23).<sup>14</sup> Pourtant, pris en conjonction avec la nature universelle et même sociologique qu'elle attribue à son instance narrative, ce refus de la littérarité ne fait que contrarier la généricité de son œuvre. Selon la spécialiste en études littéraires, Elise Hugueny-Léger, « [n]on seulement il est extrêmement délicat de déterminer la valeur générique de l'œuvre d'Emaux, mais cette difficulté est renforcée par les prises de position de l'auteure sur les enjeux de son œuvre. Les déclarations d'Emaux semblent alors encourager les critiques soit à se conformer à ses affirmations, soit à s'en détacher avec fermeté » (2). Ainsi, certains critiques concluent « que l'œuvre d'Emaux touche à plusieurs genres ou courants sans en habiter aucun » (2). Hugueny-Léger offre les exemples de Fabrice Thumerel qui dit dans *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux* (2004) que l'œuvre d'Ernaux « franchit les lignes de démarcation entre disciplines et genres » (18), et d'Alison Fell, qui évoque : « la forme hybride » de ses textes dans *Ernaux : La Place et La Honte* (2006) (21, cité dans Hugueny-Léger 2, traduction faite par l'auteure). Ce n'est donc pas son appartenance à un genre mais l'indécidabilité générique même qui caractérise l'œuvre ernausienne. Par conséquent, il convient ici de rappeler que, selon Jean-Louis Jeannelle, cette hésitation, et l'hybridité qui l'accompagne, sont des éléments absolument essentiels à l'autofiction. Comme on l'a constaté dans l'introduction,<sup>15</sup> l'autofiction « n'existe qu'en tant qu'il produit chez le

---

14). La distinction faite ici est donc surtout une distinction de genre. Par ailleurs, cette manière de les définir souligne davantage l'importance dans ces deux ouvrages de la « portée universalisante » soulevée par Zufferey. Or, selon ces critères, *L'Occupation* pourrait également être considéré comme autofictionnel. D'autres comme Dominique Kunz Westerhoff (« Photobiographie, photofiction, autofiction »), Chloé Delaume (*La Règle du Je* 46) et Shirley Jordan (« État présent », 2013) situent Ernaux comme une écrivaine d'autofiction.

<sup>14</sup> Il faut cependant noter que ces trois premiers ouvrages — *Les armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) et *La femme gelée* (1981) — sont écrits dans un style romanesque. Mais malgré cela, depuis la publication de *La Place* en 1984, Ernaux refuse de s'associer à la fiction (*L'Écriture* 14).

<sup>15</sup> Pour plus de détails sur ce que Jeannelle appelle « phénomène d'hybridité » (« Où en est la réflexion » 28) voir page 26 et page 173.

lecteur [...] une certaine hésitation – hésitation sur le statut des informations apportées et sur la nature du texte présenté » (Jeannelle, « Où en est la réflexion » 33). Or, selon Jeannelle, en ce qui concerne la définition de ce genre, cette « première difficulté [d'indécidabilité générique] commande tout le reste » (« Où en est la réflexion » 28). À partir de là, on peut imaginer que la difficulté d'établir définitivement le genre de certains textes dans l'œuvre d'Ernaux serait un point en faveur de leur catégorisation comme autofictionnels.

Par contre, même si, selon Catherine Douzou, Ernaux attribue une grande importance au fait de « refuser de 'mettre en scène' sa vie, son moi, les siens, d'éviter tout spectacle, de ne pas transformer 'la vie en roman' » (86) de son propre aveu, son écriture résulte à la fois d'une « mise à distance extrême » et d'une dissolution de soi dans le texte, liant littérature et vie (*L'Écriture* 70). À mon sens, c'est précisément grâce à cette dualité que, à travers le partage du vécu de la folie qui passe de l'individuel au collectif, la narratrice — et par extension, l'auteure — parvient à une nouvelle perspective sur sa propre expérience. Le texte et la vie sont en ce sens inséparables, même si Ernaux reste consciente du décalage dans la manière dont les fantasmes alimentent le réel et la manière dont ils alimentent la littérature (Douzou 81). Or, si j'ai choisi de débiter cette thèse avec l'analyse de ce texte c'est d'abord parce qu'il permet de démontrer très clairement le poids psychologique du rapport entre la femme et la folie autant sur le vécu de cette dernière que sur son écriture. La problématique de l'écriture de soi qui traverse ce roman va au-delà des questions génériques ; elle met en évidence une tension latente entre théorie et pratique, entre présence et absence, entre vérité et réalité, dictant le rapport de l'auteur·e et des lecteur·ice·s au texte.

Ayant déterminé la manière dont Ernaux voit l'acte d'écrire et le rapport entre l'écriture et la vie, il n'est donc pas surprenant qu'elle n'ignore nullement le pouvoir que peut avoir un texte. Dans *La Honte* (1997), Ernaux remarque que des gens sont « possédés », habités par les stéréotypes et les clichés sociaux, « ils usent de mots tout faits de pensées convenues, qui

travestissent le réel au lieu de restituer la vérité de leur propre perception : "ça" parle à travers eux » (Douzou 81). De même, elle constate dans un entretien avec Karin Schwerdtner en 2013 : « Un livre propose un modèle de vie. Les livres ont eu cette fonction pour moi, je suis bien placée pour affirmer que les textes sont agissants [...] Un texte peut faire du mal à quelqu'un » (« Le 'dur désir d'écrire' » 769). L'auteure réfléchit donc activement au conditionnement de l'être et à l'imaginaire collectif par le social : les publications populaires, la publicité, la littérature. Or, il semble propice de prendre en compte le développement théorique de la notion de folie au cours des années soixante, soixante-dix, et postérieurement, une période pendant laquelle Ernaux était professeure, ce qui suggère qu'elle en aurait eu conscience (Kolebka 18). Une fois les circonstances de sa production établies, cette base permettra de situer cet ouvrage historiquement, facilitant une meilleure compréhension du point de vue de sa narratrice. Parallèlement, cela donnera un cadre à l'analyse des autres textes qui figurent dans les chapitres suivants de cette thèse, des ouvrages qui sont, eux aussi, en quelque sorte emblématiques du moment dans lequel ils ont été écrits.

### **La folie Ernausienne : marquée par le social ?**

La première indication d'un lien entre la perspective de la narratrice et le contexte socio-culturel du texte se trouve, quelque peu paradoxalement, dans l'apparente indécidabilité avec laquelle elle décrit son expérience, parfois comme une maladie accablante, parfois comme un apport inspirant. Cette contradiction offre un point de départ pour évaluer la vision de la narratrice vis-à-vis de son état psychologique car cette discordance s'étend de ses descriptions jusqu'à la juxtaposition entre le style d'écriture et le sujet. On note dès les premières pages un vacillement entre des termes négatifs et positifs. Parfois, elle décrit son « occupation » comme une invasion (14), une « possession » (21), une « souffrance » (33) « un état de dévoration » (45). Alors qu'à d'autres moments elle constate que celle-ci lui apporte un effet similaire à « l'illumination » (31), par exemple quand elle explique : « cette présence ininterrompue me

faisait vivre intensément. Elle provoquait des mouvements intérieurs que je n'avais jamais connus, déployait en moi une énergie, des ressources d'invention dont je ne me croyais pas capable, me maintenait dans une fiévreuse et constante activité » (14). Or, son expérience de la folie vacille entre une agonie douloureuse qui l'accable et une intensité sublime qui l'inspire. Notamment, cette dualité explique le fait qu'elle admet éprouver à la fois : « l'espérance de me débarrasser de ma douleur [...] de la mettre, définitivement, 'au-dessous de [moi]' » et « le désir de ne pas réussir, de garder cette souffrance qui, alors, donnait son sens au monde » (56-57).

Alors qu'à première vue cette indécidabilité vis-à-vis de la folie peut paraître paradoxale (surtout étant donné la puissance des sentiments négatifs qu'elle provoque), elle reflète en réalité fidèlement à la fois le rapport entre la folie et la société occidentale et l'élément de contradiction inhérent à la folie. Par exemple, la description de la folie comme une forme d'illumination — déployant « une énergie » et « des ressources d'invention » — recourt à la vision semi-mythique et artistique de la folie présente notamment chez Platon (Phaedrus), chez les surréalistes (Dow 4), et plus tard, chez les féministes de la deuxième vague qui attribuaient à la folle une force subversive. Pourtant, plusieurs critiques ont soulevé dans les années soixante-dix et après des problèmes avec cette vision révolutionnaire de la folle, notamment Shoshana Felman (1975), Catherine Clément (1975) et Marta Caminero-Santangelo (1998). Pendant le XX<sup>e</sup> siècle, la folie est plus communément théorisée comme représentative d'une réduction au silence et d'une aliénation totale, une perspective soutenue notamment par Michel Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) (616). L'influence de ces théories contradictoires offre une possible explication vis-à-vis du vacillement de la narratrice à l'égard de cette expérience mais en même temps, cette hésitation dans le texte et dans le monde dévoile la véritable complexité de ce sujet, surtout pour les femmes.

Dans ce contexte, il mérite donc de noter qu'en démontrant cette variabilité, ce texte se distingue nettement de la plupart des ouvrages écrits par des femmes sur la folie et l'expérience asilaire au XX<sup>e</sup> siècle. Même si celui-ci est écrit juste deux années après le début du siècle, on note déjà un éloignement de la période précédente lors de laquelle les auteures avaient plutôt tendance à évoquer le potentiel transgressif de la folie (Rogers empl. 450). Cet intérêt pour son côté subversif peut notamment être attribué — au moins en partie — au mouvement antipsychiatrique des années soixante, qui impliquait la société et la culture dans la création et la propagation de la maladie mentale.<sup>16</sup> Grâce aux études faites par Michel Foucault, R.D. Laing, Thomas Szasz et d'autres pendant cette période, il était dès lors possible de concevoir la folie comme issue des circonstances sociales, économiques, et politiques qui encourageaient l'être humain à se dissocier de l'environnement qui l'entoure.<sup>17</sup> À la différence de la vague de textes traitant une folie autobiographique publiés pendant les années quatre-vingt-dix,<sup>18</sup> la narratrice de *L'occupation* s'abstient de faire le procès de la société dans sa souffrance mais on y retrouve tout de même la notion de la folie comme culturellement dépendante. Sa conscience de cette dernière se révèle quand elle admet : « J'entrevois tous les actes dont j'aurais pu me rendre capable si la société n'avait jugulé en moi les pulsions, comme, par exemple, au lieu de simplement chercher le nom de cette femme sur l'Internet, décharger sur elle un revolver en hurlant : « Salope ! Salope ! Salope ! » [...] Ma souffrance, au fond, c'était de ne pas pouvoir la tuer » (33). En avouant son désir de tuer l'Autre elle s'avère consciente du fait que c'est la société qui l'empêche de le faire, bridant ses « pulsions » meurtrières (33). Elle présente cette envie comme le simple désir d'éliminer la souffrance, la chose qui fait mal,

---

<sup>16</sup> Ce mouvement voit la folie comme purement métaphorique, un sujet sur lequel je reviens dans le chapitre 2.

<sup>17</sup> Selon Allen Thiher : « There is necessarily a social dimension to madness if insanity reflects a distortion in communication, in systems, or language circuits. Whence comes much of the impetus for recent antipsychiatry with its insistence that madness reflects social pathologies that express themselves through the individual victim of madness. And whence derives the contemporary literary text that wants to make of madness a revelation of our social dysfunctions » (283).

<sup>18</sup> Il faut pourtant préciser que la grande majorité de ces textes sont issu d'auteur·e·s anglophones.



c'est-à-dire la présence éphémère de l'autre femme. Malgré cela, dans la société occidentale l'acte meurtrier est punissable par la prison ou, dans les cas de « crimes dits passionnels » où la personne est diagnostiquée malade et donc ne peut pas être tenue responsable de ses actions, par l'hospitalisation psychiatrique (34). Pourtant, le vocabulaire employé décrivant ce désir révèle la perception de la narratrice vis-à-vis des origines de cette pulsion. Elle avoue sentir « remonter la sauvagerie originelle », puis admet envier « les mœurs primitives » de ce qu'elle appelle « les sociétés brutales où l'on enlève la personne, on l'assassine même, résolvant en trois minutes la situation » (33). Cette folie meurtrière est dépeinte comme un trait commun de l'être humain, le désir de tuer appartenant à un état « originel », une chose innée qui fait partie de l'organisme (33). Pour la narratrice, la distinction entre les deux catégorisations — fou et pas fou — se situe donc d'abord en la capacité à se contrôler, car même si l'envie est « normale » l'acte en soi est punissable, et donc fou. Ainsi, le texte remet en question cette distinction, rappelant au·à la lecteur·ice qu'en d'autres circonstances culturelles ou temporelles l'acte de tuer sa rivale n'aurait pas été compris comme fou mais comme une décision rationnelle — on peut penser aux duels du XVII<sup>e</sup> siècle, parmi d'autres exemples.

En l'occurrence, ce ne sont pas seulement les descriptions de la folie mais le langage même qui trahit le partage de la narratrice concernant cette expérience. En dépit de son sujet — la navigation d'une jalousie obsessionnelle — *L'occupation* est narré d'une manière sèche avec une austérité analytique et la simplicité lyrique devenue la signature stylistique de son auteure (Motte 55). Ainsi, même s'il met en scène l'expérience d'une « folie »<sup>19</sup> — c'est-à-dire le délire, l'indéchiffrable, la déraison qui s'oppose diamétralement à tout ordre logique (Foucault, « La folie » 447) — les qualités caractérisant cette dernière sont difficilement localisables dans le récit. Malgré le fait qu'elle se décrive comme étant « dans un état de

---

<sup>19</sup> On trouve cinq références directes à la folie (22, 36, 56, 67, 68), une à la déraison (67), et une à l'acte de « péter des plombs » (36), parmi d'autres allégories pour son état psychologique « fragilis[é] » (24).

dévoration et d'abandon », le récit se compose non seulement de ses sentiments, ses pensées et ses actions durant cette période mais également de l'analyse de ceux-ci (45). Son recul face à son expérience est souligné, dès le début du texte, avec son ton analytique voir presque scientifique, créant une juxtaposition nette entre le sujet du texte et le style d'écriture.<sup>20</sup>

Dans le but d'éclaircir l'implication de ce contraste et de cette évolution, on peut revenir brièvement à *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) de Michel Foucault car c'est suite à la parution de ce texte que la question de l'enjeu entre la folie et le langage a notamment été approfondie. L'un des exemples le plus renommé se trouve dans une réponse<sup>21</sup> à Foucault où Jacques Derrida s'en prend à ce dernier. Ce débat est enclenché lors d'une conférence au Collège philosophique en 1963 où Derrida présente « Cogito et histoire de la folie ». En se référant au projet de Foucault, il constate :

Faire l'histoire de la folie elle-même, c'est donc faire l'archéologie d'un silence. [...] Ensuite, l'archéologie, fût-elle du silence, n'est-elle pas une logique, c'est-à-dire un langage organisé, un projet, un ordre, une phrase, une syntaxe, une « œuvre » ? Est-ce que l'archéologie du silence ne sera pas le recommencement le plus efficace, le plus subtil, la *répétition*, au sens le plus irréductiblement ambigu de ce mot, de l'acte perpétré contre la folie, et ce dans le moment même où il est dénoncé ? (« Cogito » 57)

Ce que souligne Derrida est l'impossibilité de la tâche qu'entreprend Foucault en voulant employer le langage logocentrique pour en faire son procès du musèlement de la folie. Cette approche déconstructionniste implique donc l'impossibilité de parler de la folie sans reproduire la même violence, la réinscrivant dans le système de l'ordre et de la raison qui la domine. Se

---

<sup>20</sup> Cela sert de première indication que, malgré l'importance placée sur le sujet de la folie, *L'Occupation* diffère d'une manière fondamentale d'autres ouvrages étudiés dans cette thèse.

<sup>21</sup> Ce texte, publié dans *L'écriture et la différence* en 1967 (Éd. du Seuil, p. 51-97), critique la lecture de la première des *Médiations* de Descartes faite par Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*. Foucault répond à Derrida en 1972 dans la réédition d'*Histoire de la folie* en 1972 (Gallimard) avec « Mon corps, ce papier, ce feu ». En 1974 Gayatri Chakravorty Spivak revient sur ladite « querelle de la folie » dans la préface de sa traduction de *De la grammatologie* de Derrida (1967). Cf. également Slavoj Žižek (2007) et Pierre Macherey (2014).

libérer du langage historique afin de réussir cette tâche nécessitera, selon lui, soit de « se taire d'un certain silence » soit de « suivre le fou dans le chemin de son exil » (58). Ostensiblement, cela soulève des questions pertinentes par rapport au ton analytique que prend la narratrice de *L'occupation* en décrivant son expérience. Comme l'établit Marta Caminero-Santangelo dans *The Madwoman Can't Speak* (1998), des récits de folie écrits rétrospectivement depuis l'espace de la raison sont des exemples de textes qui parlent *sur* la folie, et non pas de textes qui font parler la folie.<sup>22</sup> Ainsi, le fait qu'Ernaux emploie un temps passé et un ton quasi-scientifique pour raconter cette période de trouble psychologique paraît suggérer que *L'occupation* n'entre pas dans le cadre d'ouvrages qui font parler la folie. Le fait même de rester ancrée à ce point dans la logique analytique alors qu'elle décrit une expérience dépassant le rationnel révèle ainsi une contradiction saillante au sein du récit.

Afin de comprendre cet apparent paradoxe il faut considérer qu'au-delà des paramètres de la maladie mentale, qui diffèrent d'une société à une autre et d'une époque à une autre, il y a également des égarements dans la façon dont ces règles sont appliquées d'une personne à une autre. Certes, l'indécidabilité de la narratrice vis-à-vis de son expérience peut être liée à l'élément de contradiction inhérent à la folie elle-même, mais on retrouve également les reflets d'une tension spécifique au rapport entre la femme et la folie. Comme l'explique Suzanne Dow dans *Madness in 20th century women's writing* (2009) : « There is [...] a residual tension never fully resolved between an attraction to the notion of madness as a woman's ill on the one hand, and an awareness, on the other, that such a claim risks positing an essential link between women and madness, to the point of simply reproducing the familiar patriarchal association of femininity with insanity » (Dow 11). Prise en conjonction avec la volonté de l'auteure de résister à l'emploi des stéréotypes et des clichés qui conditionnent notre perception du réel (Douzou 81), cela peut notamment expliquer l'insistance de la narratrice sur son rattachement

---

<sup>22</sup> Voir page 34 de l'introduction.

à la raison. En dépit de la puissance de ce qu'elle vit pendant cette période — une « souffrance » engloutissante — elle cherche tout au long du texte à montrer qu'elle ne s'y laisse pas entièrement sombrer (15). Ce faisant, elle se situe clairement quelque part entre la déraison représentée par la douleur psychologique d'un côté et, de l'autre, la raison ou bien la logique cartésienne, par exemple, quand elle affirme : « Il y avait d'un côté la souffrance, de l'autre la pensée incapable de s'exercer sur autre chose que l'analyse de cette souffrance » (15). En référant le binaire entre la raison et la déraison elle fait appel à la tendance dans le monde occidental à associer le corps et l'émotion avec le féminin pendant que la pensée et la raison sont codifiées comme masculines (Irigaray 1985).<sup>23</sup> C'est notamment cette perspective qui contribue au fait que des pensées et des pulsions acceptables chez l'homme soient mises au rang de pathologies chez la femme. Comme l'explique Phyllis Chesler dans *Les femmes et la folie* (1979) : « tous les hommes, mais en particulier les hommes blancs, riches, et d'âge mûr, ont droit à plus de comportements 'dérangés' (et non 'dérangés') que les femmes » (51). Si on revient à l'exemple du duel susmentionné, même si les hommes réglaient souvent leurs rivalités de cette manière, à cause de son genre, chez la femme ce recours aurait été perçu comme « rabaissant » plutôt que valorisant (Hopton 192). Or, la vacillation de la narratrice entre plusieurs visions de la folie ainsi que le fait qu'elle se présente comme écrivant depuis l'espace analytique de la raison alors qu'elle parle de la déraison sont en fait révélateurs. Cela pourrait indiquer que, à la différence des écrivains masculins — dont Nerval, Nietzsche, Artaud et Hölderlin, ceux qui représentent pour Foucault la voix authentique de la déraison (*Histoire de la folie* 662) — et comme beaucoup d'auteurs avant elle, elle se sente obligée de garder une attache au monde de la raison pour éviter la stigmatisation due à ce double

---

<sup>23</sup> Suite à l'établissement de l'impact de la culture sur la construction de la folie par le mouvement antipsychiatrique, la voie était dès lors ouverte pour de subséquentes études à partir des années soixante et soixante-dix démontrant qu'au sein de la société occidentale, des standards de comportements dépendent des caractéristiques individuelles, en particulier le genre. Cf. Phyllis Chesler (1972), Elaine Showalter (1987), Jane Ussher (1991), Janet Beizer (1994).

standard.<sup>24</sup> Alors que ce positionnement « entre » lui permet de jouer avec la supposée opposition entre ces deux pôles, sa réticence à se laisser porter par son inconscient souligne néanmoins le poids du genre dans la considération de la folie.

### **La femme folle dans l'imagination populaire et littéraire**

Puisqu'Ernaux insiste à plusieurs reprises sur la portée universalisante de son écriture, il serait pertinent d'examiner d'avantage ce rapport entre la femme et la folie afin de saisir les enjeux sociétaux qui sont exposés ici. Pour les femmes, il y a non seulement l'embaras associé à tout état psychologique « limite » à cause de ce stéréotype, mais la difficulté accrue d'aller, comme le dit Rhys dans l'épigraphe, « jusqu'au bout » de ce qu'elles ressentent, d'explorer la profondeur de leurs émotions, due à la stigmatisation (et même le danger) que cela peut engendrer. Certes, cette comparaison entre Ernaux et Rhys n'est pas entièrement adaptée puisque, au XXI<sup>e</sup> siècle, la femme n'est plus contrainte au même niveau d'oppression que dans des époques antérieures. En revanche, selon la spécialiste en études de genre Teresa De Lauretis, ce rapport inégal persiste, perpétué par la culture populaire (305). Prenant comme point de départ l'idée que « toute communication est par définition genrée » (Coulomb-Gully 144), il faut donc considérer comment les références dans *L'occupation* à une dizaine d'œuvres littéraires, cinématographiques et autres, illustrent l'influence des médias sur la psyché de la narratrice, sur sa conception de sa situation et sur son état mental, pour ensuite s'étendre sur sa manière de percevoir et d'écrire sa propre expérience. Tout d'abord, la narratrice elle-même constate l'effet de son état psychologiquement affaibli par l'emprise des influences médiatiques, expliquant que « comme des gens fragilisés par la maladie ou la dépression » elle

---

<sup>24</sup> Historiquement, la volonté des auteurs masculins — ceux cités par Foucault ou, pour donner d'autres exemples, les modernistes tels que Scott Fitzgerald, T.S. Eliot, et Paul Bowls — de puiser dans la folie pour s'en inspirer ou même s'y laisser sombrer, aboutissait à leur revendication comme visionnaires. Au même moment, leurs « muses » et des femmes artistes et écrivaines étaient fustigées ou internées pour les mêmes actes. Le message caché dans la vision genrée de la folie est évident et toujours d'actualité : les femmes qui y sombrent sont malades pendant que les hommes sont des génies. Cf. Kate Zambreno (2012)

est devenue « une caisse de résonance de toutes les douleurs » (24). Sa susceptibilité ainsi attisée, elle tombe d'autant plus sous l'influence de la culture, ce qui fait que des textes littéraires, des films, des publicités, des chansons, et même des reportages à la radio la « replongeaient dans le temps de [sa] relation avec W. » (23). Cela résulte surtout en l'augmentation de sa propre douleur à travers une identification qui s'opère principalement par un chagrin partagé : « Quel que soit le scénario, si l'héroïne était dans la souffrance, c'était la mienne qui était représentée, portée par le corps de l'actrice, dans un redoublement accablant » (25). En lisant des livres et en visionnant des films la narratrice vit un transfert entre son être et celui des personnages souffrants. Celui-ci rappelle notamment la description d'Ernaux de l'écriture comme la « transsubstantiation » de « ce qui appartient au vécu, au '[s]oi', en quelque chose existant tout à fait en dehors de [s]a personne » (*L'Écriture* 64). On peut donc imaginer que la lecture fonctionne dans l'autre sens — transformant ce qui est « en dehors de [s]a personne » en quelque chose qui « appartient au vécu, au '[s]oi' ».

La signifiante de l'effet négatif de cette identification sur la narratrice se précise en considérant le rôle des médias et leur rapport au pouvoir. Selon Marc Angenot dans « La fin d'un sexe » (1989), à partir du tournant du siècle, « remettre les femmes à leur place » n'était pas seulement « le mandat le plus urgent » du médecin, mais celui « [du] romancier, [du] sociologue, [du] chroniqueur et [de] l'homme d'esprit » (6). Or, le transfert entre la narratrice et les héroïnes souffrantes révèle un des effets de ce projet conçu pour contrôler la femme. Quand on considère que la douleur est un « signal d'alarme visant à la protection de l'individu » (Pionchon 6), cela suggère l'utilité d'une communication médiatique démontrant le « prix » à payer pour les femmes qui tentent d'esquiver leur « devoir » féminin. En exposant le sort de celles qui divergent de ce rôle, les médias servent de facteur dissuasif à la non-adhésion aux normes sociales. Sandra Gilbert et Susan Gubar mettent en lumière la façon dont la représentation des femmes dans les médias, la littérature en particulier, contribue à leur

oppression. Parmi les premières à explorer le rôle de la « folle » dans la littérature, elles analysent comment les personnages féminins ont historiquement été modelés par un imaginaire littéraire masculin qui les emprisonnait dans un idéal esthétique représenté par deux extrêmes : l'ange et le monstre (17). Le titre de leur texte, *Madwoman in the attic* (1979), fait référence à Bertha Mason, personnage « fou » qui contraste avec Jane Eyre, l'héroïne angélique du roman éponyme écrit par Charlotte Brontë en 1847.<sup>25</sup> Bertha, le « double sombre » (360) de Jane, représente « le monstre dans le grenier » alors que cette dernière est « l'ange dans la maison » démontrant « la division psychique » entre la femme soumise et la folle rebelle (traduction faite par l'auteure ; 356-62, 86). Gilbert et Gubar soutiennent que les auteures du XIX<sup>e</sup> siècle s'appuyaient malgré-elles sur des dichotomies de représentation présentes dans l'inconscient culturel de l'époque, influant négativement sur la façon dont la société perçoit les femmes. Cela illustre à quel point les dictats concernant les comportements acceptables chez la femme étaient (et restent) internalisés. En effet, Angenot explique que, à la différence d'autres groupes visés par ce genre de discours social, les femmes étaient « censées lire par-dessus l'épaule du destinataire naturel les diatribes et les avertissements libéralement distribués » destinés à les remettre à leur place (6). Les médias, un outil essentiel dans l'oppression générale de la femme, agissent donc directement sur sa vision d'elle-même. Cet effet de la littérature est d'ailleurs confirmé par Ernaux elle-même qui constate dans *L'Écriture comme un couteau* : « [La lecture] a été une autre vie dans laquelle j'évoluais des heures entières, hors du livre, étant tour à tour [...] toutes les héroïnes des feuilletons que je lisais. Puis elle a été la connaissance et l'explication du monde, du moi. [...] L'empreinte des livres sur mon imaginaire, sur l'acquisition, évidemment, du langage écrit, sur mes désirs, mes valeurs, ma sexualité, me paraît immense. J'ai vraiment tout cherché dans la lecture » (*Écriture*

---

<sup>25</sup> Cela rappelle la citation du début de Jean Rhys qui est également l'auteure de *Wide Sargasso Sea* (1966), un texte célèbre pour sa réécriture féministe de l'histoire de Bertha Mason, le personnage fou de Jane Eyre. Je reviendrai sur ce fait postérieurement.

48). En cela, elle est loin d'ignorer l'effet de la littérature sur le monde à travers l'empreinte laissé par les mots sur la psyché de chaque lecteur·ice.

Dans *L'occupation*, le transfert qui s'opère entre la narratrice et Anna Karénine, l'héroïne du roman éponyme de Léon Tolstoï, publié en 1877, offre un exemple de comment cela se propage. Se trouvant elle-même sur le quai du RER, la narratrice imagine Anna Karénine qui « se jett[e] sous le train, avec son petit sac rouge » (24). À ce moment, le RER devient pour la narratrice le train devant lequel l'anti-héroïne tolstoïenne se lance quand la pression sociale liée à son infidélité et à sa grossesse devient trop lourde à porter. La réaction de la société envers la non-conformité de Karénine dans le texte de Tolstoï est violente — elle est traitée de paria, de folle. Ce texte sert donc d'exemple du résultat négatif voué aux femmes qui rejettent le rôle féminin qui leur est dicté. La narratrice de *L'occupation*, en éprouvant ce qu'elle appelle un « redoublement accablant », s'identifie au désespoir qui pousse Karénine vers son éventuel suicide (25). Le personnage fictif féminin devient alors le reflet de ses anxiétés, la peur associée à sa propre non-conformité sociale vis-à-vis de l'idéal féminin. Le fait que l'infidélité de l'héroïne tolstoïenne soit traitée de manière entièrement différente de celle de son frère, renforce le double standard concernant la sexualité féminine. Alors, quand les émotions vécues par la narratrice de *L'occupation* font qu'elle se compare à Karénine — un personnage qui ne représente surtout pas la femme « ange » caractérisée par la pureté, la chasteté, la sérénité, la réticence, la domesticité etc. — elle est donc obligée de s'aligner avec la deuxième catégorie de femmes : les femmes monstrueuses (Gilbert et Gubar 23). Dans la littérature dépeignant cette dernière, elle finit souvent par être « punie » pour ses transgressions, se suicidant comme Karénine, ou se retrouvant dans un asile car elle représente, selon Gilbert et Gubar, une force subversive qu'il faut soit refuser, soit tuer (49). Vu sous cet angle, il n'est donc pas surprenant que la narratrice commence à voir ses propres expériences de façon négative. Dès qu'elle s'associe avec la femme monstrueuse, les médias renforcent son



« anormalité » et sa culpabilité, l'encourageant à se voir comme une folle qui mérite une punition ou bien, la mort. La culpabilité provoquée par ce « redoublement accablant » confirme l'argument d'Angenot annonçant l'emploi des médias pour renforcer l'obéissance sociale, contribuant au but de « remettre les femmes à leur place » (6).

Clairement, le fait que la littérature et d'autres formes médiatiques renforcent l'association entre la folie et la femme monstrueuse peut donc expliquer la réticence de la narratrice à se détacher entièrement de la raison. Son sentiment d'être piégée entre la peur d'explorer les racines de sa folie et l'importance qu'elle attribue à cette quête réapparaît à plusieurs reprises dans le texte, le plus souvent lié au genre. Pour cette raison, la façon dont elle décrit son rapport à la folie est également révélatrice de sa perspective vis-à-vis du rôle social de la femme. Tout comme Gilbert et Gubar l'ont remarqué dans la littérature féminine du XIX<sup>e</sup> siècle, on retrouve des vestiges de certaines manières de penser le genre dans les réflexions faites par la narratrice ernausienne. Par exemple, quand elle admet avec un ton sarcastique parlant de la souffrance psychologique : « Je comprends que certains la redoutent et s'efforcent de l'éviter en aimant avec modération, en privilégiant un accord fait d'intérêts communs, la musique, l'engagement politique, la maison avec un jardin, etc., soit en multipliant les partenaires sexuels, considérés comme des objets d'un plaisir détaché du reste de la vie » (52). Avec cette description, une dichotomie est créée entre ces deux styles de vie. C'est soit en se réfugiant dans une vie modérée et tempérée qui rend moins émotionnelle et plus « stable », soit en privilégiant le plaisir physique déconnecté, s'abritant ainsi du danger inhérent aux connexions émotionnelles, que l'être humain évite la souffrance psychologique. La juxtaposition créée ici souligne le double standard lié au genre. Le premier choix, représenté par une vie de « modération », un « accord » et une « maison avec un jardin », rappelle le devoir féminin domestique dicté par la société à partir de la révolution industrielle. Kathleen MacPherson, sociologue et spécialiste en études de genre, explique que, durant cette période,

le père de la famille sortait pour travailler en dehors de la maison pendant que la mère prenait une position plus importante avec les enfants et dans le foyer (MacPherson 99). La femme est dès lors jugée (par la société et par elle-même) selon quatre qualités principales : la piété, la pureté, la servilité et la domesticité (99).<sup>26</sup> Conjointement, la deuxième option proposée par la narratrice — dissocier la sexualité de la vie émotionnelle par le fait de multiplier les partenaires sexuel.le.s — va à l'encontre de cet idéal.<sup>27</sup> Ce choix est donc seulement socialement acceptable chez l'homme. En outre, puisque les capacités domestiques de la femme sont censées empêcher l'infidélité de ce dernier (MacPherson 99), elle sera tenue pour seule responsable des défaillances de la structure familiale et par extension, sociétale.

En cela, ce double standard fait notamment appel aux législations des années cinquante, une période pendant laquelle l'autorité médicale était employée pour renforcer l'autorité patriarcale, obligeant les femmes à cette performance de domesticité (McCracken 53). D'après Phyllis Chesler, psychologue et professeure en psychologie et études de genre, historiquement tout refus ou incapacité à accepter « le 'travail de la femme' ou l'identité psychologique de la femme » risquait d'être perçu comme une indication de la folie (55). Allison McCracken, spécialiste en études de genre et des cultures populaires et médiatiques, explique que, dans la société d'après-guerre, les femmes qui n'arrivaient pas à négocier la balance entre la figure emblématique de la femme maternelle et la castration métaphorique que ce rôle pouvait engendrer étaient institutionnalisées, qualifiées de neurotiques, perverses ou bien diagnostiquées schizophrènes (McCracken 51 qui cite Coontz 1992). Ainsi, un diagnostic de folie servait donc à discréditer tout comportement allant à l'encontre de l'idéal féminin envisagé par la société. De cette manière, « s'efforce[r] », comme le dit Ernaux, « [d'aimer] avec modération, en privilégiant un accord fait d'intérêts communs, la musique, l'engagement

---

<sup>26</sup> Il faut noter que cela est surtout le cas à partir de la révolution industrielle (MacPherson 99).

<sup>27</sup> J'expose les principes misogynes qui servent de base idéologique au « devoir féminin » à la page 69.

politique, la maison avec un jardin » pourrait effectivement être vu comme la seule possibilité pour une femme d'éviter la souffrance (52).

Ainsi, la juxtaposition sarcastique faite par la narratrice entre la souffrance, ou le risque de folie, et les « moments tranquilles » d'une vie banale mais « fructueu(se) », évoque la rigidité de cette perspective sociale qui situe la folie comme le contraire du devoir féminin, le résultat de toute rébellion contre ce devoir (52). D'un côté, tout comportement qui va à l'encontre à ce dernier — c'est à dire, être bonne mère, femme, citoyenne — est délégitimé par la société, classé comme provenant de la folie. De l'autre, rien que la pression faite sur la femme pour satisfaire son mari et ses enfants et se comporter d'une façon socialement « acceptable » peut aboutir à de véritables troubles psychologiques dus non-pas au fait qu'elle soit plus psychologiquement fragile que l'homme mais à l'injustice de l'oppression subie de la part de ce dernier. Il n'est donc pas surprenant que la narratrice ernausienne remarque une corrélation entre la souffrance psychologique qu'elle éprouve et sa non-adhésion au rôle féminin dicté par la société patriarcale. Il faut pourtant constater que son décalage avec ce dernier va au-delà de ses actions et ses choix, car la narratrice a également dépassé l'âge qui lui aurait permis d'atteindre cet idéal féminin.

Il n'est donc pas étonnant que la représentation de la femme mûre par les médias serve plusieurs fois de référence dans le texte. Un exemple notable se trouve quand la narratrice compare sa vie au film, *L'école de la chair* (1998), qu'elle admet regarder « à cause du rapport entre [...] un garçon jeune, impécunieux, avec une femme plus vieille gagnant bien sa vie », ceci lui rappelant celui qu'elle « avai[t] eu avec W. » (25). Dans ce film, basé sur le roman éponyme, l'héroïne, Dominique, rencontre Quentin, un jeune homme séduisant, dans le bar dans lequel il travaille et parfois se prostitue. Elle le fait démissionner de son travail et commence à gérer sa vie jusqu'au moment où il la quitte pour la fille d'une de ses amies. À la fin du film, ils se séparent car Quentin ne peut s'empêcher de chercher quelqu'un qui

représentera mieux la femme idéale : douce, enfantine, vierge. La femme âgée est donc dévalorisée, rendue monstrueuse par son désir. Malgré sa douleur après leur rupture, le critique Ray Conlogue explique dans le journal *The Globe and Mail* que Dominique n'éprouve pas un vrai amour pour son jeune amant. Selon lui : « [h]er tears are for her departed youth, and for the embarrassment she has inflicted on herself » (1). Ou bien, comme le dit le réalisateur du film, Benoît Jacquot : « the heart of the film is about the death of passion [...] You might say the story is about how to become old » (Conlogue 2). Ce film « romantique » se mue donc en critique de la femme âgée qui tente une vie sexuelle. L'histoire dépeinte dans ce film est donc celle de la chute d'une femme qui ose avoir un amant plus jeune car, d'après le réalisateur, elle n'accepte pas de vieillir. Selon Marie-Christine Laznik, psychanalyste spécialisée dans la sexualité féminine, de maints exemples existent dans le cinéma et la littérature démontrant que l'amour entre une femme d'âge mûr et un homme beaucoup plus jeune se termine souvent tragiquement (210). Elle affirme que ces derniers servent de réprimande aux femmes qui, dans leur maturité, tentent une sexualité réservée aux jeunes, se rebellant contre le statu quo (210).

### **La sexualité féminine et la folie**

Considérant que les personnages féminins dans la souffrance sont souvent les boucs émissaires des médias propageant une vision patriarcale de la femme, il n'y a aucun doute que la perception de la narratrice est influencée négativement par cette identification. Par extension, ce « redoublement » avec les héroïnes dans la souffrance est un facteur de l'importance qu'elle attribue à l'âge tout au long du texte (25). D'une manière similaire à la folie, la représentation nocive de la « femme mûre » dans la culture populaire ne peut être appréciée séparément de la tentative de la part de la société de contrôler le corps et la sexualité féminine. Malgré le fait que la ménopause ne soit jamais mentionnée explicitement dans *L'occupation*, elle apparaît typiquement entre l'âge de 45 et 50 ans, ce qui indique que la

narratrice, ayant elle-même 59 ans au moment de l'écriture, l'aurait certainement déjà vécue.<sup>28</sup> Le fait qu'elle soit très probablement post-ménopausée offre donc un premier indice sur sa façon de percevoir son état mental au moment d'écrire le texte puisque la puberté et la ménopause sont présentées par la culture occidentale comme des périodes de crises psychologiques dans la vie d'une femme (MacPherson 101).<sup>29</sup> L'impact de cette vision de la ménopause devient d'autant plus évident en examinant la construction culturelle du rapport entre le devoir féminin, la sexualité féminine, et la folie.

Afin de comprendre comment cela se manifeste dans le texte, il faut d'abord établir le rôle joué par la société dans la façon dont les femmes vivent la ménopause. Pour cela, il est nécessaire de revenir à nouveau à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lors de la révolution industrielle qui a provoqué les changements constatés précédemment dans la structure familiale occidentale. Cette transition était notamment soutenue par le discours médical de l'époque qui affirmait l'importance de la biologie dans le rôle social de la femme, constatant que le corps féminin demeurait sous le contrôle de l'utérus et des ovaires depuis la puberté jusqu'à la ménopause (MacPherson 99). De cette manière, un lien social est construit entre la valeur de la femme et son potentiel reproductif, c'est-à-dire sa capacité à accomplir son « rôle de femme » auprès de sa famille (Chesler 55). Ainsi survient une stigmatisation sociale de la femme ménopausée, incapable de remplir ce « devoir » (MacPherson 99 ; Delanoë, « La question des troubles » 1).

Dans *L'occupation*, au-delà des références médiatiques, le discours de la narratrice elle-même est marqué par cette conception de l'âge et du rôle de la femme. Cette influence se remarque quand elle dit : « il me semblait qu'ayant traversé le temps des études et du travail

---

<sup>28</sup> D'après Nicoletta Diasio et Virginie Vinel dans *Des sciences sociales dans le champ de la santé et des soins infirmiers* (2010) plusieurs études situent l'âge de la ménopause entre 45 et 50 ans (60) mais « [d]u point de vue des femmes qui la vivent, la ménopause se configure comme l'un des passages qui ont lieu dans la période qui va de 50 à 60 ans » (66). Dans *Menopause as Disease : The Social Construction of a Metaphor* (1981) MacPherson définit le terme ménopause comme la cessation des menstruations pendant une période d'au moins un an. L'âge moyen de la ménopause est 50 ans, mais des changements dans le cycle menstruel arrivent souvent avant cet âge. Des modifications du tissu corporel surviennent chez l'homme et la femme entre 45 et 60 ans (98).

<sup>29</sup> Pour les effets psychologiques de la ménopause cf. Delanoë 2001

acharné, du mariage et de la reproduction, payé en somme mon tribut à la société, je me vouais enfin à l'essentiel, perdu de vue depuis l'adolescence » (52). Ici, la référence à son « tribut à la société », évoquant « des études et du travail acharné, du mariage et de la reproduction » (52), fait appel à son « devoir de femme » tel que la société le construit depuis le XIX<sup>e</sup> siècle (Chesler 55). Mais quelle est cette chose « essentiel[le] » perdue « depuis l'adolescence » ? Afin de répondre à cette question il faut établir le rapport entre la période de vie avant l'adolescence et celle dans laquelle la narratrice se trouve au moment de rédiger le texte. Aux fins de cette analyse on peut donc imaginer la vie d'une femme séparée en quatre stades : l'enfance, la puberté, la ménopause, et la période post-ménopause. La ménopause et la puberté en particulier représentent des évolutions significatives dans sa vie vis-à-vis du patriarcat. Cela se comprend mieux quand on considère que, selon Nicoletta Diasio et Virginie Vinel dans « Temps et passages de la vie féminine » (2010), dans un système où la capacité reproductive d'une femme est synonyme de valeur, l'arrivée de la ménopause implique nécessairement sa dévaluation (61). Ainsi, on peut conclure que la puberté implique sa valorisation.

Il est donc saillant que les origines de cette conception de la ménopause se trouvent dans le rapport existant entre la sexualité féminine et la folie. En fait, c'est pendant ces « deux grandes perturbations de l'organisme » représentant les évolutions sexuelles, que les femmes ont statistiquement deux fois plus de chances d'être diagnostiquées malades mentalement (Guimbail 7-8). Cette association entre la sexualité féminine et la folie trouve ses racines dans la Grèce antique.<sup>30</sup> Janet Beizer explique dans *Ventriloquized Bodies : Narratives of Hysteria in Nineteenth-century* (1994) qu'Hippocrate (460-377 B.C.) est le premier à employer le terme « hystérie », qui vient du mot grec pour l'utérus, « hystera » (45). Considérée au début comme résultant de « l'utérus migrateur », c'est-à-dire l'utérus naviguant dans le corps féminin, cette « maladie » redevient en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle (Delvaux 29). Même si à cette époque on ne

---

<sup>30</sup> Pour une étude approfondie de l'histoire de ce rapport cf. Janet Beizer (1994) et Cecily Devereux (2014).

croyait plus à l'utérus migrateur, l'hystérie était toujours liée aux organes reproducteurs féminins et à la sexualité féminine — les remèdes les plus sûrs étaient le mariage et la grossesse (Beizer 4-5). Au fil de l'histoire, la notion d'« utérus migrateur » chez les grecs évolue, devenant la maladie victorienne puis se transformant à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, en syndrome prémenstruel, dépression post-partum, et syndrome de la ménopause (Ussher 248-249), ou bien ce que Martine Delvaux appelle « hystéries modernes » (28).<sup>31</sup> Ussher explique que bien qu'un véritable lien biologique entre les organes sexuels féminins et la folie ait été démenti : « [t]he dictat 'biology as destiny' has in the twentieth century taken on the status of scientifically supported fact, reifying the connection between the womb and the brain by elevating the problem to that of objectively defined syndrome. The message is still the same — women's bodies send them mad » (252, 249).<sup>32</sup>

Ainsi, la pathologisation de la ménopause contribue sans doute au fait qu'elle soit conçue comme le début d'une période de limbes entre la mort des organes sexuels et la mort tout court (McPherson 107). De façon similaire, d'après l'anthropologue Nicoletta Diasio, avant le passage à la vie d'adulte, « la vulnérabilité, l'immaturité, la proximité au monde de la 'nature' et du 'sauvage' [placent] les enfants dans une condition de *liminarité* » (c'est moi qui souligne ; Introduction 598). Cette description de l'enfance comme un espace proche de la « nature » rappelle le vocabulaire employé par la narratrice quand elle fait appel à la période de la préadolescence pour situer son retour à « l'essentiel », défini comme ce « [q]ui est dans la nature de quelque chose ou de quelqu'un » (« Essentiel »). Mais cette explication implique également une comparaison à faire entre la zone liminale de l'enfance, celle de la ménopause (et la post-ménopause), et celle de la folie. Diasio note qu'au moment de la puberté, « [d]ans

---

<sup>31</sup> Cf. également Elaine Showalter (1997).

<sup>32</sup> Il faut alors constater que le diagnostic de la folie par la société a pour but le contrôle des comportements sexuels féminins « hors normes », ce qui confirme le statut de la femme comme objet sexuel. Quand la femme ne correspond pas (ou plus) aux attentes sociétales dans ce domaine, elle se trouve exclue, dépouillée de valeur car ni sujet, ni objet — elle n'est plus une entité reconnaissable. Cf. Brown (1866), Chesler (1972).

leur regard et paroles, les transformations corporelles marquent moins un passage d'âge qu'une frontière de sexe. Cette nature qui semble provisoirement prendre le dessus, trouble l'ordre scolaire et nécessite l'arraisonnement des corps, en particulier féminins » (600). C'est donc à partir de la puberté que le corps féminin commence à être « arraisonné » par la société, verbe qui implique l'imposition de « l'influence de [la] raison » (« Arraisonner »).<sup>33</sup> Le devoir de la femme de se conformer et à l'ordre, et aux règles sociales est donc déclenché par l'arrivée de ses propres règles. En ce sens, les changements corporels vécus par la femme pendant la puberté impliquent à la fois la sexualisation de son corps et son contrôle total par la société. Quand la narratrice de *L'occupation* se réfère à « l'essentiel perdu de vue depuis l'adolescence » (52), elle affirme ce parallèle entre l'état post-ménopause et la période précédant la puberté, évoquant ainsi son retour à un moment de sa vie où elle était moins contrainte par le contrôle patriarcal.

Compte tenu du fait que ces deux phases d'évolution sexuelle chez la femme sont liées à son « arraisonnement » social, cela rappelle nécessairement le lien déjà constaté entre le rôle de la femme, sa sexualité et la folie. Dans la société occidentale, « les discours sociaux, médicaux et médiatiques actuels dépeignent la ménopause sous le signe de la pathologie, à la fois physique, psychologique et émotionnelle, et toujours associée au risque » (Rambal 2). Dans « La question des troubles psychiques attribués à la ménopause [sic] », Delanoë constate qu'alors que cette idée d'un rapport entre la ménopause et la maladie mentale ait été démentie pendant les années soixante-dix et quatre-vingt par des enquêtes épidémiologiques, elle persiste dans certains textes médicaux et académiques (2). En outre, Delanoë explique que même s'il n'est plus aujourd'hui question de brûler les femmes ménopausées, « elles sont encore stigmatisées et leur statut de sujet, à définir en dehors de la fonction de reproduction,

---

<sup>33</sup> Cette définition vient du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* ([www.cntrl.fr](http://www.cntrl.fr)). À part indication contraire, toutes les définitions dans cette thèse viennent de ce même dictionnaire.



est incertain » (2). Or, tout comme la femme « folle », la femme ménopausée se retrouve avec une subjectivité menacée, située dans les marges sociétales. Ce n'est donc pas la ménopause en soi, mais cette valorisation de la sexualité féminine agissant sur la perception de la femme qui implique d'importantes conséquences psychologiques durant cette période.

### **La ménopause et la « déconstruction de soi »**

Il faut donc remarquer que, même au début du XXI<sup>e</sup> siècle, il ne fait aucun doute qu'une femme comme la narratrice, approchant de la soixantaine, divorcée, se séparant de son amant beaucoup plus jeune qu'elle, constitue une déviation de la norme sexuelle féminine. En tant que femme ménopausée, elle est déjà en désaccord avec cette norme, surtout car elle a toujours une vie sexuelle. Dans « Ravages : La ménopause des femmes » (2008) Anne-Marie Devaux développe le rapport entre la femme ménopausée, la sexualité, et les effets psychologiques de cette transition. Elle cite Marie-Christine Laznik (2003) qui donne l'exemple de Simone de Beauvoir et de Colette pour confirmer que certaines femmes ménopausées trouvent un moyen de s'affirmer en prenant un amant beaucoup plus jeune (4), tout comme l'a fait la narratrice.<sup>34</sup> Ce rapport permet donc d'éviter « [le] sentiment de déconstruction de soi » que peuvent avoir des femmes pendant la ménopause dû aux changements corporels subis durant cette période (Devaux 2). Devaux avance que ce sentiment de désagrégation chez la femme ménopausée est renforcé par son identification aux autres femmes de son âge, c'est-à-dire, le regard d'une femme sur d'autres femmes avec qui il y a une identification grâce à une similarité générationnelle (3). Dans *L'occupation*, cela peut expliquer la réaction de la narratrice lorsqu'elle découvre l'âge de l'autre femme qui est, comme elle, plus âgé que W. Elle constate : « Le nombre 47 a pris une étrange matérialité. Je voyais les deux chiffres plantés partout,

---

<sup>34</sup> Spécifiquement, Laznik examine le rapport qu'avait Simone de Beauvoir avec Claude Lanzmann ainsi que celui de Colette avec Bertrand de Jouvenel et, plus tard, avec Maurice Goudek.

immenses » (16). Cette ressemblance entre elles résulte en le sentiment chez la narratrice d'être « interchangeable dans une série » (49).

L'impression d'avoir perdu son originalité pousse la narratrice à chercher un moyen de se redéfinir, de se différencier des autres femmes, mais en réalité sa réponse favorise davantage son ancrage en ce système qui réduit la femme à sa capacité à susciter le désir masculin. La nature cyclique de cette comparaison se révèle en constatant que, selon Luce Irigaray, c'est à travers le « système d'échanges » phallocratique que la femme est réduite à sa valeur symbolique, qui se construit à travers la comparaison et la compétition avec d'autres femmes (180). Irigaray remarque, « [p]our avoir une *valeur relative*, une marchandise doit être mise face à une autre marchandise qui lui serve d'équivalent » (172). Devaux confirme ce propos. Pour elle, dans le regard que porte une femme sur une autre, il y a « toujours une dimension de rivalité et d'envie » (2). La nature compétitive de cette comparaison est soulignée dans le texte quand la narratrice explique que son « seul moment de jouissance » était : « [d'imaginer] que l'autre femme découvrirait qu'il me voyait encore, qu'il venait, *par exemple*, de m'offrir un soutien-gorge et un string pour mon anniversaire » (51). Le plaisir qu'elle éprouve se base sur le regard masculin : non seulement que W. l'ait vu mais qu'il lui ait offert de la lingerie, affirmant qu'il s'agit toujours d'un regard sexuel. Pourtant, ce n'est pas seulement ce regard qui aboutira à la jouissance de la narratrice, mais aussi le fait que l'autre femme soit au fait de ce désir. C'est l'idée que l'autre soit obligée de reconnaître son statut désirable au sein du regard masculin qui lui apporte du plaisir. Par contre, puisque l'autre femme n'en a pas connaissance, la narratrice n'est épanouie que « provisoirement » par le fait d'imaginer ce scénario, ce qui l'oblige à chercher un autre moyen de se remettre dans une position de pouvoir (51).

Parallèlement, cette tâche de reprendre le contrôle est rendue plus difficile par l'identification de la narratrice à des personnages féminins divergents des normes, qui sont donc vus d'une manière négative. Cela fait que toutes les informations qu'elle amasse sur

l'autre pendant cette période paraissent souligner le statut dominant de cette autre femme. En même temps, compte tenu de l'importance placée sur le physique, la possibilité d'idéaliser l'autre est sans doute facilitée par le fait que la narratrice ne l'a en réalité jamais vue. Les éléments disparates qui lui permettent de se « représenter un corps, un mode de vie, d'élaborer l'image » de l'autre, donnent lieu à une image qui est fortement idéalisée (15). Très vite, cette dernière devient la représentante de toutes ses propres insécurités vis-à-vis de la sexualité. Un exemple de ceci se trouve quand la narratrice se souvient d'une amie qui « se vant[ait] d'avoir dans son sommeil des orgasmes qui la réveillaient » (17). Cette ancienne jalousie relie ce souvenir passé à son expérience présente, créant un transfert entre le corps de cette amie et celui de l'autre : « Aussitôt c'est l'autre femme qui a pris sa place, l'autre femme que je voyais et entendais, exsudant la sensualité et les orgasmes à répétition » (17-18). Alors que la narratrice s' imagine « exclue » de cette « catégorie de femmes aux capacités érotiques hors du commun », l'autre femme, elle, en fait partie (18). Ces femmes « arrogantes » dont « les photos radieuses ornent 'le supplément sexe' pour l'été des magazines féminins » représentent le niveau ultime de la sexualité à atteindre pour attirer le regard de l'homme (18). Encore une fois, les verbes dans ce passage accentuent le visuel : « [c'est] l'autre femme que je *voyais* et *entendais* », et plus tard, « je la '*voyais* partout' » (C'est moi qui souligne ; 17, 18). Le transfert entre le corps de son amie et le corps de l'autre femme sert donc à situer cette dernière dans l'imagination de la narratrice comme dans un film ou un texte littéraire. C'est ainsi qu'elle est réduite à une valeur purement sexuelle, un objet de désir — devenant alors la personnification de l'idéal féminin. Comme l'explique Devaux, au vu du fait qu'intrinsèque à ce regard est « une référence à un corps de femme idéalisé », celui-ci renforce le sentiment de « délitement » chez la femme ménopausée (2,3). Or, pour la narratrice, la présence de l'autre femme met en évidence le fossé qui s'élargit entre le réel — c'est-à-dire la réalité de son corps — et cet idéal féminin, la fiction qui lui est imposée, et qui devient de plus en plus irréalisable (Devaux 2).

En cela, le fait que la narratrice s'imagine exclue de cette « catégorie de femmes [...] [qui] se levait triomphalement » devant elle, expose son anxiété à l'égard de sa propre invisibilité face au regard masculin (18). Mais plus problématique encore, puisqu'elle se situe à l'extérieur de ce groupe qu'elle idéalise signifie qu'elle ne s'identifie ni avec l'objet du désir ni avec le sujet désirant — elle est donc dans un état indéterminé, une zone grise de la subjectivité.

### **Le corps féminin et le regard**

C'est pour cette raison que la narratrice vise à se repositionner dans ce système en possédant l'autre par le regard. Ici se dévoile la corrélation entre sa douleur psychologique et son besoin de connaître des données sur l'autre femme. Malgré le fait qu'elle confirme que « [l]a recherche du nom de l'autre femme est devenue une obsession un besoin à assouvir coûte que coûte » (29), ce nom n'est qu'un moyen lui permettant de mieux visualiser l'autre : « Il me semblait que *mettre un nom* sur cette femme m'aurait permis de me figurer, d'après ce qu'éveillent toujours un mot et des sonorités, un type de personnalité, de posséder intérieurement — fût-elle complètement fausse — une image d'elle. Connaître le nom de l'autre femme, c'était dans le manque d'être qui était le mien, accabler un petit quelque chose d'elle » (28). L'emploi de « figurer » révèle l'élément visuel de cette possession, car ce verbe transitif signifie « [d]onner une forme, une figure à quelque chose [...] donner, d'un élément, une représentation [...] qui en rend perceptible (surtout à la vue) l'aspect ou la nature caractéristique » (« Figurer »). C'est le nom qui lui permettra de « figurer » cette « image » de sa rivale (28). La tentative de la narratrice de « posséder intérieurement [...] une image d'elle » illustre que le nom est seulement important dans la mesure où il permettra la réalisation du but final : constituer visuellement l'autre femme (28). On voit donc son désir de renverser la situation — au lieu d'être la personne « occupée », elle souhaite être celle qui « possède ». Ce choix de vocabulaire souligne le rapport de pouvoir inhérent au regard indiqué par le verbe « posséder » qui, dans ce contexte, évoque le fait de « disposer en maître de (quelque chose),

et pouvoir en tirer profit et jouissance » (« Posséder »). Le besoin assouvi de saisir l'autre par le regard donc est issu de la nécessité de se constituer une subjectivité perdue, car c'est en regardant que l'on se construit en tant que sujet dans l'économie scopique.

En même temps, cette description rappelle l'association freudienne entre la femme et le manque. Comme le dit Martine Delvaux, on retrouve chez la femme « depuis des siècles, les qualités de manque ou d'excès, de similitude mais surtout de différence par rapport à une norme phallogcentrique » (2). Autrement dit, Freud percevait la femme comme l'être en manque car elle ne possède pas de phallus. C'est ce manque de phallus qui fait que la femme est définie par rapport à l'homme — lui, présence, elle, absence. Même si cette phallogcentricité freudienne, sera critiquée par des féministes de la deuxième vague (Delvaux 61), *L'occupation* démontre la persistance des vestiges de cette notion. L'argument de Laura Mulvey avancé dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1999) clarifie ce rapport, expliquant le lien entre la vision de la femme comme l'être en manque et le « male gaze ». Mulvey voit cette idée comme clé pour le système phallogcentrique : « it is [woman's] lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies [...] She first symbolises the castration threat by her real absence of a penis and second thereby raises her child into the symbolic. Once this has been achieved her meaning in the process is at an end » (883). La femme dans ce système est reléguée à la position de porteuse de sens et non pas de créatrice de sens (Mulvey 834).

Le poids et l'importance placée sur le regard masculin est facilement localisable dans le texte. Par exemple, suite à la remarque vis-à-vis de son « maraboutage », la narratrice constate : « je me sentais délivrée de cette entreprise qu'en essayant la robe ou le pantalon que je venais d'acheter en prévision de ma prochaine rencontre avec W. Son regard imaginaire me rendait à moi-même » (21). La libération qu'elle imagine à ce moment dépend entièrement de sa capacité à susciter le désir à travers le regard masculin. Or, la notion que celui-ci pourrait

lui « rend[re] à [elle]-même » ne peut que sembler paradoxale étant donné qu'il s'agit tout de même d'une dépendance sur une force extérieure qui la constitue en tant qu'objet. Selon les arguments de Delvaux et Mulvey, cela veut dire que, étant passée de l'autre côté de ce regard, la signification de la narratrice est arrivée à terme. Ce fait explique son désir de « posséder intérieurement » l'autre femme pour ne plus se sentir en « manque d'être » (28). Or, si elle ne peut pas redevenir l'objet du désir elle-même, elle vise à grappiller du pouvoir dans l'économie scopique à travers le regard. Selon Freud, avec un regard scopique on prend l'autre pour un objet, « subjecting them to a curious and controlling gaze » (Mulvey 835). Poser son regard implique donc un pouvoir symbolique sur l'objet de ce regard (Mulvey 883). Rendre l'autre femme l'objet de son regard sera donc un moyen de rétablir sa propre subjectivité. Ceci-dit, l'effet désiré ne pourra pas être accompli. La narratrice est dépourvue du statut d'objet désiré non seulement parce qu'elle se sent exclue de l'imaginaire qui se construit autour de l'autre femme, mais aussi parce qu'en cherchant activement à la regarder, elle renforce le système qui garantit sa supériorité. Ainsi, elle devient complice de la position masculine qui la sexualise et fait d'elle un objet.<sup>35</sup>

C'est cette double impasse qui amène la narratrice à une déstabilisation psychologique, ce qu'elle vit comme la « néantisation » de soi (50). Dès lors, elle perd toute capacité à avoir un regard favorable sur elle-même : « Dans cet évidement de soi qu'est la jalousie, qui transforme toute différence avec l'autre en infériorité, ce n'était pas seulement mon corps, mon visage, qui étaient dévalués, mais aussi mes activités, mon être entier » (Ernaux 50). Son choix de vocabulaire — « mon corps, mon visage » et « mes activités » — accentue l'aspect physique et visuel qui s'étend sur la métaphysique — « mon être entier » — (50). Cette remise en cause de sa valeur physique due à la perte de son statut d'objet désiré se transforme ainsi en un

---

<sup>35</sup> La possibilité de l'existence d'un « regard féminin » (« *female gaze* ») a été traité par Mary Ann Doane (1981, 1997), Teresa de Lauretis (1984), bell hooks (1992) et Iris Brey (2020) pour ne nommer qu'elles.

abaissement plus généralisé, englobant l'intégralité de son être. Prise en conjonction avec la description de cette jalousie comme l'« évidemment de soi », on voit à quel point cette expérience lui ôte ses repères identitaires, résultant en un rejet d'elle-même. Cette liminalité agit donc directement sur la capacité de la narratrice à se définir. À partir du moment où l'autre femme devient l'objet désiré à sa place, elle admet : « Je n'étais plus libre de mes rêveries. Je n'étais même plus le sujet de mes représentations » (21). C'est pour cette raison que la narratrice décrit cette perte de soi-même à la fois comme une « occupation » et une possession, expliquant : « J'étais le squat d'une femme que je n'avais jamais vue. Ou, comme m'avait dit un jour un Sénégalais à propos de la possession dont il se croyait l'objet de la part d'un ennemi, j'étais 'maraboutée' » (21). Selon la sociologue Fatou Dame Loum, le maraboutage, dérivé du mot « marabout », résume des procédés magiques recouvrant à la fois des pratiques « islamiques » et « fétichistes » (Fatou 2). Dans le cadre du premier, « le marabout invoque dieu en utilisant des versets ou des formules coraniques écrits sur du papier » (Fatou 3). Elle constate que la culture sénégalaise utilise « la sorcellerie, le culte de la possession par des esprits (rabs) et le travail magique des marabouts [...] pour expliquer et interpréter les réalités sociales » (4). La maladie mentale sert ici d'exemple car « la folie est souvent expliquée par le fait d'être marabouté par quelqu'un » (Fatou 4). Cette référence faite par la narratrice évoque donc un rapport historique similaire à celui existant entre la pathologie et la sorcellerie du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles dans plusieurs pays occidentaux.<sup>36</sup> La relation entre son « occupation » et la sorcellerie est soulevée une deuxième fois dans un passage vers la fin du texte : « De plus en plus à certains moments, il m'apparaissait fugitivement que je pourrais faire cesser cette occupation, rompre le maléfice » (65). On note que le nom « maléfice » est défini comme une « une opération magique, sortilège qui vise à nuire à une personne à ses biens, animaux ou récoltes ; résultat de cette action » ou bien une « influence puissante » (« Maléfice »). En

---

<sup>36</sup> Cf. Chap. IV, *Madness in Civilisation* (2015) d'Andrew Scull pour la relation entre la sorcière et la folle.

Europe notamment, l'époque moderne était marquée par la croyance qu'une personne pouvait être ensorcelée, c'est-à-dire « possédée » par et donc sous l'influence des démons (Scull 87). Il faut donc revenir encore une fois à la définition de ce terme car, au figuratif, le fait de « posséder quelqu'un » veut dire « [o]ccuper entièrement l'esprit de » (« Posséder »). Le choix par Ernaux d'employer le terme « occupation » dans le titre de son texte est donc rendu plus clair. L'occupation est synonyme du fait qu'elle se considère sous le contrôle d'une puissance venant de l'extérieur, ce qui fait qu'elle n'a pas de maîtrise sur elle-même. Cette sensation va de pair avec l'incapacité à se représenter en tant que sujet.

La perte de sa signification dans ce système phallogentrique résulte en un sentiment de « néantisation de [sa] personne » (50) parce que la narratrice n'arrive pas à se définir si ce n'est pas en opposition aux autres femmes ou à travers le regard masculin. On voit la valeur placée sur le fait de susciter du désir chez l'homme dès la première page du texte : « Mon premier geste en m'éveillant était de saisir son sexe dressé par le sommeil [...] Je pensais, 'tant que je tiens cela, je ne suis pas perdue dans le monde.' Si je réfléchis aujourd'hui à ce que cette phrase signifiait, il me semble que je voulais dire qu'il n'y avait rien d'autre à souhaiter que cela, avoir la main refermée sur le sexe de cet homme » (11-12). Livré si tôt dans le récit, le-a lecteur·ice n'est pas encore certain·e de la valeur à attribuer à cet aveu — le ton ironique, est-il sérieux ? Dans les deux cas, il ne peut que rappeler la notion freudienne mentionnée précédemment de la femme comme être en manque. D'après Diane Price Herndl, spécialiste en études de genre, c'est seulement en devenant l'objet du désir que la femme peut avoir l'illusion de complétude, de ne pas être en manque, ce qui la laisse en dehors des lois et du langage (60). Si le pouvoir de la femme passe à travers la maîtrise du phallus, il n'y a aucun doute que celui-ci est étroitement lié à sa désirabilité, à son attirance physique, c'est-à-dire à son apparence visuelle. Ensuite, un glissement s'effectue entre l'histoire de la narratrice et celle de l'autre femme. : « Il est maintenant dans le lit d'une autre femme. Peut-être fait-elle le même



geste, de tendre la main et de saisir le sexe. Pendant des mois, j'ai vu cette main et j'avais l'impression que c'était la mienne » (12). Le regard est à nouveau souligné par l'emploi du verbe « voir » quand elle parle de la main de l'autre qui se confond avec sa propre main, ainsi que la description qui met l'emphase sur le physique de ces deux corps (12). L'intérêt de la narratrice de se projeter dans cette scène en particulier dépend donc de la capacité de la femme à exciter, ce qui passe à travers le regard car la sexualité masculine est reliée au visuel (Seltzer). L'importance qu'elle attribue à ce statut d'objet désiré confirme le lien entre ce dernier et le pouvoir — qui passe par le contrôle du phallus. Elle admet vouloir revivre cette certitude : « ce n'était pas l'autre femme, finalement, que je voyais à ma place, c'était surtout moi, telle que je ne serais plus jamais, amoureuse et sûre de son amour à lui » (24). Alors que l'autre femme devient porteuse de toutes les qualités dont la narratrice s'imagine manquante, elle sert également de miroir à travers lequel la narratrice doit se confronter avec une version idéalisée, une version passée, d'elle-même.

Il serait donc facile d'interpréter ce passage comme une nouvelle tentative de la part de la narratrice de reconstituer sa subjectivité menacée en se remettant à la place de l'objet du désir. Par contre, ce serait ignorer certains parallèles entre ce passage et celui qui le précède, celui qui inaugure le texte. Le premier paragraphe du texte commence ainsi : « J'ai toujours voulu écrire comme si je devais être absente à la parution du texte » (11)<sup>37</sup> et le deuxième, séparé par un espace blanc, poursuit : « Mon premier geste en m'éveillant était de saisir son sexe dressé par le sommeil » (11). La juxtaposition de ces deux images — la narratrice qui écrit, qui tient donc un stylo, et la narratrice qui tient le sexe masculin dressé — n'est surement pas anodine. On ne peut alors manquer de signaler le parallèle qui existe avec cette dissolution de soi quand elle se projette dans le corps de l'autre femme et la dissolution de soi dans le texte, ce qu'Ernaux décrit comme une transsubstantiation (*L'Écriture* 64). L'importance de

---

<sup>37</sup> L'analyse de citation se trouve à la page 110.

celle-ci est renforcée par l'un des changements les plus notables entre l'édition Gallimard du texte et la version de *L'occupation* publiée dans Le Monde : le choix de revenir à la fin du récit sur cette scène qui entame l'histoire. Reprenant le sujet, la narratrice constate : « [q]uand il m'arrive de penser à son sexe, je le vois tel qu'il m'est apparu la première nuit, barrant son ventre à la hauteur de mes yeux [...] c'est comme un sexe inconnu dans une scène que je regarderais au cinéma » (69). L'évolution de sa pensée est immédiatement notable, car avec cet énoncé, elle renverse la situation. Au lieu de l'objectiver ou d'essayer de se mettre à la place de l'objet désiré — celle de l'autre femme — c'est l'homme qui est rendu l'objet du regard scopophilique. Les verbes employés dans ce passage soulignent cette transformation : la narratrice elle-même est le sujet prenant l'action des verbes « voir » et « regarde » et c'est le sexe masculin qui est l'objet de ce regard. Le sexe devient pour elle ce qu'il est pour le·a lecteur·ice — « un sexe inconnu ». La référence au cinéma renforce davantage l'interprétation de ce regard comme objectivant, scopique et impersonnel. Ce changement dans son langage, dans la manière dont elle raconte son histoire, corréle à une évolution dans la façon dont la narratrice se voit et, par extension, dans la façon dont le·a lecteur·ice la perçoit aussi. Ce qui manque, dans ce deuxième passage est l'impression chez la narratrice qu'il n'y a rien d'autre à souhaiter que de saisir le sexe masculin. C'est grâce à ce changement de perspective qu'elle est parvenue à ne plus se voir en compétition avec l'autre femme, à savoir que le « manque » ne peut pas être comblé par le fait de « posséder intérieurement » une image de sa rivale (28).

### **L'écriture de soi : Une écriture allant « jusqu'au bout »**

Ayant établi que le sentiment de la narratrice de « néantisation » de soi (50) ne peut être séparé de la construction de l'idéal féminin par la société patriarcale, on peut conclure que, pour se libérer de l'emprise de cette douleur, elle doit changer sa façon de se situer dans le monde. Dans le but de reprendre le contrôle de son être, il faut d'abord qu'elle parvienne à rétablir une identité extérieure à ce regard mâle. Comme le suggère la juxtaposition du sexe

masculin et du stylo, c'est l'écriture qui prendra la place du phallus, offrant un nouveau point de repère pour que la narratrice ne se sente plus « perdue dans le monde » (11). Au début du texte, elle a confirmé que sa jalousie provoque une disruption dans son « film intérieur », ce qu'elle décrit comme l'« autofiction permanente » d'une « vie normale » (20). L'écriture de son journal intime — celui qui sera publié plus tard sous le titre de *L'occupation* — peut donc être vu comme un chemin vers la réinstauration de cette « figuration de moments » décrite par la narratrice comme essentielle à une existence « normale » (20). L'acte d'écrire offre un moyen de combattre cette fracture et de redevenir, à travers l'autofiction de soi, le « sujet de [ses] propres représentations » (21). Ce qui a changé, c'est le détenteur de ce « film intérieur » — au lieu d'être guidée par la vision patriarcale de la femme et de sa sexualité, la narratrice va prendre le contrôle en narrant sa propre histoire.

La première indication du rôle que jouera l'écriture se trouve quand la narratrice, ayant noté dans son journal « je suis décidée à ne plus le revoir », remarque, « [a]u moment où j'écrivais ces mots, je ne souffrais plus » (43). Pourtant, sa guérison n'est pas encore accomplie, car elle remarque : « je confondais l'allègement de la souffrance due à l'écriture avec la fin de mon sentiment de dépossession et de jalousie », puis, elle admet, « à peine avais-je refermé le cahier que j'étais de nouveau tenaillée par le désir de savoir le nom de cette femme, d'obtenir des informations sur elle, toutes choses qui allaient engendrer encore de la souffrance » (43). Elle se rend compte, au moins au moment où elle écrit *L'occupation* si ce n'est pas avant, qu'il y a quelque chose dans l'acte d'écrire même qui lui apporte un soulagement psychologique. Mais elle n'arrive pas à ce moment-là à se soustraire à ce « sentiment de dépossession et de jalousie ». Encore une fois, on retrouve l'importance de la possession, terme qui se trouve dans la racine de « déposséder » qui veut dire l'« [a]ction de dépouiller d'un bien humain, physique ou moral » (« Dépossession »). Quand on constate que la jalousie est définie comme le « [d]ésir de possession exclusive de l'autre » (« Jalousie »), on comprend que le malheur de la

narratrice est lié au fait de ne plus « avoir à soi », ou bien de ne plus « disposer en maître de » W. et donc de ne plus « pouvoir en tirer profit et jouissance » (« Posséder »). Évoqués ainsi ensemble, ces deux sentiments démontrent que sa souffrance est en fait étroitement liée à son impression d'avoir perdu un certain contrôle. On peut donc imaginer que le soulagement dont elle parle ici soit relié au pouvoir qu'elle ressent en écrivant cette phrase dans laquelle le Je est le sujet et donc le détenteur de l'action (« je suis décidée... »), alors que W. est placé en position d'objet qui subit l'action (« voir ») accomplie par le sujet, évoqué par le complément d'objet direct « le ». Cette tournure de phrase représente donc une première étape vers le rétablissement de sa maîtrise. Au lieu de placer l'emphase sur le regard de W. qui, par exemple, la voit dans ses nouveaux habits, maintenant c'est la narratrice qui décide de ne plus « le voir » — c'est donc son regard à elle à qui est attribué une importance. Reste toutefois la question de savoir pourquoi cette phrase dans laquelle la narratrice prend le pouvoir n'a pas l'effet désiré, pourquoi elle ne la libère pas de son occupation. Pourquoi ce soulagement disparaît-il une fois le cahier fermé ? Je propose que, comme dans la citation de Rhys mis en épigraphe, il faudrait d'abord qu'elle trouve « le courage d'aller jusqu'au bout de ce que [elle] ressent[t] » (9).

Pour accomplir cette tâche, il faut d'abord que la narratrice atteigne le seuil de sa souffrance psychologique, ce qui servira de catalyseur pour la suite. C'est la fracture qui en résulte qui la conduit vers une nouvelle forme d'écriture, une écriture mêlant réel et fiction, permettant d'écrire la suite de son histoire comme on écrit un roman. Le moment instigateur se trouve à la fin du texte où, ayant rencontré W. dans un café, sa gêne physique due à la température « glacial[e] » dehors et la salle « mal chauffée » reflète son malaise psychologique. L'emphase glisse de la sensation corporelle à l'olfactive quand elle constate ensuite : « je voyais mes jambes dans l'une des glaces ovales ornant bizarrement le bas du comptoir. J'avais mis des chaussettes trop courtes et le pantalon relevé découvrait une bande de peau blanche » (66). Dans sa thèse, *Remise en question et quête identitaire dans l'œuvre*

*autobiographique d'Annie Ernaux*, Samar Rouhana interprète cette « bande de peau blanche » comme une dernière tentative de séduction de la part de la narratrice (67). Par contre, pour que la séduction ait lieu, il faudrait déjà que cette peau soit remarquée, et le regard en question ici n'est pas celui de W. mais le regard de la narratrice sur elle-même. L'interprétation de cette description sera donc mieux informée par l'inconfort corporel qui la précède ainsi que son contexte parmi d'autres observations faisant preuve d'un certain détachement. En effet, l'atmosphère dans ce passage n'a rien de sensuelle ni d'invitante ; les détails, comme la localisation du café, la météo, et le pantalon relevé paraissent d'une précision étrange alors que d'autres informations sont manquantes. Par exemple, en dépit de la signification qu'elle attribue à ce rendez-vous, W. lui-même n'est jamais explicitement nommé et le peu qui est livré au·à la lecteur·ice à son égard est entièrement limité à des généralités. On constate la même chose pour le lieu, car suite à ce moment d'auto-examen dans le miroir du comptoir d'une spécificité ciblée, la narratrice bascule dans l'autre sens, concluant : « c'était tous les cafés de ma vie où j'avais été triste à cause d'un homme » (66). Cette tournure de phrase laisse entendre que la narratrice s'est déjà retrouvée plusieurs fois dans des situations semblables. Cela révèle sa vision quelque peu stéréotypée de la hiérarchie de pouvoir au sein du couple homme-femme mais il souligne également la portée universalisante qu'elle attribue à cette expérience.

Comme établi préalablement, cette volonté de basculer du personnel vers l'universel est, en fait, une caractéristique typique du discours ernausien, sans doute mieux exposée quand la narratrice affirme sa volonté « de transformer l'individuel et l'intime en une substance sensible et intelligible que des inconnus, immatériels au moment où j'écris, s'approprièrent peut-être » (45-46). La signification de cette vacillation entre l'instance spécifique et la genericité chez Ernaux est examinée en détail par Joël Zufferey dans « L'écriture de soi comme invention de l'Autre » (2012), où il étudie la part d'autofiction dans *Passion simple* (1991).

Visant à démontrer comment le dispositif langagier de l'itération altère le rapport identitaire entre l'auteure, la narratrice et le personnage principal, Zufferey soulève la tension créée dans ce texte par la juxtaposition du « particulier, qui convient aux faits » et le « général », qui apporte, selon lui, un « effet fictionnalisant » (141, 133). Pour formuler son argument, il s'appuie sur la définition que donne Gérard Genette de l'itération — « raconter en une seule fois ce qui s'est passé n fois » (*Figures III* 145sq cité dans Zufferey 134) — ainsi que ce que Genette appelle le « pseudo-itératif », c'est-à-dire « [un] régime hybride, à certains égards paradoxal » caractérisé par « une indétermination ontologique » oscillant entre l'abstrait et le concret (141). Zufferey résume l'itération comme « une opération mentale de synthèse » selon laquelle l'occurrence d'une action concrète et singulière est remplacée par « la notion abstraite d'un faire, celle d'un procès-type reproductible précisément en tant que type » (137). Par extension, puisque « l'individu en instance de parler ou de penser ne peut, en tant que tel, dans sa singularité évanescence, se faire l'auteur d'un agir multiple, idéal », cela entraîne à la perte, chez le sujet d'énonciation, de sa « nature distinctive » (139). Sa condition de sujet ainsi menacée, le personnage est réduit à une « figure de synthèse abstraite », déstabilisant la forme personnelle JE, composant central de l'autobiographie (139). Ainsi, cette imbrication de l'expérience « unique et singulière » de l'auteure avec le cas universel « type » problématise le pacte autobiographique (Zufferey 144).

Dans *L'occupation*, le passage susmentionné offre un exemple de comment « [c]e mouvement d'abstraction » (138) décrit par Zufferey fonctionne dans l'écriture ernausienne. Avec la phrase commençant par « c'était tous les cafés de ma vie... » (66), la narration passe de l'instance spécifique, l'expérience de la narratrice dans *ce* café avec *cet* homme, à une expérience générale, introduite par l'emploi de l'adjectif indéfini « tous » devant le substantif pluriel « cafés », indiquant « l'ensemble de, la totalité de [...] sans exception » (« Tous »).

D'après l'analyse de Zufferey, une telle oscillation entre le concret et l'abstrait aménage « un double niveau de pertinence » :

Il y a celui, d'ordre plutôt anecdotique, qui retrace un vécu personnel en répertoriant quelques habitudes d'actions propres à l'individu représenté en JE ; il s'agit de la part factuelle [...] de l'histoire racontée. Mais on découvre aussi sur un second plan, plus essentiel que le premier, l'évocation abstraite de prédispositions humaines à agir. Les habitudes individuelles, qui relèvent de l'anecdote autobiographique, doivent alors être réinterprétées sur le plan fondamental des habitus anthropologiques. (142)

Dans cet exemple, en passant ainsi du particulier à l'universel, les qualités uniques de ce café et de cette situation sont subsumées par leur rapport au « café-type », devenu représentatif de cette expérience. Les attributs spécifiques — la température dans la salle, le miroir sous le comptoir, les chaussettes trop courtes de la narratrice, etc. — sont donc subordonnés à une caractéristique commune : la douleur psychologique provoquée par « un homme ». Affirmant cette transition, la narratrice explique ensuite : « celui-ci était, à son habitude, évasif et prudent » (66). Ici, le pronom démonstratif « celui-ci » désigne un être ou une chose qui est montré ou dont on parle, mais, comme établi précédemment, W. n'est jamais nommé dans ce passage. Pris en conjonction avec le fait que cette phrase suit directement celle qui se termine avec « un homme », on pourrait imaginer que le « celui-ci » en question se réfère alors à ce dernier : un homme généralisé et ambigu. Le choix d'employer ce pronom démonstratif là où l'auteure aurait pu nommer explicitement W. contribue à brouiller la démarcation entre l'expérience unique et spécifique à cette rupture et toutes les autres ruptures qui font que la narratrice se soit trouvée à différents moments de sa vie tristement délaissée. Ainsi, elle souligne la nature universelle de cette expérience. Ce passage demande donc à être interprété sur ce que Zufferey appelle « le plan fondamental des habitus anthropologiques » (142).

Dans la même lignée, le passage du singulier au multiple qu'entraîne le mode itératif fait ressortir le propos exagératif en jeu ici. Notamment en disant, « c'était tous les cafés de ma vie où j'avais été triste à cause d'un homme » (66), la narratrice recourt à une expression hyperbolique pour exprimer ce sentiment de gêne vis-à-vis de sa situation. Selon Joshua R. Ritter dans « Recovering Hyperbole » (2012), cette figure de style est notamment employée pour pousser le langage à ses limites : « [hyperbole] is employed when language or thought must transcend epistemological and ontological boundaries in order to describe the magnitude of an extraordinary perspective or situation [...] hyperbole is an intense heightening and an exaggeration of the literal with the intent of undermining and/or throwing beyond it » (407-408). Si l'hyperbole est le dépassement de la réalité, cela entraîne une transformation sémantique. Selon Ritter, « [h]yperbole can offer a way of playing with meaning at the extreme boundaries of thought where no synthesis or middle ground is sought or desired. It is “an incredible, exaggerated utterance [that] interrupts the language and logic of the existing argument” by shifting “one level of meaning to another, re-invented meaning” » (Stanivukovic 20 cité dans Ritter 410). En cela, cette phrase sert d'exemple du changement dans l'importance attribuée à la valeur sémantique des mots qui, selon Doubrovsky, est une caractéristique principale de l'autofiction. Dans « Autobiographie / vérité / psychanalyse », il explique : « Si l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique [...] on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction (90).<sup>38</sup> Ainsi, « le mouvement de son écriture » fait que le texte « se déloge instantanément du registre patente du réel » (90). Or, dans le sens où l'hyperbole indique le dépassement de la réalité, son emploi chez Ernaux soutient la conclusion que cette phrase est représentative d'un éloignement de l'autobiographie pure.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Je reviens sur cette distinction à la page 102.

<sup>39</sup> Une définition de l'autobiographie se trouve à la page 26 de l'introduction.



Au vu de ce fait, il est donc notable que ce passage se termine par un retour au particulier, dénoté par un changement abrupt de registre. Une fois quitté le café, la narratrice constate par rapport à sa situation : « [c]'est trop destroy », employant une tournure de phrase en argot emprunté de l'anglais. Dans *L'Écriture comme un couteau*, Ernaux admet : « 'c'est trop destroy' est une pensée réelle, la mienne, avec ce mot-là, des années 2000, qui dit et prouve l'excès de souffrance. Tous les mots, surtout quand ils sont la transcription de paroles, sont lourds de significations, elles 'ramassent' la couleur d'une scène, sa douleur, son étrangeté ou la violence sociale » (74). Cette bascule vers un langage argotique — un langage considéré comme « inférieur » au langage littéraire — fait donc appel à l'héritage populaire de l'auteure tout en soulignant à nouveau son sentiment d'impuissance à ce moment de sa vie. En même temps, le choix de terminer ce passage avec un tel changement de registre fait d'avantage ressortir la juxtaposition entre la représentation littéraire de cette scène et l'expérience personnelle vécue par l'auteure. Si « [c]'est trop destroy » est une « pensée réelle », c'est-à-dire un élément autobiographique pur, ceci n'est pas le cas pour la phrase commençant par : « c'était tous les cafés de ma vie... ». D'un côté, il y a une phrase argotique qui, selon Ernaux, a vraiment existé et qui est donc censée représenter une vérité autobiographique,<sup>40</sup> de l'autre, il y a une phrase faisant preuve d'une pluralité ambiguë. Ceci-dit, bien qu'il ne soit pas « vrai » dans le sens classique, cet énoncé peut tout de même être doté d'une certaine véracité. La narratrice a pu *vraiment* éprouver ce sentiment d'avoir vécu la même scène plusieurs fois dans sa vie. Seulement cette vérité sera plus poétique qu'autobiographique — elle appartient non pas à un réel vérifiable mais plutôt au domaine de la fiction. Pourtant, les deux phrases ont un but commun : communiquer le sentiment de débordement psychologique de la part de la narratrice. Dans la première, le fait que Ernaux recour à l'emploi grammaticalement

---

<sup>40</sup> Il est pourtant à noter que, malgré l'insistance d'Ernaux sur l'existence réelle de celle-ci, dans la première version du texte publié dans *Le Monde* en aout 2001 cette phrase se trouve légèrement modifiée. Il y est écrit « c'est destroy » sans l'adverbe « trop » (14).

problématique de l'adverbe « trop » pour qualifier et le terme argotique « destroy » illustre que ce qu'elle tente d'exprimer doit excéder en quelque sorte la logique et l'ordre représentés par les règles gouvernant l'usage ordinaire du langage. Dans la deuxième, c'est précisément la nature universalisante de cet énoncé qui laisse entendre à quel point la portée émotionnelle de ce moment dépasse l'occasion spécifique. La relation ainsi construite entre cette expérience et celles qui la précèdent dans la vie de la narratrice alimente la compréhension du·de la lecteur·ice quant à son poids. C'est à travers l'emploi d'un langage moins ancré dans l'analyse et l'ordre des faits, dépassant l'autobiographie pure, que la narratrice parvient à communiquer ce qu'elle ressent au·à la lecteur·ice, dévoilant l'utilité de la posture de fiction dans la communication d'une souffrance psychologique.

### **La folie et l'écriture de l'inconscient**

Ceci étant établi, il n'est donc pas surprenant que le passage suivant démontre un glissement vers le domaine métaphorique et fictif. Au milieu de la nuit suivante la narratrice se réveille n'ayant dormi qu'une heure, « le cœur battant avec violence » (67). Son angoisse mentale ayant commencé à provoquer des symptômes physiques, elle remarque avec conviction : « Il y avait en moi une chose de souffrance et de folie qu'il me fallait rejeter à tout prix » (67). Puis, avec ce qu'elle décrit comme un « [p]etit rire qui signe la déraison », elle téléphone à W. pour lui dire qu'elle ne le verra plus, constatant : « [c]omme dans les communications par satellite, j'entendais ma voix à distance » (67). Or, malgré le fait que cette décision de s'extraire de ce rapport nuisible puisse sembler issue d'une logique infaillible, elle se considère comme étant dans un état de déraison, de folie. La comparaison avec une « communication par satellite » peut donc être interprétée à la fois comme une analogie du clivage psychologique issu de son expérience, ainsi que sa réalisation que son rapport avec W. l'oblige de s'éloigner d'elle-même. Dans ce contexte, il est à noter que, à la différence de la métaphore (dont la présence peut être plus difficile à déceler), la comparaison explicite le

rapprochement entre deux termes en s'appuyant sur une conjonction, un adjectif ou un verbe. Il y a donc un rapport instauré entre la réalité (la voix de la narratrice) et le comparant (communication par satellite) introduite par la conjonction « comme ». En ce sens, plus que la métaphore, la comparaison attire l'attention sur le passage du réel à l'imaginaire — celle-ci pourra donc être vue comme initiant le tournant de la narratrice vers un langage plus poétique.

En cela, le paroxysme de sa souffrance marque une évolution dans son rapport au langage et à l'écriture. Alors que, au début du texte, la narratrice constatait « il me fallait à toute force connaître [le] nom [de l'autre femme] » (15) maintenant, elle affirme avec la même urgence et certitude : « Je devais absolument saisir ces mots » (68). Dès lors, ce ne sont plus les informations sur l'Autre qui lui sont essentiels mais les mots en soi, la langue et le geste graphique. À partir de ce moment, la narratrice ne vise plus à analyser cette déraison — elle l'accepte, elle l'admet, et elle se met à l'écouter. Pour voir davantage comment cela se passe, on peut retourner une dernière fois dans le texte. Là où auparavant, l'analyse froide et quasi-scientifique de la folie en tant que signifiant culturel l'emportait, le passage qui débute avec cet appel illustre un virage dans son approche ainsi que son langage. Avec pour but le soulagement de sa douleur, sa démarche analytique s'orientera au lieu vers le poétique, la littéraire. Elle raconte ainsi ce moment clé dans le texte :

Couchée sur le ventre, j'ai commencé d'halluciner sous moi des mots qui avaient la consistance des pierres, des tables de la loi. Les lettres, cependant, dansaient et s'assemblaient, se disloquaient, comme celles qui flottent dans le potage de pâtes appelé 'alphabet'. Je devais absolument saisir ces mots, c'était eux qu'il me fallait pour être délivrée, il n'en avait pas d'autres. [...] Tant qu'ils ne seraient pas écrits, je resterais dans ma folie. J'ai rallumé et je les ai griffonnées sur la première page du livre posé à mon chevet, *Jane Eyre*. [...] J'avais rédigé ma lettre de rupture. (68)

Jusqu'à ce moment, ce qui manque chez la narratrice — ce qui est *absent* — est la volonté de s'écouter et par là, d'accéder à une communication avec elle-même permettant de combler ce qu'elle décrit comme son « manque de l'être » (28). Les « mots » qu'elle doit « saisir » sont ceux qui vont lui permettre de s'ouvrir à une nouvelle perspective. En cela, le choix d'employer le verbe « griffonner » est particulièrement parlant car celui-ci est défini comme l'acte de « [t]racer rapidement ou sans soin, de façon maladroite ou confuse, des caractères d'écriture » ou bien « [n]oter, rédiger rapidement ou sans souci de la forme » (« Griffonner »). Ce terme sert donc à distinguer cette écriture impulsive de l'écriture précédente, décrite comme « un stérile et aride discours de la persuasion » de « caractère artificiel », c'est à dire une écriture rigide, composée d'une manière réfléchie et logique (55). On note ainsi la tension entre ces deux visions de la langue. La narratrice associe le langage aux « tables de la loi », qui évoque le logos, mais constate en même temps que les lettres « dansaient et s'assemblaient » puis « se disloquaient » (68), terme qui veut dire « [d]éformer, désorganiser » ou bien « briser (quelque chose), détruire la linéarité, la continuité de [quelque chose] » (« Disloquer »). Alors, elle associe alors également le langage à l'anti-logos. L'emploi de l'adverbe « cependant » qui exprime la concomitance en marquant une rupture (« Cependant ») fait ressortir l'opposition des qualités attribuées aux mots qui ont la « consistance des pierres » mais qui « flottent » (68). Cette juxtaposition ainsi soulignée indique l'évolution en cours de développement entre la narratrice et le langage.

En même temps, celle-ci rappelle la discordance qui existe au cœur du débat sur la définition de l'autofiction, liée au rôle attribué au langage. Comme établi dans l'introduction,<sup>41</sup> la manière de définir l'écriture autofictionnelle varie selon la définition que l'on emploie. Laurent Jenny, spécialiste de la théorie poétique, l'esthétique et l'idéologie littéraires, distingue la définition stylistique, selon laquelle « la métamorphose de l'autobiographie en autofiction

---

<sup>41</sup> Voir page 24 de l'introduction.

tient à certains effets découlant du type de langage employé » de la définition référentielle, qui place au lieu l'importance sur le rapport entre le contenu et la réalité (I). Notamment, c'est surtout avec cette deuxième définition qu'Ernaux paraît être en désaccord. Dans un entretien avec Raphaëlle Rérolle en 2011, elle constate sa frustration avec ce genre qu'elle appelle : « un monstre informe, une sorte d'archi-genre, qui recouvre toutes les formes d'écriture du moi et met sous la même bannière des écritures extrêmement différentes » (« Toute vérité »). Pour elle, c'est l'existence au sein de l'autofiction de « deux 'contrats' » oppositionnels — « celui de dire la vérité et celui d'inventer » — qui pose problème (« Toute vérité »). Si elle rejette l'idée que certains de ses textes soient catégorisés de cette manière c'est parce qu'elle considère la vérité comme prioritaire : « Quand j'écris, j'ai besoin d'être, d'un bout à l'autre, dans une démarche de vérité, ou plutôt de recherche de vérité, jusqu'à l'obsession - retourner sur les lieux, n'inventer aucun détail [...] Je place toujours en premier la vérité du livre que je suis en train d'écrire : c'est lui, sa forme, qui commande » (« Toute vérité »).

Il importe alors de noter que, même si l'importance qu'attribue Ernaux à la recherche de la vérité est incompatible avec la définition référentielle de l'autofiction, ceci n'est pas vrai pour la définition stylistique. Selon cette dernière ce n'est pas tant le rapport à la réalité qui apporte l'élément de fiction dans un texte autofictionnel mais le rapport au langage, comme l'a relevé Doubrovsky dans « Autobiographie / vérité / psychanalyse ». <sup>42</sup> Selon lui, c'est en fait le virage vers un langage poétique qui permet de distinguer une autofiction d'une autobiographie. Pour qu'un texte puisse être considéré comme autofictionnel selon la définition stylistique, il faut que le « mouvement de son écriture » fasse « bascule[r] [...] dans l'univers de la fiction » (90). Ou encore, comme Doubrovsky le dit dans « L'initiative aux maux » (1980), c'est le « travail de la langue au niveau de sa matérialité même (redistribution des lexèmes et des phonèmes, éclatement des mots) » (106). Dans ce contexte, il est à noter

---

<sup>42</sup> Voir la citation issue de ce texte se trouvant sur la page 97.

que, à la fin de *L'occupation*, on remarque chez Ernaux l'acceptation d'une certaine matérialité linguistique, marqué par la cohabitation dans ses mots de qualités qui paraissent incompatibles. Malgré son insistance sur son éloignement de l'autofiction, cela signifierait-elle une ouverture vers un langage — même un texte — qui appartiendrait simultanément aux domaines fictif et réel ?

Cette possibilité semble confirmée quand on constate les similarités entre cette description faite par la narratrice et la manière dont Doubrovsky lui-même décrit ce virage vers la fiction. La narratrice évoque des mots qui ont la « consistance des pierres, des tables de la loi » mais qui « se disloquaient » et qui « dansaient » alors que Doubrovsky explique cette bascule ainsi : « si l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique d'un verbe vadrouilleur, où les mots ont préséance sur les choses, se prennent pour les choses, on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction » (« Autobiographie » 90). Tout d'abord, on note la ressemblance entre « des tables de la loi » et « le discours chronologico-logique », toutes deux des références au logos, à un langage ordonné et lourd. Les deux phrases sont organisées pour placer ce premier langage en opposition au deuxième, le langage anti-logos. Dans la description faite par Doubrovsky, la « divagation poétique » résulte en un « écartèlement » du texte (« Autobiographie » 90), substantif qui vient du verbe « écarteler », évoquant l'action de « briser » ou « disloquer » (« Écarteler »). Dans le passage de *L'occupation* la narratrice emploie ce même verbe : « Les lettres, cependant, dansaient et s'assemblaient, se *disloquaient*... » (c'est moi qui souligne, 68). Le terme « divagation » est tout aussi parlant. Celui-ci est défini comme « [p]ropos dénués de bon sens ; propos incohérents émis sous l'effet de la maladie et généralement dans un état inconscient. Divagations d'un fou, d'un malade ; les divagations d'un aliéné » (« Divagation »). Synonyme de « délire », et impliquant l'éloignement du sens et d'une attache au « réel », on y retrouve l'hyperbole telle que la définit Ritter (et Stanivukovic) comme ce qui « interrompt

le langage et la logique » (traduction fait par l'auteure). En cela, cette hyperbole employée par Ernaux n'a fait que présager la suite : le moment d'« hallucination » qui entraîna la rupture avec le langage analytique. Notamment, ce terme, dérivé du latin classique *hallucinari*, veut dire « errer, se tromper » ou bien « divaguer, rêver », le même mot employé par Doubrovsky (« Halluciner », c'est moi qui souligne). Enfin, c'est notamment lors de cette « divagation » que, selon Doubrovsky, « les mots [...] se prennent pour les choses » alors que la narratrice ernausienne, en décrivant les mots, s'attarde sur leur « consistance » (67). Avoir de la « consistance » signifie l'« [é]tat d'un corps solide », résultant en un dépassement de leur valeur sémantique (« Consistance »). L'accent ainsi placé sur leurs qualités physiques — leur forme, leur poids — l'importance de ces mots n'est donc plus reliée à leur sens : eux aussi se « prennent pour des choses ». On a donc affaire ici pour la première fois depuis le début de *L'occupation* à une écriture qui n'est plus « organisée selon une logique du discours (primat du signifié) mais qui est réglée par certaines propriétés du signifiant » (Doubrovsky, « L'initiative » 102). Or, selon la définition stylistique de l'autofiction, on pourra donc considérer que dans cet extrait Ernaux décrit le mouvement qui fait que le texte bascule vers l'univers fictif. Alors que, dans *L'Écriture comme un couteau*, l'auteure décrit *L'occupation* comme une « analyse » (14), dans ce passage, le discours est réglé selon une matérialité linguistique, centré sur les propriétés physiques et comportementales des mots au lieu d'une quelconque valeur logique ou analytique. Tout cela se passe lors d'une hallucination ; c'est donc l'entrée de la narratrice dans le domaine de la folie qui entraîne ce changement dans sa façon de voir la langue.

### **Un nouveau rapport au langage**

Cette matérialité linguistique est d'une importance primordiale pour comprendre comment Ernaux voit son rapport au texte et au langage et comment l'écriture de *L'occupation* a agi sur sa vision de l'acte graphique ultérieurement. Elle affirme dans un entretien avec

Isabelle Charpentier en 2005 que le « corps compte beaucoup » dans cette « écriture matérielle » (161). On retrouve ce rapport dans le texte quand, « [c]ouché sur le ventre » la narratrice constate halluciner des mots « sous » son corps — ce sont donc ces mots qui la portent. Dans le même ordre d'idées, Ernaux considère que « 'la mémoire est matérielle' » (*L'Écriture* 25). Selon l'auteure, c'est cette rencontre entre la matérialité de sa mémoire et l'acte d'écrire qui fait que, quand elle écrit, elle arrive à « revoir » et « réentendre » : l'écriture la replonge dans le passé (*L'Écriture* 25). Cette explication va de pair avec ce qu'elle dit lors d'un entretien avec Raphaëlle Rérolle en 2011, décrivant sa démarche comme la « recherche de vérité, jusqu'à l'obsession – [permettant de] retourner sur les lieux, n'inventer aucun détail » (« Toute vérité »). Dans *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, elle élabore davantage sur ce processus : « Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les 'halluciner', les rabâcher [...] et ensuite je tâche de 'produire' — non de dire — la sensation dont la scène, le détail, la phrase, sont porteurs pour moi, par le récit ou la description de la scène, le détail » (*L'Écriture* 25). En cela, l'écriture est plus qu'une simple remémoration. Il s'agit pour Ernaux d'une expérience viscérale, une « hallucination » permettant d'effectuer un retour dans le passé lors duquel sa recherche obsessionnelle de vérité mène à une [re]production de la scène et de la sensation. Si, dans cette écriture, le corps « compte beaucoup », c'est parce qu'elle reproduit l'expérience, l'acte d'écrire agit donc sur le corps de l'écrivaine.

Dans cette optique, il importe de noter qu'Ernaux affirme dans *L'Écriture comme un couteau* l'importance de *L'occupation* dans le développement de cette modalité de travail. Elle explique, lorsqu'elle écrit ce texte, sentir pour la première fois l'écriture comme « une transsubstantiation » ou bien, « la transformation de ce qui appartient au vécu, au 'moi', en



quelque chose existant tout à fait en dehors de ma personne » (64).<sup>43</sup> Alors que l'acte d'écrire fait revivre l'expérience, il provoque en même temps une évolution de celle-ci, une transformation du concret vers l'abstrait, de l'ordre matériel vers l'ordre immatériel. C'est pour cela que l'auteure explique à Jeannet en se référant à *L'occupation* : « je sens, je sais, qu'au moment même où j'écris, ce n'est pas ma jalousie qui est dans [ce] texte, mais de la jalousie » (*L'Écriture* 64). Cette remarque reprend celle de la narratrice qui affirme sa volonté de « transformer l'individuel et l'intime en une substance sensible et intelligible que les inconnues [...] s'approprieront peut-être », précisant : « [c]e n'est plus *mon* désir, *ma* jalousie, qui sont dans ces pages, c'est *du* désir, *de la* jalousie » (45-46). Le JE de son récit n'est plus un JE individuel, mais un JE universel, rendant l'histoire racontée dans le texte plus accessible au·à la lecteur·ice...mais peut-être également à l'auteure elle-même.

En effet, Ernaux affirme que la vision qu'elle peut avoir avant d'écrire n'est « plus la même après », car « [l]'écriture engendre sa propre vision des choses » (Charpentier 165). Ce passage de l'individu vers l'universel crée un « effet libérateur » qu'elle décrit à Isabelle Charpentier de la manière suivante :

[V]oir les choses, connaître le fonctionnement de la domination, simplement comprendre pourquoi on a ressenti un tel sentiment d'infériorité sociale, cela vous arrache d'un seul coup aux explications psychologiques, individuelles [...] Cela éclaire, élucide les fondements sociaux de sentiments de difficulté d'être, de malaise qui, jusqu'alors, étaient vécus dans l'obscurité, dans l'opacité ... (167)

C'est donc en écrivant que l'auteure voit plus clairement les modalités de domination qui ont

---

<sup>43</sup> À première vue, il peut paraître paradoxal qu'Ernaux décrive son écriture comme étant d'ordre « immatériel », c'est-à-dire ce « [q]ui n'a pas de consistance matérielle, qui n'est pas formé de matière » alors que la narratrice de *L'occupation* insiste sur « la consistance » du langage qui la compose (« Immatériel » ; 67). Cela s'explique pourtant en considérant que la « transsubstantiation » est le « [c]hangement d'une substance en une autre », (« Transsubstantiation »). Ernaux considère que les mots ont, tout comme à la mémoire, une consistance (*L'Écriture* 25). Ensuite, c'est l'écriture qui provoque une transformation du concret vers l'abstrait — de l'ordre matériel vers l'ordre immatériel, des faits vers la fiction, de l'individu vers l'universel.

influés sur son être et sur sa vie. Cela se clarifie lorsqu'on examine l'instance originale de ce retour dans le passé, traduite ainsi par la narratrice de *L'occupation* : « Pour la première fois je percevais avec clarté la nature matérielle des sentiments et des émotions, dont j'éprouvais physiquement la consistance, la forme, mais aussi l'indépendance, la parfaite liberté d'action par rapport à ma conscience » (23). Tout comme la description donnée dans *L'Écriture comme un couteau*, ce retour dans sa mémoire à travers l'acte graphique est une expérience à la fois mentale et physique lui permettant de se transporter vers un moment, un sentiment, une scène perdue tout en maintenant une certaine extériorité, une clarté. En cela, cette écriture « transpersonnelle » sera certes un moyen de rendre son histoire plus accessible au·à la lecteur·ice, mais permet également à l'auteure de quitter la réalité pour avoir une vision plus objective sur celle-ci.

Il n'est donc pas anodin que la scène décisive de *L'occupation* débute avec l'aveu de la narratrice d'avoir « commencé d'halluciner [...] des mots » (68). Prise en conjonction avec le choix par Ernaux d'employer le nom « obsession » et le verbe « halluciner » quand elle décrit plus tard son rapport à l'acte d'écrire à Rérolle et à Jeannet, cela crée un remarquable lien entre l'écriture ernausienne et la folie. La signification de ce chevauchement se dévoile en constatant que, au-delà d'être symptomatique de la folie, le verbe « halluciner » est défini comme le fait d'« [o]bséder l'esprit de [quelqu'un] » (« Halluciner »). Or, l'emploi de ce verbe indique que ce passage clé de *L'occupation* traduit une évolution : la fixation de la narratrice sur l'autre femme se transforme en une obsession avec « les mots ». C'est pour cela qu'elle affirme « [t]ant qu'ils ne seraient pas écrits, je resterais dans ma folie » (68). Autrement dit, ce changement global dans sa façon de concevoir l'acte d'écrire et sa libération subséquente de l'emprise de son « occupation » sont inséparables. En cela, on peut conclure que ce texte est autant l'histoire d'une jalousie obsessionnelle que celle de la naissance d'un nouveau rapport au langage et à l'écriture.

Mais si la folie dans ce texte joue un rôle dans la reconceptualisation de l'écriture, l'inverse est également vrai. Le fait qu'Ernaux attribue un « effet libérateur » à ce retour dans le passé, qui est « un retour également à la violence originelle subie », est en ce sens très parlant (Charpentier 164, 168). À travers l'écriture, Ernaux remarque gagner une « distance objectivant » par rapport à sa vie (Charpentier 167).<sup>44</sup> Or, lors de ce « rabâchement », une fissure se crée entre l'auteure et la narratrice, séparant la personne qu'elle a été — celle qui a d'abord vécu ces sentiments et éprouvé ces émotions — et la personne qu'elle est au moment de la rédaction du texte, quand elle revit cette expérience. Ce processus a deux implications pour une écriture de la folie. D'abord, on peut imaginer que, puisqu'elle décrit ce « retour » comme une sorte d'hallucination, comme la « recherche obsessive » d'une vérité perdue, l'auteure, en écrivant sa folie, se laisse porter à nouveau par cet état.<sup>45</sup> Elle y retourne. Il s'agit donc dans ce passage à la fin de *L'occupation* d'une écriture qui accepte de « suivre [la folie] dans le chemin de son exil » (Derrida « Cogito » 58).

Mais tout aussi important est le fait qu'elle voit cette folie différemment lors de ce retour. En se livrant à une écriture de l'inconscient, elle gagne une objectivité et une distanciation relatives à son expérience qui changent sa perspective. Pour guérir, ou bien, comme elle le dit, pour « être délivrée » de sa folie, il faut « saisir » ces mots, les mots disloqués qui lui viennent lors de l'hallucination (68). Le verbe « saisir », qui évoque l'acte de « [s]'approprier quelque chose, s'en emparer » (« Saisir »), rappelle son souhait, répété deux fois, que, en lisant son histoire, « les autres pourront peut-être se [l']approprier » (*L'Écriture* 64). Or, ce ne sont pas les informations sur l'autre femme qui vont permettre à la narratrice de combler ce « manque d'être » (28) mais plutôt la transformation par le langage de son histoire personnelle en quelque chose de plus accessible. Il faut qu'elle bascule vers le domaine de la

---

<sup>44</sup> Ernaux emprunte ce terme à Bourdieu (Charpentier 167).

<sup>45</sup> Ce retour dans la folie a des implications intéressantes par rapport à la notion d'écrire *sur* la folie versus écrire la folie soulevée par Shoshana Felman entre autres. Voir page 34 de l'introduction.

fiction afin d'avoir elle aussi une compréhension des fondements socio-culturels de ses sentiments de malaise se situant à la base de son histoire. C'est alors qu'elle pourra elle-aussi la « tenir propre » (« Approprier »). Cette transfiguration du JE individuel en un JE universel est donc d'autant plus saillante quand on considère, comme établi dans l'introduction à ce chapitre,<sup>46</sup> que la folie est souvent décrite comme une sorte d'étrangeté de soi à soi. Cela rejoint le propos de Joël Zufferey qui s'intéresse à cette cohabitation de l'anecdotique et de l'autobiographique créée par le brouillage de l'individu et l'universel dans le discours ernausien. Notamment, Zufferey voit en cette forme d'écriture « transpersonnelle » un « dispositif qui favorise la découverte de l'autre en soi et, par là-même, sa connaissance » (144). Cette interprétation semble être soutenue par Ernaux elle-même quand elle songe à la création, à travers le texte, de « [q]uelque chose d'un ordre immatériel et par là même assimilable, compréhensible, au sens le plus fort de la "préhension" par les autres » (*L'Écriture* 64). Ce choix de vocabulaire ne peut que rappeler l'insistance par la narratrice de *L'occupation* sur l'importance de « saisir » les mots car la « préhension » veut dire l'« action, [ou la] faculté de prendre, de saisir » (« Préhension »). Ce nouveau rapport à la langue entraîne donc l'acceptation qu'en visant une écriture « [q]ui se prête à une comparaison, à une identification » par autrui (« Assimilation »), il faut que celle-ci fasse preuve d'une certaine malléabilité. C'est cette malléabilité qui permettra le passage du concret à l'abstrait, de l'autobiographique à l'anecdotique — en somme, du réel au fictif. C'est le passage de l'individu à l'universel qui rend possible cette « appropriation », et, par extension la « découverte de l'autre en soi ».

Cette idée est clarifiée dans la pensée métatextuelle qui inaugure *L'occupation* : « J'ai toujours voulu écrire comme si je devais être absente à la parution du texte. Écrire comme si je devais mourir, qu'il n'y ait plus de juges » (11). Ce genre de réflexion sur l'acte même

---

<sup>46</sup> Voir la page 60.

d'écrire, caractéristique apparaissant souvent dans des textes autofictionnels, brouille la démarcation entre le monde textuel et le monde réel. La présence de l'auteure est immédiatement rappelée au·à la lecteur·ice, mais d'une manière quelque peu paradoxale, puisque ce commentaire porte spécifiquement sur son absence. Cette remarque témoigne d'un rapport entre l'écriture et l'absence qui sera affirmé plusieurs fois dans le texte, notamment dans la réflexion subséquente : « L'exposition que je fais ici, en écrivant, de mon obsession et de ma souffrance n'a rien à voir avec celle que je redoutais si je m'étais rendue [chez W. et l'autre femme]. Écrire, c'est d'abord ne pas être vu » (45). C'est à travers cette transformation de l'expérience unique en expérience collective qu'elle peut imaginer, comme le dit la narratrice, « travail[er] dans l'invisible » (46). De cette manière, tout comme l'autre femme, personnage éphémère qui marque le texte par son absence, *L'occupation* est également hanté par la présence-absente de sa propre auteure. Or, tout comme l'autre sert de miroir à travers lequel la narratrice — et par extension l'auteure — s'interroge, Ernaux envisage la possibilité qu'elle ait la même fonction à l'insu de ses lecteur·ice·s. Cette « digestion » de l'auteur et de l'individu dans et par le texte est également d'une importance primaire pour l'exploration à l'écrit des états limites de la conscience comme la folie. Si la narratrice ne redoute pas de s'exposer ainsi c'est parce que, quand l'identité personnelle du JE se dessoude, la « découverte de l'autre en soi » permet un rapport empathique. La distanciation permise par la forme « transpersonnelle » d'écriture, en diminuant la possibilité de jugement interne comme externe, est aussi une libération de la stigmatisation socio-culturelle qui pèse sur l'individu — un effet très important, comme constaté préalablement, pour toute écriture de la folie par une femme.

### **Absence/présence**

Au vu du rôle joué par l'absence, on ne peut manquer de pointer que, malgré le fait que cette lettre de rupture représente un moment clé dans le texte, ce qui est écrit pendant ce moment de transformation n'y est pas communiqué. Clairement, malgré le fait que la narratrice

insiste sur la nécessité de ces mots — « c'était eux qu'il me fallait pour être délivrée » (68) — ce n'est pas leur sens qui importe. En effet, ce qui l'emmène vers la guérison n'est pas le fait qu'elle ait enfin fait le bon « choix des mots », trouvé « la formulation concise » ou la « phrase 'qui tue' » (56). Elle arrive à clôturer cette période difficile de sa vie en s'ouvrant vers une nouvelle vision de l'écriture, une écriture marquée par l'inconscient. C'est d'ailleurs seulement suite à cette révélation vis-à-vis du langage que la folie dans ce texte cesse d'être réduite à sa valeur en tant qu'expédient narratif. Si la narratrice insiste autant sur l'importance de ces mots quand elle raconte ce moment rétroactivement lors de la rédaction de *L'occupation*, pourquoi juge-t-elle le contenu de cette lettre moins important que la description des circonstances encadrants son écriture ?

Un indice se trouve dans une dernière référence à un texte littéraire se trouvant à la fin de ce passage. Cette fois-ci il n'y a pas de personnage féminin dans la souffrance ; la narratrice constate, à la fin de cette nuit : « J'ai pensé que je venais de traverser la 'Nuit du Walpurgis classique' » (68).<sup>47</sup> Même si elle affirme avoir « oublié le contenu » et ne pas savoir « ce que signifie au juste ce titre du poème de Verlaine » (68), cette référence reste intéressante car ce poème raconte la scène d'un sabbat, ou la réunion nocturne des sorcières, une nuit onirique au caractère carnavalesque<sup>48</sup> et transgressif (Peslier 20 ; Anderson 268).<sup>49</sup> Selon Matthew D. Anderson dans « Specters of Naïveté and Nuance in Verlaine's "Poèmes Saturniens" » : la « Nuit du Walpurgis classique » représente un rejet de l'hégémonie de la raison et de la pensée rationnelle sur le désordre et la folie à travers lequel l'auteur tente d'atteindre la naïveté (267). Cela offre une première explication pour laquelle cette nuit d'hallucination serait vue par la

---

<sup>47</sup> Le titre de ce poème fait référence à Faust de Johann Wolfgang von Goethe (1808 et 1832). On retrouve la « Nuit du Walpurgis classique » dans *Faust II* faisant écho à la première « Nuit de Walpurgis » folklorique dans *Faust I* (Peslier 18). D'après Julia Peslier, spécialiste de Littérature comparée, mythe et intertextualité, « le Sabbat articule la soudaine et tumultueuse récupération de son corps par Faust. Personnage nourri de livres, de papiers, de vers, de poudres et de clairs de lune, il est d'un coup secondé par le diable pour rentrer au monde, pour y renouer avec le mouvement dans la cité » (18).

<sup>48</sup> Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais* (1970) et *La poétique de Dostoïevski* (1970)

<sup>49</sup> J'examine davantage cette notion à la page 113.

narratrice comme sa propre « Nuit du Walpurgis classique » : auparavant, son langage était un langage de la raison, de la rhétorique — un langage ordonné et logocentrique organisé par son motif principal : « [démontrer à W.] qu’il devrait revenir à moi » (54). Mais lors de cette nuit son langage est dénué de ces « actions coordonnées, d’opérations habiles, de manœuvres en vue d’atteindre un but précis » (« Stratégie »). Avant, elle « échafaud[ait] des raisonnements » destinés à le faire revenir, décrivant des « dissertations intérieures ou les arguments s’enchaînaient sans effort et sans fin dans une fièvre rhétorique » (54). Mais cette lettre de rupture est, quant à elle, « brève, concise, dépourvue des habituelles stratégies et ne réclamant aucune réponse » (68). Insoumise à la domination de la pensée rationnelle et à la formulation discursive d’une argumentation, sa nouvelle langue ne « réclame » donc rien. Or, au vu de la similarité thématique entre ce poème et le passage que la narratrice de *L’occupation* considère comme sa propre « Nuit du Walpurgis classique », sa prétendue ignorance vis-à-vis de son contenu ne fait que pointer son importance.

Mais au-delà de ce clin d’œil à la critique de la hiérarchie binaire folie/raison, cette référence clarifie la manière dont Ernaux se situe théoriquement vis-à-vis de la littérature. Cela se cache dans le rôle joué par la naïveté, à savoir la non-adhésion à une théorie artistique ou poétique. Quand on constate que la naïveté est, le « [c]aractère de ce qui est préalable à tout système formalisé », ou bien, « ce qui représente la réalité [...] sans rechercher d’effet » (« Naïveté »),<sup>50</sup> cela rappelle immédiatement la résistance d’Ernaux à la « littérature », considérant son propre travail comme étant « au-dessous » de celle-ci (*Une femme* 23). Dans le chapitre intitulé « Verlaine’s ‘Naïveté’ » se trouvant dans *The Language of French Symbolism*, James R. Lawler remarque chez Verlaine une « naïveté consciente » à travers laquelle le poète devient à la fois le « créateur et sa propre créature » (67). Selon lui, on

---

<sup>50</sup> Entrer plus longuement dans ce concept ne serait pas possible dans le cadre de cette étude, j’offre donc cette définition d’une manière très succincte afin d’illustrer le lien avec la pensée d’Ernaux.

retrouve dans la voix de la naïveté un appel au sacrifice de soi (69). Or, cette voix issue de l'intérieur, « connue dans un état semblable à la fièvre et l'ivresse », représente « la rédemption magique du fossé entre le soi et sa source » amenant le poète à « se réconcilier avec lui-même » et par là, à « découvrir sa vérité » (traduction faite par l'auteure, 69). Cela rappelle notamment la citation de Jean Rhys qui se trouve en épigraphe et qui donne le ton au texte — on y retrouve la même notion d'aller, comme le dit Rhys, « jusqu'au bout de ce que [l'on] ressent[t], [afin de] découvrir [sa] propre vérité, la vérité de l'univers » (9).

Or, en décidant d'écarter le contenu de la lettre, Ernaux place l'emphase sur l'acte d'écrire et la manière de le faire. La lettre devient, comme l'auteure elle-même, un espace vide dans l'histoire où le lecteur est libre de se projeter. On peut donc interpréter cette nuit lors de laquelle la narratrice rédige sa lettre de rupture comme le moment où elle atteint ce but d'aller « jusqu'au bout » le moment où elle découvre sa vérité propre, et ce grâce à ce passage de l'individu au collectif, « la vérité de l'univers ». En ce sens, son individualité sacrifiée aux dépens d'une collectivité sera, comme elle le souhaite, « absente à la parution du texte » (11). Cette lettre sert donc d'euphémisme pour une évolution à une plus grande échelle dans la pensée de l'auteure. En se laissant entrer dans ce domaine de l'inconscient, elle se libère de ses contraintes théoriques auto-imposées dans le but de s'éloigner de la littérature. Or, comme elle le dit au début du récit peut-être que c'est « une illusion [...] de croire que la vérité ne puisse advenir qu'en fonction de la mort » (11). Au final, c'est lors de cette nuit de folie et d'hallucination que la narratrice parvient, comme Faust, à récupérer son corps (Peslier 18), et donc sa subjectivité. Ce sont les mots qui la rendent à elle-même. Elle atteint donc sa propre « naïveté consciente » à travers le sacrifice de soi, c'est-à-dire la dissolution de son individualité dans le texte.



## **Conclusion : « [La folie] personnel[le] est politique »**

Si, en lisant ce texte, on voit exposé l'effet persistant de l'association entre la femme et la folie ainsi que les modalités de contrôle patriarcal portant sur la sexualité féminine,<sup>51</sup> c'est parce que l'on se projette dans l'espace laissé par l'auteure, là où elle est absente. Son histoire devient ainsi la nôtre. Barbara Havercroft, spécialiste en théorie littéraire et études féministes, dit par rapport à l'œuvre ernausienne : « C'est justement par le dévoilement et, en même temps, par le dépassement de l'expérience individuelle du "je" autobiographique que ses textes manifestent une portée collective et politique, qu'ils sont susceptibles de lever le voile sur des réalités féminines particulières et de faire advenir des changements de mentalités » (136). Or, la réunification de l'individuel et du collectif à travers son écriture permet à Ernaux de dévoiler les mécanismes socio-culturels qui agissent sur l'expérience personnelle de la femme.

Dans ce contexte, il importe de noter que c'est dans *Jane Eyre* que la narratrice écrit sa « lettre de rupture ». *L'occupation* débute avec une citation de Jean Rhys, qui est également l'auteure de *Wide Sargasso Sea* (1966), un texte célèbre pour sa réécriture féministe de l'histoire de Bertha Mason, le personnage fou de *Jane Eyre*. Or, avec cette référence à *Jane Eyre* le cercle se referme, donnant à la citation<sup>52</sup> de Rhys une toute autre connotation car c'est en « allant jusqu'au bout » de ce qu'elle ressent qu'Ernaux parvient à démontrer le rôle de la culture dans la création de la folie féminine. Or, en écrivant littéralement dans *Jane Eyre* la narratrice crée un palimpseste, changeant l'histoire entre ses pages, c'est-à-dire l'histoire de la folie liquant « l'ange dans la maison » contre la folle, c'est-à-dire « le monstre dans le grenier » (Gilbert et Gubar 17).<sup>53</sup> Surtout quand on considère les multiples références faites au tourment provoqué par des héroïnes dans la souffrance, la volonté de retourner cette dichotomie rendue

---

<sup>51</sup> Cet argument se trouve à la page 80.

<sup>52</sup> « Sachant pourtant que si j'avais le courage d'aller jusqu'au bout de ce que je ressentais, je finirais par découvrir ma propre vérité, la vérité de l'univers, la vérité de toutes ces choses qui n'en finissent pas de nous surprendre » (Rhys, cité dans *L'occupation* 9).

<sup>53</sup> Je traite ce rapport entre Gilbert et Gubar, la folie et *Jane Eyre* à la page 114.

visible pendant les années soixante-dix ne peut paraître que voulue. Dans ce refus de cacher « la folle » dans le « grenier » et de lui interdire la parole, *L'occupation* contribue, comme le fait Rhys dans *Wide Sargasso Sea*, à l'évolution de la perspective existante sur le rapport femme/folie pour tous ceux qui pourraient ensuite le lire.

La folie décrite dans cet ouvrage est multiple. D'un côté, c'est l'expression métaphorique de la frustration de la narratrice face à son rabaissement par le système patriarcal et l'impuissance que cela engendre. De l'autre, c'est la manifestation d'une véritable douleur psychologique due à sa dévalorisation qui l'a, pendant une période, accablée. Le combat mental étalé ici est donc un reflet de la tension causée par la pression de devoir adhérer à un idéal féminin, mais il relève également du besoin chez la femme d'établir une nouvelle subjectivité une fois sortie du regard masculin.<sup>54</sup> Il n'est donc pas surprenant que, dans une grande partie de ce texte, on voit une distinction nette entre ce que la narratrice éprouve — la souffrance psychologique d'une jalousie folle qu'elle vit comme une « occupation » — et ce qu'elle écrit : l'analyse logique de cette dernière, factuelle, froide, sans fioriture. En cela, *L'occupation* est un récit caractérisé par la tension entre l'inconscient et l'écriture.<sup>55</sup> Or, jusqu'à ce passage de fin, la narratrice « parle *de* l'inconscient », tel que l'évoque Doubrovksy dans « L'initiative aux maux » (97) mais l'inconscient ne parle pas. Il s'agit donc ici de la première fois que la valeur attribuée au langage n'est pas purement utilitaire. À ce moment, elle ne cherche pas à analyser son hallucination et les mots ne sont ni décrits par rapport à leur efficacité argumentative ni leur sens, mais à partir de leurs propriétés physiques, leur « consistance » et leur façon de bouger. Au lieu de se demander comment le langage pourrait servir d'outil dans sa quête pour se remettre avec W. ou dans sa quête pour traverser son occupation, la narratrice démontre un intérêt pour ce que ce langage de l'inconscient peut lui dire d'elle-même. Ainsi,

---

<sup>54</sup> Pour illustrer ce propos, je m'appuie sur la notion du regard masculin décrit par Laura Mulvey dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (*Film Theory and Criticism*, 1999).

<sup>55</sup> Cet argument se trouve à la page 69.

c'est lors de la rédaction de ce passage « fou » dans *L'occupation* que l'auteure parvient à un nouveau rapport à la fois avec la folie et avec le langage.

La tension liée au rapport entre la femme et la folie, qui continue à informer la vision de la femme au XXI<sup>e</sup> siècle, est présente dès la citation de Jean Rhys que *L'occupation* porte en épigraphe. Pour Rhys, malgré l'importance qu'elle attribue à la volonté d'explorer ses émotions, il faut du « courage » pour aller « jusqu'au bout » de ce qu'elle ressent (9). Ce sentiment de méfiance est partagé par la narratrice de *L'occupation* qui dit à propos de la folie : « [l]a tentation d'y descendre avait pourtant quelque chose d'attirant et d'effrayant, comme se pencher au-dessus d'un puit et voir trembler son image dans le fond » (35). Cette métaphore présente la folie comme un puit avec, en son fond, une image de soi-même accessible seulement par le fait d'y « descendre ». Il y a donc une connexion entre le fait de sombrer dans la folie et la possibilité d'arriver « jusqu'au au-bout » pour avoir un nouveau regard sur soi-même. C'est sans doute pour cela qu'Ernaux, même si elle s'élève contre la volonté de réduire l'écriture à un cure psychologique, explique : « Si j'ai à me guérir de quelque chose, cela ne passe pour moi que par le travail sur le langage, la transmission, le don aux autres d'un texte » (*L'Écriture* 35). Sa guérison ne dépend donc pas d'un « travail sur soi » mais d'« un travail sur le langage, effet apparent dans *L'occupation*. D'abord, il y a l'appropriation de cette langue « disloquée », ces lettres qui « flottent », puis le subséquent don de ce texte à autrui. C'est à travers cette écriture que son expérience de jalousie obsessionnelle se transforme en quelque chose de « compréhensible » à la fois pour elle-même et pour ses lecteur·ice·s et c'est ainsi qu'elle parvient — enfin — à combattre le sentiment de dépossession de soi.

Cela rejoint notamment le propos de Loraine Day, spécialiste en études littéraires et auteure de plusieurs publications sur le travail d'Ernaux, qui la qualifie d'écrivaine exceptionnellement « interactive » (103). Elle note avec une certaine admiration l'ouverture d'Ernaux à l'idée que ses textes contiennent des significations dépassant celles qu'elle-même

imaginait lors de leur écriture (100). Catherine Douzou constate de même : « Le soupçon d'Annie Ernaux envers les mots concerne aussi leur capacité redoutable à vivre en dehors d'elle, peut-être à la quitter, à la trahir : les mots peuvent produire des sens inattendus parfois considérés comme faux par l'auteur qui pourtant les a agencés afin de chercher une vérité » (82). Ernaux a donc un respect considérable pour le rôle du·de la lecteur·ice dans l'établissement de la signification d'un texte. Tout comme l'écriture, la lecture sera donc une autre sorte de « travail sur le langage », non moins personnel, le sens duquel ne pourra pas être restreint par celui imaginé par son auteur·e. L'écriture ernausienne met ainsi en avant cette question de l'interaction entre l'auteur·e, le texte et le·a lecteur·ice à travers ce que Day appelle un « processus d'échange mutuel » (traduction faite par l'auteure ; 103). Day voit cette « perméabilité » comme une caractéristique essentielle :

The idea that meaning emerges in the interspace between writer and readers, through a productive interplay between mediation and conflict, may be seen as a manifestation of the dynamics of exchange that Annie Ernaux identifies in her works. [...] [We see] the power of others to invade and possess the writer's consciousness, which splinters and cracks under the strain, yet survives transformed as (and perhaps because) the experience is turned into writing. (103)

La possibilité de guérison à travers le don à autrui d'un texte est donc née de cette création de signification et de sens dans l'interstice entre texte littéraire et vie, entre lecteur·ice et auteure, entre personnel et universel. Dans *L'occupation*, je propose que cette création de sens émerge également de l'intervalle entre raison et folie. Or, deux éléments distincts mais imbriqués font de ce texte — qui peut être vu comme un précurseur aux autres ouvrages qui seront analysés ici — un point de départ seyant pour cette étude. En premier lieu, l'écriture mi autobiographique, mi-fictionnelle d'une folie donne à la narratrice la distance nécessaire pour reconnaître les modalités de domination sociétales qui ont contribué à son expérience,

permettant une empathie envers elle-même à partir de laquelle elle redevient « le sujet de [ses] représentations ». En cela, ce qu'elle appellera par la suite sa forme « transpersonnelle » d'écriture est donc inséparable de cette écriture de la folie. En deuxième lieu, cette même écriture — en grande partie due à son statut entre autobiographie et fiction — crée un échange et une expérience interactive avec le·a lecteur·ice, incitant à une réhabilitation de l'identité folle. En somme, tout en dévoilant le rapport entre la « folie » de la narratrice et la culture qui la provoque, on voit dans ce texte comment, en déstabilisant le pacte autobiographique, ce passage de l'individuel à l'universel se montre capable de combattre le poids médiatique dans l'oppression de la femme et l'association entre la femme et la folie.

## II. 'Madness as metaphor' dans *Mes Mauvaises pensées* de Nina Bouraoui

« On voit que la métaphore se place au point  
précis où le sens se produit dans le non-sens... »  
-J. Lacan, *Écrits I* (266)

Si, en essayant de décrire la folie, la narratrice de *L'occupation* admet comprendre « la nécessité des comparaisons et des métaphores avec l'eau et le feu » (23) c'est parce qu'il est difficile pour l'être humain d'éviter la séduction d'une pensée métaphorique. Malgré la méfiance d'Ernaux envers la « littérature », des métaphores et des allégories permettent de représenter des éléments de l'existence qui esquivent la pensée et l'expression littérale. Dans *Illness as Metaphor* (1977) et *AIDS and its Metaphors* (1989), Susan Sontag constate que certaines maladies telles que la tuberculose, le cancer, le sida, et la folie se prêtent à la métaphorisation puisqu'elles mènent à des explications dépassant la science. Cela est surtout le cas pour les maladies qui possèdent, à cause de l'incapacité de la science à les expliquer, un air de mystère (*Illness* 5). Cette réflexion faite par Sontag rejoint celle de Michael Kearns, auteur de *Metaphors of Mind in Fiction and Psychology* (1987). Selon Kearns, les métaphores psychologiques remplissent une lacune sémantique importante car sans elles nous ne pouvons pas parler de l'esprit (traduction faite par l'auteure ; 22).<sup>1</sup> Dit d'une autre manière, la métaphore est essentielle à la traduction du domaine de la maladie mentale (22).<sup>2</sup> Sur ce point, *L'occupation* peut servir d'exemple : ayant déjà tenté de décrire son « occupation » avec une distance scientifique à partir d'un point de vue « raisonnable », c'est lors d'une hallucination que la narratrice bascule vers un langage « disloqu[é] » (68) et non-restreint par le logos qui s'avère plus adapté à cette tâche. Cet épisode peut donc être interprété à la fois comme une description d'une réelle folie et une métaphore, évoquant une réconciliation avec le langage

---

<sup>1</sup> La citation originale est : « we can never use anything but metaphor to talk about the mind » (22).

<sup>2</sup> En effet, la notion même de psyché est une catachrèse d'origine mythologique. Dans la mythologie grecque l'histoire de Psyché paraphrase le travail psychanalytique en représentant le discours inconscient. Psyché, (psykhē en grec), est vue comme la personnification de l'âme ou de l'esprit humain (Diel 133).

poétique qu'Ernaux fait normalement exprès d'éviter. C'est grâce à celle-ci qu'elle parvient à l'aboutissement de son projet de se comprendre, en acceptant que cette « occupation » psychologique ne puisse pas s'exprimer dans un langage ordonné — il est nécessaire d'entrer dans le domaine du pathos, du littéraire.

Pourtant, Sontag critique cette tendance à métaphoriser la maladie, car celle-ci entraîne une connotation parfois très négative. Le côté énigmatique de ces maladies leur donne le statut de mythe culturel, les ancrant dans la conscience collective. Notamment, cette pénétration dans la vie quotidienne de l'imaginaire associé à la maladie implique non-seulement la maladie elle-même et celles et ceux qui en souffrent, mais également celles et ceux qui correspondent à l'image stéréotypée corrélant au « type » de personne à laquelle chacune de ces maladies est associée (*Illness* 63-64). Les effets potentiellement dangereux de ce glissement provoquent une réflexion sur le rapport entre le langage et la maladie, surtout vis-à-vis des maladies mentales qui sont, à la différence des autres maladies soulevées par Sontag, susceptibles d'être influencées par l'environnement dans lequel elles se manifestent.

Ceci dit, même si Sontag mentionne la métaphorisation de « l'insanité »,<sup>3</sup> elle traite principalement la métaphorisation des maladies somatiques comme le cancer, la tuberculose et le sida. Il y a, effectivement, une distinction à faire ici. Il faut, par exemple, considérer la position de certains psychiatres associés au mouvement antipsychiatrique des années soixante et soixante-dix, selon lesquels, contrairement aux autres maladies, la maladie mentale n'existe *que* dans un cadre métaphorique.<sup>4</sup> Cette perspective est notamment soutenue par le psychiatre

---

<sup>3</sup> Dans *Illness as Metaphor* Sontag explique : « In the twentieth century, the repellent, harrowing disease that is made the index of a superior sensitivity, the vehicle of "spiritual" feelings and "critical" discontent, is insanity » (35). Elle compare le traitement métaphorique de la folie à celui de la tuberculose car, dans les deux cas : « Once put away, the patient enters a duplicate world with special rules. [Both are] a kind of exile » (36). Toutes deux comprises comme provenant d'un type de caractère spécifique, ces maladies sont liées à un manque de volonté ou à une intensité excessive chez la personne affligée (63).

<sup>4</sup> Cf. également Théodore Sarbin « The Scientific Status of the Mental Illness Metaphor » dans Stanley C. Plog et Robert B. Edgerton (éds), *Changing Perspectives in Mental Illness* (1969).

Thomas Szasz<sup>5</sup> dans *The Myth of mental Illness* (1961) et *The Manufacture of Madness* (1970),<sup>6</sup> textes publiés avant les ouvrages de Sontag qui explorent ce sujet de façon directe. Szasz avance : « The word ‘disease’ denotes a demonstrable biological process that affects the bodies of living organisms (plants, animals, and humans) [while] the term ‘mental illness’ refers to the undesirable thoughts, feelings, and behaviors of persons » (« Thomas Szasz's Summary »). Selon lui, la classification de certaines pensées et comportements comme maladies est une erreur logique et sémantique. Il conclut que des individus avec des maladies physiques — comme, par exemple, le sida ou le cancer — sont malades de façon littérale alors que des individus ayant des maladies dites mentales (de mauvais comportements/pensées), ne sont que malades de manière métaphorique : « [those] with brain diseases (bad brains) or kidney diseases (bad kidneys) are literally sick [while those] with mental diseases (bad behaviors), like societies with economic diseases (bad fiscal policies), are metaphorically sick » (« Thomas Szasz's Summary »). Or, Szasz voit la maladie mentale comme un mythe employé pour délimiter ceux qui ne correspondent pas à une notion nébuleuse et changeante de la « normalité ». La folie est pour lui une métaphore employée pour designer tout ce qui pourrait déranger le bon fonctionnement de la société.

Que l'on soit d'accord ou pas avec la perspective de Szasz, elle paraît indiquer une distinction à faire entre les maladies physiques et les maladies mentales relative à leur métaphorisation. Cette idée peut être confortée par le propos tenu par un autre psychiatre, Jacques Lacan, qui lui aussi voit un rapport étroit entre la métaphorisation et la folie. Dans « Propos sur la causalité psychique » (1947) Lacan constate que « le phénomène de la folie n'est pas séparable du problème de la signification pour l'être en général, c'est-à-dire du langage pour l'homme » (166). Dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient » (1957),

---

<sup>5</sup> Il est à noter que malgré le fait que Thomas Szasz soit l'un des plus grands noms associés à l'antipsychiatrie, il se distancie lui-même de ce mouvement. cf. Szasz, Thomas. *Antipsychiatry: Quackery Squared*, (2009).

<sup>6</sup> Szasz a également abordé ce sujet dans plusieurs autres ouvrages dont *The Theology of Medicine* (1988), *Schizophrenia* (1976), et « The Myth of Psychotherapy » (1974).



s'appuyant sur le travail de Roman Jakobson sur l'aphasie, Lacan relie la condensation et le déplacement freudiens à la métaphore et la métonymie respectivement, ce qui correspond à son assertion que l'inconscient est structuré comme un langage (251). Il y a pourtant une distinction à faire entre la vision de Szasz, pour qui la folie n'est qu'un mythe, et la vision lacanienne de ce rapport. Comme l'explique l'historienne Élisabeth Roudinesco dans *Pour une politique de la psychanalyse* (1977), ce qui différencie Lacan de Szasz sur ce sujet est le fait que ce dernier « néglige le fait fondamental du clivage du sujet », voyant la maladie mentale comme « un comportement de simulation » alors que Lacan la voit comme « un dire du désir et de son refoulement » (173). Pour Lacan, la structure métaphorique se trouve en la relation entre le symptôme et la cause psychologique de ce dernier. Pour Szasz, elle se trouve en le rapport entre le comportement ou la pensée vus comme déviants et la société qui les définit comme tels. Or, malgré leur intérêt commun pour le lien entre la métaphore et la maladie mentale, les approches proposées par ces deux psychiatres (ainsi que celle de Sontag) représentent néanmoins des visions disparates.

Malgré leurs différences, pris dans l'ensemble ces propos suggèrent que, contrairement aux maladies somatiques comme le cancer et le sida, la folie a du moins un rapport différent avec la métaphorisation sinon il serait en fait impossible de la purifier de la pensée métaphorique comme le propose Sontag. Dans cette optique, la question suivante se pose : est-ce qu'en représentant métaphoriquement la maladie mentale, un texte littéraire s'insère-t-il nécessairement dans la lignée d'ouvrages contribuant à la figuration considérée par Sontag comme nocive ? Ou peut-il, en même temps, répondre à ce qu'elle problématise ? Pour le dire autrement, serait-il possible que certains textes réussissent à surmonter cette contradiction selon laquelle la maladie mentale est soit interprétée comme un trouble réel (Lacan), soit réduite à une métaphore (Szasz) ? Ou encore, serait-il possible créer de la maladie une métaphore qui éclaire au lieu d'obscurcir son expérience ? Il mérite donc d'être noté que,

selon la critique littéraire Shoshana Felman, la spécificité de la représentation littéraire de la folie tient en la *mise en rapport* de ses deux aspects, c'est-à-dire sa fonction en tant que métaphore et, en tant que psychose — ou bien, le cliché de la folie versus le vécu de la folie (*La folie* 348). C'est alors en analysant des textes qui font dialoguer le symptôme et la métaphore que l'on pourra parvenir à une compréhension de ce que la folie « veut dire » dans une époque donnée.

Ainsi, suite à l'exploration de *l'occupation* d'Annie Ernaux, démontrant la capacité de l'écriture « transpersonnelle » à faire évoluer la pensée à travers le passage de l'individuel au collectif, ce chapitre abordera une question similaire concernant l'emploi de la métaphore à travers une étude de *Mes mauvaises pensées* (2005) de Nina Bouraoui. On a vu dans le chapitre précédent comment les stéréotypes de genre se répandent dans les représentations culturelles et médiatiques, influant sur la perception de la femme. En poursuivant sur cette voie, je vise dans le présent chapitre à exposer l'enjeu entre la folie en tant que métaphore, d'un côté, et la folie en tant qu'ensemble de symptômes psychologiques de l'autre, ainsi que les effets de ce rapport sur la façon dont cette dernière est vécue et exprimée.

Si j'ai sélectionné *Mes mauvaises pensées* parmi d'autres textes c'est parce que, en le lisant pour la première fois, j'ai été marquée par la complexité avec laquelle l'expérience réelle d'un trouble psychologique s'entremêle avec sa métaphorisation tout en résistant au renforcement d'une vision stéréotypée de celui-ci. Dans cette autofiction<sup>7</sup> intime, qui a valu à Bouraoui le prix Renaudot en 2005, le·a lecteur·ice est invité·e à partager les secrets et les préoccupations de la narratrice — détails qui s'alignent avec la vie de l'auteure. On verra que cet ouvrage s'intéresse encore plus directement que celui d'Ernaux au pouvoir de la langue à agir sur la perception de soi, une perception qui est, pour la narratrice, ancrée dans la notion

---

<sup>7</sup> Même s'il est écrit roman en sous-titre, ce texte respecte clairement le pacte autobiographique dénotant une continuité entre auteur·e, narrateur·ice, et personnage principal tel que le décrit Philippe Lejeune dans *L'Autobiographie en France* (1971). Malgré cela Bouraoui elle-même ne reconnaît pas le fait que la narratrice soit autobiographique (Vassallo, « Embodiment » 142).

de différence.<sup>8</sup> Se déroulant dans un cabinet médical pendant plusieurs sessions de thérapie psychanalytique, la narratrice s'adresse le long du texte à son psychologue, le docteur C, qui est également un des personnages auquel le texte est dédié. À travers des observations portant sur son enfance, sa vie d'adolescente et d'adulte, la narratrice esquisse le rapport de causalité entre son état psychologique et sa multiplicité identitaire. Ces va-et-vient entre le passé et le présent représentent aussi un changement spatial — des déplacements entre l'Algérie et la France — car, après sa naissance à Rennes, Bouraoui a vécu en Algérie avec sa mère, sa sœur et son père jusqu'à ses quatorze ans (Bouraoui, « Rentrée Littéraire »). Au fil du récit, elle retrace son attachement à l'Algérie — le pays de son père et de son enfance — ainsi que sa relation à la France, le pays de sa mère, et, de façon plus générale, ses difficultés à se définir. Notamment, le rôle de la thérapie est mis en parallèle avec celui de l'écriture, car les deux permettent à la narratrice de s'interroger (14).

Comme constaté dans l'introduction,<sup>9</sup> l'élément psychanalytique de l'écriture est partie intégrante du genre autofictif. Selon Doubrovsky « l'écriture n'est pas mise au travail dans un espace post-analytique, mais dans l'espace même de l'analyse. Plus exactement, elle tente d'ouvrir cet espace dans le texte même, en produisant un en-deçà et un au-delà de l'expérience dans le tissu narratif » (« Autofiction » 89). Prise en conjonction avec l'accent mis sur la « folie » dans *Mes mauvaises pensées*, il n'est donc pas surprenant que ce texte n'obéisse pas à la logique inhérente aux règles structurelles d'un texte traditionnel. Écrit entièrement au présent et à la première personne, le récit se compose d'un long paragraphe sans aucun retour à la ligne. Prenant la forme d'un monologue intérieur, cet ouvrage révèle dès les premières pages l'importance du langage et l'effet de ce dernier sur le corps. La narration saute entre les

---

<sup>8</sup> Par « différence » je me réfère à toutes les caractéristiques permettant de distinguer des êtres ou des choses les uns des autres (« Différence »). Dans le sens où je l'entends, la différence évoque la construction hiérarchique et oppositionnelle de la pensée philosophique occidentale telle que l'explique Hélène Cixous dans *La jeune née* (1975). Cette organisation binaire dépend notamment de la construction comme supérieur d'un élément par rapport à l'autre (116).

<sup>9</sup> J'expose l'écriture autofictionnelle à la page 29.

observations et les souvenirs,<sup>10</sup> revenant de façon cyclique sur certains événements, pour livrer plus d'informations à leur sujet, ou même contredire ce qui a été dit précédemment. Parallèlement, le choix de ne pas suivre un format traditionnel oblige le·a lecteur·ice à s'impliquer dans le récit. On est amené à suivre le laborieux parcours mental de la narratrice qui cherche à se comprendre à travers cette réécriture de sa thérapie en se questionnant sur le rapport entre son identité et le monde qui l'entoure. Le caractère récurrent de quelques épisodes et personnes, dont le souvenir de plusieurs noyades et d'un premier chagrin d'amour éprouvé envers une amie de ses parents lors de son enfance, soulignent le lien psychologique entre le passé et le présent. La structure dense et circulaire du texte renforce son message — son organisation reflète l'état d'esprit de la narratrice et par là, de l'auteure.

Pourtant, malgré l'intérêt que pourrait susciter ce lien entre la structure textuelle, le langage, et le parcours psychologique présent dans ce texte, le traitement universitaire de *Mes mauvaises pensées* n'aborde pas, ou seulement indirectement, le sujet de la position de l'auteure par rapport à la représentation linguistique de la folie qui sert de fil conducteur au texte.<sup>11</sup> Cependant, Bouraoui s'interroge assez directement sur la métaphorisation de la maladie et aborde même plus largement son lien à la stigmatisation infondée de certaines maladies. On y retrouve également l'effet nocif des diagnostics non-professionnels et non-sollicités, ceux qui provoquent davantage, ou bien justifient, l'oppression par la société de certains groupes sociaux comme notamment les homosexuels et les femmes. L'agent de ce processus est le langage ; soit le langage renforce la hiérarchie de pouvoir sur laquelle la société repose, contribuant à la marginalisation de certains et à la suprématie des autres, soit il la fait

---

<sup>10</sup> On y retrouve également une grande quantité de références filmiques et littéraires d'une manière qui rappelle leur emploi par Ernaux dans *L'occupation*.

<sup>11</sup> Helen Vassallo (2013) sera une possible exception, qu'on traitera par la suite. En outre, la critique littéraire Kristina Kosnick (2016) emploie des études contemporaines sur le trauma dans son analyse de *Mes mauvaises pensées* dans le but de dévoiler « le pouvoir transformatif du récit » (v). Mais de manière générale, comme pour ses autres textes, de nombreuses études placent la question du métissage identitaire de son auteure au premier plan de leur analyse. Cf. Martine Fernandes (2005), Montserrat Serrano Mañes (2011), et Eloi Grasset (2015).

évoluer. Le premier devient évident dans le texte lorsque la narratrice se fait accuser de folie pour la première fois par une fille inconnue. Sa réaction violente envers cette fille, qu'elle considère comme une menace à sa première relation amoureuse,<sup>12</sup> mène paradoxalement au rejet de la narratrice par l'objet de cet amour. Cet événement sert alors de catalyseur à une folie réelle, ce que la narratrice appellera par la suite ses « mauvaises pensées » et à tout l'examen identitaire qui constitue le fondement du texte. En revanche, bien que ce pouvoir du langage fasse souffrir psychologiquement la narratrice, il la pousse également à écrire. Dans tous ses textes, mais particulièrement dans *Mes mauvaises pensées*, Bouraoui se réfère à la vie et aux œuvres de ceux qu'elle considère comme ses « frères d'armes » : Violette Leduc, Hervé Guibert, Annie Ernaux, et David Lynch, parmi d'autres. Tout comme elle est influencée par les écrits de ces derniers, elle voit l'acte d'écrire comme un outil puissant ayant la capacité de modifier le monde,<sup>13</sup> un pouvoir d'autant plus signifiant pour ceux qui sont marginalisés.<sup>14</sup> Dans cette optique, j'examinerai ici comment *Mes mauvaises pensées* fait dialoguer le rapport entre la langue et la maladie dans la constitution identitaire, ou bien, comment le langage de la société construit le signifiant folie, ce qui, une fois intériorisé, modifie son expérience vécue.

Plusieurs critiques littéraires<sup>15</sup> ont noté des similarités thématiques entre *Mes mauvaises pensées* et d'autres ouvrages de Bouraoui, mais c'est le rapport à la folie qui rend *Mes mauvaises pensées* unique dans son œuvre. Helen Vassallo, auteure de plusieurs articles sur des ouvrages bouraouiens, note que ce texte est marqué par les thèmes récurrents de l'identité sexuelle et nationale ainsi que le désir homosexuel entre femmes et la négociation de la subjectivité par la narratrice (« Embodiment » 141). Par contre, elle considère que c'est

---

<sup>12</sup> N.B. Ce sentiment est non partagé par l'objet de son amour qui est une amie de ses parents.

<sup>13</sup> Elle se réfère au pouvoir de l'écriture, se demandant : « Est-ce que l'écriture est une arme ? » (83).

<sup>14</sup> Par marginalisé j'entends ceux qui font partie d'une identité minoritaire au niveau de la race, la classe, la religion, le genre, etc. Ce sujet est exploré davantage dans le premier chapitre de cette thèse.

<sup>15</sup> Helen Vassallo catégorise *Garçon Manqué* (2000), *Poupée Bella* (2004) et *Mes mauvaises pensées* (2005) comme une trilogie autofictionnelle. Il y a également des similarités importantes entre ces ouvrages et *Les hommes veulent naturellement savoir* (2018). Montserrat Serrano Mañes constate que toute l'œuvre de Bouraoui tisse des liens entre la sexualité, l'identité et l'écriture (33).

seulement dans *Mes mauvaises pensées* que Bouraoui parvient à dépasser les tropes identitaires<sup>16</sup> basées sur une notion négative de l'altérité<sup>17</sup> (« Unsuccessful Alterity » 50). Dans « Nina Bouraoui : construction sexuelle et transgression identitaire » (2011), Montserrat Serrano Mañes confirme ce propos — pour elle, la construction identitaire de la narratrice reste inachevée jusqu'au moment où, dans *Mes mauvaises pensées*, elle retrouve son écriture et, à travers sa thérapie, parvient à se « reposséder » (34). Comme Serrano Mañes, Vassallo attribue ce succès au rôle joué par la thérapie psychanalytique, plus spécifiquement à sa capacité à provoquer une sorte d'évolution guérissante (« Unsuccessful Alterity » 49). Selon elle, cette transformation psychologique fait que la narratrice s'ouvre à la possibilité de sa propre différence.<sup>18</sup> C'est donc grâce à la guérison véhiculée par la psychanalyse qu'un changement s'effectue dans la manière dont la différence et l'identité sont évoquées dans l'œuvre bouraouienne à partir de la publication de *Mes mauvaises pensées* en 2005.

Prenant cela comme point de départ, à l'instar de Serrano Mañes et Vassallo je situe ce texte comme un moment clé dans la reconstitution de soi de la narratrice-auteure. Contrairement à elles, je n'attribue pas autant d'importance au rôle joué par la psychanalyse. En effet, lors d'un entretien en 2017, Bouraoui affirme que c'était *Garçon Manqué* et non pas *Mes mauvaises pensées* qui a réellement été écrit pendant sa thérapie (« Making-of Littéraire »). Ce constat paraît nuire à l'importance que Serrano Mañes et Vassallo attribuent à cette dernière, surtout quand on considère le contexte autofictionnel de ces textes. Ni Serrano Mañes ni Vassallo ne traitent explicitement la représentation de la folie et son rapport à l'écriture dans ce texte, deux éléments qui sont, à mon sens, clairement liés à ce moment d'évolution psychologique auquel elles attribuent tant d'importance. Dans « Embodiment,

---

<sup>16</sup> J'expose d'avantage l'argument de Vassallo à la page 127.

<sup>17</sup> Par exemple, elle cite le fait que Bouraoui, dans *Garçon manqué*, associe la France avec la féminité et la civilisation et l'Algérie à la masculinité et la sauvagerie (« Unsuccessful Alterity » 41). Même si Vassallo n'aborde pas ce fait dans son argument, ces stéréotypes sont reconduits dans *Mes mauvaises pensées*.

<sup>18</sup> En revanche, Vassallo considère ironique que cette révélation soit véhiculée par la psychanalyse, expliquant que : « [Psychoanalysis is] the most white, bourgeois form of self-interrogation » (« Unsuccessful Alterity » 51).

Environment and the Reinvention of Self in Nina Bouraoui's Life-Writing » (2013)<sup>19</sup> Vassallo traite *Garçon Manqué* (2000), *Poupée Bella* (2004) et *Mes mauvaises pensées*, proposant de tous les voir comme des récits de la maladie et, plus spécifiquement des récits de quête.<sup>20</sup> En revanche, la lecture que fait Vassallo assimile la maladie, représentée dans les trois ouvrages, au malaise social (« social dis(-)ease ») de la narratrice, lié à son homosexualité et son identité métisse.<sup>21</sup> Elle n'aborde ni les descriptions de véritables souffrances et symptômes psychologiques se trouvant dans *Mes mauvaises pensées*, ni le langage employé pour évoquer la folie et que très provisoirement le rôle de la langue dans la thérapie psychanalytique. Ce faisant, dans son analyse les « mauvaises pensées » sont assimilées au malaise de la narratrice présent également dans les deux autres textes. Ainsi, la maladie chez Bouraoui, telle que Vassallo la comprend, n'est jamais plus qu'une métaphore — symbole, mais jamais un symptôme de la détresse psychologique provoquée par les éléments énumérés ci-dessus.

Toutefois, la lecture faite par Vassallo établit un cadre me permettant de clarifier le positionnement analytique de la présente étude. Mon objectif dans ce chapitre est double. D'un côté, je souhaiterai remédier à ce que je ressens comme une lacune dans les études relatives à ce texte en ce qui concerne le rapport entre l'écriture et l'identité folle. De l'autre, j'étudierai la manière dont la guérison psychologique ayant lieu dans ce texte est liée à la représentation dualiste de la maladie, à la fois comme une souffrance réelle et comme une métaphore révélatrice. Mon but principal sera d'interroger le rapport entre la folie et le langage qui se dévoile ici, en particulier comment les représentations métaphoriques et les imputations

---

<sup>19</sup> Ce chapitre se trouve dans l'ouvrage *Women's writing in Twenty-first-Century France* (2013), édité par Amaleena Damlé et Gill Rye. Vassallo revient ici sur un argument qui se trouve dans « Wounded Storyteller: Illness as Life Narrative in Nina Bouraoui's *Garçon manqué* » (2007), où elle examine la « maladie » de la narratrice dépeinte dans *Garçon manqué* (2002).

<sup>20</sup> Vassallo s'appuie sur l'argument fait par Arthur W. Frank dans *The Wounded Storyteller* (1995). Voir page 32.

<sup>21</sup> Certes, les ouvrages précédents *Mes mauvaises pensées* n'évoquent pas la « folie » de la narratrice d'une manière aussi directe. Mais Vassallo n'examine ni la manifestation réelle de la maladie mentale ni la décision prise par l'auteure d'employer l'expérience de la maladie pour structurer son texte. Alors, bien qu'elle soulève d'autres questions intéressantes, je propose qu'il faille approfondir l'analyse de la maladie présente dans ce récit, à la fois pour aborder plus directement son rôle au-delà d'une métaphore et, parallèlement, pour examiner comment la narratrice joue avec cette métaphorisation.

linguistiques de la folie agissent sur la façon dont elle est perçue socialement et surtout, la façon dont elle est vécue. Je propose donc, dans un premier temps, d'employer la théorie de la performativité de Judith Butler ainsi que l'habitus de Pierre Bourdieu pour explorer le rapport entre le langage, le corps et, spécifiquement, la constitution de l'identité « folle » dans ce texte. Dans un deuxième temps, je m'engage à considérer la fonction de la métaphorisation de la folie d'un point de vue sémantique et psychologique. En fonction de cet objectif, je prendrai appui sur les arguments avancés par des psychiatres Thomas Szasz et Jacques Lacan relatifs à la métaphorisation mais également des philosophes Max Black, Colin Murray Turbayne, et d'autres qui examinent sa valeur heuristique. Ma problématique se pose de la manière suivante : Est-il possible de modifier, par l'écriture, la relation entre la folie et la société tel qu'il est construit par sa métaphorisation, à la fois par rapport à l'individu et à l'échelle collective ?

### **La folie des « mauvaises pensées »**

Pour débiter cette analyse, il faut d'abord établir une définition des « mauvaises pensées », terme qui permet d'organiser la notion de la maladie le long du texte. Décrites de plusieurs manières, elles sont surtout associées à la peur et à la tristesse que ressent la narratrice à cause de son sentiment de devoir cacher des parties d'elle-même, dont son homosexualité, et la sensation d'être « déracinée » due à son double héritage (19). Comme la narratrice ernausienne qui décrit sa « folie » comme une « occupation », la narratrice de *Mes mauvaises pensées* explique qu'elle est « assiégée », dévorée de l'intérieur, qu'elle a l'impression de « porter quelqu'un à l'intérieur de [sa] tête » (11). Dans un entretien avec la journaliste Tara Lennart en 2017, Bouraoui affirme qualifier ses pensées de « mauvaises » car « [elles sont] toujours dirigées contre soi, contre l'autre », les décrivant comme « [d]es sortes de sédiments d'idées inconscientes refoulées » (« Making-of Littéraire »). En ce sens, les mauvaises pensées sont une division intérieure qui fait qu'une partie de soi se retourne contre le reste — d'une



façon similaire à la notion évoquée par la métaphore de l'occupation employée par Ernaux, elles sont une sorte de guerre intérieure. Dans le même entretien, Bouraoui explique la motivation derrière l'écriture de ses mauvaises pensées : « Je pense que je voulais surtout convertir un épisode étrange de ma vie (une sorte de mélancolie passagère) en les écrivant. Elles sont devenues un prétexte à autre chose : j'ai convoqué ma mémoire et les mauvaises pensées sont devenues secondaires » (« Making-of Littéraire »). Du point de vue de cette analyse, ce constat est extrêmement pertinent. En voulant décrire ses phobies d'impulsion durant cet épisode de « mélancolie passagère » de sa vie, Bouraoui admet que les mauvaises pensées sont devenues « secondaires ». D'un côté, il y a la volonté d'explorer un « épisode étrange » et de l'autre, il y a cette « autre chose ».

C'est alors qu'une dualité importante entre en jeu. D'abord, ce texte illustre les difficultés qu'a la narratrice à établir sa subjectivité, son identité homosexuelle et le rôle fondamental qu'a joué le déménagement de l'Algérie vers la France lors de sa puberté dans son développement psychologique. Son rapport à la famille y est clé, car la relation entre sa mère et son père provoque une tension avec ses grands-parents maternels français chez lesquels la narratrice, Nina, passe souvent des vacances pendant son enfance. Cette tension liée à l'héritage culturel du père est reflétée dans le rapport que développe Nina avec la culture française, avec sa famille française et, par extension, avec elle-même. C'est alors que la thérapie psychanalytique qui encadre le texte est censée « réparer les liens » familiaux et personnels (78). Prise en conjonction avec le mal qu'a la narratrice à assumer son homosexualité, il est donc possible, comme le constate Vassallo, de voir la maladie comme une métaphore de son malaise social.

Pourtant, en même temps, la narratrice se réfère tout au long du récit à de multiples troubles psychologiques dont elle affirme souffrir et qui ont marqué sa vie : des phobies

d'impulsion, des TOC,<sup>22</sup> la claustrophobie et la schizophrénie. Lors de l'entretien en 2017 avec la journaliste Tara Lennart, Bouraoui affirme que les mauvaises pensées sont en fait des phobies d'impulsion (un trouble obsessionnel-compulsif), ce qui explique le fait que ce texte soit apparu parmi les conseils de lecture de l'association qui aident les personnes atteintes de ces troubles (« Making-of Littéraire »). Selon le CAMH (Centre de toxicomanie et de santé mentale), un collaborateur de l'Organisation mondiale de la Santé, le trouble obsessionnel-compulsif est notamment caractérisé par la présence d'obsessions et/ou de compulsions (Rector et al. 1). Ils affirment que « [l]es obsessions sont des pensées importunes, des besoins impérieux ou des images qui reviennent sans cesse à l'esprit » (Rector et al. 2). Parmi les possibles obsessions, on trouve celles liées à l'agressivité, incluant la phobie d'impulsion, c'est-à-dire la crainte de faire du mal à autrui ou à soi-même et le fait d'avoir des doutes constants, dont la « crainte d'être responsable d'un désastre » (Rector et al. 2-3). On retrouve des exemples de cette dernière dans le texte quand la narratrice se dit hantée par l'image de ses « dents qui arrachent la peau d'un visage » ou quand elle numérote ses phobies dont « mordre au visage », « blesser un enfant », « me jeter par la fenêtre » (61, 80). D'après le CAMH, dans une tentative d'atténuer la détresse causée par les obsessions, les personnes atteintes de TOC ont recours à des comportements ou des pensées répétitifs ou ritualisés (Rector et al. 3). Encore une fois, cela corrèle à avec la description de la narratrice qui explique à sa psychiatre : « je sais ce dont je souffre, les T.O.C. [...] C'est la peur qui fait cela vous savez, il faut multiplier ses gestes pour se protéger du monde » (26-27). En outre, des compulsions sont définies comme des rituels poussés à l'extrême qui deviennent des fixations, par exemple des vérifications excessives ou des rituels mentaux, incluant la répression des pensées, ou le « remplacement des 'mauvaises pensées' par de 'bonnes' pensées » (Rector et al. 4-5).

---

<sup>22</sup> Bouraoui emploie le terme « T.O.C. » avec des points séparant des lettres mais dans les textes médicaux cet acronyme s'écrit sans point (26).

À la lumière de cette information, il sera donc difficile d'affirmer que la maladie de la narratrice puisse être entièrement réduite à une métaphore. Il faut donc reconsidérer la dualité évoquée dans l'entretien avec Tara Lennart, quand Bouraoui affirme, en voulant explorer les mauvaises pensées dans son écriture, qu'« elles sont devenues un prétexte à autre chose » (Bouraoui, « Making-of Littéraire »). Je propose de voir cette « chose » pour laquelle les mauvaises pensées deviennent un « prétexte » — c'est-à-dire « la raison alléguée pour justifier un dessein, un acte, un comportement [...] l'occasion permettant de faire, de dire quelque chose » — comme l'exploration de son rapport à l'altérité (« prétexte »). En cela, la notion de « mauvaises pensées » telle qu'elle est évoquée dans ce texte dépasse une définition clinique de la maladie pour entrer dans le domaine de la métaphore. Ceci dit, il ne faut pas perdre de vue qu'elles désignent également de façon englobante la supposée anormalité de la narratrice, toutes ses phobies, ses souffrances et ses hésitations intérieures. Elles incarnent donc *à la fois* un véritable trouble psychologique et un malaise profond liés à l'altérité et un questionnement identitaire chez la narratrice. À la différence de ses autres ouvrages autofictionnels ayant des formes plus traditionnelles, *Mes mauvaises pensées* est encadré par le malaise de cette dualité et, en même temps, structuré par le trouble psychologique de la narratrice.

### **La folie et l'a/événement de la différence**

Afin de comprendre le rôle de la différence — qu'elle soit sexuelle, culturelle, ethnique ou autre — et son lien à la « folie » dans ce texte, il est nécessaire d'étudier le rapport qui s'instaure entre le corps de la narratrice, le monde qui l'entoure, le langage, et son état psychologique. Cette connexion, qui commence pendant son enfance et adolescence en Algérie, est mise en évidence quand la narratrice raconte ses souvenirs de cette période. Notamment, le moment définitif de son développement peut être relié à son premier désir homosexuel mais il est également associé à son héritage mixte et à l'arrivée de ses « mauvaises pensées ». D'après la critique littéraire Martine Fernandes qui étudie la représentation de

l'identité métisse chez Bouraoui dans *Garçon manqué* et *La Vie heureuse* (2002), on ne peut pas séparer son rapport à sa sexualité du contexte historique dans lequel ses textes s'insèrent. Fernandes affirme par rapport à la narratrice : « [d]ans un monde aux normes hétérosexuelles, son désir est une transgression comme celui de sa mère [française pour son père algérien] dans un monde sorti de la guerre » (71). On retrouve cette tension dans une description d'une journée de février lors de l'adolescence de la narratrice racontée dans *Mes mauvaises pensées*. Référencés de manière récurrente le long du texte, il n'y a aucun doute que les événements de cette journée ont été psychologiquement marquants. Dans cette optique, je soutiens que ce jour représente la naissance chez la narratrice de la notion de sa propre différence. Il correspond au début de son impression de devoir cacher des parties d'elle-même et au commencement de sa quête de soi correspondant aux premières tentatives de contrôler la manière dont elle est vue (184). C'est en examinant la façon dont la narratrice raconte ce moment que se révèle l'importance de l'organisation psychique de la mémoire ainsi que les effets du langage d'autrui sur le développement de sa conception de soi.

L'épisode qui incarne le début de cette questionnement identitaire est lié au premier amour de la narratrice, au développement de son corps d'adulte et à son identité sexuelle. Avant de quitter Alger pour la France, la jeune Nina est hébergée chez une amie de la famille, « madame B. », dans une grande maison avec piscine et court de tennis, car sa mère est malade. Séduite par cette vie si différente de la sienne, elle se rend compte que ses sentiments pour madame B. vont au-delà de l'appréciation enfantine : « Je crois que j'aime madame B., je sais la regarder, l'envelopper, l'écouter, je sais aussi l'effet de ma tendresse sur elle, je sais ce qui la fait fondre, je sais aussi qu'elle s'attache, encore plus vite que moi, encore plus fort que moi » (65). Soulignée par la répétition de l'affirmatif « je sais » suivi par un verbe à l'infinitif dont madame B. devient le pronom d'objet direct (recevant l'action du verbe), on voit que l'amour de la narratrice est liée à sa capacité à manipuler les sentiments que l'autre éprouve

pour elle. Le fait que cette première attirance sexuelle soit mise en rapport avec sa capacité à rester dans une position de pouvoir est corroboré à nouveau par l'emploi des superlatifs « plus vite que moi » et « plus fort que moi » pour décrire l'attachement de madame B.

Pourtant, avec les premières notions de sa sexualité naît une peur du « vide qui se creuse à l'intérieur de soi » (130). Ce vide « serre de plus en plus fort » lors d'une journée de février quand madame B. la dépose chez elle avant de partir faire des courses (132). C'est ce jour-là que la narratrice constate le caractère éphémère de l'amour, disant : « je sais déjà que je remplacerai madame B. par une autre, je sais déjà le tournis de ma jeunesse [...] je sens le vide [...] je sens la peur aussi » (131). La répétition de la première personne du singulier et du verbe savoir, employés avant pour affirmer son contrôle de madame B., sert ici à confirmer l'inverse. Sa certitude évoquée précédemment s'oppose maintenant à son doute. Parallèlement, sa référence au tournis, une « maladie parasitaire » synonyme de « donner le vertige », et sa « peur » du « vide » illustrent le sentiment de futilité et d'instabilité qu'elle éprouve face à ce sentiment d'impuissance. Pensant à son « corps, si seul, si abandonné », elle admet pourtant que son « ennui » ne provient pas de sa solitude, mais de « la vie que j'ai devant moi et que je ne sais pas définir, c'est cela dont j'ai peur [...] je ne sais pas ce que je vais devenir » (131-132). Son émotion est donc due au fait de ne pas « savoir » ni pouvoir « définir » qui elle « est ». En somme, sa peur provient d'une identité encore incertaine, sujet qui sera traité en profondeur par la suite.

Ce questionnement est interrompu par l'arrivée d'une jeune fille décrite par la narratrice comme « de [s]on âge » qui descend vers elle le long de la piscine (132). Venue pour rendre une robe empruntée à madame B., son regard gêne la narratrice. Elle est menacée par « ces yeux sur [elle] », surprise dans son état de questionnement et de vulnérabilité (132). La fille commence à rire et à tourner autour de la narratrice, un mouvement qui souligne le rapport de pouvoir qui s'instaure entre elles. La narratrice explique :

[C]'est comme une danse au début, puis c'est comme une folie dans ma tête, je me tiens au bord de la piscine, elle dit : 'Attention, tu pourrais tomber', et c'est elle qui tombe, vous savez, elle tombe sur le dos, et il y a l'orage qui avance vers nous, le ciel est jaune, comme chargé de terre, je ne sais pas ce que j'ai fait mais elle se noie, devant moi, et je ne l'aide pas, je la regarde, parce que je sais que c'est ma main qui l'a poussée. (132)

En s'adressant à son psychologue (« vous »), la narratrice lie cet épisode de son enfance, quand elle pousse la fille inconnue dans la piscine, à la force de la nature dans le pays de son enfance. C'est notamment la « folie dans [sa] tête » qui est mise en rapport à l'orage qui avance vers les deux filles. Avant l'arrivée de l'autre fille au bord de la piscine, la narratrice décrit la sensation d'avoir un « bruit d'eau dans [sa] tête », affirmant « c'est l'orage au loin, qui tombe sur la plage, sûrement déserte, sûrement grise, débordée par la mer qui gonfle » (132). Pris dans un sens figuratif, cet orage représente un « [t]rouble, agitation qui affecte quelqu'un intérieurement » (« Orage »). Cette description du « bruit d'eau dans [sa] tête » est répétée par la suite quand la narratrice affirme la « folie dans [sa] tête » qui déclenche l'action violente de pousser l'autre fille dans la piscine (132). L'action provoquée par la « folie » est donc mise en relation avec l'arrivée de l'orage, liant son état psychologique hors de contrôle à la force naturelle de ce pays. Parallèlement, son ton passif ainsi que son aveu « je ne sais pas ce que j'ai fait » démontre l'incertitude de la narratrice face à l'action de pousser la fille dans la piscine (132). Son hésitation est confirmée quand elle explique « je ne l'aide pas, je la regarde, parce que je sais que c'est ma main qui l'a poussée » (132). Dans cet exemple, ce n'est pas la narratrice elle-même mais « la main » qui est le sujet et qui prend l'action du verbe « pousser ». Cette dissociation entre la narratrice et son corps illustre son détachement vis-à-vis de ses actions. Comme la violence de l'orage algérien, la folie de la narratrice est dépeinte comme quelque chose qui lui arrive, une force extérieure à elle-même. La nature inévitable de ces deux perturbations — psychologique et atmosphérique — est également transmise par l'écriture qui

avance dans une phrase sans fin. Le mouvement du texte reflète l'ampleur croissante de la tempête, symbolisant à son tour la montée de colère et le potentiel d'action de la narratrice.

Tout aussi notable est le déplacement de pouvoir ayant lieu pendant cet épisode. C'est l'autre fille qui a le contrôle jusqu'au moment où la narratrice agit, se mettant au bord de la piscine avant de la pousser dans l'eau. De façon similaire, au début, cette fille saisit la narratrice de son regard, mais après, c'est la narratrice qui regarde le corps de l'autre. En ce sens, cette histoire tourne autour de ces deux éléments : le regard — d'abord le regard de l'autre fille, puis celui de la narratrice — et le corps, le sujet de ce regard. Dans un premier temps, le corps de la fille inconnue a une puissance. Elle est « debout, devant » la narratrice, indiquant une verticalité, un « sens de de la hauteur » ou quelqu'un « qui a de la force », qui « n'a pas été abattu » (« Debout »). Puis, la narratrice « [se] relève », prenant elle-même le pouvoir offert par cette position (132). Ensuite, elle décrit le corps de l'autre différemment : « [au] fond de la piscine, [il y a] le corps de la fille que je ne connais pas, qui ne me ressemble pas », et, après avoir attendu un certain temps : « c'est ma force qui hisse le corps de la fille » (132-133).

L'acte de pousser la fille dans la piscine était une tentative de la part de la narratrice pour reprendre le contrôle. Ce désir chez elle est sans doute relié à son sentiment d'impuissance face à son amour non-réciproque pour madame B. et le fait que cette autre fille pourrait menacer ce rapport en s'insérant dans leur intimité. En revanche, il est également associé à son anxiété vis-à-vis du passage de l'enfance à la maturité, représentée par sa peur du futur. Cette dernière ainsi que la rivalité qu'elle ressent envers l'autre, sont illustrées par le fait de se comparer à elle. La narratrice explique que cette fille a « [s]on âge » mais qu'elle ne lui « ressemble pas » (132). L'importance de ce manque de similitude entre les jeunes adolescentes malgré leur âge commun se dévoile en examinant comment la narratrice décrit son physique. En se rappelant de ce moment, elle constate avoir gardé « le souvenir » de l'inconnue, « de son corps sur le rebord de la piscine, ses vêtements trempés qu'elle retire, ses pieds sales, son tricot de peau,

ses seins qui font comme deux disques dans la chair et encore mon dégoût de cela, de sa féminité, de cette expression terrible qui me vient : ‘elle est formée’ » (134). Confrontée au corps de l’autre, visible à travers ses sous-vêtements, la narratrice se sent révoltée (134). L’insistance sur les seins de l’autre fille est renforcée par sa remarque sur sa morphologie. En disant que la fille est « formée », la narratrice fait référence aux « contours, ligne générale du corps » ou bien aux « rondeurs féminines » (« Forme »). Alors, même si les deux filles ont à peu près le même âge, on peut conclure que, à la différence de la narratrice, l’autre fille a déjà atteint la puberté. C’est donc sa féminité naissante qui la dégoûte, qui pousse la narratrice à affirmer leur différence en disant « elle ne me ressemble pas » (133). Pour la jeune Nina, le corps de cette inconnue représente son inévitable entrée dans le champ de la sexualité, là où son homosexualité la distinguera des autres, là où elle sera obligée de faire face à son propre corps, à son identité de femme (un sujet longuement traité dans *Garçon manqué*). La narratrice décrit ce moment comme le « prix à payer pour sortir de l’enfance » — en acceptant son devoir de sauver l’autre, elle passe dans le monde adulte, se rendant compte de sa différence pour la première fois (133).

Les choses se compliquent encore lorsque madame B. est témoin de la violence perpétrée par la narratrice, faisant de cet événement le point de scission définitif avec l’objet de son amour. Arrivant vers les deux filles, madame B. annonce à la narratrice : « si tu avais été ma fille, je t’aurais giflée. Tu me déçois » (134). Sans doute, cette réprobation par la femme qu’elle aime solidifie la portée psychologique de cet épisode. Par la suite, la narratrice commence à se voir comme quelqu’un qui cache « quelque chose de terrible en [elle] », une nature violente comme l’ouragan algérien qui lui sert de miroir en ce jour fatidique de février (135). Elle explique : « après ce jour, toutes les nuits se font écho, des nuits à penser à madame B., des suites à revivre le jour de février, l’orage, mes mains, la peau blanche de la fille, ses mots *aneti mahboula* : ‘tu es folle’ » (136). La portée de l’incident est illustrée par la distinction faite entre



*avant* et « *après* ce jour », situant ce moment comme une rupture temporelle dans sa vie (c'est moi qui souligne ; 134).<sup>23</sup> En revanche, dans ce passage se révèle un autre élément de l'interaction avec la fille inconnue : l'insulte qui lui a été faite par cette dernière, « *aneti mahboula* : 'tu es folle' » (136). Cette injure envers la narratrice suggère également un autre facteur pouvant contribuer à l'altercation entre les deux filles, et surtout aux effets psychologiques résiduels de cet incident.

Comme on l'a vu dans le chapitre sur *L'occupation*, la folie peut être reliée à la pulsion meurtrière car cela représente un retour à un état de nature, l'être humain réduit à ses désirs animaux, non entravés par les lois et la morale de la société.<sup>24</sup> Encore une fois, on note le rapport entre la « nature » de la narratrice — car ce terme peut évoquer des « conditionnements physiologiques de l'individu » — et la nature de ce pays, en tant que « [m]ilieu terrestre particulier, défini par le relief, le sol, le climat, l'eau, la végétation » (« Nature »). Ce rapport est affirmé quand la narratrice constate : « il y a un glissement de la terre algérienne sur mon corps, je veux dire par là que j'ai le statut de l'enfant sauvage » (191). Son héritage algérien représente donc les fougues de passion de l'enfance et l'être humain à l'état de nature, c'est-à-dire insoumis aux règles socio-culturelles (191). Pour cette raison, son premier amour homosexuel et son subséquent rejet par madame B. seront par la suite associés dans sa mémoire à cette violence intérieure : ce qu'elle voit comme son côté algérien. Ce sont notamment ces éléments qu'elle tentera de cacher dès son arrivée en France — ses pulsions, ses désirs et son métissage — en somme, ces choses « terrible[s] » qu'elle imagine avoir en elle (135).

### **La métaphore de la folie et la constitution sociale de l'être**

Ainsi se dévoile la portée de cet incident sur la constitution identitaire de la narratrice.

---

<sup>23</sup> Elle affirme plus tard « la première femme que je perds vraiment, ma première strate romantique serait madame B., je crois. Il y a eu un coup de foudre, de mon corps pour son corps » (187).

<sup>24</sup> Ce passage se trouve à la page 66 dans le chapitre 1.

Comme établi ci-dessus, à partir de ce moment elle subit une évolution dans sa façon de voir le monde. De son propre aveu, « après ce jour » elle est hantée par le souvenir de l'événement composé de : « l'orage, mes mains, la peau blanche de la fille, ses mots *aneti mahboula* : 'tu es folle' » (136). L'orage la rappelle à son héritage algérien ; ses mains représentent son manque de contrôle de sa « violence » intérieure ; la peau de l'autre fille illustre sa frustration envers sa féminité naissante et son entrée dans le champ de la sexualité. Ainsi, le poids que la jeune Nina attribue aux mots de cette fille inconnue, qui lui dit « tu es folle », peut être attribué à sa peur que sa différence — sexuelle, culturelle, raciale, etc. — soit visible par les autres.

C'est alors que cette accusation de folie aboutit à de véritables troubles psychologiques, notamment ses « mauvaises pensées ». Une fois adulte, la narratrice racontera cet événement à sa meilleure copine, « l'Amie ». Face à la tentative de cette dernière d'atténuer sa culpabilité vis-à-vis de l'acte de pousser la fille inconnue dans la piscine, elle explique : « elle ne sait pas comment mes mauvaises pensées vont creuser leur nid, à l'intérieur de moi [...] ma mémoire vient de là, des heures qui ont suivi l'événement » (135). Ce constat suggère la présence d'un effet psychologique plus vaste que celui qui pourrait être encapsulé par l'événement seul. L'affirmation que sa « mémoire vient de là » indique le poids de ce moment dans sa façon d'interpréter la totalité de son passé (135). Son intériorisation de l'événement y compris de cette insulte se produit « dans les heures » suivant l'incident, aboutissant ensuite à ses mauvaises pensées (135). Cette causalité affirme le pouvoir que détient cette invective, la rendant capable de modifier la réalité vécue. Elle fonctionne en cela comme un « acte de langage »,<sup>25</sup> c'est-à-dire un énoncé ayant la capacité d'agir sur le réel et de changer le monde.

Pour comprendre la portée de cet acte linguistique, on peut se référer à l'argument de Judith Butler dans *Excitable Speech* (1997) et « Performativity's social magic » (1998) où iel<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> La théorie des actes de langage est traitée dans le texte *How to Do Things with Words* (1962) par John Langshaw Austin. J'élabore sur la théorie d'Austin dans le chapitre sur Delaume, page 295.

<sup>26</sup> Dans cette thèse j'emploie le pronom « iel » (pronom non-genré équivalant à « they » en anglais) pour parler de Judith Butler qui s'identifie en tant que personne de genre non-binaire (Ferber).

expose un rapport entre les actes du langage et la constitution sociale de l'être, spécifiquement des « interpellations » ayant la capacité à désigner un sujet (*Excitable Speech* 153). L'argument fait par Butler offre une explication de l'impact psychologique de l'insulte « tu es folle » faite par l'inconnue (136).<sup>27</sup> Selon Butler : « social performatives [...] are central to the very process of subject-formation [...] To be hailed or addressed by a social interpellation is to be constituted discursively and socially at once » (« Performativity's social magic » 120). Pour illustrer ce fait, iel emploie l'exemple du genre, ce qu'iel ne voit pas comme une question de nature intrinsèque mais plutôt de répétition consistante. Par exemple, l'interpellation sociale « fille » est capable de modifier la réalité vécue de la personne interpellée : « Being called a 'girl' from the inception of existence is a way in which the girl becomes transitively 'girded' over time » (Butler, « Performativity's social magic » 120). Le fait même de prononcer l'interpellation dans le contexte social agit sur le réel, la rendant vraie pour la plupart des gens. En cela, l'interpellation constitue un acte de langage, agissant comme une structure linguistique qui, en renforçant une norme sociale, a pour résultat une action concrète (Butler, « Performativity's social magic » 120-121).

À l'instar de l'exemple donné par Butler des interpellations portant sur le genre, dans *Mes mauvaises pensées* l'invective de la fille inconnue renforce une norme sociale. Cela rappelle, comme constaté dans le chapitre précédent, le rôle que joue la langue quotidienne et médiatique dans la constitution de l'être. En outre, on a vu que certaines personnes — notamment les femmes « déviantes » — sont plus susceptibles de recevoir une classification de folle.<sup>28</sup> Butler affirme que le pouvoir d'une appellation ayant pour but l'assujettissement de l'autre est renforcé par l'historicité de celui-ci, c'est-à-dire son rapport à la sédimentation des

---

<sup>27</sup> Dans le cadre de cette étude je m'intéresse spécifiquement à l'application que pourrait avoir la théorie de la performativité en ce qui concerne la constitution de l'identité « folle » de la narratrice. La possibilité d'appliquer cette théorie à la constitution de ses autres identités a déjà été traité par Karla Cynthia Garcia Martinez dans « Enjeux identitaires dans *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui » (2009).

<sup>28</sup> J'expose ce rapport dans le chapitre 1 pages 71-74

lois ou des normes sociales figées par son évocation de façon répétitive (« Performativity » 120-121). Une fois ce facteur pris en compte, il n'est pas surprenant que la narratrice de *Mes mauvaises pensées* relève de plusieurs autres accusations de folie lui étant destinées au cours de sa vie. Outre la fille à la piscine, il y a deux de ses ex-copines — Diane et « la fille à l'héroïne » — qui l'accusent de folie à différents moments, et plusieurs commentaires plus généraux portant sur son état psychologique qui reviennent à plusieurs reprises (93, 146).<sup>29</sup> En parlant de « la fille à l'héroïne », la narratrice raconte : « Je crois que j'aime son langage, sa manière de me définir. *Tu es une grande parano. Tu flippes pour un rien. Tu es dérangée de la tête* » (93). Elle explique aussi : « La Chercheuse dit que mon imagination me joue des tours, que je suis influencée par la télévision, par les films que je regarde, que ce n'est pas la réalité » (50). Ou encore, quand elle entend : « [c]'est dans ta tête, » ce qu'elle comprend de la manière suivante : « C'est dans ton cerveau parce que tu es folle et que tous les fous entendent des voix qui n'existent pas, des mots qui viennent de l'intérieur d'eux-mêmes, du corps caverneux et obscur » (59). Pour la narratrice, chaque exemple sert ici à confirmer ce qu'elle croit déjà savoir, qu'elle est en quelque sorte anormale, qu'elle est mentalement « différente » des autres. Le poids de ces accusations est affirmé par sa répétition de la phrase « je garde les mots de ... » plusieurs fois de suite (269). Il faut donc remarquer que, selon Butler, pour qu'une interpellation agisse de manière constitutive, qu'il faut qu'elle ait lieu de façon ritualisée (*Excitable Speech* 36-37). Tout comme son exemple portant sur les personnes qui sont, au sens transitif, promulguées à une identité genrée, à travers l'insulte de la folie et sa répétition par la suite, l'identité de la narratrice est modelée par le langage qui se pose sur elle. Dans le contexte de *Mes mauvaises pensées*, le fait même que la narratrice insiste sur ces différents exemples

---

<sup>29</sup> Parmi d'autres, il y a une copine qui lui dit que son imagination lui « joue des tours », et sa sœur qui lui conte l'histoire de la grippe de sa mère quand elle était enceinte de la narratrice, disant que cela peut avoir pour résultat un enfant schizophrène (50, 40).

de « diagnostic » de folie par des gens dans son entourage illustre l'importance qu'elle attribue à cette répétition qui sert donc à renforcer son identité de folle.

La puissance de cette insulte de la fille inconnue doit alors être comprise dans ce cadre. Mais Butler précise également que la force des interpellations subséquentes est étroitement liée à la survenance d'un choc psychologique lors de la première interpellation (*Excitable Speech* 36-37).<sup>30</sup> Alors, si chaque répétition renvoie à la première, dans *Mes mauvaises pensées* les exemples suivants d'accusation de folie tirent leur force linguistique de l'événement à la piscine.<sup>31</sup> C'est-à-dire que chaque accusation de folie est associée dans la mémoire de la narratrice à sa rupture avec madame B. La douleur de ce rejet lie ainsi l'irrecevabilité de son désir homosexuel à la reconnaissance de sa différence, établissant un rapport concret entre sa « folie » et son sentiment d'altérité. Ce rapport est affirmé dans le texte quand la narratrice admet : « je pourrais relier [cette journée à la piscine] à toutes les autres qui vont suivre, toutes les journées de février, puis de mars, puis de ces mois qui viennent de passer, ces mois qui sont si pleins de vous, de votre visage, de votre voix » (130). Comme quand elle affirme que sa « mémoire vient de là, des heures qui ont suivi l'événement », elle associe tous les jours de sa vie à ce jour à la piscine (135). Il faut donc comprendre ce jour comme étant constitutif au point d'avoir marqué tous les jours et les mois qui le suivent. En cela, le « vous » auquel elle fait référence est tout aussi parlant puisqu'il s'agit de son psychologue. La journée à la piscine, passant par tous les autres jours de sa vie, aboutit à des mois de thérapie psychanalytique en tant qu'adulte. Cela ne laisse aucun doute sur le fait que ce jour soit fondateur.

Sans doute, le véritable poids de cette accusation et les accusations suivantes sur la psyché de la narratrice ne peuvent être séparés du fait que le signifiant de la folie est particulièrement chargé d'émotion et d'histoire. Selon la psychologue Jane Ussher qui étudie

---

<sup>30</sup> Butler remarque : « The force of the name depends not only on its iterability, but on a form of repetition that is linked to trauma » (*Excitable Speech* 36-37).

<sup>31</sup> On note une similarité ici avec la logique temporelle et psychique du trauma en psychanalyse. On revient au sujet du trauma aux pages 168, 214, 265.

la folie spécifiquement dans le contexte de son rapport au genre : « Madness is an emotive term. It serves to categorise, to separate, to designate as different. Madness has a long history » (10). J'en viens ainsi à un point central de mon argument : notamment, quant à la folie, cette historicité est étroitement liée à son emploi en tant que métaphore de la différence. Ici, on revient encore une fois sur un enjeu posé dans le chapitre précédent, plus spécifiquement que la construction sociale de la femme soit basée sur une différence établie par rapport à une « norme » masculine (Delvaux 2).<sup>32</sup> Comme on l'a déjà constaté, celle-ci est reliée à la dépendance de la philosophie occidentale à des modalités binaire de pensée, c'est-à-dire la mise en opposition hiérarchique de deux termes — par exemple, femme/homme, folie/raison, noir/blanc — instaurant la notion qu'un côté de chaque binôme soit inférieur à l'autre.<sup>33</sup> Dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), le texte le plus reconnu pour l'établissement du rapport entre la folie et la différence, Foucault avance que, depuis la médicalisation de la maladie mentale au début XIX<sup>e</sup> siècle, la notion de la folie sert à codifier le rapport entre le même et l'autre. Selon lui : « la folie est différence immédiate, négativement pure, ce qui se dénonce comme non-être, dans une évidence irrécusable » (237). La dichotomie réductrice opposant normal et pathologique sert donc de condamnation, poussant ceux qui divergent des attentes de comportement ou de pensée aux marges de la société (237). Par extension, le signifiant « folie », en constituant le sujet comme « malade », le situe en même temps comme « extérieur » — c'est à dire en décalage de la norme « raisonnable » (Ussher 11-12).

Parallèlement, ce lien entre la folie et l'exclusion permet de comprendre comment le signifiant folie est compris en dehors du domaine médical. À l'instar de ce que dit Sontag, selon la critique littéraire Martine Delvaux, les paradigmes scientifiques de la folie infiltrent la société et « imprègnent la culture populaire », passant facilement dans le langage courant sans

---

<sup>32</sup> Cet argument se trouve à la page 69.

<sup>33</sup> J'expose cet argument à la page 124.

pour autant perdre leur autorité (16). Parallèlement, cette faculté à se répandre tout en conservant sa connotation négative explique la portée socio-culturelle du terme, apportant à toute accusation de folie un pouvoir d'exclusion basé sur sa puissance métaphorique en tant que symbole d'altérité. C'est en cela que Delvaux va plus loin que Sontag, expliquant le piège dans lequel se retrouve la personne accusée de folie : « Un énoncé selon lequel quelqu'un affirme d'un autre qu'il est 'fou' ne sera pas nécessairement démenti, car ce jugement est perçu comme aussi objectif que celui qui porterait sur l'état physique, 'il est malade' : car la 'folie' est une maladie 'mentale' » (16). C'est donc en grande partie dû à son rapport à la différence et à l'étrangeté déjà affirmé par le domaine médical qu'il faut conférer autant de puissance à la folie employée dans la vie quotidienne en tant que métaphore de l'altérité.<sup>34</sup>

### **La fissure du sujet bouraouien**

Dans ce contexte, il n'est donc pas surprenant que le *je* autobiographique de la narratrice traduise une fissure du sujet à partir de ce moment. Cela s'éclaircit en examinant sa transformation suite à cet incident. Ramenée chez ses parents par madame B. elle explique : « Je cours vers ma chambre, je cours à l'intérieur de ma vie » (134). C'est alors qu'elle commence à se retirer du monde, geste illustré par le lien entre l'acte physique de courir vers le refuge intime de sa chambre et l'action métaphorique de courir à « l'intérieur » de sa vie, un refuge psychologique. Le réflexe de se retirer agit donc comme un moyen de se protéger en se

---

<sup>34</sup> Il pourrait être facile de que la folie et la différence se situent dans un rapport de contiguïté métonymique. Mais les définitions des deux démontrent que ce n'est pas le cas. La métonymie repose sur une relation logique : c'est une « figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre, celle-ci étant, au départ, associée à la première par un rapport de contiguïté » (« Métonymie »). La métaphore se fonde sur la mise en relation de deux entités conceptuelles non-contiguës : c'est la « [f]igure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues » (« Métaphore »). Cette métaphore liant folie et différence est tellement ancrée dans la conscience collective que l'on aura tendance à attribuer une contiguïté à ces deux termes qui, à priori, ne devrait pas exister. Si la maladie et la différence étaient véritablement liées, pourquoi des maladies somatiques comme, par exemple, le diabète, ne seraient-elles pas, elles-aussi, associées à l'altérité ? Or, on peut conclure que ce qui distingue la maladie mentale d'autres maladies se trouve précisément dans notre façon de la métaphoriser. C'est cela qui fait que la maladie mentale dépasse sa définition scientifique restreinte. À partir de cette métaphorisation est créée une deuxième notion ayant un sens plus large, plus littéraire, et surtout plus connotée que celle de la maladie mentale, celle de la folie.

cachant. Conjointement, sa référence à « l'intérieur » évoque sa description de ses mauvaises pensées comme « l'obsession de l'intérieur [...] le symbole du secret à porter » (118). La folie de la narratrice ne peut être séparée du fait qu'elle se croit obligée de cacher ce qu'elle est. Dès lors, elle procède à une démarcation entre sa « première vie », c'est-à-dire sa vie d'avant en Algérie pendant laquelle elle était libre, et sa vie d'adulte, commençant au moment même de la puberté quand elle apprend à se contrôler pour ne plus jamais révéler le « secret » de sa différence, comme elle pense l'avoir fait le jour de l'évènement de la piscine chez madame B. (191, 222). Suite à ce jour, cette division engendrera chez elle une fracture qui marquera son état psychologique jusqu'à l'âge adulte.

Afin de comprendre comment cela se passe dans le texte, il faut d'abord remarquer que le début de cette « deuxième vie » coïncide également avec son arrivée en France le 17 juillet 1981, à l'âge de quatorze ans (Bouraoui, « Rentrée Littéraire »). Même si Bouraoui admet que quand elle habitait en Algérie pendant les années soixante-dix le pays était « corseté » et que sa mère était victime d'un racisme anti-français, elle voit en cette période de sa vie un « temps de la volupté » et « [d]e la liberté » (« Rentrée Littéraire »). Elle dit du pays dans lequel elle a grandi : « L'Algérie était comme un enfant sauvage. On était en pleine indépendance » ; avec une mère qu'elle décrit comme tolérante et « laxiste » et son père souvent en voyage, la jeune Nina était libre de se comporter et de s'habiller comme elle voulait (« Rentrée Littéraire »).<sup>35</sup> Il y avait donc une harmonie entre son état d'esprit et son corps : « [en Algérie] j'étais juste avec ce que je ressentais [...] [Ce n'était] qu'après, lorsque je me suis insérée dans la société que tout s'est refermé. À cause du regard des autres » (« Rentrée Littéraire »). La représentation de cette évolution et de ce « renfermement » dans *Mes mauvaises pensées* permettra une compréhension du malaise<sup>36</sup> provoqué par cette transition qui est, selon son propre aveu,

---

<sup>35</sup> Dans *Mes mauvaises pensées* la narratrice dit : « il y a un glissement de la terre algérienne sur mon corps, je veux dire par là que j'ai le statut de l'enfant sauvage » (191). Cette description crée encore un parallèle entre son enfance et le pays dans lequel elle a grandi.

<sup>36</sup> Comme vu précédemment, ce malaise est longuement analysé par Vassallo (2007, 2009, 2013).



étroitement lié à sa différence. En tant qu'adolescente, Bouraoui précise qu'elle : « avai[t] peur. Peur d'être différente. Quand on est jeune, on ne veut pas du tout quitter la norme. Le groupe. La meute. La force » (« Rentrée Littéraire »). Cette peur se répand non seulement dans sa relation à autrui mais aussi dans sa relation à elle-même. D'un côté, une fois arrivée en France, elle doit faire face à son métissage, cette fois-ci se retrouvant de l'autre côté du rapport instauré par le colonialisme.<sup>37</sup> De l'autre, le fait que cette transition coïncide avec sa puberté fait qu'elle doit se confronter simultanément à la question de l'expression de son homosexualité.

On remarque alors dans le texte une évolution importante dans le rapport de la narratrice à son corps. En Algérie, elle ressentait une harmonie entre son environnement et son corps, mais une fois arrivée en France, ce même corps devient le marqueur visible de son étrangeté. Elle explique : « Il y a toujours la gêne de mon corps là, en France, que je n'arrive pas à placer ou à reconnaître, je joue un jeu dans le quinzième arrondissement, je joue à devenir une autre » (137). Ayant quitté l'Algérie, c'est en devenant « une autre » qu'elle tente de combattre le sentiment de malaise que cette transition engendre. Une fois arrivée dans le quinzième arrondissement de Paris, son corps n'est ni reconnaissable ni situable (« je n'arrive pas à placer ou à reconnaître [mon corps] ») (137), alors, pour atténuer sa « gêne » elle ressent le besoin de se calquer sur la culture française, de cacher sa différence. Cette gêne s'explique en constatant que, d'après le sociologue Pierre Bourdieu, c'est notamment sur le corps de chaque individu que s'inscrit son rapport à la société, qui porte les indications soit d'une identité commune soit de l'étrangeté, de l'exclusion (*Esquisse* 297-298).<sup>38</sup> Butler aussi s'intéresse au rôle joué par ce rapport entre le corps et la société — ce que Bourdieu appelle l'*habitus* — l'invoquant pour

---

<sup>37</sup> Plusieurs critiques ont déjà examiné ce rapport dans un contexte postcolonial, par exemple, Kristina Kosnick (2016) qui étudie la relation entre le langage et la violence postcoloniale et Benaouda Lebdaï (2007) qui expose l'impact psychologique de l'histoire sur la vie de l'auteur (36).

<sup>38</sup> Selon Bourdieu, « l'*habitus* est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (e.g. de la langue, de l'économie, etc.) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes [...] durablement soumis aux mêmes conditionnements. (*Esquisse* 282). Il est à noter que d'autres sociologues tels M. Weber, M. Mauss et E. Goffman se sont intéressés à ce concept avant Bourdieu.

exposer le lien entre les actes du langage et la constitution identitaire, spécifiquement des interpellations ayant la capacité de désigner un sujet (*Excitable Speech* 153). Comme iel souligne dans « Performativity's social magic » : « social performatives [...] are central to the very process of subject-formation as well as the embodied, participatory habitus. To be hailed or addressed by a social interpellation is to be constituted discursively and socially at once » (120). Dans le cas de la narratrice, une fois son identité informée par l'invective de la folie et sa répétition, sa gêne se manifeste dans son rapport à son corps, dès lors compris comme l'indicateur physique et visuel de son altérité.

Le rôle que joue l'habitus ici est essentiel. Ce dernier peut être compris comme l'incarnation de la situation sociale et tous les éléments qui la composent : le genre, la classe, la sexualité, la race, l'âge, la nationalité, etc. (Noble & Watkins 522). Il se manifeste dans les actions et les pensées mais également dans la façon d'être et l'apparence à travers l'hexis corporelle, c'est-à-dire la posture, la façon de parler, de marcher, et de se tenir — tous les indices visuels de l'appartenance à un groupe ou une classe sociale (Noble & Watkins 522). En cela, le besoin que ressent la narratrice de s'adapter une fois en France est inséparable de son désir de cacher sa différence culturelle. Arrivée en France, elle raconte : « Je m'achète de nouveaux vêtements, je change de coiffure, je perds mon accent, je change, vite, ou plutôt je me tue, vite, j'apprends, je m'intègre, et je me désapprends, je perds ma lumière, je perds l'odeur des champs de marguerites sauvages, je perds la chaleur du corps, j'apprends vite » (97). Cette réaction paraît rejoindre la notion de Bourdieu que le corps soit essentiel à l'habitus car c'est sur ce dernier que s'inscrit le rapport entre l'individu et la société dans laquelle il évolue. D'après lui, si les sociétés attribuent une telle importance aux signes de l'appartenance culturelle tels que « la tenue, du maintien, des manières corporelles et verbales », c'est parce qu'elles confient au corps « les principes fondamentaux de l'arbitraire culturel » (*Esquisse* 297-298). En somme, le corps fonctionne comme un dépositaire de mémoire de toute l'histoire

socio-culturelle (Bourdieu *Esquisse* 297). Selon cette perspective, la narratrice n'a pas tort de considérer son accent, ses vêtements et sa coiffure comme des indices physiques de son étrangeté à la culture dans laquelle elle se retrouve. Si l'on comprend le corps comme représentant la mémoire vivante de la communauté, à la fois préservant et promulguant ses valeurs et ses principes, cela explique que ce soient ces éléments-là qu'elle tente d'éliminer dans le but de masquer son double héritage et de s'assimiler à la culture française.

Par contre, cette intégration ne s'avère pas si facile, ce qui devient évident quand la narratrice affirme avoir du mal à « prend[re] soin » d'elle, expliquant : « je le fais de l'extérieur, mon corps, mes vêtements, mais je ne sais pas si je sais prendre soin de ma tête, je ne sais pas, il y a une limite que je vois, que je pourrais franchir et je ne pense pas que tous les corps qui m'entourent soient si proches de cette limite » (100). Chez la narratrice, l'extérieur, c'est-à-dire tout ce qui est physique et donc relié à l'hexis corporelle, est plus facilement assimilé aux attentes de la société française. Mais cela n'est pas le cas pour l'intérieur : sa « tête » (100). Cette distinction présage le fait que le véritable obstacle à cette tentative d'intégration soit plus psychologique que physique. Bourdieu précise que l'habitus est à la fois une « [s]tructure structurante, qui organise les pratiques et la perception des pratiques », et « structure structurée » (*La Distinction* 190). Il s'agit d'une structure dans le sens où c'est un ordre systématique, ou « un système de dispositions » (Bourdieu, *Le Sens pratique* 88), générant des perceptions, des appréciations et des pratiques. Mais tout comme il est structuré par les expériences passées, il structure lui aussi les expériences du présent et du futur (Maton 49). On peut alors comprendre la tension reflétée dans le texte comme née d'une rupture entre l'habitus de la narratrice — structurée par ses expériences du passé — et la réalité de sa situation présente. Sa perception d'être proche de la « limite » est donc due au fait qu'elle se retrouve « en désaccord avec le champ et les 'attentes collectives' qui sont constitutives de sa normalité » dans ce nouvel environnement culturel (Bourdieu, *Méditations pascaliennes* 192).

Les autres personnes ne se trouvent pas aussi proches de ce que la narratrice nomme la « limite » car elles n'ont pas ce même désaccord entre leurs désirs, leurs sentiments et ce qu'elles doivent montrer extérieurement. Or pour la narratrice, ce décalage fait partie intégrante de la différence, l'obligeant à lutter contre elle-même de façon constante : « soit je bascule, soit je reste. Je vais rester, mais chaque fois je résiste, chaque fois je me reprends, quand je cours sous la pluie au Trocadéro, quand je reste dans le métro jusqu'à son terminus, quand je ne vais pas en cours, quand je mens sur mon âge... » (100-101). Cette difficulté à obéir aux principes de la culture qui l'entoure indique qu'elle n'est pas guidée par le même habitus que les autres membres de la communauté. Ses actes de résistance sont donc de petits aperçus de la fissure qui sépare son esprit (toujours calé sur l'ancien habitus) du monde qui l'entoure.

Il ne faut donc pas oublier de prendre en compte qu'elle se retrouve dans ce nouveau milieu culturel immédiatement après l'événement à la piscine — événement qui a concrétisé sa conception du rapport entre sa « folie », l'irrecevabilité de son désir homosexuel et la reconnaissance de sa différence. L'association entre son héritage algérien et sa sexualité rend donc encore plus difficile cette transition d'un pays à l'autre. Notamment, en voulant les cacher et les dissimuler, ces éléments deviennent des obstacles à son intégration dans son nouvel environnement culturel. Elle n'arrive pas à s'intégrer entièrement à la culture française, car, comme elle le dit elle-même : « il y a quelque chose d'étranger à la vie chez moi, quelque chose qui ne fonctionne pas, la peur mange tout, j'ai peur de moi, j'ai peur de ma violence qui reste sous ma peau fine et grenée de touches de soleil » (98). Cela suggère que, malgré le fait que, de l'extérieur, elle donne l'impression de faire partie de la société française, ce n'est pas le cas intérieurement. Elle vit ainsi dans la crainte que la différence cachée « sous [sa] peau » puisse être découverte. On note alors une nette distinction faite par la narratrice entre son extérieur et son intérieur. Parallèlement, la notion de peur évoquée ainsi par la narratrice soulève le poids psychologique de cette expérience. Manifestement, si le concept de l'habitus est inséparable

du rapport existant entre l'individu et la société, il va de soi qu'un bouleversement de ce dernier — ici le déménagement d'un pays à un autre — pourrait avoir un effet déstabilisateur. Bourdieu observe : « [d]ans les situations de crise ou de changement rapide, [...] [certains agents] ont à peine à s'ajuster au nouvel ordre établi : leurs dispositions deviennent dysfonctionnelles et les efforts qu'ils peuvent faire pour les perpétuer contribuent à les enfoncer plus profondément dans l'échec » (*Esquisse* 232). Un décalage entre l'habitus et l'ordre social peut alors être générateur de souffrances psychologiques, résultant en ce que Bourdieu appelle l'habitus « déchiré » ou « clivé », engendré notamment par « la contradiction et à la division contre soi-même » (*Méditations* 230). En effet, on voit que la quête de la narratrice pour éliminer les signes extérieurs de sa différence provoque une douloureuse fracture avec la culture de son enfance. Quand elle décrit cette tentative d'intégration, elle constate perdre des parties d'elle-même : sa « lumière », « l'odeur des champs de marguerites sauvages », et « la chaleur du corps » (97). En voulant s'assimiler à la culture française, elle remarque que cela « fait disparaître l'Algérie », la coupant de la communauté dans laquelle elle a grandi (96). Quand elle affirme « je m'intègre, et je me désapprends », le choix de verbes met en relief la causalité en jeu ici (97). Pour s'intégrer, ou faire partie de la culture française, il faut « se désapprendre », ou bien « [o]ublier ce que l'on a appris par l'étude ou l'expérience ». Ainsi, employé de manière réflexive, cela implique qu'elle oublie, ou qu'elle « perd l'habitude » d'elle-même, présageant le prix psychologique à payer pour cette transformation (« Désapprendre »).

Au vu de l'importance jouée par le corps dans le rapport à la société, il n'est donc pas surprenant que, chez la narratrice, cette division soit la plus apparente dans sa façon de décrire celui-ci : « Il a fallu me défaire de mon premier corps amoureux pour en constituer un autre, que je nomme le corps français » (196). Si, comme le dit la psychiatre Lucie Girardon, l'habitus est « témoin de la manière dont le sujet habite son corps » (27), ces deux corps offrent une métaphore apte pour l'habitus clivé. D'un côté, il y a le « corps algérien », lié à l'amour, la

passion et la liberté, de l'autre, le « corps français », associé à l'opposé, c'est-à-dire l'indifférence, la frigidité et le contrôle. Son attestation d'avoir perdu, suite à cette transformation, « la chaleur du corps » (97), renforce cette vision du corps français comme froid et détaché, dépourvu d'émotions fortes. En voulant cacher le secret de sa différence culturelle, raciale et sexuelle, en habitant ce « corps français », elle perd la lumière, la chaleur, l'odeur des champs — des éléments qui soulignent sa connexion à la terre algérienne, son être « naturel » (97). Ainsi, un parallèle se révèle entre l'éloignement de l'Algérie de la narratrice et son éloignement d'elle-même. En cela, le « corps français » peut être compris comme un corps contre nature — ou au moins contre *sa* nature — un corps sans âme, sans vie. Il y a donc une connexion entre cette description et la corrélation susmentionnée faite par la narratrice entre « [s']integr[er] » et « [se] désapprend[re] » (97). Lorsqu'elle habite ce « corps français », elle s'éloigne d'elle-même. En ce sens, malgré — ou bien à cause de — ses tentatives de faire partie de la société française, la narratrice vit son arrivée en France comme une sorte de mort métaphorique, illustrée par l'énoncé « je change, vite, ou plutôt je me tue, vite » (96).

Cette dualité et son rapport à la mort rappelle l'essai de Freud « L'inquiétante étrangeté » (1919), dans lequel il présente l'*Unheimliche*, ou le double, comme une régression psychique évoquant la mortalité (17). Le double prend la forme d'une figure déconcertante invoquant la fracture de soi-même à travers le familier qui se transforme en étrange (14).<sup>39</sup> Dans le but de comprendre le rapport entre cette fracture de soi et l'« habitus clivé » et, plus spécifiquement, son lien avec les mauvaises pensées de la narratrice, il faut considérer d'avantage la relation entre le corps et l'esprit qui entre en jeu ici. En cela, les applications de ce concept sociologique dans le domaine de la psychiatrie peuvent apporter un axe d'analyse fécond.<sup>40</sup> Puisque selon

---

<sup>39</sup> Il est à noter que des critiques de l'analyse freudienne, notamment Julia Kristeva et Hélène Cixous, explorent la relation entre l'*Unheimliche* et le soi, l'employant pour remettre en cause des façons réductives de penser l'étranger, la communauté et la notion du chez soi.

<sup>40</sup> Le sociologue Gérard Mauger relie le phénomène de l'habitus clivé de Bourdieu au « clivage du Moi » freudien dans « Sens pratique et conditions sociales de possibilité de la pensée "pensante" » (2009), lien également soulevé

Girardon, l'habitus est la manifestation de « la manière dont le sujet habite son corps » (27), il est alors vu dans la médecine psychiatrique comme « un indicateur, un indice, faisant partie du recueil séméiologique de l'examen clinique » (26).<sup>41</sup> En cela, elle constate, « [o]bserver et caractériser "l'habitus du patient" permet de recueillir un indicateur "externe" de l'état clinique "interne" du malade » (26). Cela implique qu'on cherche, dans la psychiatrie, les manifestations physiques d'une folie sur le corps et qu'un habitus en décalage avec la société dans laquelle la personne se trouve pourrait être interprété comme indicateur de maladie. Or, dans le sens où l'habitus « renseigne autrui sur l'état de santé d'un sujet », elle conclut, « [n]ous pourrions dire, en somme, que l'habitus se pose comme habit de la santé et de la maladie » (Girardon 26-7). En effet, dans le texte, cette fissure engendrée par la différence entre son « corps algérien » et son « corps français » et la gêne que celle-ci évoque est inséparable des mauvaises pensées de la narratrice. Autrement dit, l'association entre la mort métaphorique (« je me tue ») et cette dualité corporelle témoigne de la connexion entre la folie et l'habitus clivé qui passe par corps. Celle-ci est d'ailleurs apparente dès la première page du texte lorsque la narratrice avoue à sa psychiatre : « Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées. Mon âme se dévore, je suis assiégée. Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête. Quelqu'un qui n'est plus moi ou qui serait un *moi* que j'aurais longtemps tenu, longtemps étouffé » (11). La maladie mentale, évoquée par les « mauvaises pensées », est directement mise en rapport avec ce que la narratrice vit comme une fissure du moi, ce qu'elle vit à la fois comme une dualité corporelle et une séparation entre son corps et son « âme », ou bien son esprit : son extérieur et son intérieur (11). En cela, son expérience est donc directement applicable à la notion de

---

par Laurent Jeanpierre dans « Pierre Bourdieu par Pierre Bourdieu, ou la question du double » (2004) qui dit : « Il faudrait d'ailleurs rechercher plus systématiquement ce que le concept d'« habitus clivé », [...] a en commun ou pas avec la notion développée tardivement par Freud de « clivage du moi » (16). Le « clivage du moi » est notamment défini comme « la coexistence, au sein du moi, de deux attitudes psychiques à l'endroit de la réalité extérieure en tant que celle-ci vient contrarier une exigence pulsionnelle : l'une tient compte de la réalité, l'autre dénie la réalité en cause et met à sa place une production du désir » (Laplanche & Pontalis 67).

<sup>41</sup> Cela rappelle l'argument de Vassallo qui résume la maladie de la narratrice comme un « social dis(-)ease » dans « Embodiment, Environment and the Reinvention of Self in Nina Bouraoui's Life-Writing » (2013).

l'habitus clivé, ce qui permet de comprendre sa sensation de porter « quelqu'un à l'intérieur de [sa] tête » qu'elle « étouffe » comme étant due à l'influence de cet ancien habitus, c'est-à-dire la différence qu'elle tente de réprimer.<sup>42</sup> Comme ses deux corps, un français et un algérien, ce sentiment dessine la présence d'une fissure pathologique, ou bien une compartimentation de la conscience résultant en l'éclatement du sujet (Silvester 127).

Il est donc à noter que Bourdieu choisit d'employer l'exemple de Don Quichotte, personnage de Miguel de Cervantes dans le roman éponyme (1605-1615) pour expliquer ce phénomène. Celui-ci expose le lien entre l'état psychologique et la notion sociologique bourdieusienne notamment car ce personnage ne peut pas être séparé de la folie qui définit son caractère.<sup>43</sup> Selon Bourdieu : « Don Quichotte, c'est celui dont l'habitus correspond à un état dépassé de l'ordre social et qui perpétue des dispositions qui tournent à vide [...] c'est la nostalgie d'un ordre disparu » (« Entretien avec P. Bourdieu »).<sup>44</sup> Comme Don Quichotte, la narratrice se retrouve avec un habitus qui correspond à un état antérieur. C'est pour cette raison qu'elle affirme par rapport à Algérie : « J'étais bien là-bas, j'étais moi, j'étais entre mes mains, dans mon visage, près de mon corps, avec ma voix, j'étais au cœur d'une vie » (98). Parallèlement, elle remarque : « [c'est] comme si je n'étais pas tout à fait là en France, comme je ne suis pas là, parfois encore, en soirée, en boîte de nuit, au dîner, quand je me ferme de l'intérieur » (128). Il n'y a donc aucun doute sur le fait que ce clivage interne soit relié à son environnement. La locution adverbiale « au cœur de », qu'elle mobilise pour décrire son état en Algérie, et la locution « près de » marquent toutes les deux une proximité spatiale. Cette proximité contraste avec sa description de son état une fois arrivée en France comme « pas là », qui implique une absence. Cette sensation de rupture entre son corps (le soi extérieur social) et le soi intérieur/psychologique, c'est-à-dire entre le « moi » qu'elle présente visuellement et le

---

<sup>42</sup> Cet argument se trouve à la page 122.

<sup>43</sup> Bourdieu utilise un deuxième exemple, celui des « vieillards », qui pour leur part, sont associés à la démence.

<sup>44</sup> Entretien avec Roger Chartier, dans « Les lundis de l'histoire », France Culture, mai 1997.



vrai « moi », résulte de ses efforts à négocier avec ces « dispositions qui tournent à vide » (« Entretien avec P. Bourdieu »). Comme dans l'exemple de Don Quichotte, on peut alors conclure qu'il existe une relation entre le décalage de l'habitus et la scission du moi à travers le familier qui se transforme en étrange, comme l'a expliqué Freud (« L'inquiétante étrangeté » 13). En somme, la participation à l'habitus d'une culture marque l'appartenance socio-culturelle de la même façon que la folie marque l'exclusion. C'est pour cette raison que « [t]he person who pushes the boundary [of the habitus] too far is considered by others to be abnormal or mentally ill » (Bedell 114).

Ayant établi cette base, il faut cependant se rappeler que le sentiment d'altérité de la narratrice n'est pas seulement lié à sa différence culturelle mais également à son homosexualité. Cette dernière représente un obstacle supplémentaire à sa capacité à se sentir « chez soi », ce qui rappelle encore une fois l'habitus clivé mais également l'*unheimliche* de Freud, car comme il l'explique lui-même, ce mot allemand « est manifestement l'opposé de 'heimlich, heimisch, vertraut' (termes signifiant intime, 'de la maison', familier) » (5). Ce rapport est rendu davantage évident lorsque la narratrice raconte son voyage à Provincetown, MA, une ville qu'elle appelle « la ville des femmes », connue pour son importante population homosexuelle (177). Elle constate : « Je ne confonds rien à Provincetown, je sais qui je suis, je sais ce que je désire. Je monte l'escalier du Blue Elephant, tout a disparu en moi, la peur, la tristesse, l'exil, je le répète, je suis chez moi — *at home* —, je suis rentrée, dans un pays que je connais bien avant de le visiter, le pays de mon enfance » (180). Son affirmation « je suis rentrée, dans un pays que je connais bien avant de le visiter, le pays de mon enfance » établit une connexion entre Provincetown et l'Algérie. À la différence de la France, cette ville américaine provoque la sensation chez la narratrice d'être « *at home* », ce qui peut, à première vue, sembler paradoxal car son ascendance maternelle fait qu'elle a plus de connexion avec la culture française que celle des USA. Le sentiment d'être chez-soi surgit du fait que ce lieu lui

permet de se remettre en contact avec une partie d'elle-même perdue depuis son enfance. À Provincetown, elle retrouve le sentiment de se connaître, illustré par la phrase « je sais qui je suis », ce qui fait disparaître la peur et la tristesse qu'elle ressent depuis son « exil » en France. On peut donc comprendre cet aveu de deux manières. Premièrement, cela solidifie l'idée que le manque d'une communauté homosexuelle dans sa vie quotidienne telle qu'elle la trouve provisoirement à Provincetown contribue à son sentiment d'altérité et donc à ses mauvaises pensées. Toujours « autre » une fois quitté l'Algérie et l'enfance, elle lutte pour retrouver cette familiarité et l'acceptation, le « home » perdu. Deuxièmement, l'impression de « rentrer », ou « revenir là où l'on a son domicile, ses attaches » (« Rentrer ») n'est pas provoquée par un retour dans un pays qu'elle connaît mais plutôt à un état mental paisible grâce à un sentiment d'appartenance. Cette paix qu'elle associe à l'impression d'être « chez soi » sera retrouvée en soulageant l'angoisse psychologique résultant en la scission du moi qui lui donne l'impression d'être étrangère à elle-même.

### **La formation d'une communauté littéraire**

Afin de comprendre comment cette guérison s'effectue dans le texte, il faut avoir une meilleure compréhension de l'enjeu qui se construit entre cette quête de communauté, la fracture du sujet, et la maladie de la narratrice. En cela, bien que son approche écarte le rôle joué par la folie dans le développement identitaire de la narratrice et sa conceptualisation de sa différence, « Wounded Storyteller: Illness as Life Narrative in Nina Bouraoui's *Garçon manqué* » (2007) de Helen Vassallo peut offrir une piste importante. Dans cette étude, Vassallo souligne comment l'homosexualité de la narratrice est entièrement passée sous silence dans *Garçon manqué*, référencée seulement par la famille et d'autres personnes dans sa vie comme « des problèmes », ce qui n'est « pas normal » chez elle, ce qu'il faut « soigner » (cité dans « Unsuccessful Alterity » 50). Cette insistance sur l'importance de « soigner » son « anormalité » renforce la notion que la narratrice ne ressemble pas aux autres, que son

« étrangeté » l'exclue de la communauté. Mais, selon Vassallo, au-delà de renforcer le poids psychologique de son isolement, ce silence fait que la narratrice se retrouve sans le vocabulaire nécessaire à une éventuelle guérison (« Unsuccessful Alterity » 50).<sup>45</sup> L'argument de Vassallo vis-à-vis de l'impact de ce manque de vocabulaire révèle une autre divergence importante entre ce texte et *Mes mauvaises pensées*. Malgré le fait que la narratrice raconte son enfance et sa sexualité naissante dans les deux ouvrages, cela se passe tout autrement dans *Mes mauvaises pensées*, ce qui est mis en évidence quand narratrice constate : « Ma mère lit Jean-Louis Bory, Yves Navarre, Michel Foucault, elle forme une bibliothèque que je n'ai qu'à consulter pour savoir, très jeune, ce que je suis, pour savoir qui se forme au fond de moi » (184). Tout d'abord, cette citation rappelle le langage qu'elle emploie pour parler de Provincetown : « Je ne confonds rien à Provincetown, je sais qui je suis, je sais ce que je désire », une affirmation qui contraste avec ses pensées avant de pousser la fille dans la piscine chez madame B. où elle dit « je ne sais pas ce que je vais devenir » (180, 132). La lecture, ici, comme la communauté de Provincetown, règle le problème identitaire lié aux mauvaises pensées : « [a]vec mes mauvaises pensées j'ai si peur de ne plus savoir qui je suis » (247). Tandis que la peur la pousse à cacher son autre « moi » et à le réprimer afin de pouvoir ressembler aux autres, une autre peur est alors engendrée — celle de se perdre elle-même. On peut donc conclure que c'est la littérature qui prend la place de la communauté manquante, fournissant le vocabulaire nécessaire.

Dans ce contexte, il est notable que ces trois écrivains auxquels elle attribue sa capacité de savoir ce qui « se forme au fond » d'elle, sont, comme la narratrice elle-même, homosexuels. D'ailleurs, ils ont également tous un lien inéluctable entre leurs écrits et leurs vies. Les histoires de Jean-Louis Bory, Yves Navarre, et Michel Foucault sont des exemples de la lutte contre la

---

<sup>45</sup> Je précise que je ne me réfère pas à une guérison de son « altérité » mais au sentiment de gêne provoqué par celui-ci. Il importe également de noter que, selon Vassallo dans « Embodiment, Environment and the Reinvention of Self in Nina Bouraoui's Life-Writing » (2013), à la différence de *Garçon manqué*, *Mes mauvaises pensées* est un récit de reconstruction et non-pas de guérison (142). Un exposé de l'argument de Vassallo se trouve page 102.

stigmatisation et la discrimination à l'égard de l'homosexualité, de la maladie, et de la différence tout court.<sup>46</sup> Bouraoui s'appuie sur ces écrits pour constituer son identité sexuelle, chose qu'elle explorera et traduira par la suite dans son œuvre comme ils l'ont eux aussi fait. Entourée de personnes faisant passer sa différence sous silence, toute possibilité de se « reconstruire », pour emprunter le terme de Vassallo, dépend de ce contact avec l'écriture de semblables. C'est pour cela que la narratrice voit la littérature comme un moyen de se comprendre : « Je sais l'effet de la littérature : lire, c'est aussi se lire » (141). On peut alors conclure que la communauté littéraire comble le vide créé par le manque d'une communauté physique, lui permettant la libre expression de son identité, car c'est dans le monde littéraire qu'elle trouve des personnes qui lui ressemblent. En ce sens, comme on l'a constaté dans le chapitre sur Ernaux, la littérature est capable d'agir directement sur la psychologie de l'individu qui la lit. Toutefois, au regard des similarités marquées dans le rapport entre les vies de ces trois écrivains et leurs œuvres respectives, il est également possible d'attribuer à cet aveu fait par la narratrice une signification secondaire. Ce « qui se form[ait] au fond » d'elle pendant sa jeunesse peut également être compris comme son identité d'écrivaine à titre personnel (184), c'est-à-dire la naissance de son désir d'employer sa propre écriture pour partager son expérience et les difficultés psychologiques qui l'accompagnent. Au-delà de lui permettre de se constituer une identité en fournissant le vocabulaire nécessaire pour se définir, ces auteurs ont eu un effet profond sur sa façon de voir l'écriture et le langage en soi.

---

<sup>46</sup> La carrière littéraire de Jean-Louis Bory est marquée par sa lutte pour les droits des homosexuels. Après avoir écrit plusieurs ouvrages autobiographiques proclamant son homosexualité, Bory est pris par la dépression qui aboutit à son suicide en 1979 (Germain). Navarre aussi se suicide, mettant fin à sa vie en 1994 (Larivière 330). Son plus célèbre ouvrage, *Le Jardin d'acclimatation* (1980), raconte l'histoire d'un jeune homme emprisonné puis lobotomisé à cause de son homosexualité à l'époque où cette dernière était toujours considérée comme une maladie mentale (Larivière 330). À la différence des deux autres, Foucault fait le choix de cacher son homosexualité pendant sa vie et par là, échappe, dans une certaine mesure, au poids psychologique de devoir se battre pour l'acceptation, un poids qui a sans doute contribué à leurs suicides. Ceci-dit, ses écrits théoriques sont tous marqués par sa vie personnelle (Miller 31). En 1981, quand sa mort du sida est imminente, il explique à Didier Eribon que chacun de ses livres constituent une sorte d'autobiographie car : « 'there is not a book I have written that does not grow, at least in part, out of a direct, personal experience,' with 'madness, with psychiatric hospitals, with sickness'—and 'also with death' » (cité dans Miller 31).

Une autre référence textuelle à laquelle la narratrice revient plusieurs fois au fil du texte — l'écrivain Hervé Guibert — paraît solidifier cette deuxième interprétation. Ami de Foucault, et activiste tout comme Bory et Navarre, Guibert a œuvré toute sa vie pour les droits des homosexuels (Braudeau). Plus concrètement, il luttait contre la stigmatisation associée au sida qui les rendait, avec les consommateurs de stupéfiant, « coupables » de leur maladie, les associant à la déviance, au danger. De cette façon, ses textes combattaient l'imaginaire homophobe qui dépeignait le sida comme une sorte de « fantasme culturel de l'élimination de l'homosexualité » relié à la « pulsion de mort » lacanienne (traduction faite par l'auteure ; Carlson 23).<sup>47</sup> Après son propre diagnostic positif dans les années quatre-vingt, Guibert écrit une série de romans autofictionnels témoignant de son expérience de la maladie (Apter 83). En cela, ce qui distingue son travail de celui de Bory, Navarre, et Foucault est ce qui le rapproche de celui de Bouraoui : le choix de s'autofictionner.

Au vu de cette similarité, il n'est donc pas surprenant que cela soit le langage que la narratrice apprécie tant chez Guibert. Affirmant le problème que lui pose son propre manque de vocabulaire, elle admet : « je n'ai aucun mot pour la sexualité [...] les mots glissent sur cela », pourtant, dans « les scènes de garçons chez Guibert, j'y trouve un lien que je ne sais définir [...] cette sexualité, cette traque, ces nuits me sont étrangères, et pourtant je me sens très bien dans cet univers » (68-69). Or, malgré son propre manque de langage, malgré l'étrangeté de ce qu'il décrit, elle se sent à l'aise dans l'univers créé par Guibert. Elle confie : « Guibert a une écriture excitante, c'est le seul pour moi, le seul à transférer l'histoire de ses désirs » (69). L'importance de cette écriture se révèle quand elle précise : « Chaque livre vient du désir, je crois. C'est ce que je ressens chez Hervé Guibert, dans ses livres, dans son film sur la maladie, dans sa voix qui fait l'inventaire de chaque parcelle de peau, de chaque signe du

---

<sup>47</sup> On voit une référence à cette notion dans le texte quand la narratrice affirme, parlant de son premier désir homosexuel : « Ce désir a un lien avec la mort » (129).

sida, ce n'est pas un langage médical, c'est un langage sensuel » (22). Or, à son sens, c'est la capacité à transférer ses désirs qui permet au langage de dépasser certaines limites. Ce désir pousse Guibert à remplacer le langage médical (froid, impersonnel, même aliénant) par un langage sensuel (chaleureux, personnel, et intime), créant un raccord entre sa voix (ses livres, ses films, ses photographies) et son expérience — son corps malade, mais également vivant, car désirant. C'est cette sensualité de son langage vivace qui fait que Guibert réussit à « transférer » l'expérience de son « univers ». De cette manière, ces descriptions admiratives faites par la narratrice soulignent l'importance du langage et du « je » intime de l'autofiction dans la transmission, ou bien le « transfert », du message de l'écrivain. Son appréciation de l'œuvre Guibertienne est centrée sur sa capacité à manier la langue, formant un nouveau langage qui lui permet d'aborder différemment le sujet de la maladie et, par là, de faire évoluer la façon de la voir. C'est pour cette raison qu'elle rêve de faire, comme lui, ce qu'elle appelle un livre de « transformation » (22).

Dans ce contexte — non seulement cette insistance sur le langage mais aussi la similarité entre ce texte qui décrit la maladie des « mauvaises pensées » et l'œuvre de Guibert qui décrit la maladie du sida — on ne peut manquer de pointer le rôle joué par la métaphorisation dans les deux textes. Comme le met en évidence le critique littéraire David Henri Caron, la capacité de transformation chez Guibert est inséparable de son emploi de la métaphore. Selon Caron, on y retrouve « une revendication stratégique de la métaphore médicale pour mieux la rediriger contre le système qui l'a produite » résultant en « une redéfinition globale, non-hégémonique de la notion de communauté » (12). Caron n'est pas le seul à remarquer le pouvoir de la métaphorisation dans l'écriture guibertienne. D'après Christelle Klein-Scholz, critique littéraire qui travaille sur la maladie, le corps et la construction de l'identité dans la littérature : « [e]n créant un système sanguin métaphorique, Guibert crée un véritable réseau de sens, qui ancre son vécu intime dans la catastrophe collective [...] [il]

file la métaphore du système sanguin et intègre ainsi le corps de ses lecteurs à son entreprise » (61-62). S'appuyant sur les arguments de Caron et Klein-Scholz, on peut donc conclure que c'est à travers son emploi de la métaphore que Guibert arrive à impliquer ses lecteurs. Et, puisque Bouraoui fait clairement allusion à son désir d'émuler l'écriture guibertienne, il ne sera donc pas surprenant de retrouver un fonctionnement similaire de la métaphorisation de la maladie dans *Mes mauvaises pensées*.

Il convient toutefois de remarquer une différence importante entre l'autofiction de Bouraoui et celle de Guibert. Contrairement à ce dernier, il ne s'agit pas ici de raconter l'expérience d'une maladie physique mais d'une maladie purement psychologique. Selon la psychologue Renana Stanger Elran, la tâche de communiquer l'expérience personnelle est plus compliquée pour l'écrivain·e d'un récit autobiographique de la folie, qui doit alors surmonter le challenge d'exprimer une chose qui dépasse la langue (2). Bien entendu, cette difficulté remonte à l'incompatibilité entre la folie et le langage.<sup>48</sup> Le défi posé par cette tâche est soulevé par la narratrice quand elle évoque le rapport tendu entre les mauvaises pensées et le langage : « Avec les mauvaises pensées, il y a la peur du langage déstructuré : la chair sans os. J'ai peur du livre fou qui ne saurait ni se tenir ni se comprendre. Quand Laura Palmer passe dans le monde noir, elle parle à l'envers. Il faudrait un miroir pour lire ce livre dément, celui que j'ai si peur d'écrire, malgré moi » (248). La difficulté de communiquer ou de traduire cette expérience est donc une partie intégrale de son poids psychologique. Sa peur relève de l'impossibilité d'être comprise par autrui ou même par elle-même à cause de ce langage « déstructuré », c'est-à-dire sans structure et sans forme (« Déstructuré »). On peut alors conclure que le langage des mauvaises pensées est un langage fou, sans logos. La référence au monde noir et à Laura Palmer, personnage de la série télévisée *Twin Peaks* (David Lynch et

---

<sup>48</sup> J'explique cette incompatibilité entre folie et langage page 31-32 et je reviens sur ce sujet dans le chapitre III, page 339. Cf. également *Folie et la chose littéraire* de S. Felman.

Mark Frost, 1990-1991),<sup>49</sup> apporte une clarification. Dans la série, le monde noir ou la « Loge Noire »<sup>50</sup> est une sorte de dimension parallèle mythique où il faut faire preuve de courage en affrontant son double maléfique.<sup>51</sup> Il y a donc une similarité entre ce double et ce que la narratrice appelle son autre « moi ».<sup>52</sup> Quand elle explique avoir « peur du livre fou qui ne saurait ni se tenir ni se comprendre » (248), cette peur est en fait liée à sa peur de se confronter à elle-même, ce « moi [...] longtemps étouffée » (11).

Il est donc utile de noter que, selon James Olney, spécialiste de l'écriture de soi et de l'autobiographie, la métaphore peut jouer un rôle d'intermédiaire essentiel. Dans *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography* (1972), il explique : « [O]nly metaphor [...] mediates between the internal and the external, between your experience and my experience, between the artists and us, between conscious mind and total being, between a past and a present self, between, one might say, ourselves formed and ourselves becoming » (34–35). Ainsi, si on comprend le « livre dément » comme un récit de la folie, l'image du « miroir » nécessaire pour lire ce livre devient particulièrement révélatrice. Olney affirme : « We do not see or touch the self, but we do see and touch its metaphors: and thus we 'know' the self, activity or agent, represented in the metaphor and the metaphorizing » (34-35). Le « miroir » de la narratrice peut donc être compris de la même manière. Premièrement, puisque, selon Olney, c'est à travers la métaphore qu'on « voit » et qu'on « touche » le soi, on peut extrapoler que c'est le langage métaphorique qui sert de « miroir », rendant lisible le livre « dément » autobiographique. Cela rejoint la réflexion de Michael Kearns, dans *Metaphors of Mind in Fiction and Psychology* (1987) exposée au début de ce chapitre selon lequel il serait impossible

---

<sup>49</sup> Bouraoui fait plusieurs fois référence à David Lynch et son œuvre, notamment *Mulholland Drive* (2001).

<sup>50</sup> La « Loge noire » apparaît pour la première fois dans l'épisode 3 de la saison 1, « Zen, or the Skill to Catch a Killer ». *Twin peaks*, Frost, Mark et David Lynch (réal.), ABC, avril 1990.

<sup>51</sup> Dans « Masked Ball » (épisode 11, saison 2) le personnage Adjoint Tommy 'Hawk' Hill raconte : « Il y a aussi la légende de la Loge Noire, l'ombre de la Loge Blanche. Selon la légende, tout esprit doit la traverser pour atteindre la perfection ; là, vous rencontrerez votre propre double maléfique. [...] on dit que si vous confrontez à la Loge Noire avec un courage imparfait, elle annihilera complètement votre l'âme » (traduction faite par l'auteure ; 16:00 – 16: 31).

<sup>52</sup> Cet argument se trouve à la Page 126.



de parler du domaine psychologique sans la métaphorisation car la métaphore remplit une lacune sémantique (22). Pris en conjonction avec ce que dit Olney, c'est donc ce statut de médiateur qui donne aux métaphores la capacité de lier ces multiples éléments, servant de pont à la fois interne et externe — une capacité rendue d'autant plus intéressante compte tenu de la fissure psychologique de la narratrice.

Poussant cette idée un peu plus loin, Allen R. Dyer, professeur de psychiatrie à George Washington University, propose de voir la métaphorisation de la folie comme un moyen de combattre la division entre corps et esprit. Il explique : « Madness as metaphor opens the possibility of understanding the relationship between thoughts and feelings. As such it can be a bridge between mind and body [...] a way of overcoming the mind/body split, the legacy of Cartesian dualism » (25). Par extension, on peut constater que le langage métaphorique sert de « miroir » pour la narratrice, rendant possible sa quête pour se connaître, se regarder et se remettre en contact avec son autre « moi ». Quand elle affirme : « Mon âme se dévore, je suis assiégée. Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête », elle crée de la « folie » une métaphore pour exprimer son expérience d'habitus clivé, mais c'est également à travers cette métaphore qu'elle parvient à reconstruire sa subjectivité auparavant menacée par cette fissure (11). Cette qualité fait de la métaphore un instrument essentiel au travail autobiographique de la folie, car, comme l'affirme Hustvedt : « There can be no autobiographical self without language » (66). Conjointement, quand la narratrice remarque par rapport à l'événement de la piscine que ses mauvaises pensées « vien[nent] de là », cela peut être interprété comme faisant référence à la fois au poids psychologique de cet épisode mais également aux possibilités linguistiques offertes par cette rencontre (135). Tout comme les récits de Navarre, Guibert et Bory lui ont donné le vocabulaire nécessaire pour exprimer sa sexualité, c'est à ce moment-là qu'elle acquiert le langage nécessaire pour se constituer elle-même en tant que « folle », lui permettant d'exprimer pour la première fois son sentiment de différence (135). Cette conclusion paraît

confirmée davantage par son énoncé : « Je sais l'effet de la littérature : lire, c'est aussi se lire » (141). Alors, sans ce langage métaphorique son expérience serait incompréhensible à la fois pour elle-même et pour autrui. Dans la partie suivante, il deviendra clair que c'est seulement en écrivant le livre « fou » qu'elle parvient à se regarder, et c'est la métaphore qui lui permet ce regard sur elle-même (248).

### **La folie, une métaphore pour la différence ?**

Afin d'exposer comment le rapport entre la maladie de la narratrice et la métaphore est construit dans le texte, il convient d'établir la fonction de la métaphore d'une manière plus générale. À partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle plusieurs philosophes comme Max Black et Colin Murray Turbayne l'ont examinée dans un cadre linguistique en accordant une attention particulière à sa valeur heuristique. Dans « Metaphor » (1955), un texte de référence en la matière, Black constate dans chaque métaphore, l'existence d'un sujet principal et d'un sujet subsidiaire (ou « focal word ») dont le premier est modifié par la compréhension du deuxième (288). Pour expliquer ce dernier, il emploie l'analogie d'un filtre : « We can think of a metaphor as [...] a screen, and the system of 'associated commonplaces' of the focal word as the network of lines upon the screen. [...] the principal subject is 'seen through' the metaphorical expression — or, if we prefer, that the principal subject is 'projected upon' the field of the subsidiary subject » (288). Alors, en pensant le sujet principal à travers le filtre du sujet subsidiaire, notre perception est informée par les aspects de ce dernier mis en relief par cette association. Autrement dit, le sujet principal est qualifié par les traits du système de lieux communs associés au sujet subsidiaire (288). Notamment, c'est pour cette raison que la métaphore se voit souvent attribuée à la capacité de changer la manière dont on voit le monde.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Je m'appuie notamment sur la conception interactionniste de la métaphore telle qu'employée par Black, qu'il oppose à la conception substitutiviste et comparativiste (285).

Appliquant ce principe au texte, la « folie » de la narratrice est donc le sujet subsidiaire, modifiant le sujet principal, la différence — à la fois sexuelle, socio-culturelle et ethnique (288). Exprimée le plus souvent à travers la métaphore de ses mauvaises pensées, la notion de la différence est organisée par le concept de la maladie, par exemple, quand la narratrice avoue : « Depuis mes mauvaises pensées, je perds aussi le sens du monde, ou de ma faculté d’y participer, je reste en dehors, comme les malades dans leur maladie » (38). Ici on voit que ce rapport est établi en employant le champ lexical de la folie (« mauvaises pensées », « malades dans leur maladie ») pour évoquer l’expérience de la différence et de l’exclusion illustré par la notion de « rest[er] dehors », de « perdre le sens du monde » et de ne pas pouvoir « y participer ». Ainsi, les « mauvaises pensées » résument le sentiment chez la narratrice d’être radicalement « Autre ». Cela rappelle notamment la vision de la maladie mentale comme métaphore pour la déviance proposée par Szasz.<sup>54</sup> Mais au-delà de l’antipsychiatrie, Bouraoui est loin d’être la seule à évoquer ce lien entre la folie et l’altérité. En parlant des différentes formes de communication stylistique entre la folie et la littérature, dans la préface de la nouvelle édition de *Writing and Madness*,<sup>55</sup> la critique littéraire Shoshana Felman invoque le « cliché » littéraire d’employer la folie en tant que « métaphore pour la déviance et la dissidence » (traduction faite par l’auteure ; 4). Au sens figuratif, la déviation est définie soit comme un « [é]cart de conduite [...] par rapport à la morale *normalement* admise » ou un « [é]cart par rapport au cours *normal* qu’on devait prendre », alors, pour dévier, il faut s’écarter, s’écarter de la norme — il faut être *anormal* (c’est moi qui souligne ; « Anormal »). Le texte de Felman se réfère donc à l’emploi de la folie par Flaubert, Balzac et autres écrivains en tant que métaphore de la différence. Felman va jusqu’à dire que cette représentation est maintenant tellement commune qu’elle est devenue un stéréotype (4).

---

<sup>54</sup> La perspective de Szasz est examinée en détail à partir de la page 121.

<sup>55</sup> Titre anglais de *La folie et la chose littéraire* (1978).

Par extension, ce rapport paraît impliquer une toute autre relation entre la folie et la différence. Selon Colin Turbayne, une association répétée entre sujet principal et sujet subsidiaire fait que certaines métaphores tendent à ne plus être reconnues en tant que telles. S'appuyant sur le travail de Max Black, il affirme dans *The Myth of Metaphor* (1970) que, plus une métaphore est originale et efficace, plus elle aura la possibilité de quitter le domaine du figuratif (« make-believe ») pour passer dans le domaine littéral. Ce moment, où une métaphore est acceptée comme littérale et non-plus métaphorique, est communément décrit comme la transition d'une métaphore « vive » vers une métaphore « morte ». Retenant les termes employés par Black, Turbayne affirme : « When the pretense is dropped [...] what was before called a *screen* or a *filter* is now more appropriately called a *disguise* or a *mask*. There is a difference between using a metaphor and being used by it, between using a model and mistaking a model for the thing modeled » (22). Une métaphore « morte », explique Turbayne, est donc la confusion entre le sujet principal et le sujet subsidiaire (traduit par l'auteure ; 25). La confusion de ces deux sujets est parfois dangereuse, surtout dans les domaines de la psychologie et de la théologie. D'après lui : « The histories of the sciences of psychology and theology record [...] the unending search for the best possible metaphors to illustrate their unobservable subjects. [...] [However] many of these theorists writ[e] as if they were replacing false accounts of these subjects by true accounts, or as if they were replacing metaphorical accounts by literal accounts » (96).

En ce sens, ce constat fait par Felman que l'emploi de la folie comme métaphore de la différence soit devenu un « cliché » ou un « stéréotype » — impliquant une répétition « de façon quasi-automatique » (« Stéréotypé ») — démontre qu'il s'agit en fait d'une métaphore morte. Il n'est pas surprenant que la caractérisation métaphorique de la folie comme différence

soit un sujet très contesté.<sup>56</sup> Il faut alors noter que cet argument rappelle également l'importance de la répétition dans le renforcement des normes sociales dont parle Judith Butler, faisant de l'interpellation une action concrète (« Performativity's Social Magic » 120-121). Autrement dit, la folie et l'altérité sont tellement présentées comme liées que la nature métaphorique de leur rapport a été oubliée, la transformant en une vérité littérale pour la plupart de la population. Cette dernière a notamment été rendu évidente par la réaction hostile envers Szasz et le mouvement antipsychiatrique dans les années soixante et soixante-dix.

Sans entrer dans le débat sur la distinction entre les maladies dites biologiques et les maladies dites mentales,<sup>57</sup> ce qui importe, dans le cadre de cette étude, est la possibilité de reconsidérer le potentiel métaphorique offert par la folie et perdu depuis la littéralisation et la lexicalisation de cette métaphore.<sup>58</sup> Dans cette optique, que l'on partage la perspective de Szasz ou pas, il paraît évident que la métaphorisation de la folie en tant que différence a certainement marqué la façon de concevoir les deux. Appliqué à *Mes mauvaises pensées*, cela explique également la raison pour laquelle l'accusation de folie par la fille inconnue touche autant la narratrice, car l'invective de la fille « tu es folle » comporte également le sens « tu es différente » (136). Selon la psychologue et auteure Siri Hustvedt (qui, comme Bouraoui, écrit sur son propre rapport à la folie) : « We organize the past as explicit autobiographical memory

---

<sup>56</sup> Dans *Naissance de la clinique* (1963) Foucault constate un changement de perception fondamental datant du début du XIX<sup>e</sup> siècle quand la médecine commence à s'ordonner et à se référer plus à la normalité qu'à la santé : « [L]e prestige des sciences de la vie au XIX<sup>e</sup> siècle, le rôle de modèle qu'elles ont mené, surtout dans les sciences de l'homme, n'est pas lié primitivement au caractère compréhensif et transférable des concepts biologiques, mais plutôt au fait que ces concepts étaient disposés dans un espace dont la structure profonde répondait à l'opposition du sain et du morbide. Lorsqu'on parlera de la vie des groupes et des sociétés, de la vie de la race, ou même de la «vie psychologique», on ne pensera pas seulement à la structure interne de l'être organisé, mais à la bipolarité médicale du normal et du pathologique » (662-663). Il est manifeste que cette évolution dans la pensée ait modifié fondamentalement la façon dont on a conçu la folie dans les pays occidentaux à partir de cet instant.

<sup>57</sup> Cf. Thomas Szasz, « Fifty Years After the Myth of Mental Illness » (2010).

<sup>58</sup> Le fait que certaines personnes ne pensent pas et ne se comportent pas comme les autres — en somme, le fait qu'elles soient différentes — mène à leur exclusion et possiblement à leur hospitalisation dans une institution psychiatrique visant à corriger cette altérité. De ce fait, la constatation d'un rapport entre la différence de ces personnes et leur catégorisation en tant que malades ne nécessite pas l'acceptation de la vision szaszienne qui différencie la maladie mentale et la maladie purement physique. Il suffit d'établir que la supposée mauvaise santé de certaines soit diamétralement opposée à la supposée bonne santé d'autres — pour ces personnes c'est leur divergence de cette norme qui les qualifie de malades. Leur altérité est donc synonyme de leur folie et inversement.

[...] fragments are linked in a narrative which in turn shapes our expectations for the future (66). Le langage joue donc un rôle primordial dans la constitution identitaire. Dans *Mes mauvaises pensées* celui-ci est mis en évidence par le fait que, quand la narratrice raconte l'histoire de ce jour, elle décrit son état mental avant de pousser la fille dans la piscine comme « une folie dans ma tête » (132). C'est-à-dire qu'elle-même emploie le terme « folie » pour expliquer son état psychologique, nom dérivé du *fol, fou* (« Folie ») et donc étymologiquement lié à l'interpellation employée par la fille pour la dénigrer. S'appuyant sur l'argument de Hustvedt, ce glissement de vocabulaire illustre que l'organisation de cette journée dans la mémoire de la narratrice est la base du développement par la suite de son *je* autobiographique. Alors, au-delà de sa portée psychologique, l'influence linguistique de cet événement est psychologiquement fondateur.

Pourtant, les « mauvaises pensées » évoquent également sa façon de faire face à cette altérité, c'est-à-dire le véritable trouble mental causé par le fait que la narratrice se croit obligée de cacher cette différence. La narratrice se réfère plusieurs fois aux T.O.C. et aux phobies d'impulsion, entre autres maladies. Il ne faut donc pas oublier le fait que son expérience de la différence due à son habitus clivé ait pu engendrer de véritables symptômes et de vrais troubles psychologiques. La vision lacanienne de la relation entre la maladie mentale et la métaphore peut d'avantage clarifier ce rapport. À partir de la notion que la métaphore est la « [désignation d'une] entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre » (« Métaphore »), Lacan propose de voir le symptôme comme métaphorique. Il explique dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient » : « Entre le signifiant énigmatique du trauma sexuel et le terme à quoi il vient se substituer dans une chaîne signifiante actuelle, passe l'étincelle, qui fixe dans un symptôme, - métaphore où la chair ou bien la fonction sont prises comme élément signifiant, - la signification inaccessible au sujet conscient où il peut se résoudre » (277). Le symptôme est un « [s]ymbole écrit sur le sable de la chair » ; autrement dit, il s'agit

de l'inscription de l'inconscient sur le corps (269).<sup>59</sup> Pour voir comment cela fonctionne dans le texte, on peut prendre l'exemple de la narratrice qui dit à sa psychiatre : « dans mes mauvaises pensées, il y a l'obsession de l'intérieur, qui est peut-être le symbole du secret à porter, mais un secret de toutes les petites peurs, c'est ainsi pour ce secret que je viens vous voir » (118). Dans ce cas « les mauvaises pensées » sont « le symptôme », décrit par Lacan comme l'« élément signifiant » qui, passant par « une chaîne signifiante », renvoi au trauma. Comme constaté au préalable, l'intérieur chez la narratrice est représentatif de son impression de devoir éliminer des parties d'elle-même afin de s'intégrer à la société. Le secret en question dans ce passage est donc à la fois son sentiment de différence et sa peur du rejet, cette dernière étant reliée aux éléments qu'elle croit devoir cacher : son héritage algérien, sa violence, son homosexualité, ses jalousies et sa peur que toutes ces choses puissent être perçues de l'extérieur malgré ses efforts. De ce fait, la narratrice décrit les mauvaises pensées comme « le symbole du secret à porter », parce qu'elles symbolisent le trauma subit le jour de la piscine quand elle s'est rendue compte de sa différence pour la première fois, et comme le trauma subséquent d'être arrachée à l'Algérie. En cela, l'élément métaphorique se trouve dans la relation entre le trauma, d'un côté, et la manière dont la peur, la culpabilité, la violence, la tristesse etc. de la narratrice se manifestent, de l'autre.

### **La folie, la métaphore et le soi autobiographique**

L'altérité dans ce texte est donc à la fois liée métaphoriquement à la notion de la folie d'une manière qui rappelle ce que dit Szasz *et*, en même temps, représentative du véritable

---

<sup>59</sup> Claude Leger explique dans « L'immersion du corps dans la psychanalyse » (2004) : « La construction [métaphorique du symptôme] de Lacan est une écriture élégante de la conversion hystérique. Elle a le privilège d'inscrire la logique signifiante dans le somatique et de nous donner non seulement sa première définition du symptôme, mais aussi bien sa première définition du corps, définition qui anticipe d'autres plus tardives, telles que : « Le corps, c'est le langage qui vous le décerne. » Lacan, en suivant le fil qui part de l'invention même de la psychanalyse, celui du syndrome hystérique de conversion, en arrive donc à une définition du corps comme lieu de l'Autre, comme symbolique, et même comme surface d'inscription, à partir d'une définition du symptôme qui est métaphore » (17).

poinds psychologique subit lorsque la narratrice se rend compte de la connotation négative de celle-ci. Mais ce qui paraît initialement comme la superposition de deux visions incompatibles de la relation entre la folie et la métaphore, sert en réalité à problématiser ce rapport. Dans un premier temps, cette dualité peut être éclaircie en examinant comment le processus de métaphorisation agit dans le cadre de l'expression d'un trouble psychologique. Ici, le travail du psychologue Renana Stanger Elran, qui étudie la fonction de la métaphore dans les représentations autobiographiques de la folie, peut apporter une précision. Dans « *A Mind Trying to Right/Write Itself: Metaphors in Madness Narratives* » (2019), elle constate que la psychose représente un effondrement de la pensée symbolique — une fois la capacité à différencier le symbole et le symbolisé atteinte, la pensée devient soit excessivement symbolique, soit figée dans un sens entièrement littéral (12).<sup>60</sup> En expliquant l'expérience psychique, la métaphore est donc employée dans un premier temps de manière littérale : « when a person tells about a psychotic experience in which they were overtaken by a monstrous being—that is no metaphor but a description of an actual experience of possession » (12). C'est le cas par exemple quand la narratrice remarque : « je garde ce sentiment d'être sans cesse une étrangère, ce sentiment se retourne aussi contre moi, je me sens étrangère à l'intérieur de moi-même [...] il y a quelque chose que je ne reconnais pas, une sorte de fuite de moi-même, happée par l'autre, happée par le monde » (109). Vu de cette manière à travers l'écran de la folie, on comprend que la narratrice vive sa différence comme un isolement profond ou bien comme une fracture au niveau psychologique et corporel. C'est alors que, dans ce texte, sa différence devient plus qu'une notion abstraite de relativité mais quelque chose qui la « happe », lui enlevant toute possibilité de connexion avec autrui et avec elle-même.

Ce n'est que par la suite, selon Stanger Elran, que la même imagerie peut être employée dans l'écriture d'un récit visant à communiquer rétroactivement cette expérience. C'est à partir

---

<sup>60</sup> Elle s'appuie notamment sur l'argument d'Hanna Segal (1957).



de là qu'on remarque un nouveau rapport avec la métaphore. Dans l'exemple de la « bête monstrueuse » donné par Stanger Elran, c'est dans un deuxième temps que cette image est employée dans le but de communiquer à autrui le ressenti, le vécu de la folie (12). Employée cette fois-ci en tant que métaphore explicite, cette image devient la représentation de la perte de contrôle et d'identité individuelle engendrée par cette expérience (Stanger Elran 12). Dans *Mes mauvaises pensées*, on peut alors comprendre que le rapport métaphorique entre les « mauvaises pensées » et l'altérité devient une sorte de prophétie autoréalisatrice. Puisque la folie est liée métaphoriquement à la différence, comme l'affirme Szasz, le fait de se faire accuser de folie et, parallèlement, constater sa différence, suffit pour générer chez la narratrice un véritable trouble psychologique. Ensuite, elle vit ce dernier comme une fissure interne, ou bien comme une séparation entre ses deux corps. La métaphore des « mauvaises pensées » lui permet alors de représenter linguistiquement ce qu'elle vit comme la division entre son corps et son esprit et, par là, de créer à partir de sa douleur psychique un récit qui rend accessible ce clivage. Dans son texte, c'est à travers la métaphorisation de cette expérience comme une folie qui la consume et l'habite qu'elle réussit à communiquer cette dernière à son·sa lecteur·ice. Mais trouver les mots justes pour décrire cette douleur lui permet également de réévaluer sa façon de se référer à soi-même et la façon dont elle se situe dans le monde.

Ainsi, malgré l'avertissement de Sontag, dire que la métaphorisation de la folie dans ce texte ne fait que contribuer à une notion problématique de celle-ci serait réducteur. C'est notamment en mettant en scène la relation entre ses mauvaises pensées et sa différence que la narratrice-auteure trouve un moyen de transmettre sa façon de vivre cette expérience au·à la lecteur·ice en symbolisant métaphoriquement le poids psychologique de son altérité. Autrement dit, projetée par la métaphore sur le champ de la maladie, la conception de la différence — surtout le poids psychologique de celle-ci — est modifiée par la conception de la folie. À partir de là, la folie de la narratrice peut être vue comme simultanément provocatrice

et symptomatique de son expérience.<sup>61</sup> Cela résume non seulement son impression d'être différente des autres membres de la communauté, mais, dans le sens où elle est coupée de cet autre « moi », mais aussi le fait qu'elle soit également étrangère à elle-même. Ainsi, la folie devient un outil important dans la communication de ce qu'elle ressent et, comme on va le voir par la suite, un moyen essentiel à la reconstruction de sa subjectivité. Parallèlement, cela suggère que, si ce n'est pas le côté « illness narrative » qui fait que *Mes mauvaises pensées* arrive à ses fins là où d'autres de ses textes ont échoué (Vassallo, « Unsuccessful Alterity » 46), on peut plutôt attribuer ce succès au changement du langage employé pour parler de la « maladie » de la différence.<sup>62</sup> Malgré le fait que Vassallo voit dans *Garçon manqué* une métaphore pour le malaise social (« social dis(-)ease ») de la narratrice (« Unsuccessful Alterity » 46), il faut attendre *Mes Mauvaises pensées* pour que cette métaphore soit nommée de façon explicite et notamment pour que la narratrice aborde ses symptômes et ses effets psychologiques. En ce sens, les « mauvaises pensées » sont à la fois représentatives d'un véritable trouble psychique et une métaphore employée pour communiquer son malaise, sa gêne, sa relation au monde et à elle-même. Ce fait crée un contraste notable entre cet ouvrage — là où les symptômes *et* la métaphore de la maladie sont omniprésents — et les textes qui le précèdent. Ici, à l'instar de Guibert, l'auteure expose les effets de la maladie sur son rapport à son corps et à elle-même, tout en employant la métaphore médicale pour communiquer son expérience d'altérité.

On peut donc constater que la force linguistique de ce texte n'est pas liée à l'invention d'une métaphore originale mais bien à la réactivation d'une métaphore morte. L'innovation consiste en la capacité à ressusciter cette métaphore lexicalisée en la faisant passer du domaine

---

<sup>61</sup> L'amalgame entre symptômes et causes de la folie n'est pas nouveau. Selon la critique littéraire Taylor Donnelly : « Under its aegis, symptoms and causes are conflated; hysteria looks like women doing what we don't want them to do (demanding attention, either in the public or private sphere, or attempting non-domestic work), and it is caused by the depletion of nerves caused by such activities as demanding attention or working » (222).

<sup>62</sup> Je me réfère ici à son argument vis-à-vis de *Mes mauvaises pensées* qui a déjà été soulevé à la page 102.

littéral au domaine métaphorique (45). Cela est accompli par le fait d'attirer l'attention du·de la lecteur·ice sur les deux sujets qui sont mis en dialogue. Le critique littéraire Göran Printz-Påhlson offre l'explication suivante : « The main problem with metaphor as a functional element of language is its submerged character [...] the ability of language to absorb metaphors in its active structure. [But] it does not feel right to regard such sunken or petrified metaphors as irrevocably dead: as long as metaphor is [...] begetting or generative, [it] can always be reactivated » (63). Cette notion de réactivation d'une métaphore se base sur la possibilité de faire « revivre » une métaphore morte. C'est-à-dire la faire passer à nouveau dans le domaine métaphorique où elle va perdre le sens littéral qui lui a été attribuée.<sup>63</sup> D'après la philosophe Ina Loewenberg : « A novel metaphor puts us into an unaccustomed location from which, if our eyes are open, we cannot help but see the subjects of the metaphor— *even both subjects* — in a new way » (c'est moi qui souligne ; 347-48). Ainsi, tout comme une nouvelle métaphore permet de voir un sujet d'une manière différente, c'est aussi le cas dans la ressuscitation d'une métaphore morte. De cette manière, *Mes mauvaises pensées* permet à l'auteure et au·à la lecteur·ice de voir la folie, la différence, et surtout le rapport entre elles, différemment.

### **Une poétique de la folie : l'écriture dans le miroir**

Pourtant, la modification de ce rapport métaphorique entre la folie et la différence n'agit pas seulement sur la perception de le·a lecteur·ice. On voit également son effet sur la vision qu'a la narratrice d'elle-même. Celui-ci se révèle quand elle explique à sa psychiatre : « J'ai votre voix aussi avec moi : 'Vous souffrez de phobies d'impulsion', ce sont mes nouveaux mots préférés. Je me considère comme une personne malade et je sais que cette maladie est un arrangement avec le réel » (14). Le choix du verbe ici est révélateur : « considérer », veut dire « [r]egarder, examiner quelque chose sous un aspect déterminé ou d'une façon particulière »

---

<sup>63</sup> J'explique le concept de la métaphore morte à la page 182.

(« Considérer »). Dire « je me considère comme une personne malade » n'est pas la même chose que de dire : « je *suis* une personne malade ». Elle aurait pu substituer « considérer » à un autre verbe : « constituer » : « [p]lacer, établir quelqu'un dans un état, une situation » (« Constituer ».) Se constituer comme malade est un « arrangement avec le réel » car cela lui permet de reformuler sa vision de la réalité. C'est en écrivant cette expérience et en s'appuyant sur le vocabulaire de la maladie qu'elle affirme : « les phobies se sont déplacées, comme moi je me déplace, du réel à un monde qui n'existe pas » (14). On note immédiatement la dualité de l'espace — une division qui pourrait être comprise comme celle qui existe entre la réalité et le monde fictif. Dans *Histoire de la folie* Foucault remarque un phénomène similaire, constatant l'existence autour de la folie d'une certaine « latitude », « [un] espace de jeu qui [permettant] au sujet de parler lui-même le langage de sa propre folie et de se constituer comme fou » (*Histoire* 633).<sup>64</sup> Alors, une fois que la narratrice se « considère » comme malade, elle gagne une marge de manœuvre. C'est en parlant « le langage de sa propre folie » que l'expérience de ses phobies, de sa maladie, se déplace du monde réel — le monde littéral — à un autre monde, le monde littéraire, le monde métaphorique. Par extension, cette reformulation de sa vision d'elle-même à partir d'un langage métaphorique et non-pas littéral, agit sur sa conception de l'interpellation originale « tu es folle » ainsi que sur sa façon de se voir (136). C'est donc cette écriture de sa folie qui permet à la narratrice un nouveau regard sur elle-même ce qui la mène vers une guérison.

Cet « espace de jeu » rappelle les caractéristiques essentielles de l'écriture autofictionnelle, à savoir son statut liminal et son hybridité, comme on l'a constaté dans l'introduction et dans le chapitre précédent (Jeannelle, « Où en est la réflexion » 33).<sup>65</sup> Ici, la

---

<sup>64</sup> Selon Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, « cette liberté » de la folie est étroitement liée à son langage, reconnaissable lorsqu'on communique avec le fou « dans le monde mixte des images corporelles et des mythes organiques » (634). Ce monde a donc beaucoup en commun avec le monde littéraire, car on y retrouve des « lectures avides, complicité de l'imagination » (633). Tel est le cas dès qu'on reconnaît qu'une phrase est une métaphore : la valeur de vérité y devient sans pertinence (Hausman 85).

<sup>65</sup> Pour plus de détails sur ce que Jeannelle appelle le « phénomène d'hybridité » (28) voir page 26 et page 195.

perspective de Sylvie Ducas, spécialiste en études littéraires, apporte une clarification. Selon elle, c'est cette indécidabilité qui fait que l'écriture autofictionnelle est inséparable du rapport entre le moi et la fiction : « [l]e statut hybride du pacte mi-fictif, mi-authentique qui fonde l'autofiction [...] offre de mettre la fiction de soi en accord avec la thèse lacanienne selon laquelle "le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction" » (184).<sup>66</sup> Cette notion est étalée par Mounir Laouyen dans « L'autofiction : une réception problématique » (2002).<sup>67</sup> Selon lui, en acceptant la vision de Lacan, et partagée par Barthes, Foucault et Derrida que « l'être n'existe que par l'énonciation », l'autofiction devient la forme littéraire la plus authentique (14).<sup>68</sup> Ce travail dépend notamment du pacte autofictionnel — c'est en mettant « le 'héros' du récit en position d'analysant » et le·a narrateur·ice « à la place de l'analyste » que l'autofiction « fait entrer le sujet schizé en analyse » (Dobrovsky, « Autobiographie » 90). Ainsi, à travers « l'écran de la fiction », l'auteur·e parvient à « se révéler » à lui ou à elle-même (Laouyen 14).

Ce fonctionnement devient particulièrement évident dans *Mes mauvaises pensées* quand la narratrice se réfère à ses livres comme « [s]es livres-miroirs » (29). La métaphore du miroir revient à la fin du texte, cette fois-ci en s'adressant au psychiatre : « [V]ous devenez un miroir, à force de rendez-vous je me rends compte que je n'aime pas mon visage, je n'aime pas ce qui se dégage de moi ; lentement vous devenez l'amie de mes peurs, chaque peur passe par vous » (255). On voit donc l'importance de la thérapie psychanalytique qui permet à la narratrice de se « rend[re] compte » qu'elle ne s'aime pas (255). Dans cette optique, le fait qu'elle réemploie ici la métaphore du miroir, utilisée antérieurement pour décrire ses livres, est révélateur. Due à ce précédent lien entre l'écriture et le miroir, cette citation accentue le brouillage entre le « vous » de la psychiatre et le « vous » du·de la lecteur·ice. Cette confusion est renforcée par

<sup>66</sup> Elle cite « Le stade du miroir » de Lacan (*Écrits*, 1996) et *Fiction et diction* de Gérard Genette (1991).

<sup>67</sup> Laouyen fait référence à cette même citation de Lacan cité par Ducas dans son article publié en 2002.

<sup>68</sup> Ce sujet a déjà été soulevé à la page 39.

le fait que, comme il a été indiqué précédemment, c'est *Garçon manqué* et non pas *Mes mauvaises pensées* qui a réellement été écrit pendant sa thérapie.<sup>69</sup> On peut donc conclure que ce n'est pas grâce à sa thérapie que la narratrice réalise qu'elle ne s'aime pas pour ensuite évoluer. Ce nouveau regard analytique n'est pas rendu possible par la thérapie en soi mais par l'écriture de sa thérapie après coup : l'autofiction.

Il faut donc noter que la capacité qu'a cette écriture à porter ce regard sur soi est intimement liée à son élément psychanalytique. Comme l'explique l'auteure Marie Darrieussecq : « c'est la psychanalyse qui donn[e] aux mots leurs résonances de sons et de sens. L'autofiction telle qu'elle est définie dans *Fils* naît directement de la parole analytique, où la fiction est friction » (370).<sup>70</sup> Puisqu'elle permet d'« occuper simultanément deux places antithétiques » (Dobrovsky, « Autobiographie » 91), c'est-à-dire celles de l'analysant et de l'analyste, à travers l'écriture autofictionnelle l'auteur·e parvient à s'affronter à soi-même. Or, pour la narratrice, cette évolution dans sa façon de se voir passe par ce que Dobrovsky nomme « l'écriture psychanalytique ».

La manière dont elle décrit son état psychologique lors de son séjour à Provincetown vient appuyer de cette lecture :

Je suis chez moi à l'intérieur de moi, vous savez, je me laisse traverser, il ne s'agit plus de regarder, mais de vivre enfin avec ce que je regarde, c'est comme si j'entrais dans mon miroir, c'est comme si des milliers de souvenirs se rassemblaient pour ne former qu'une seule vérité, qu'une seule ligne [...] je ne suis plus l'auteur du roman, je suis à l'intérieur du roman. (177-178)

Pour que la narratrice puisse se sentir « chez [elle] à l'intérieur de [soi] », c'est-à-dire s'aimer et réparer son « moi » fissuré, il faut qu'elle passe de son identité extérieure d'« auteur[e] du

---

<sup>69</sup> Cet argument se trouve à la page 127.

<sup>70</sup> Le rapport fiction/friction est examiné en plus de détail dans le chapitre IV, pages 284-287.

roman » pour se retrouver « à l'intérieur du roman ». Encore une fois, on retrouve la métaphore du miroir. C'est l'acte d'entrer dans le miroir qui lui permet de changer son regard d'un regard stratifié à un regard unifié : « une seule vérité [...] une seule ligne » (177). Être à l'intérieur du roman se rapporte donc au fait d'être bien en elle-même. Cela rappelle notamment la description faite par Doubrovsky dans *Le Livre brisé* : « Je suis un être fictif », ou encore par Chloé Delaume qui ne cesse jamais de répéter en décrivant sa démarche autofictive : « Je suis un personnage de fiction ». <sup>71</sup> C'est donc en écrivant cette autofiction dans laquelle elle « se considère comme une personne malade » qu'elle parvient à réparer ce clivage psychologique. La vision de Stéphanie Michineau, la spécialiste de l'autofiction, vient à l'appui de cette lecture car elle voit en cette écriture « un acte individuel [permettant de] réintégrer [un] moi profondément ébranlé », en somme, un retour à soi-même (44). C'est dans cette optique qu'il faut comprendre l'aveu de la narratrice à la fin du texte où elle dit retrouver la sensation d'être « solidaire de [s]oi-même » (179), adjectif qui décrit un lien entre deux (ou plusieurs) personnes (« Solidaire »). Employé ainsi de manière réflexive, il implique une réunification interne avec son autre « moi » (11). Cette perspective est renforcée par la comparaison d'entrer dans son miroir (par extension, dans son livre qui est également l'écriture de sa thérapie) suggérant la possibilité de se trouver dans l'espace textuel, comme à Provincetown, un sentiment d'appartenance et, par là, une nouvelle vision d'elle-même.

C'est en employant la folie comme une métaphore pour décrire une différence réellement vécue et qui a eu pour résultat son impression de « porte[r] quelqu'un à l'intérieur de [s]a tête » que Bouraoui arrive à traduire son expérience (11). Pensée de cette manière à travers la notion de la folie, la métaphorisation de l'exclusion qu'elle ressent communique sa profonde aliénation d'elle-même, son incapacité à « se définir » (131-132 ; 247). Ainsi, c'est cette métaphore de la folie qui lui permet de reconstruire son identité fracturée car la métaphorisation

---

<sup>71</sup> Je reviens sur ce sujet à la page 296 du chapitre IV.

lui offre la possibilité d'exprimer ce qu'elle a ressenti et de transmettre cette expérience au·à la lecteur·ice. En décrivant la folie à la fois comme une réalité vécue (métaphorique seulement dans le sens lacanien) tout en s'appuyant sur la métaphore morte associant folie et différence, le texte expose ce qui résulte de cette union. Ses textes créent un espace de partage communautaire et de guérison dans lequel elle invite son·sa lecteur·ice à participer à la réhabilitation de son « moi ». « Le pays de l'écriture » lui permet de retrouver un sentiment de communauté, une « solidarité » et une sensation d'être chez « soi » (179). Tout comme sa maladie est un « arrangement avec le réel », la narratrice admet que pendant que « la lecture m'arrache au réel [...] l'écriture m'oblige à m'y tenir au plus près [du réel] » (14, 50). C'est donc depuis le domaine littéraire qu'elle devient capable de reformuler son identité à partir d'un nouveau langage métaphorique.

À la fin du texte, une évolution importante s'énonce dans la pensée de la narratrice qui constate : « je sais que c'est moi dont je tombe amoureuse quand je pense à vous. [...] je n'ai pas peur des traces de ce travail, je ne me sens plus folle, je sais aussi que je ne l'ai jamais été » (255). L'ambiguïté paraît ici voulue — on ne sait pas si elle s'adresse à sa psychiatre ou au·à la lecteur·ice de son texte, si le travail dont elle parle est le travail de la thérapie ou celui de l'écriture, ou les deux. Ce qui est important dans cet aveu est surtout le fait qu'elle est devenue capable de se regarder, une évolution dans sa psychologie facilitée avant tout par son entrée dans le monde métaphorique de l'écriture qui s'est lentement confondu avec la réalité. Avec l'aide du langage métaphorique, qui devient un « miroir », la narratrice commence à se regarder puis à s'aimer et c'est alors qu'elle parvient à ne plus voir la folie comme une chose à cacher mais une métaphore utile pour décrire ce qu'elle a vécu. Suite à son aveu de n'être « plus folle », elle constate : « ma folie serait de la tristesse » (256). En changeant ainsi de métaphore elle affirme ne plus avoir besoin de la folie pour communiquer l'expérience de sa différence (256). En même temps, ce choix est parlant car il relie son altérité à la tristesse —



une tristesse qui est non pas due au fait d'être différente, mais au fait que cette différence ait provoqué autant de douleur psychologique. Cette douleur a, en grande partie, été causée par le cliché liant folie et différence qui lui a été révélé ce jour décisif au bord de la piscine chez madame B. En revanche, en reconnaissant le fait que la folie ne soit qu'une métaphore de son expérience de différence et que l'une n'implique pas nécessairement l'autre, la narratrice dissocie les deux termes, se libérant ainsi de leur poids psychologique.

### **Repenser le langage de la folie**

Il peut alors être utile de revenir brièvement sur l'argument de Sontag vis-à-vis de la métaphorisation de la maladie afin de révéler la valeur de cet accomplissement linguistique fait par Bouraoui. Dans *Illness as Metaphor*, Sontag déclare : « [t]he very names of [certain] diseases are felt to have a magic power » (6-7). C'est le cas, selon elle car leur diagnostic, c'est-à-dire l'interpellation via la nomination de la maladie, engendre une affliction supplémentaire due à leur poids mythique dans l'imagination populaire (*Illness* 6-7). Ainsi, en attribuant un « pouvoir magique » aux « noms » de certaines maladies, Sontag nous rappelle ce qu'écrit Butler dans « Performativity's social magic ». Comme constaté préalablement, Butler y affirme que des identités et des « positions sociales » sont produites par l'interpellation répétitive (« Performativity's social magic » 125). En tant que réceptacle des mémoires (ou bien des métaphores), le corps est singulièrement susceptible à la parole ; moulé par le langage qui se pose sur lui, il se trouve menacé par les associations qui lui sont accolées.

L'histoire racontée dans *Mes mauvaises pensées* paraît confirmer cette interprétation. Dès que la narratrice se fait accuser de folie pour la première fois (à la piscine de Madame B.), le poids socio-culturel de cette invective — métaphore de l'altérité et l'exclusion — provoque une souffrance psychologique. Cet incident devient fondateur dans la vie de la narratrice et ses effets sont aggravés par des invectives postérieures. La pensée de Judith Butler concernant la conception bourdieusienne du corps comme dépositaire métaphorique de la mémoire culturelle

permet de comprendre ce phénomène. Selon elle, le pouvoir linguistique de blesser qu'ont certaines interpellations dépendrait d'une « relation de discordance et d'inséparabilité entre le corps et la parole, mais aussi, par conséquent entre la parole et ses effets » (Butler 33).<sup>72</sup> Le « nom » que l'on donne à quelqu'un devient, à travers sa répétition, un acte d'interpellation. Par conséquent, cette interpellation marque le corps et ainsi, le fait réagir. C'est pour cette raison que, à partir du moment où la narratrice se fait accuser de folie pour la première fois et qu'elle associe cette folie à l'irrecevabilité de son amour homosexuel et à son lien à la nature algérienne, cette folie s'inscrit sur son corps. Par la suite, c'est à travers la folie qu'elle définira sa relation au monde. Autrement dit, une fois marquée par cette interpellation, elle commence à constituer sa conception d'elle-même autour de cette identité de folle, ce qui devient, par la suite, un moyen d'exprimer son rapport à la différence. Ainsi, la constitution identitaire décrite dans le texte illustre à quel point l'argument de Butler selon lequel certains « actes linguistiques » issus de la société servent à constituer l'« être », est proche de la perspective de Sontag en ce qui concerne le danger de la métaphorisation. Les maladies dont parle Sontag s'inscrivent sur le corps car, à travers leur interpellation, elles altèrent la conception identitaire de la personne malade. En ce sens, la constitution d'un être à travers son interpellation sociale ne pourra ensuite qu'être considérée conjointement avec les actes linguistiques, non seulement relatifs au genre mais aussi à la métaphorisation de la maladie.

Au vu de ce rapport, il n'est donc pas surprenant que la question de la métaphorisation de la folie prenne place au cœur du débat sur la maladie mentale dans le milieu universitaire. Dans *Finding the Plot: A Maternal Approach to Madness in Literature* (2017) Megan Rogers explique : « [O]n the one side, the disabilities studies approach that argues that madness is a disability represented by real people's lived experience and should not be seen as a metaphor

---

<sup>72</sup> « Que l'acte de discours soit un acte du corps signifie que l'acte est redoublé au moment du discours : il y a ce qui est dit, et il y a une sorte de dire que l'« instrument » corporel de l'énonciation accomplit » (Butler, *Le pouvoir des mots*).

and, on the other, the antipsychiatry movement that insists that mental illness is a myth » (499). Rogers, qui se positionne entre les deux perspectives, soulève ce débat dans le contexte du traitement du personnage de la femme folle par les féministes à partir des années soixante et soixante-dix.<sup>73</sup> Elle observe également une évolution importante dans la subjectivité attribuée à la représentation de femmes folles dans la littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : « Whereas in the interpretation of nineteenth century literary madwoman there is an inevitability to the female character's emotional distress, in the interpretations of the twentieth and twenty-first century literary madwoman there is a level of choice associated with her state of mind » (508). En revanche, dans les deux cas, l'interprétation de la folie dans le contexte féministe reste ancrée dans sa valeur métaphorique. Pour Rogers, celle-ci est notamment liée à la tension existant entre une approche analytique basée sur le contenu et celle penchée sur le discours symbolique ou bien, ce que l'on peut appeler, respectivement, « l'approche américaine » et « l'approche française » (où le « French Feminism ») dans la critique littéraire (traduction faite par l'auteure ; 612).<sup>74</sup> En cela, Rogers partage l'opinion de Lennard J. Davis qui écrit dans l'introduction à « *The madwoman and the Blindman : Jane Eyre, Discourse, Disability* » (2012) : « before we can leap to the metaphor, we need to know the object. Before we can interpret the semiotics of disability, we need to understand the subjectivity of being disabled. [While] I am not denigrating these identity-based readings, [...] I think they need to succeed, not precede, disability studies readings » (xi). Le danger pour Davis, comme pour Rogers et d'autres,<sup>75</sup> se trouve en l'action de nier, à travers la métaphorisation, la réalité vécue.

---

<sup>73</sup> Elle se réfère en particulier au « New French feminism » et *l'écriture féminine* (Rogers empl. 540). J'examine davantage le féminisme de cette période et son rapport à la folie à la page 17.

<sup>74</sup> Rogers précise : « [These terms] must be taken to refer to a particular intellectual tradition [...] [two] schools of thought encompassing a range of rich individual variations » (612). Par contre, la notion même du « French Feminism » n'est pas sans controverse. Dans « La Construction du 'French Feminism' dans le discours universitaire américain » (1996) Claire Moses constate, dans le milieu universitaire américain, que le terme « French Feminism » est réducteur et ne constitue pas une vision globale du féminisme en France. On retrouve cette perspective chez Christine Delphy dans l'essai « The Invention of French Feminism » (1995).

<sup>75</sup> Ce point de vue est partagé par Elizabeth J. Donaldson (« The Corpus of the Madwoman », 2002).

À l'instar de Sontag, il avance que la métaphorisation de la maladie risque de limiter la conception de la maladie à des qualités extérieures :

What does it mean to metaphorize disability? The process of metaphorization is a substitutive one in which you say something is something else. A woman is a rose; a scythe is death. Whether you substitute entire objects for others or you use parts for the whole, the effect is to distract, to disengage from the initial object. When we say a woman is a rose, we are looking away from the woman toward the rose. We are saying that roses smell sweet, look beautiful, and are fecund. Then we turn back to the woman and say 'You, too, are all those things.' (x)

Sontag va un peu plus loin, interrogeant le résultat psychologique de cette réduction d'une chose à une autre dans le contexte particulier de la maladie (*AIDS* 11). Une fois la maladie substituée (pour reprendre le terme de Davis) à autre chose — par exemple, Sontag cite la réduction du cancer au « mal » — cela se répercute nécessairement sur la personne malade.<sup>76</sup> Or, on ne peut pas nier l'effet psychique produit sur la personne qui, par son association à cette maladie, se retrouve elle aussi réduite à ses caractéristiques.

Dans ce contexte, il est donc notable que, dans *Mes mauvaises pensées*, Bouraoui lie le pouvoir de son *je* autobiographique à la puissance qu'elle attribue au langage ainsi qu'à l'importance de la métaphore dans l'écriture de ce récit comme capable de « réparer les liens » (c'est moi qui souligne ; 66). Selon Judith Butler : « [a] certain performative force results from the rehearsal of the conventional formulae in non-conventional ways. The possibility of resignification of that ritual is based on the prior possibility that a formula can break with its originally context, assuming meanings and functions for which it was never intended » (*Excitable Speech* 147). Employer une formule linguistique d'une manière non-

---

<sup>76</sup> Sontag affirme : « Because of countless metaphoric flourishes that have made cancer synonymous with evil, having cancer has been experienced by many as shameful, therefore something to conceal, and also unjust, a betrayal by one's body » (*AIDS* 24).

conventionnelle en créant par là, une rupture avec son contexte originel, peut donc être considéré comme ayant une puissance linguistique. C'est alors que l'interpellation réitérée<sup>77</sup> dans le texte permet à Bouraoui d'effectuer une réappropriation du pouvoir discursif social du signifiant de la folie. Cette nouvelle interpellation refuse notamment le positionnement négatif de certains corps au sein de la société, tels que le corps féminin, le corps homosexuel, le corps malade, et le corps fou.

### **Conclusion : « Il faut déconstruire avant de construire »**

Dans *Mes mauvaises pensées* comme dans *L'occupation*, c'est grâce à une transformation véhiculée par son écriture que la narratrice parvient à une « guérison ». <sup>78</sup> Au début, suite à de multiples interpellations, elle voit son altérité à travers l'optique négative de la folie. Parallèlement, de véritables différences dans les domaines culturels, raciaux, et sexuels rendent encore plus puissantes les invectives d'autrui portant sur cette altérité. C'est seulement à travers l'écriture autofictionnelle mettant en scène sa thérapie psychanalytique que la narratrice de *Mes mauvaises pensées* réussit à réévaluer cette façon de se voir. En s'écrivant, Bouraoui démantèle les effets nuisibles de l'association entre folie et différence en tant que fait littéral. D'une manière similaire à ce qu'on a vu chez Ernaux, le lien entre l'écriture et la « folie » dépeint dans ce récit reflète la façon dont les effets du langage se répercutent sur notre conception du monde. En écrivant ce texte Bouraoui mobilise la métaphorisation pour exposer la vraie connexion entre la folie (ses « mauvaises pensées ») et l'altérité. Dans ce but, elle crée un ouvrage qui interpelle le rôle de la « normalité » au sein de la société, comment celui-ci est renforcé par le langage quotidien, et les effets de ce dernier sur la perception de soi et la manière dont le corps habite le monde. Ainsi, Bouraoui expose l'effet de l'amalgame entre la maladie et la différence dû à cette métaphore morte qui agit sur son développement psychologique dès

---

<sup>77</sup> Dans l'anglais original, Butler emploie la formule : « reiterated 'being hailed into social existence' » (125).

<sup>78</sup> En cela je me distingue de l'argument avancé par Vassallo qui attribue cette guérison à la thérapie.

son enfance. Au fur et à mesure du texte, l'évolution dans le langage qu'elle emploie pour évoquer son identité mène à une révélation. À la fin du récit, l'amour de soi remplace la honte, ce qui permet à la narratrice de conclure : « je ne me sens plus folle, je sais aussi que je ne l'ai jamais été » (255). Ce n'est pas un rejet de la folie, mais une réévaluation du lien entre l'expérience d'une réelle douleur psychologique et la folie en tant que métaphore pour l'exclusion socioculturelle. Cette nouvelle vision de soi corrèle notamment à un changement de philosophie, illustré par l'avant dernière phrase du texte : « je garde les mots d'Eileen Grey : "il faut déconstruire avant de construire" » (269).<sup>79</sup> Cette fois-ci, les mots d'autrui permettent de relativiser la finalité de toute structure — comme pour des édifices, les fondations de l'identité ne sont pas fixes. Bouraoui clôture ainsi le récit avec une phrase résumant son nouveau rapport au monde et la dynamique dans laquelle son texte s'insère.

L'évolution dans la pensée de la narratrice bouraouienne et la connexion entre l'écriture et la guérison psychologique rappelle notamment ce qu'on vu chez Ernaux dans le chapitre précédent. Pourtant, le texte de Bouraoui va encore plus loin grâce au cadre de l'ouvrage qui fait que la thérapie psychanalytique se mêle à l'écriture, et par là, à la lecture. Comme la narratrice l'explique elle-même : « sous l'écriture de mon livre, il y a l'écriture de ma thérapie » (36). La lecture de ce récit provoque donc également une évolution dans la pensée du·de la lecteur·ice qui, le long de l'ouvrage, est mené·e à analyser la relation entre la folie et la différence avec la narratrice. Cette superposition entre analyse et lecture est renforcée par le fait que la narratrice, parlant le long du texte à sa psychiatre, s'adresse à un « vous » qui se confond avec le·la lecteur·ice. Ainsi, le·a lecteur·ice est invité·e à questionner cette métaphore morte avec la narratrice, ce qui fait que le lien entre la folie et la différence, remobilisé ici, dépasse donc le statut d'un trope littéraire ou d'un mythe culturel. Quand le rapport entre la

---

<sup>79</sup> Eileen Grey (1878-1976) est une architecte et designer irlandaise ouvertement lesbienne devenue célèbre quelques années après sa mort (Rault 7). La citation à laquelle se réfère Bouraoui est sûrement la suivante : « To create, one must first question everything » (Ockman 52).

folie et la différence redevient métaphorique (une métaphore vivante), le·a lecteur·ice se trouve devant un voile qui se lève. Iel voit nécessairement la relation entre les deux termes différemment car iel [re]devient conscient·e du fait que leur relation n'est pas littérale.

En soulignant les effets de cette association et le pouvoir du langage en général — surtout les tropes linguistiques qu'on a tendance à employer sans réflexion — le texte révèle comment la métaphorisation agit sur notre perception. Mais, à la différence du phénomène décrit par Susan Sontag, *Mes mauvaises pensées* crée une métaphore de la maladie mentale qui sert non-seulement d'outil pour comprendre cette dissidence intérieure que l'on appelle être « fou » mais aussi, en démontrant sa complexité, à la faire évoluer. Comme l'ont fait pour elle les écrits de Hervé Guibert, Michel Foucault, Jean-Louis Bory, et Yves Navarre, à travers son écriture Bouraoui donne à ses lecteur·ices à un nouveau langage pour se décrire, créant un espace littéraire sécurisé. Ainsi, cette possibilité de « reconstruction » à laquelle elle fait référence à la fin du récit est envisageable autant sur le plan psychologique personnel que sur le plan global. La lecture entraîne le·a lecteur·ice dans un « pays des mots », là où iel est invité·e·s à re-penser les possibilités offertes par la pensée métaphorique. C'est alors que l'espace littéraire devient un lieu communautaire pour ceux et celles qui, comme elle, se sentent coupés du monde, là où, au lieu d'être vue comme une altérité à cacher, l'expression d'une folie sera comprise comme une première étape dans la compréhension de soi.

### III. Hétérotopie : l'espace de la folie, l'espace du texte dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey

*Il faut dire ce qu'il ne faut pas dire.*  
- Hélène Cixous, 2008

Cette affirmation faite par Hélène Cixous<sup>1</sup> est liée à sa vision que toute écriture est une quête de soi. Elle constate l'importance de ce processus ainsi : « Écrire ce que l'on ne peut pas écrire : je vise un secret plus fort que moi. Je pense tout le temps à ce livre que je n'écris pas, ce livre absolu qui m'oblige à écrire celui que j'écris » (Anargyros). Ayant déjà établi dans le premier chapitre qu'écrire sur sa propre folie comporte un danger pour les écrivaines qui n'est pas forcément présent chez leurs homologues masculins, on ne peut manquer de pointer que, pour ces auteures, la folie est toujours « ce que l'on ne peut pas écrire ». En cela, cette description rappelle celle faite par la narratrice bouraouienne de *Mes mauvaises pensées* qui explique : « Je ne sais pas si j'ai le droit de vous raconter cela, je ne sais pas si les mots peuvent tout dire, il faudrait écrire un livre avec du silence, il faudrait écrire un livre de prières » (269). Selon Cixous, la force magnétique de ce qu'elle appelle « un secret plus fort que [soi] » fait que le processus de l'écriture bute sans cesse à sur l'indicible, notion que la psychanalyste Annie Anargyros explore dans son essai « Construction dans l'analyse. Fiction et réalité dans l'écriture » (2008). S'appuyant sur ce que dit Cixous, Anargyros conclut qu'au cœur de l'écriture réside une transgression car qu'est-ce que l'écriture si ce n'est une tentative « de forcer l'inconscient à se dévoiler ? » (Anargyros). En ce sens, l'écriture peut être comprise comme une forme de violence, un acte déstabilisant obligeant l'auteur·e à affronter des éléments refoulés par l'inconscient. Cette idée, qui se trouve également au cœur de l'écriture l'autofictive,<sup>2</sup> est notamment mise en évidence par la confusion entre le « vous » de la

---

<sup>1</sup> Cixous prononce ces mots lors d'une intervention qui sert de base à l'essai « Construction dans l'analyse. Fiction et réalité dans l'écriture » (2008) d'Annie Anargyros.

<sup>2</sup> Je précise encore une fois que je me réfère ici spécifiquement à la définition de l'autofiction donnée par Serge Doubrovsky qui se trouve à la page 25 de l'introduction et encore à la page 256.



psychiatre et le « vous » du·de la lecteur·ice dans *Mes mauvaises pensées*. En effet, malgré le fait qu'elle ne parle pas spécifiquement de l'autofiction, Anargyros compare l'écriture et la psychanalyse comme deux cheminements menant à l'instauration d'un ordre nouveau. Il est donc notable que, selon elle, c'est la transformation de la vérité historique en vérité narrative qui demeure capable de modifier le psychisme de l'auteur·e, provoquant « un processus d'autoguérison ». Ce passage, qui s'effectue à travers l'écriture, est « un processus créateur » (Anargyros) permettant une reconceptualisation du rapport entre le soi et le monde, entre la vérité collective imposée et la vérité individuelle ressentie.

La notion de multiples vérités et son rapport à la folie, sera examinée davantage dans ce chapitre car elle se situe au cœur de *Cette fille-la* (2001) de Maïssa Bey, auteure qui voit en l'écriture une manière de se libérer. Cette perspective est notamment mise en relation avec les circonstances politiques qui la poussent à écrire ; son premier roman étant entamé en Algérie pendant la période des *fatwas* au milieu des années quatre-vingt-dix (Bey, « The Rebel's Daughter » 16).<sup>3</sup> Bey, nom de plume de Samia Benameur, admet que son désir d'écrire et d'être lue a été déclenché par les prohibitions, les silences et les compromis imposés par la situation politique en Algérie (« The Rebel's Daughter » 16). C'est alors qu'elle raconte dans « Mon père, ce rebelle » (1998) l'exécution de son père pendant la guerre d'indépendance (1954-1962), événement qui a sans doute contribué aux thèmes de la perte et du trauma qui marquent son travail d'écriture. Bey revient à nouveau sur le souvenir de la mort de son père dans *Entendez-vous dans les montagnes...*, un ouvrage autofictionnel publié en 2002, qui, de son propre aveu, n'était pas facile à écrire, mais qu'elle voyait comme inévitable. Elle attribue l'urgence de ce récit à son « désir de lutter contre le silence, l'amnésie et le déni » (traduction faite par l'auteure, « The Rebel's Daughter » 17). En cela, le contexte dans lequel Bey débute sa carrière littéraire et les sujets à la fois politiques et très personnels qu'elle aborde

---

<sup>3</sup> Ce n'est qu'en 2000 qu'elle ose dévoiler sa vraie identité d'écrivaine en Algérie (« The Rebel's Daughter » 16).

symbolisent au sens le plus littéral la notion d'« [é]crire ce que l'on ne peut pas écrire ». À l'instar de Cixous, Bey voit en l'écriture la nécessité de « vise[r] le secret » en disant « ce qu'il ne faut pas dire » ; elle aussi ressent le poids de l'indicible dans l'acte de transformer en vérité narrative la vérité historique.

En effet, ces ouvrages ne sont que les premiers exemples du lien entre son écriture et sa vie. En 2006, Suzanne Ruta résume les personnages principaux des romans et des collections d'histoires courtes qui composent l'œuvre beyenne comme : « dazed, amnesiac orphan girls search[ing] for their true identity, while remaining sharp, sympathetic observers of other women's lives » (« The Rebel's Daughter » 16). Dans *Cette fille-là*, Bey met en scène une jeune algérienne orpheline accusée de folie qui narre les histoires des autres femmes avec lesquelles elle est internée. On peut y voir une analogie pour l'auteure elle-même qui parle souvent de son propre sentiment de solitude en tant qu'orpheline (« The Rebel's Daughter » 17). Répondant à une question par rapport à ce texte et son rapport à sa narratrice Malika, la conteuse orpheline d'histoires d'autrui, Bey affirme :

These women, most of whom really existed, have no other voice than that of a narrator in search of her own history. In this novel I wanted to liberate captive voices and inaudible screams [...] to bring them into written history, because just as they are, they represent the underside of a society that claims, quite hypocritically, that it has freed itself from all forms of oppression. (« The Rebel's Daughter » 17)

Écrit à la première personne, le texte se présente comme écrit par Malika, non-pas par Bey, même si le chevauchement entre l'auteure et la narratrice est immédiatement évident. En effet, le projet de l'auteure en écrivant *Cette fille-là* (comme exposé ci-dessus) reflète parfaitement celui de sa narratrice, qui explique dans l'avertissement du texte son envie « de lever le voile sur le silence des femmes » (9). Pour Malika, ce but s'effectue en poursuivant sa quête d'identité, promulguée par l'identification et l'imagination. Elle assemble les souvenirs qui

composent les passés des autres femmes de l'asile, « remplissant » à son gré les vides présents dans leurs histoires ainsi que dans la sienne avec des éléments fictifs. Cette fictionnalisation permet en même temps de contester les discours normatifs qui contribuent à son oppression et à celle des autres femmes. De cette manière, le partage et l'acte de mélanger fiction et réel servent de base à la création d'un rapport empathique dans ce texte.<sup>4</sup> Or, malgré le fait que *Cette fille-là* ne soit pas immédiatement définissable comme autofictionnel, on voit dans cet ouvrage que, à l'instar de l'autofiction, l'acte de conter en mélangeant faits et fiction rend floue la séparation entre l'autre et le soi, l'universel et le particulier.

En effet, l'importance qu'attribue Bey à l'acte d'écrire est également liée à la capacité de faire appel à des moments que l'on n'a peut-être pas vécus mais qui ont cependant été fondateurs dans notre façon de voir et comprendre le monde (« *The Rebel's Daughter* » 17). À cela s'ajoute le rapprochement entre la narratrice et l'auteure, soulignant le potentiel d'une comparaison entre *Cette fille-là* et les autres textes autofictionnels examinés dans cette étude.<sup>5</sup> Comme le fait Malika dans le monde fictif du récit, Bey elle-même participe à un brouillage entre fictif et réel. Elle affirme dans un entretien avec Seza Yıllancıoğlu en 2010 que le seul personnage fictif dans ce texte est Malika, son personnage principal, toutes les autres histoires de femmes racontées dans cet ouvrage sont vraies (« *Rencontre Littéraire* » 46-47). Le lieu principal du texte est également réel, se trouvant à Sidi-Bel-Abbès, à quatre-vingts kilomètres d'Oran en Algérie. Bey explique, « [c]'est un asile où l'on installe pêle-mêle les vieillards, les fous, les filles-mères, les malades mentaux...Enfin un peu tout le monde, toutes les personnes qui peuvent poser un problème à la société. Je l'ai décrit exactement tel qu'il est » (« *Rencontre Littéraire* » 46). Sans doute, malgré le fait que Bey elle-même ne soit pas le personnage principal de ce texte, cette modalité d'écriture qu'elle appelle « partir du réel et y ajouter une

---

<sup>4</sup> Je reviens sur le sujet de l'empathie dans l'écriture autofictionnelle dans le chapitre suivant qui traite des ouvrages de Chloé Delaume. Il a également été examiné dans le chapitre 1.

<sup>5</sup> Pour plus de similarités et une explication concernant le choix d'inclure ce texte, voir l'introduction, page 35.

part de fiction » (« Rencontre Littéraire » 47), ne peut que rappeler le genre autofictif. Conjointement, cela soulève la possibilité de voir en ce texte un reflet de ce que Bey tente d'accomplir à travers sa propre écriture et de ce qu'elle voit comme le rôle de l'écrivain·e et du texte littéraire aujourd'hui.

Prise en conjonction avec la vision de son écriture comme une lutte contre le silence, ce mélange de fiction et de réel pointe la part du personnel dans ses textes. Dans *À Contre-Silence : Entretien avec Martine Marzloff* (1998) Bey dépeint l'écriture pour une femme dans sa situation comme un « double transgression », non seulement « oser dire » mais « oser se dire, se dévoiler » (28). Cette citation rappelle ce que dit Anargyros par rapport à la transgression qui existe au sein de l'écriture, notamment le fait que c'est en surmontant l'interdit, en « forc[ant] l'inconscient à se dévoiler », que le « processus d'autoguérison » puisse s'effectuer (Anargyros). En effet, Bey elle-même en tant que femme écrivaine dans le contexte politique spécifique de l'Algérie au tournant du siècle compte parmi « les personnes qui peuvent poser un problème à la société ». Comme elle le dit elle-même, l'écriture est la « [r]upture du silence imposé, [le] désir de se défaire du poids d'une identité elle aussi imposée par toutes sortes de contraintes morales et religieuses, car cela est étroitement imbriqué chez nous » (*À Contre-Silence* 28). Peut-être que ce texte — dans lequel la parole est donnée à une orpheline algérienne « folle » en pleine quête identitaire — lui permet d'explorer son propre sentiment d'exclusion sociale, sa propre identité, sa propre rébellion qui sera sans doute vue par la société comme une sorte de folie.

Cette proximité avec l'autofiction fait également surgir d'autres questions intéressantes, surtout quand on constate la faible quantité de personnages féminins fous présents dans les fictions récentes. Anaëlle Touboul, spécialiste en littérature et maladies mentales, affirme dans un entretien en 2019 :

À partir des années 60, on trouve de moins en moins [...] [de] récits de fiction [français] à la première personne dans lesquels le protagoniste souffre d'un trouble psychique. À mesure que la folie devient une vulgate, elle sort du champ unique de la fiction et les sciences humaines s'en emparent. On remarque, en parallèle, une réorientation de la fiction vers le témoignage. Avant, la voix du fou était inaudible dans la société. Une fois que cette dernière accepte d'écouter la parole du malade, la fiction n'est plus si nécessaire. (« La littérature réfléchit la folie »)

Parmi les récits qu'elle étudie dans sa thèse (2016) et dans *Histoires de fous* (2020), Touboul admet avoir eu du mal à trouver des exemples de personnages féminins fictifs fous, surtout écrits par des écrivaines.<sup>6</sup> Elle affirme « [c]elles qui s'intéressent à ce sujet [de la folie] ont pour beaucoup écrit des récits à la limite de l'autofiction, comme Marie Cardinal » (« La littérature réfléchit la folie »). Dans ce contexte, quelle est donc l'importance du choix fait par Bey qui, en écrivant la folie féminine chez Malika, décide de passer quand même par l'autofiction, mettant en scène l'écriture d'un récit autofictionnel ? Ou bien, inversement, en voulant parler de la situation de filles de père ou de mère inconnus en Algérie et de l'utilité sociale des asiles créés pour « enfermer des êtres susceptibles de perturber [...] 'l'ordre public' » (Bey, *Cette fille-là* 14), pourquoi choisirait-elle de passer par un personnage fou ?

Dans ce contexte, il est saillant de noter que, malgré le fait que Bey soit également auteure d'autres ouvrages qualifiés d'autofiction comme *Entendez-vous dans les montagnes...* (2002)<sup>7</sup> et *Surtout ne te retourne pas* (2005),<sup>8</sup> aucune des précédentes études portant sur *Cette fille-là*, à ma connaissance, n'aborde les éléments autofictionnels qui s'y trouvent. Il en est de

---

<sup>6</sup> Elle note l'exception de Lol dans *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) de Marguerite Duras. Par contre, elle choisit de ne pas étudier ce personnage car sa personnalité est reconstruite par autrui dans ce texte, elle-même étant « absente » (« La littérature réfléchit »).

<sup>7</sup> Dans « Les Cicatrices de l'histoire » Bey explique par rapport à ce texte : « Il m'a fallu deux ans pour écrire un texte de 70 pages environ. Toute une vie de femme avant d'affronter mes blessures d'enfant ». Elle dit également : « Peu importe qu'elle ait mon âge, que l'on retrouve en elle les fragments de mon histoire, je l'ai tenue à distance grâce aux ressources grammaticales de la langue. C'est seulement à ces conditions que j'ai pu commencer à écrire sur la mort de mon père » (Bey cité par Mokaddem 224, 222). Cf. également Safia Latifa Mezali (2006).

<sup>8</sup> Cf. Hind Mokrane qui définit ce texte comme une autofiction dans sa mémoire (2007).

même pour l'enjeu entre le genre et la folie servant de fil conducteur le long du récit. En fait, cet ouvrage, publié il y a maintenant presque 20 ans, a reçu relativement peu d'attention académique considérant l'originalité de son écriture et la prescience de sa portée politique. Je tenterai, par la présente étude, de remédier à ce que je considère comme une lacune relative à la recherche portant sur cet ouvrage, examinant si cette décision prise par Bey dévoile davantage l'utilité, et même l'importance de l'autofiction dans le récit de la folie au XXI<sup>e</sup> siècle. Ma décision d'étudier ce texte a également été influencée par des similarités considérables et des thèmes communs avec les autres ouvrages autofictionnels analysés au sein de cette thèse. En particulier, à l'instar de ce qu'on a constaté dans *Mes mauvaises pensées* chez la narratrice de Bouraoui, la différence et la folie sont pour Malika inséparables. On remarque également le rapport entre la folie féminine et la culture exposé dans le chapitre sur *L'occupation* d'Ernaux ; la remise en question de la vérité historique et le rôle joué par le mensonge qu'on retrouve chez Delaume ; et la multiplicité identitaire qu'on remarque chez Bouraoui et Delaume. Mon choix d'aborder ce texte est donc informé par cette correspondance. Ayant déjà esquissé la relation existante entre ces éléments et l'écriture autofictionnelle, ce chapitre se concentra alors sur l'utilité de l'espace littéraire construit dans ce récit. Grâce à l'étude de ce texte se révélera avec encore plus de clarté le fonctionnement de ce genre ambiguë et son utilité pour l'écriture de la folie.

Au vu de la tension entre ce que la société divulgue et ce qu'elle dénie ainsi que celle entre public et privé inhérente à l'écriture de l'intime, cette analyse se dévoue à étudier le rôle joué par l'espace au sein de ce texte. Afin de révéler l'importance de celle-ci, je m'appuierai sur la notion foucauldienne d'hétérotopie. Selon Foucault l'hétérotopie est un espace du dehors et du dedans, qui existe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la société, ce qui fait qu'il est simultanément protégé et capable de contester la culture de laquelle il est issu. Cette base théorique facilitera l'interrogation du fonctionnement de l'espace textuel autofictif et la

possibilité qu'il puisse offrir une forme de protection à celui qui écrit en même temps qu'il s'apprête à la formation d'une communauté (comme on a vu chez Bouraoui). J'entends démontrer que certaines qualités de l'espace hétérotopique et son langage désordonné permettent à l'auteure de cibler l'oppression et les préjugés injustes portant sur la vie des femmes et à soulever des questions concernant la subjectivité, l'écriture, et le rôle social de la folie. Cette analyse s'effectuera donc à travers l'étude de trois formes d'hétérotopie présentes dans *Cette fille-là* : l'asile, la folie et le texte lui-même. Le but de ce chapitre sera d'établir comment, en s'ouvrant vers le potentiel d'autres réalités alternatives ou bien la coexistence non-hiérarchisée de plusieurs réalités, l'espace textuel dans ce récit s'élargit et se rétrécit pour englober une quantité infinie d'interprétations et de lectures et, par ce moyen, remet en question la possibilité d'une seule vérité.

Ce choix d'employer la notion d'hétérotopie a été en partie motivé par son rapport avec la vision beyenne de la transgression au sein de l'écriture. Dans « Des espaces autres »,<sup>9</sup> Foucault décrit les hétérotopies comme des espaces effectifs réels qui se trouvent dans la société et « qui sont des sortes de contre-emplacements, [des] sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (1574-1575). Cela suggère que l'espace hétérotopique doit alors être compris comme plus qu'un espace liminal ; c'est un espace demeurant à la fois à l'intérieur mais séparé de la société, capable de représenter et de contester la culture de laquelle il est issu. Dans un premier temps, l'application de cette description de l'hétérotopie permet une approche à la fois historique et théorique des espaces physiques, métaphysiques et littéraires, qui

---

<sup>9</sup> « Les hétérotopies » est la première de deux conférences radiophoniques de 25 minutes diffusées sur France Culture en décembre 1966 dans le cadre de l'émission « Culture française » de Robert Valette. Elle sera reprise (dans une version légèrement remaniée) au Cercle d'études architecturales à Paris le 14 mars 1967, et publiée sous le titre « Des espaces autres » dans *Architecture, Mouvement, Continuité* en 1984 (no. 5, oct. 1984, p. 46-49). Toutes les citations de « Des espaces autres » qui suivront sont tirées de la version de ce texte se trouvant dans *Dits et écrits, tome II, 1976-1988* (2001).

s'entremêlent dans *Cette fille-là*. Conjointement, les formes entrecroisées d'espaces hétérotopiques présentes dans ce récit démontrent la polyvalence de cette notion. Dans un deuxième temps, cette capacité subversive offre un point d'entrée intéressant pour une analyse de l'autofiction et de la folie au sein de cette étude.

C'est ce côté contradictoire — le rapport au langage et l'emprise sur la culture — qui rapproche cette définition de l'hétérotopie de celle faite par Serge Doubrovsky décrivant l'espace autofictionnel. Il faut d'abord constater que le lien entre l'hétérotopie, l'autofiction et la folie se fonde sur une ambiguïté partagée. En parlant de l'écriture autofictionnelle, Mounir Laouyen affirme dans « L'autofiction : une réception problématique » (2002) : « Ni fiction, ni autobiographie, elle est les deux à la fois, elle est la synthèse des *impossibles*. Son domaine *frontalier et hétérotopique* ne facilite guère son intégration dans le paysage littéraire » (c'est moi qui souligne, 356). En effet, c'est sans doute le malaise provoqué par cette liminalité qui fait que l'autofiction est vue avec suspicion et même dénigrée en tant que genre littéraire. Comme établi dans l'introduction et dans le chapitre I,<sup>10</sup> dans « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? » (2007) Jean-Louis Jeannelle note que la nature « hybride » du texte autofictif provoque une « hésitation » chez le·a lecteur·ice qui n'est plus certain·e du « statut des informations apportées et sur la nature du texte présenté » (33). Comme l'hétérotopie, l'autofiction est un espace « entre ». Dans « L'autofiction, le non-lieu d'un genre » (2017), Youssef Jabri explique :

[L'autofiction] propose, dans le cheminement que poursuit l'évolution des modes de l'expression littéraire, un troisième espace de communication qui se trouverait aux interstices de l'énonciation et de la narration [...] Le sujet/objet de l'énonciation/narration est simultanément indiqué et occulté, ou presque. Sa

---

<sup>10</sup> Cet argument se trouve dans l'introduction à la page 38 et dans le chapitre I à la page 61.



particularité qui le distingue de l'écriture romanesque consiste à faire assister le lecteur aux mouvements de sa métamorphose. (16-17)

À travers une étude de *Cette fille-là* de Maïssa Bey, on va donc examiner les possibilités de cet espace tiers. C'est-à-dire, comment le fait d'entraîner le·a lecteur·ice dans le mouvement du texte brouille la démarcation entre le réel et le fictif, créant un ouvrage permettant la reconsidération de « l'inévitable dialectique du vrai et du faux que nous valorisons en tant que deux territoires instables qui se lient par des rapports tout aussi mouvants » (Jabri 25-26). Si, comme le dit Jabri, la naissance de l'autofiction se situe « dans l'espace vierge de cette case vide » (26), cette localisation ne peut-elle pas être vue comme une connexion primaire liant l'autofiction et la folie ? Dans ce chapitre, une fois établie la possibilité que la folie puisse fonctionner comme un espace hétérotopique, j'explorerai davantage la relation entre folie et autofiction, un genre qui, comme la folie, fonctionne dans l'« entre deux ».

### **L'Asile de Sidi-Bel-Abbès : Un premier espace hétérotopique**

Dans le contexte de *Cette fille-là*, une compréhension de ce rapport entre folie, autofiction et hétérotopie passera d'abord par un examen du lieu physique depuis lequel Malika conte l'histoire. Cela permettra de poser des bases à une compréhension des possibilités offertes par l'espace hétérotopique pour la folie et l'espace textuel. Non seulement le fonctionnement de ce lieu est essentiel au déroulement du texte mais il offre un aperçu de l'utilité de l'espace hétérotopique pour la quête de l'auteure et de la narratrice : « de lever le voile sur le silence des femmes » (9). L'utilité sociale de cet espace est en fait étroitement liée au fait que la folie elle-même puisse être catégorisée comme un espace hétérotopique. Les descriptions de l'asile et des personnes qui s'y trouvent dévoilent des rapports historiques sous-tendant la création de ce lieu, liés à la perception de la maladie mentale, surtout en ce qui concerne les femmes, dans la culture algérienne. En cela, il y a une connexion inéluctable avec

ce qui a déjà été constaté quant à la relation entre la femme, la folie et la culture établie dans les chapitres précédents.

*Cette fille-là* se déroule à la fin du XX<sup>e</sup> siècle dans une grande résidence coloniale en périphérie d'une ville en Algérie. Le personnage principal Malika qui est, comme établi précédemment, une jeune orpheline algérienne, décrit l'établissement dans lequel elle vit comme un espace hybride, quelque part entre maison de retraite, hospice et asile (14). Toute l'histoire est narrée depuis cette résidence où la narratrice a été envoyée par la société suite à ce que cette dernière a considéré comme un effondrement psychologique. Ce trouble a notamment été provoqué par l'abus de son père adoptif et son isolement social, tous deux liés à son statut d'orpheline. L'histoire que raconte Malika depuis cette résidence est saccadée, composée de fragments de mémoire entrecoupés de récits des autres femmes, ce qui oblige le·a lecteur·ice à rester attentif·ve. Son langage, à l'instar de Delaume et Bouraoui, est hautement poétique, presque onirique, esquivant volontairement les règles grammaticales et syntaxiques. Ce lieu offre alors un contexte et un point de référence essentiel au déroulement d'un récit nullement linéaire. En cela, il joue un rôle similaire à l'écriture du journal intime pour Ernaux et à la thérapie psychanalytique chez Bouraoui, permettant d'établir un cadre pour le récit. Au fur et à mesure du texte, et en dépit de ce manque de repères, le·a lecteur·ice commence à comprendre la raison pour laquelle Malika se retrouve dans cette résidence. Petit à petit se dévoile le fait que son internement est dû plus à son statut social qu'à son comportement. On apprend qu'elle a été violée par son père adoptif et puis, ayant du mal à suivre les règles socio-culturelles imposées par la société algérienne, elle est d'abord placée dans une pension pour filles, d'où elle tente plusieurs fois de fuguer, puis dans cette structure appelée simplement par les villageois « la maison des vieux », malgré les âges variés des résidents (15). Son internement est donc à la fois une punition pour son mauvais comportement et une manière de se débarrasser de ce persona-non-grata. C'est lors de son internement que

Malika se met à témoigner, racontant non seulement sa propre vie mais celles des autres internées. Cette pratique lui permet notamment de faire face à sa propre histoire et à soulever les injustices que subissent les femmes dans cette société. Elle lui offre en même temps une possibilité de réconciliation avec elle-même, un moyen de réviser l'identité que lui a été imposée par la société hors les murs.

L'importance qu'aura ce lieu pour le projet de Malika est présente dès la première description qu'elle donne de cette résidence. Celle-ci sert à situer le texte temporellement et géographiquement tout en révélant la nature ambiguë de cet espace. Elle commence en qualifiant l'établissement comme une institution d'État « exceptionnellement soustrait(e) aux convoitises des nouveaux notables d'après l'indépendance », ce qui est, « [u]ne façon comme une autre de mettre tout le monde d'accord et ne pas s'attirer les foudres des grands révolutionnaires qui se sont partagé le pays » (14-15). Ces références aux « nouveaux notables d'après indépendance » et aux « révolutionnaires » place le texte en Algérie après la guerre d'indépendance (1954-62) ce qui correspond à l'âge de Malika, née la même année que la fin de la guerre (65). Elle souligne pourtant que l'utilité sociale de cet endroit reste évasive, car il ne s'avère être « ni maison de retraite, ni asile, ni hospice [mais] [t]out cela à la fois » (13).<sup>11</sup>

On retrouve dans cette description le premier lien entre l'asile et l'espace hétérotopique. D'après Foucault les hétérotopies ont « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (« Des espaces autres » 1577), ce qui est certainement le cas pour cet endroit décrit par la narratrice comme un « fourre-tout » (14). Ainsi se démontre la possibilité de catégoriser l'asile parmi ce que Foucault appelle les hétérotopies de déviation : des espaces réservés aux individus qui s'écartent d'une façon ou d'une autre des normes sociales de comportement comme les

---

<sup>11</sup> À partir d'ici j'appellerai ce lieu simplement « l'asile » car ce titre semble le plus adapté dans le sens où cet espace est employé d'une façon similaire aux asiles du XIX<sup>e</sup> siècle en France et l'appellation « maison de retraite » me paraît être une banalisation de la sombre utilité de cette institution.

maisons de repos, les prisons, et les cliniques psychiatriques (« Des espaces autres » 1576). On retrouve ici dans la description de Foucault les trois principaux types de personnes de l'institution beyenne : les vieux, les « cas sociaux » ou les « filles-mères », et les « débiles mentaux » (14). Comme pour l'hétérotopie de déviation, ces personnes sont obligées de rester dans ce lieu qui leur est réservé car « anormales », elles sont considérées comme des menaces à l'ordre (14). En cela, on pourrait dire que le vrai but de l'institution en question est de servir d'hétérotopie dans le sens où elle permet de séquestrer ceux qui s'écartent de la norme.

En revanche, la réunion de ces trois groupes ainsi que la description de ce type d'hétérotopie comme un lieu de débarras social peut également fournir une perspective sur le cas particulier de la narratrice. Malgré le fait que Malika conte seulement les histoires des femmes, il y a tout de même des hommes qui vivent avec elles dans ce lieu. Elle les décrit comme « effacés », ayant perdu « en même temps que leur jeunesse, leur puissance », indiquant qu'ils font partie du premier groupe : les vieillards (100). Les femmes âgées sont présentes aussi, mais à la différence des hommes il y a également ici des femmes jeunes, celles que les autres pensionnaires appellent « les filles en détresse » ou des « cas sociaux » (14). Le troisième groupe est composé des « débiles mentaux », ceux qui « errent tout le jour dans le parc, au foyer ou dans les couloirs, en bavassant » (14). Chez eux il n'y a pas de doute sur la présence d'une maladie mentale car le texte explicite qu'ils présentent des caractéristiques physiques visibles — ici le fait de baver — mais ils sont, selon la narratrice, « trop âgés pour être placés dans des centres spécialisés » (14). Pourtant, Malika elle-même elle ne paraît pas correspondre à ces trois catégories : elle n'est pas là « de passage seulement » comme les filles-mères, elle n'est pas vieille et, d'après elle « ni folle, ni débile », surtout pas au point d'avoir des symptômes physiques (14). Il y a donc un quatrième type de personnes dans l'asile, celles qui n'ont pas de place ailleurs, celles qui sont simplement « dérangeante[s] pour l'ordre public » de façon globale (14). Cela sert de première indication que la « folie » chez Malika

est en quelque sorte différente car elle ne se trouve pas dans « un centre spécialisé » comme les « vrais » débilés mentaux de son âge (14). On peut donc conclure que la société différencie Malika de ceux souffrant d'une maladie mentale. En effet, sa folie est plus due à son traitement par cette société qu'à une faiblesse psychologique innée : son rejet est donc lié au fait qu'elle déstabilise l'ordre social.

C'est notamment ce trait qui lie l'histoire de la narratrice à celles des autres femmes dans le texte ainsi que celle de Bey elle-même. Aux yeux de la société, toutes les jeunes femmes dans l'asile sont coupables, d'une manière ou d'une autre, soit d'une « dangereuse » volonté de savoir, soit d'autres formes de rébellion contre le statu quo. Il y a un lien clair entre les actes qui les ont emmenées à l'asile et leur non-conformité aux attentes sociales en ce qui concerne le « rôle » de femmes. À part Malika, abandonnée par sa mère puis violée par son père adoptif, il y a M'a Zahra, piégée dans un mariage forcé avec un vieil homme qui finit par la répudier (71) ; Yamina, qui trompe son mari qu'elle n'aime pas (53) ; Fatima, qui s'échappe avec sa mère, mais qui vont être retrouvées par son père violent (79) ; et Badra, qui sombre dans la fatigue de sa vie trop dure (105). La tension présente entre le désir de la femme pour l'autodétermination et la culture algérienne qui vise à strictement l'encadrer est mise en valeur tout au long du texte, mais son rapport avec la folie s'éclaircit en examinant les perspectives des autres femmes dans l'asile. Malgré le fait que les histoires racontées par la narratrice illustrent toutes des injustices subies par ces femmes avant d'être internées, Malika semble être la seule qui en est consciente. D'après les autres résidentes de l'asile, tous leurs « malheurs ont commencé le jour où des femmes ont franchi sans voile le seuil des maisons, qu'elles ont voulu avoir accès au savoir et se mesurer aux hommes ! » (161). Pour elles, c'est donc le rejet du statut particulier de la femme musulmane, représenté par le voile qui la protège dès qu'elle franchit la barrière entre l'espace privée de la maison et l'espace publique, qui présage la catastrophe.

Que cela soit Malika la conteuse ou Bey, l'auteure, c'est cette distinction qui rend clair le rôle de l'écrivaine : porter une attention sur ces vies et valoriser ces histoires qui resteraient autrement complètement cachées et inconnues. Pourtant, comme établi précédemment, on ne peut pas ignorer l'élément de transgression inhérente en à cet acte de « dévoiler ». Si les femmes dans l'asile ciblent l'éducation, (« [le désir d']avoir accès au savoir ») et les droits (« [de vouloir] se mesurer aux hommes ») parmi les raisons pour lesquelles elles se trouvent dans leur présente situation, c'est parce qu'elles ne voient pas le rapport entre leur comportement « déviant » et les limites placées pour les femmes dans cette société (161). Cependant, cette impasse entre protection et subjugation offre un point d'appui pour comprendre d'une autre manière l'enjeu entre la culture, la maladie mentale et le genre dans le contexte algérien. Celle-ci s'aligne notamment avec certaines explications tentées pour comprendre le taux minime de maladies mentales diagnostiquées chez la femme musulmane à l'époque coloniale. Durant cette période, certains médecins pensaient que le phénomène de l'« immunité » relative des femmes musulmanes aux troubles psychologiques était due au fait de mener, à la différence des hommes et même des femmes occidentales, une vie isolée de la société (Studer 37). En revanche, ils croyaient que si ces femmes recevaient plus d'éducation ou de droits cela pouvait potentiellement annuler cette immunité (Studer 37). Les vestiges de cette pensée sont alors toujours présents, et influent non seulement sur les diagnostics médicaux et sociaux mais même sur les perspectives de ceux diagnostiqué·e·s. Pour ces femmes comme pour les médecins, il y a une relation entre ces désirs et la maladie mentale, dont la présence est démontrée par des comportements « fous », ou bien, ce qu'elles appellent maintenant leurs « vaines révoltes » (160).<sup>12</sup> Se dévoile alors un rapport beaucoup plus étroit

---

<sup>12</sup> Cf. Phyllis Chesler (1979), Elaine Showalter (1987), et Jane Ussher (1991).

entre la non-adhérence au rôle/devoir féminin dicté par la société tel qu'on a pu le constater dans le chapitre sur Ernaux et la catégorisation comme folle par la suite.<sup>13</sup>

Par contre, au-delà de cette similarité soulevée dans le contexte occidental par les féministes dans les années soixante et soixante-dix, ce rapport démontre que dans le contexte algérien, pour certaines personnes, et notamment les femmes, la folie représente un accul. Les femmes ayant des comportements « anormaux », celles qui ont « voulu avoir accès au savoir et se mesurer aux hommes », auront considérablement plus de chance d'être accusées de folie non pas pour assurer un quelconque soin mais pour fustiger ces actions (161).<sup>14</sup> Ce sujet sera traité plus en détail par la suite mais il est d'abord important d'établir que cet enjeu fait dire à Malika que par rapport à l'asile le « [s]eul souci des gens du dehors [est d']y embarquer tous ceux qui pourraient porter préjudice à l'équilibre [de la] société » (15). En ce sens, ce type de foyer d'hébergement visant à garder à distance tous ceux qui sont jugés « inutiles » ou « inadaptés » à la vie commune rappelle l'utilité des asiles en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Comme l'explique Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), l'internement des fous ne joue pas « seulement un rôle négatif d'exclusion ; mais aussi un rôle positif d'organisation » ; la « folie » résume tous les comportements que la société veut bannir, tous ceux qui menacent son ordre et ses valeurs (115). Cette similarité est renforcée par le fait que la plupart des femmes internées en Algérie aujourd'hui sont celles déjà abandonnées par leur familles (Bullard 120), comme c'est le cas pour Malika. Cela confirme qu'au lieu d'avoir pour but de soigner les malades, cet asile est fait pour isoler ceux que la société n'accepte plus.

### **L'Asile : Lieu de désordre, lieu de subversion**

C'est en soulignant l'utilité sociale de ce centre d'hébergement que s'accroît

---

<sup>13</sup> Pour le rapport entre la non-adhésion au « rôle » ou au « devoir » des femmes et la folie, voir pages 71 et 74 du chapitre I.

<sup>14</sup> En revanche, leur statut en tant que femme pourrait également contribuer à des stress supplémentaires, déclenchant des véritables problèmes psychologiques.

l'opposition binaire qui se construit spatialement entre cette résidence et le monde extérieur. La narratrice distingue clairement les individus qui sont *dehors* (« Seul souci des gens du dehors ») et ceux qui sont « embarqués » *dedans*, opposant les membres de la société aux internés tout en créant une délimitation spatiale entre les deux domaines (15). Il importe de noter que cette dichotomie s'aligne avec l'assertion de Foucault que les hétérotopies les plus communes sont celles opposées à l'espace dans lequel on vit, « l'espace hétérogène » (« Des espaces autres » 1574), une attestation qui paraît coïncider avec la perception qu'a la narratrice de l'asile. Cela amène à conclure que c'est à cause de l'hétérogénéité de ce plus grand espace que les hétérotopies deviennent nécessaires pour, comme le dit Malika, « y embarquer tous ceux qui pourraient porter préjudice à l'équilibre [sociétal] » (15). Elles existent, comme le dit Foucault, afin de séparer ceux « dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (« Des espaces autres » 1575-1576).

En revanche, il existe des complications innées dans cette distinction binaire entre l'intérieur et l'extérieur de l'asile. Même si les résidents de l'asile sont à l'extérieur de la société puisqu'ils y ont été soustraits, ils sont toujours à l'intérieur de celle-ci dans le sens où l'asile reste une institution de l'état — créé « par décision préfectorale », il s'agit d'une « œuvre sociale de la ville » (13). Comme les gens qui se trouvent en son antre, l'asile est donc lui-même simultanément à l'intérieur et l'extérieur de la société. Ce paradoxe solidifie son lien avec les hétérotopies, décrites dans « Des espaces autres », comme « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (1574-1575). D'après Foucault, c'est cette situation unique d'intérieur et extérieur qui accorde à ces espaces un pouvoir sur la société (« Des espaces autres » 1574). Il décrit les hétérotopies comme « des sortes de contre-emplacements [...] dans lesquelles les emplacements réels [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés » (« Des espaces autres » 1574). En revanche, cette description semble en contradiction avec celle donnée pour les hétérotopies de déviation,



qui sont censées protéger la société, dont l'asile sert d'exemple. Par contre, Foucault affirme que « la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre » (« Des espaces autres » 1575-1576). Or, puisque la fonction de l'espace hétérotopique est variable on pourra conclure que l'asile beyen en a trois : comme on l'a déjà constaté, il sert simultanément à protéger la société et à protéger les internés d'eux-mêmes. Mais, selon cette dernière définition de Foucault, il peut, en même temps, faciliter la contestation de cette même société qu'il est censé protéger. Dans le contexte de *Cette fille-là*, cette possibilité de contestation offerte par l'espace hétérotopique est la plus importante car c'est notamment grâce à l'asile que Malika arrive à unir les femmes et à changer leurs perspectives sur leur sort et sur la société qui les a rejetées.

Afin de comprendre l'utilité multiple et même contradictoire de cet espace, il faut constater que, selon Foucault, le pouvoir de l'hétérotopie est étroitement lié à sa relation à « l'espace restant », c'est-à-dire l'espace de la société qui l'entoure (« Des espaces autres » 1580).<sup>15</sup> La fonction de l'asile beyen face à cet espace restant devient évidente dans la manière dont Malika le décrit comme en état de « délabrement », imprégné d'une odeur « méphitique », avec toutes sortes de personnes rassemblées pêle-mêle « sans distinction de sexe » (13, 16). Or, si une chose unit les personnes qui y sont internées, c'est la menace qu'elles représentent pour l'ordre social. En cela, l'asile se rapproche de ce que Foucault appelle « l'hétérotopie d'illusion » : c'est-à-dire un espace hétérotopique qui, en cachant le désordre, donne l'illusion fausse d'ordre (« Des espaces autres » 1580). Autrement dit, en reléguant ses êtres déviants à

---

<sup>15</sup> Les hétérotopies ont nécessairement une fonction par rapport à cet espace qui « se déploie entre deux pôles extrêmes » (1580). Soit elles « ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel », ce que Foucault qualifie d'« hétérotopie d'illusion », soit elles créent « un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon », ce que Foucault nomme l'« hétérotopie de compensation » (1580). Sommairement, pendant que les hétérotopies de compensation créent un espace ordonné à l'intérieur d'un espace de désordre, les hétérotopies d'illusion cachent le désordre, donnant *l'illusion* d'ordre là où il n'y en a pas.

un espace dédié, la société peut se réfugier dans l'illusion qu'elles n'existent pas. En cela, l'asile sert de voile, cachant ce qu'il ne faut pas voir, ce qui pourrait corrompre.

En revanche, d'après Foucault, c'est précisément en cachant le désordre que ces hétérotopies deviennent capables de dénoncer « l'espace réel », permettant l'expression des pulsions, des activités et des comportements que la société refuse d'accepter ou préfère ignorer (« Des espaces autres » 1580). Cette faculté contestataire ainsi que le fait de faciliter les comportements et activités interdits, rend l'espace de l'asile essentiel à l'accomplissement de la quête de Malika. Il n'est donc pas surprenant que cette quête commence dès son entrée dans l'asile. Au début du texte, Malika explique en se référant à l'asile : « c'est là, dans ce mouroir parcouru d'ombres [...] c'est là, à l'écart des bruits de la ville, dans cette bâtisse où le hasard m'a jetée et qui elle aussi tient du vestige, que j'ai entrepris ma quête » (16). La répétition de la phrase clivée « c'est là », focalise l'attention sur l'aspect spatial représenté par l'adverbe de lieu « là », faisant référence à la « bâtisse » (16). La volonté et la capacité de la narratrice à entreprendre sa quête, « de lever le voile sur le silence des femmes et de la société », sont donc directement liées à son entrée dans l'espace physique de l'asile (9).

Une fois ce fait établi, on commence à comprendre la possible utilité de cet espace pour Malika, utilité qui se révèle davantage en examinant le lien entre la folie et la critique culturelle. Le sentiment d'injustice vis-à-vis de la société et le traitement des femmes par cette dernière, illustré dès l'avertissement du texte, est souligné quand la narratrice explique à propos de l'asile : « Dans la ville, on dit simplement 'la maison des vieux.' Peut-être...c'est plutôt une nef des fous, version vingtième siècle. À peine améliorée » (15). On remarque d'abord la volonté de dissimuler le vrai but de l'asile en l'appelant « la maison des vieux », créant « l'illusion » d'ordre. Mais c'est la référence à la « nef des fous » qui solidifie l'utilité sociale de cet établissement. En se référant ainsi à l'asile, Malika démontre une compréhension quant à l'emploi de la folie pour fustiger les comportements non acceptés ainsi que le potentiel

existant dans l'écriture pour critiquer ce dernier. En tant que motif littéraire, « la nef des fous » remonte à un ouvrage intitulé « La Nef des folz du monde », ou *Das Narrenschiff*, écrit par Sébastien Brant, en 1495. Selon Angelika Gross, auteure de « L'idée de la folie en texte et en image » (1993), ce texte — un catalogue des vices dans lequel chaque chapitre est dédié à un vice différent, tous gravitant autour de la folie — sert de point de départ au développement de ce thème artistique et littéraire (Gross 71). Malgré le fait d'être l'un des premiers à établir le lien entre la folie et la critique culturelle (Gross 72), il existe une différence marquée entre ce que font Bey et Brant à cet égard. Cette différence clarifie non seulement la quête de la narratrice mais également celle de l'auteure, Bey. Brant dépeint la folie comme une forme d'extrême, une technique pour fustiger les comportements dont il est témoin et qu'il souhaite critiquer (Gross 72).<sup>16</sup> Cela affirme que les notions de normalité fonctionnent sur une échelle variable et mobile. Des comportements ou caractéristiques qui sont dans un contexte, ou à un degré, considérés comme normaux peuvent être pris comme des formes de folie dans d'autres, idée que l'on retrouve également chez Bey. Pourtant, le but de Bey et la quête de sa narratrice représentent l'opposé. Dans « La Nef des folz du monde », Brant catégorise comme « fou » les comportements qu'il souhaite critiquer, alors que Bey, à travers Malika, critique ce processus même, illustrant les injustices inhérentes à une société qui emploie le diagnostic de folie comme moyen de fustiger.

On voit donc que *Cette fille-là* s'inscrit dans la longue lignée d'œuvres littéraires lanceuses de critiques sociales et c'est dans cette optique que la quête de Malika doit être comprise : à la fois quête identitaire, critique cinglante de la société algérienne et moyen de

---

<sup>16</sup> Par exemple, le premier chapitre de *Das Narrenschiff* dépeint un clerc dans sa bibliothèque lisant un livre pendant qu'il chasse simultanément des mouches avec son stylo. Le vers qui correspond se traduit ainsi : « Je mène la danse des fous | car je vois beaucoup de livres autour de moi | que je ne lis ni ne comprends » (Gross 72). Puisque le clerc n'est pas « fou » dans le sens traditionnel du terme on peut extrapoler que l'intention de Brant est de critiquer la bibliophilie par le fait de la représenter comme une folie (Gross 72). C'est donc la combinaison du personnage, de son activité, du contexte temporel, et de ses caractéristiques physiques exagérées qui ratifient le clerc comme fou. Tout comme les exagérations dans la caricature permettent de faire rire, l'utilité de l'extrême chez Brant est comment il s'apprête à la critique.

contrer l'emploi de la catégorisation comme « fou » pour condamner les comportements indésirables. Depuis l'espace hétérotopique de l'asile, Malika elle-même devient un instrument de l'hétérotopie capable de contester le monde qui l'entoure. Pour comprendre le chemin qui la mène à cette étape finale il faut examiner son rapport ténu à son histoire et comment, en réévaluant sa relation à elle-même, elle parvient à changer sa perspective et à devenir écrivaine d'autofiction, affirmant ainsi sa subjectivité. C'est en accomplissant cette tâche que Malika arrive à fonder une communauté basée sur l'empathie et le partage malgré les différences entre sa façon de penser et celle des femmes qui l'accompagnent.

### **La folie : Un espace « entre »**

Ayant maintenant étayé l'importance de l'espace de l'asile dans la quête de la narratrice, il convient maintenant de revenir sur le rôle de la folie dans ce texte. Tout d'abord, à l'instar de ce qu'on a vu chez Bouraoui, ce texte discerne deux formes de folie distinctes mais imbriquées. D'un côté, la différence de Malika permet à la société algérienne de la diagnostiquer dans le but de la contrôler et de fustiger ses actions, son être entier. De l'autre côté, son expérience de différence au sein de cette société aboutit à un véritable trouble psychologique lié aux traumatismes qu'elle a subis sous la garde de sa famille adoptive et à son traitement par cette société. Avant de revenir sur ce sujet, on va d'abord examiner plus en profondeur l'enjeu entre l'altérité et la folie. Ce faisant, il faut, en premier lieu, exposer la situation métaphysique de la folie, c'est-à-dire comment la différence qu'elle représente fonctionne, comme l'asile, en tant qu'espace *entre*. Une fois cette dernière établie, les complexités de ce rapport dans le texte s'éclairciront.

Tout d'abord, la conception de la folie comme espace « entre » dans *Cette fille-là* est renforcée par le lien entre la folie et le rejet de la narratrice par la société. Au fil de son enfance et de son adolescence, et malgré le fait de se battre constamment pour en faire partie, Malika n'y arrive pas. Avant même de recevoir un diagnostic définitif elle est piégée par sa différence,

ce qui est révélé quand elle parle du fait d'être orpheline, possiblement fille d'un légionnaire français. On voit dans sa description à quel point le poids de l'altérité pèse sur sa vie. En s'adressant à « ceux qui, dans la rue, autrefois me dévisageaient parce que trop visiblement autre » elle explique : « [Pour eux] je suis / de sang mêlé sans aucun doute. Une certitude. Leur certitude » (76). Elle est donc réduite à sa différence — le fait de ne pas ressembler aux autres, de ne pas partager un héritage. Pour cette raison, Malika fait partie de la société algérienne mais elle n'est jamais vraiment acceptée ; dès son entrée à l'école, des « regards, insultes, allusions moqueuses » lui rappellent constamment son exclusion (76). Son identité ancrée dans l'inconnu fait qu'elle se retrouve métaphoriquement « entre ». Elle ne peut s'identifier à la nationalité soupçonnée du père français, et, en même temps, à cause de ses yeux bleus et ses cheveux clairs, elle porte la marque physique de sa non-appartenance à la société dans laquelle elle vit (75). Par ailleurs, celle-ci refuse qu'un enfant adopté prenne le nom de ses parents adoptifs rendant cette altérité encore plus évidente, donc encore plus douloureuse. C'est donc le fait d'être orpheline et sa « nature rebelle — innée ou acquise » qui font que Malika, rejetée par la société, s'en retrouve exclue bien avant son internement (159).

Encore une fois, la référence de la narratrice à « la nef des fous » s'avère pertinente, car au-delà d'être un motif littéraire elle est plus concrètement un bateau employé au Moyen Âge pour transporter les fous. Dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault examine la valeur pratique et ritualiste de ce bateau outre son utilité comme moyen de transport. Il s'intéresse moins à l'aspect physique de ce voyage qu'à son rôle « symbolique », ou bien ce qu'il appelle « la situation *liminaire* du fou » (26). En décrivant le fou comme « à l'horizon du souci de l'homme médiéval », il souligne la nature liminale de son emplacement, car le terme « horizon » dénote la « ligne circulaire où le ciel et la terre semblent se rejoindre », c'est-à-dire la démarcation *entre* la terre et le ciel, encore un espace ambigu (« Horizon »). Mais, puisqu'il décrit comme « symbolique » cette « situation », substantif qui dénote une

localisation, on peut inférer que Foucault parle d'un espace métaphorique. Il s'agit d'une « posture hautement symbolique » à travers laquelle « ce qui fut jadis forteresse visible de l'ordre est devenu maintenant château de notre conscience » (26). Cela met en opposition le côté physique, c'est-à-dire le bateau, désigné comme « forteresse visible de l'ordre », et le côté métaphysique : le « château de notre conscience » (26). Alors, l'espace physique du bateau et le rôle de ce dernier sont distingués de l'expérience des personnes folles à bord par la valeur métaphorique de leur exclusion (26). Foucault parle donc du rapport de la société non seulement avec ceux qui sont jugés « autre » mais avec la folie et l'altérité elle-même.

Cette relation entre l'altérité et la folie décrite dans ce texte rappelle notamment la description de l'espace hétérotopique dans « Des espaces autres ».<sup>17</sup> Foucault établit que le navire est un « lieu sans lieu », un endroit à la fois isolé et clos mais ouvert vers l'extérieur et, de par ce statut unique, le qualifie de l'« hétérotopie par excellence » (1580). Il mérite donc d'être noté que, quelques années auparavant, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, il parlait de l'expérience du fou à bord du bateau en employant les mêmes termes :

Enfermé dans le navire, d'où on n'échappe pas, le fou est confié à la rivière aux mille bras, à la mer aux mille chemins, à cette grande incertitude extérieure à tout. Il est prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouverte des routes : solidement enchaîné à l'infini carrefour. Il est *le Passager par excellence*, c'est-à-dire le prisonnier du passage. (26)

Tout comme le fou est « *le Passager par excellence* », le navire est « l'hétérotopie par excellence ». Son vocabulaire illustre davantage l'utilité de cette comparaison : le navire est à la fois ouvert et fermé pendant que le passager sur la nef des fous est à la fois « prisonnier » et « libre », sur la plus « ouverte des routes » mais « solidement enchaîné » (26). La situation du

---

<sup>17</sup> Dans « Unravelling Foucault's 'different spaces' », Peter Johnson souligne les possibilités offertes par une comparaison entre la rupture faite par l'espace hétérotopique du navire, d'un côté, et l'expérience du passager fou sur la nef des fous, de l'autre (81).

fou, comme l'espace hétérotopique du navire, est donc étroitement liée à l'état ambigu d'être simultanément à l'intérieur et à l'extérieur. Si la folie est un type de passage continu où la personne folle est perpétuellement « entre », coincée dans l'ambiguïté au « seuil » de la société, l'espace métaphorique de la folie a donc la même fonction que l'espace physique de la nef des fous. Ainsi, comme pour l'asile, la représentation métaphysique du voyage dans la folie dessine sa fonction au sein de la société. Le passage sur la nef représente littéralement ce que la folie représente symboliquement.<sup>18</sup>

On retrouve cette même notion de liminalité chez Bey dans une description de la narratrice sombrant dans la folie : « Et elle alla de déboires en déboires, jusqu'au *seuil* de l'innommable » (c'est moi qui souligne ; 159). Cela rappelle la description de Foucault du voyage à bord de la nef des fous, pendant lequel l'exclusion du fou « doit l'enclorre ; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre prison que le *seuil* lui-même, on le retient sur le lieu de passage. Il est mis à l'intérieur de l'extérieur et inversement » (*Histoire de la folie* 26). Les deux, Bey comme Foucault, emploient la métaphore du seuil pour décrire cette expérience. Ce substantif renforce son ambiguïté, une qualité hautement hétérotopique, car « seuil » veut dire littéralement « [e]ntre ou sortir » ; l'« endroit par où l'on pénètre dans une pièce » ; ou bien, au sens figuré, la « [l]imite marquant un passage vers un autre état, entrée dans une situation nouvelle » (« Seuil »). Cette ressemblance rappelle notamment l'argument de Shoshana Felman pour laquelle le fait de désigner à la fois l'extérieur et l'intérieur fait « la spécificité » même de la folie (*La folie* 13). D'après Felman, la folie « marque, en général, un lieu d'*exclusion*, le *dehors* d'une culture. Or, une folie qui est le lieu *commun* marque tout au contraire un lieu d'*inclusion*, et précisément le dedans d'une culture » (*La folie* 13).<sup>19</sup> Pour le

---

<sup>18</sup> Le vocabulaire employé dans les deux textes a été ciblé par Peter Johnson pour démontrer le potentiel d'une comparaison entre le navire et le voyage du fou mais Johnson s'abstient de poursuivre ce qui semble être l'étape logique suivante : établir le lien entre l'espace hétérotopique et l'expérience de la folie.

<sup>19</sup> C'est d'ailleurs cette « ambiguïté radicale de l'intérieur et de l'extérieure » qui explique la présence du lien entre le seuil et « le lieu de passage », c'est-à-dire, la nef des fous, chez Foucault (Felman, *La folie* 13). Cela

fou, ce n'est donc pas seulement le fait de se retrouver physiquement sur la nef, déjà un lieu hautement hétérotopique tout comme l'asile, mais également le voyage métaphorique dans la folie qui fonctionne comme « seuil », un espace intermédiaire.<sup>20</sup> Cela indique la présence d'une autre forme d'espace hétérotopique dans le texte : la folie elle-même.

Déjà rejeté par la société par sa condition d'orpheline, Malika est obligée de développer des mécanismes de survie pour combattre cette aliénation et les conséquences psychologiques de ce qu'elle appelle ses « déboires » (159). Elle se dit « héritière d'une histoire » qu'elle doit « sans cesse inventer », constatant : « derrière moi [je n'ai] que du néant » (50). Alors, dans une tentative de réparer son rapport avec la société, elle commence à raconter des histoires sur ses origines, d'abord à ses camarades de classe puis aux autres filles du pensionnat (159). Ces affabulations sont autant un moyen de se protéger du rejet social qu'un moyen d'éviter de faire face à son histoire, ce douloureux symbole de son exclusion. La notion de devoir inventer son histoire présage son entrée dans l'autofiction car, selon Doubrovsky, ce genre est le domaine de ceux n'ayant pas « droit à l'histoire » (« Autobiographie » 90)<sup>21</sup> ce qui corréle au fait que Vincent Colonna la nomme une « mythomanie littéraire » (*Autofiction et autres mythomanies littéraires* 13).

Ceci-dit, à l'instar de la définition et de la légitimité de l'autofiction, le fait que celle-ci soit le refuge des « humbles » reste un point de contention. En 1998, Manuel Carcassonne (directeur adjoint chez Grasset) répond à cette idée dans « L'Autofiction ou les bâtards de la vérité » disant : « Je ne crois pas que l'autofiction soit le genre d'expression des minorités, des déracinés de la vérité unique, une sorte d'étoile jaune perpétuellement fichée sur la conscience » (cité dans Michineau 42). Pourtant, Philippe Gasparini remarque l'opposé dans

---

souligne la pertinence de la description chez Bey de l'asile comme « la nef des fous, version vingtième siècle » indiquant que l'asile, comme la nef des fous, doit donc être compris comme un seuil (15). C'est un espace « entre », faisant à la fois partie de la société et pas du tout, depuis lequel la narratrice trouve le recul nécessaire pour voir clairement les hypocrisies de cette dernière et les motifs de son rejet par celle-ci.

<sup>20</sup> On a déjà constaté que cette ambiguïté relie également la folie et l'autofiction. Cf. page 19.

<sup>21</sup> Le rapport entre l'affabulation et l'autofiction est examiné davantage à la page 257 du chapitre 4.



*Est-il Je ?* (2004), affirmant qu'énormément de femmes, d'homosexuel·le·s, de migrant·e·s, d'immigré·e·s et d'autres personnes défavorisées ou désemparées investissent ce genre (335-336). En 1989, Vincent Colonna remarquait déjà cette tendance. Alors qu'il exclut le texte de Doubrovsky lui-même de la définition de l'autofiction qu'il développe au sein de sa thèse, *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Colonna reste en accord avec l'auteur de *Fils* sur un point : l'autofiction est un « véhicule plus adapté aux profils d'exception » (*Autofiction & autres mythomanies littéraires* 111). Esquissant cette polémique dans *L'autofiction dans l'œuvre de Colette* (2008), Stéphanie Michineau propose d'aborder cette question sous un autre angle. Pour elle, si l'autofiction n'est plus le domaine de ces « profils d'exception » dont parlait Vincent Colonna ou des « humbles », comme le disait Doubrovsky, c'est parce qu'au fil du temps le recours à l'autofiction a subi une évolution (58). Michineau voit en l'autofiction « un acte de résistance non pour une cause mais un acte individuel pour réintégrer [un] moi profondément ébranlé », en somme, un retour à soi-même (44). Cela explique la grande quantité d'auteur·e·s d'autofiction qui peuvent être qualifiés de minorités, mais également le fait que cela ne soit pas toujours le cas. Cette tendance va notamment de pair avec l'évolution du genre vers des sujets qui se situent « à la limite du dicible » (Michineau 58). En cela, elle conclut : « [l]'étrangeté de soi à soi est devenue [...] le thème de prédilection de la littérature autofictionnelle » (58). Or, si l'autofiction est si souvent associée aux minorités et aux personnes désemparées, c'est parce qu'elle permet un droit de cité sur le réel qui serait autrement impossible.

En effet, on va voir que, chez Malika, les mensonges sont à la fois un moyen de combattre son rejet social et d'adoucir le poids psychologique de son manque d'histoire. Parallèlement, en tant que femme déjà ciblée pour sa différence, la catégorisation de la narratrice comme folle ne peut être qu'inévitable, car, comme l'a démontré Brant, le diagnostic de folie s'apprête facilement à la fustigation de l'« anormalité ». Ironiquement, puisque son

but en les employant est tout le contraire, les mensonges de Malika se retrouvent ici parmi les « symptômes » soulevés par les médecins pour souligner sa différence. Par exemple, en parlant de son évaluation médicale à l'âge de treize ans, Malika se dit hantée par « le inscrit dans le dossier qui me(la) suit partout » (11). Le X, qui représente le mystère de sa naissance illégitime, est marqué sur un questionnaire censé aider les médecins à catégoriser ses « anormalités » énoncées comme « traumatismes subis : Silences. Mensonges. Rejets » (11). Par la suite, elle est décrite comme une enfant « qui s'obstine dans son silence. Qui ne veut répondre à aucune question » et puis : « *Enfant imaginative. Forte tendance à la fabulation* » (43). Seul·e le·a lecteur·ice comprend que cette perturbation linguistique, c'est-à-dire, l'intermittence de mensonges et de silences, est due à sa confrontation à une double impasse : quand elle parle, il faut qu'elle mente pour être acceptée, mais ces mêmes mensonges contribuent à la perception de sa différence. La société la rejette pour un passé considéré illégitime mais perçoit négativement toute tentative d'esquiver ce dit passé — ce qui n'est pas la vérité est nécessairement une fabulation, ce qui n'est ni l'un, ni l'autre (son silence) s'avère leur être tout aussi inacceptable.

Ceci peut être attribué à une tension de longue date entre le langage et la folie, car d'après James M. Wilce dans *Language and Madness* (2005), un emploi « anormal » du langage est souvent un facteur décisif dans le diagnostic des maladie mentales, plusieurs formes de troubles psychologiques telles que la déprime et la manie sont comprises comme des « perturbations rythmiques » de la parole (traduction faite par l'auteure ; 420). Cette incompatibilité prétendue entre langage et folie trouve ses origines dans la philosophie occidentale qui associe le langage et le logos (Foucault, *Histoire de la folie* 70).<sup>22</sup> Lorsque la notion de la rhétorique est alignée avec celle de la raison, la folie devient dès lors inconciliable avec les codes linguistiques reposant sur la nécessité de cet ordre (Foucault, « La folie » 445).

---

<sup>22</sup> Ce concept a été introduit dans l'introduction, pages 31-34 et dans le chapitre I, page 67.

C'est alors qu'une catégorisation parmi les rangs de la folie sert non seulement de bannissement mais également de renvoi immédiat de l'espace linguistique (Foucault, *Histoire de la folie* 70). Selon Foucault, dès que la folie est expulsée des confins de la culture, elle devient « le langage exclu », « celui qui, contre le code de la langue, prononce des paroles sans signification » (« La folie » 445). Il n'est donc pas surprenant que des troubles linguistiques se trouvant parmi les symptômes de Malika soient étroitement reliés à des éléments soulignant sa non-appartenance à la société.

Dans cette optique, il mérite d'être noté qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la mythomanie (la fabulation pathologique) est apparentée à l'hystérie,<sup>23</sup> considérée comme une des caractéristiques dominantes de cette « maladie » principalement féminine.<sup>24</sup> Selon Jules Falret, « [les hystériques] inventent mille ruses, mille histoires mensongères. Elles composent de véritables romans. En un mot, la vie des hystériques n'est qu'un perpétuel mensonge » (cité dans Haustgen & Bourgeois 337). En 1888, dans une communication intitulée « Les hystériques, leur perversité, leurs mensonges », Ernest-Charles Lasègue constate le danger de « ces romans d'hystériques » caractérisés par une « combinaison entre un fait faux, d'une part, et, d'autre part, une sorte de sagacité qui donne à ce fait inventé un certain caractère de vraisemblance », créant un dangereux mélange du réel et du mensonge (cité dans Haustgen & Bourgeois 337). On ne peut pas manquer dans cette description un rapport à l'autofiction, aujourd'hui accusée d'une « perversité » similaire relevant de cette même volonté de mélanger

---

<sup>23</sup> Cf. Jules Falret (1866), Ernest-Charles Lasègue (1881), E. Dupré (1919).

<sup>24</sup> Même si, dans les années cinquante et soixante on commence à voir un dénouement de ce lien entre hystérie et mythomanie, selon Thierry Haustgen et Marc Louis Bourgeois dans « L'évolution du concept de mythomanie dans l'histoire de la psychiatrie » (2007) il ne faut pas croire que ce dernier ait complètement disparu. On le retrouve dans le traité de Guelfi et Boyer (1987) et dans la 8<sup>ème</sup> édition du *Synopsis de Psychiatrie* de Kaplan et Sadock (1999), affirmant que la mythomanie peut se rencontrer « chez des personnalités hystériques » (cité dans Haustgen & Bourgeois 342). Depuis les années quatre-vingt on ne retrouve plus ce terme dans le Manuel Diagnostique et Statistique des Troubles Mentaux (DSM-5) ni dans la Classification Internationale des Maladies (CIM-10), mais le mensonge pathologique figure toujours comme un des critères de plusieurs maladies mentales : le trouble délirant (type mégalomane), le trouble factice, et plusieurs troubles de la personnalité dont la personnalité antisociale, narcissique, borderline, et histrionique (Haustgen & Bourgeois 341). Cela paraît légitimer à nouveau le rapport entre la mythomanie et l'hystérie (Haustgen & Bourgeois 341).

vrai et faux. Par contre, comme le dit Philippe Gasparini dans « Autofiction vs autobiographie » (2011) : « Je ne crois pas que ce double discours résulte d'une stratégie délibérément, ou compulsivement, perverse. Il traduit plutôt la contradiction dans laquelle se trouvent ces auteurs » (22). Cela suggère que ce recours au mensonge relève, dans les deux cas, de l'inhospitalité du réel envers certains profils, notamment des personnes issues de groupes défavorisés et celles qui se trouvent en situation de désavantage, comme Malika. Il implique également la possibilité que ceux qui, à l'époque, aurait été traités de « fous » ou d'« hystériques », se retrouveront aujourd'hui parmi les autofictionneurs.

Certes, ce lien entre la mythomanie ou d'autres troubles linguistiques et la folie est déjà fort problématique, exemplifié par le fait qu'il permettait aux médecins du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle de délégitimer la voix de la femme « hystérique ». Mais il faut également remarquer que la contradiction de ne pas pouvoir exprimer sa vérité sans marquer sa différence et donc risquer une accusation de folie provoque également de véritables conséquences psychologiques. On voit cela clairement dans *Cette fille-là* — le fait de devoir continuellement se construire une identité à partir « de morceaux disparates » de mensonges crée une tension chez la narratrice. Cette impasse identitaire contribue à son impression d'avoir plusieurs personnes, plusieurs noms et plusieurs identités en elle, ce qu'Ana Soler nomme « une personnalité multiple » dans son essai « La parole au féminin : la narratrice de *Cette fille-là* de Maïssa Bey » (2008) (173). Malika explique que des voix « sont dans ma(sa) tête, elles s'emparent de mon(son) corps », elles sont toutes là, « [a]ttentives, perchées sur mes(ses) épaules » (119). Cette description du trouble dissociatif suggère qu'il peut être compris comme la manifestation psychologique de ce sentiment de contradiction car les identités sont en désaccord les unes avec les autres. Il y a la « possédée », ou « M'laïkia », puis « l'ange, *Malaïka* », « l'innommée », « l'autre », ou celle qui est « prête à bondir », et « l'autre encore, celle qui veut continuer [et] [s]e raconter » (119). Depuis l'asile, Malika affirme que cette dernière devient la plus forte, elle « bâillonne

l'innommée et réprime toutes les autres » et plus important, elle « retient M'laïkia » (119).<sup>25</sup>

Pour saisir la signification de cette capacité à retenir M'laïkia, il faut d'abord comprendre les origines de cette identité. Un indice se trouve dans un passage où la narratrice décrit son abus sexuel par son père adoptif. Incapable de dévoiler ce qui se passe aux autorités, Malika interpelle Dieu pour se protéger du « mal » (69).<sup>26</sup> Son manque de réponse l'amène à croire qu'elle se bat contre un « *djenoun* », mot qui vient de l'Arab *Djinn* et qui veut dire démon (« Djinn »), puis, à la conclusion que : « C'est peut-être en moi qu'est le mal. La folie. L'instinct de destruction » (69). On peut alors localiser l'apparition de sa « folie » en cet événement, une conclusion qui paraît soutenue par l'argument avancée par Cathy Caruth dans *Trauma: Explorations in Memory* (1995) qui constate : « To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event » (5). Caruth note un lien entre la pathologie, l'incapacité d'assimiler un événement et le sentiment de possession : « [a pathology consists] in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it » (4-5). Par conséquent, allégoriser son agresseur comme un « *djenoun* » suggère que le viol représente le trauma initial de la narratrice et donc l'origine des troubles psychologiques personnifiés par la suprématie de la personnalité de « M'laïkia », nom qui veut dire la « possédée » (5, 53). C'est pour cela que cette personnalité est caractérisée par une fermeté, décrite comme celle qui se réfugie dans les silences et les crises de colère (53). M'laïkia est donc le résultat des traumas et du traitement sociétal injuste de Malika à cause de sa différence.

En revanche, aux yeux de la société le tournant décisif de la narratrice vers la « folie » et l'altérité qu'elle représente se passe juste avant son entrée dans l'asile. Lorsque Malika se rend compte de l'impossibilité d'« effacer [son] enfance » par ses mensonges, son besoin

---

<sup>25</sup> Cette multiplicité rappelle la fissure identitaire au sein de l'autofiction qui fait dire à Chloé Delaume que cette dernière est « une possibilité d'incarner la psychose, voire la schizophrénie » (« S'écrire mode d'emploi »).

<sup>26</sup> Ce passage est étudié en plus en détail par la suite, page 215.

d'échapper, de « quitter cette existence » prend le dessus (35, 146). Dans une tentative de retrouver le contrôle, elle fugue de la pension, sautant par la fenêtre dans son pénultième geste de rébellion. Malika commet ensuite l'acte qui l'établira comme « folle » de façon définitive : coucher avec un homme inconnu dans la rue. Une fois retrouvée et emmenée dans un hôpital, elle explique : « Je me souviens encore du regard des hommes en blanc. De leurs mots. Ils disaient viol. Ils disaient folie. Ils disaient toutes sortes de mots qui ne me concernaient pas. Toutes ces mots définitifs que l'on met sur les choses qu'on ne comprend pas » (149). L'acte sexuel est alors désigné soit comme un viol soit comme de la folie, car il est autrement impossible pour la société de le catégoriser ou de le comprendre. Soit elle s'est mal protégée du danger, et dans ce cas-là il s'agit d'un viol, soit elle a décidé de le faire, ce qui la qualifie de folle. Dans les deux cas, elle est coupable.

Alors, même si on la désignait avant comme « juste un peu dérangée », Malika explique qu'à partir de ce moment ses actions seront différemment perçues par les médecins (14, 149). C'est alors qu'à leurs yeux, elle passe définitivement dans le domaine de la déraison. Elle constate que, pour eux, l'apex de la déraison se résume dans le fait de : « Se perdre. Se vendre. Se donner. / Ou simplement disposer de son corps » (52). Comme sa mère, vue par la société comme « une putain », sa décision de coucher avec un homme inconnu est, selon Malika, irréconciliable avec des « lois fondamentales — Soumission, Pureté, Enfermement » (51). Malika explique que la femme est censée endurer « la détresse, la souffrance », elle devrait ignorer « le désir de rompre les chaînes, d'aller au-delà d'une vie promise à d'autres contraintes, d'autres humiliations plus acceptables parce qu'inscrites dans sa destinée de femme, endurées dans le silence et dans le respect d'un ordre moral inaliénable » (51). Pourtant, cela pousse la narratrice à se demander : « Est-ce vraiment folie que de vouloir aller jusqu'au bout de soi ? » (149). Or, comme on l'a vu dans le chapitre sur Ernaux,<sup>27</sup> elle se veut

---

<sup>27</sup> Cela rappelle notamment la citation de Jean Rhys se trouvant dans l'exergue de *L'occupation*. Voir page 52.

libérée de cette vie « faite que de morceaux disparates [de mensonges] » (146). C'est seulement en brisant les codes socio-culturels qu'elle parvient à « s'échapper de soi », c'est à dire surmonter les obstacles qui l'obligeaient soit à mentir soit à se taire, pour tenter enfin d'établir une subjectivité qui lui est propre (146). En reprenant le contrôle de son corps, en choisissant de coucher avec cet inconnu, elle atteste avoir « enfreint les lois parcheminées qui encloîtent les rêves des femmes » (149). Cette affirmation démontre son acuité mentale vis-à-vis de cette action tout en confirmant que, bien avant son entrée dans l'asile, elle était déjà emprisonnée par lois de la société. Cela va de pair avec sa compréhension que cette société ne pourra jamais accepter ni sa vérité ni son histoire puisque celles-ci n'entrent pas dans le cadre de leur vérité et leur histoire à eux. C'est donc seulement suite à son rejet total qu'elle se trouve libre de construire la subjectivité qui lui manquait et de trouver sa voix. C'est ainsi que Malika dit atteindre « le lieu où s'abolit toute contrainte » (149) une description faisant appel à celle de l'espace hétérotopique comme un « contre-emplacement hors de tous les lieux », là où tous « les emplacements réels [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Foucault, « Des espaces autres » 1574-1575). Pour la société, cet espace s'appelle « folie », mais c'est depuis ce lieu que la narratrice parvient à une perspective différente pour ensuite lancer sa critique.

### **La transformation de perspective**

Afin comprendre comment cette transformation s'effectue dans le texte on peut se référer à deux passages où Malika raconte sa vie chez ses parents adoptifs, des moments qui sont pour elle déterminants. Sa façon de conter ses récits soulève l'incompatibilité des différents points de vue qui s'y trouvent, illustrant comment la situation inférieure de la narratrice mène au reniement de sa perspective. On peut donc les considérer comme les tout premiers souffles de la déraison dans le sens où ils incitent à une remise en cause des hiérarchies sociales et de la justice dans cette société. En semant le doute quant à la suprématie de la vision de la société par rapport à la sienne, les contes de Malika entraînent alors un

questionnement sur la notion d'une seule et unique vérité. C'est, d'ailleurs, cette remise en cause de la vérité qui va, par la suite, l'emmener à l'écriture autofictionnelle.

Le premier exemple de cette évolution dans sa façon de penser se trouve dans l'histoire de sa première fuite du domicile de sa famille adoptive à l'âge de dix ans. Malika raconte qu'ayant fuguée, son instinct quand elle se fait attraper est de mentir. Elle dit qu'elle s'est perdue, tout en se demandant si cela est vraiment un mensonge : « Mensonge ? Peut-être pas. Car après tout, quelle différence y a-t-il entre une enfant perdue et une fillette abandonnée ? Ce n'est qu'une question d'âge et de circonstances » (118). En relativisant son mensonge elle remet en question la « vérité » de la réalité pour la première fois — il s'agit seulement de changer de situation pour que le mensonge devienne vrai. Cette notion de la vérité comme dépendante de facteurs extérieurs revient de façon encore plus concrète quand elle raconte son rapport à sa famille et surtout son père adoptif. « Mon père ? » elle explique, « j'aimerais pouvoir dire : cet homme m'a aimée jusqu'au délire » (68). En décrivant son désir comme un « délire », une forme de trouble mental défini comme un « état accidentel entraînant l'abolition de la conscience » (« Délire »), un lien est fait avec sa propre « folie ». Ce choix de vocabulaire souligne la subjectivité inhérente à la folie. Autant le diagnostic de Malika est plus dû au hasard de son âge et à ses circonstances sociales, autant la folie de son père adoptif passera inaperçue pour les mêmes raisons. Alors que la situation sociale avantageuse du père lui permet la tranquillité, Malika est marquée par ce qu'elle décrit comme des « nuits entières passées à me débattre contre un monstre dont je ne reconnaissais pas le visage. Nuits passées à attendre le point du jour, comme une délivrance » (69).

Son retrait subséquent à ce trauma est vu négativement par sa famille adoptive : « Décidément sauvage cette enfant ! Elle refuse tout contact. Ne répond pas aux appels. S'enferme le soir, se barricade même dans [sa] chambre » (69). Leur réponse prouve d'autant plus l'injustice de sa situation, car son silence ainsi que son retrait contribuent à son diagnostic



et à son renvoi par la suite. Alors qu'elle fait référence à la folie de son père adoptif, elle décrit comment sa propre réaction était incomprise par sa famille qui restait ignorante. Elle souligne également son sentiment de culpabilité et son combat personnel qui l'empêchait d'en parler. En racontant l'histoire de cette manière, elle amène le·a lecteur·ice à questionner avec elle la notion de subjectivité. Cela passe par le fait de remettre en cause la possibilité d'une seule vérité, car ce passage en contient au moins trois différentes : la vérité de Malika, celle de son père adoptif et celle de sa famille adoptive. Cet enjeu exige ensuite un commentaire sur la folie elle-même car c'est son désir d'échapper, son refus de répondre aux appels, le poids d'internaliser et réprimer les souvenirs de cet abus, ainsi que son traitement par la société tout au long de sa vie, qui aboutiront à son diagnostic (14).

Sans aucun doute, cet événement et les injustices qui y sont associées représentent le début de la reconnaissance par Malika de l'oppression des femmes dans cette culture — c'est-à-dire la naissance de sa colère et de son désir de subvertir ce système qui la veut inférieure. C'est alors que, depuis l'espace hétérotopique, l'entrée dans son passé permet à Malika d'accéder à la prochaine étape de sa quête : raconter les histoires des autres femmes et mettre à nu la nature systématique de leur oppression. Ainsi advient ce que Foucault décrit dans *Les mots et les choses* (1966) comme le « rapprochement de ce qui ne convient pas » (9) : c'est-à-dire une folie qui parle, une femme qui s'exprime contre la société qui la veut muette, et même le démantèlement des hiérarchies sur lesquelles reposent une conception ordonnée du monde.

En refusant toute dépendance aux lois et à l'ordre prescrits par le monde extérieur Malika arrive à son but de « lever le voile sur les silences » des femmes, un processus qui nécessite une empathie basée sur une profonde ouverture et flexibilité d'esprit (9). En acceptant qu'il n'existe pas qu'une seule perspective vraie, elle refuse de faire comme les autres femmes, celles qui propagent « dans ce lieu oublié du monde des hommes » les mêmes « discordances [de la] société qui les a exclues [...] avec les mêmes rejets, les mêmes principes, la même

intransigeance » (53). Elle se distingue des celles qui veulent « trouver des victimes pour se sentir exister encore », expliquant : « J’essaie de comprendre. J’imagine la scène. Le jour. L’heure. Le lieu. Comme si j’y étais » (53, 28). Puisque sa propre vérité a été niée par la société, elle épouse la souplesse à la place de l’« intransigeance » d’une seule perspective, ce qui lui fait franchir une nouvelle étape dans sa quête. Auparavant, elle considérait que son enfermement l’empêchait de connaître « le secret de toutes choses » mais depuis le lieu hétérotopique de l’asile les règles de l’extérieur sont subverties (150).

### **La transformation du langage**

Le langage — qui, auparavant, servait de preuve de sa folie — devient dès lors son premier outil subversif. Ce dernier n’est pas seulement important pour conter sa propre histoire, mais aussi celles des autres internées. Cela va de pair avec sa nouvelle vision de la vérité, qui lui permet d’entrer dans les souvenirs de chaque femme afin de « retranscrire ses mots, ses phrases, ses hésitations, ses exaltations et aussi ce qu’elle veut contenir et qui s’échappe parfois malgré elle, au détour de ses silences » (122). Le moment qui incarne le mieux cette transformation se trouve dans le chapitre sur Fatima, une femme qui, comme Malika auparavant, est « enfermée tout le jour dans un silence que rien ne peut briser » (79). Pourtant, Fatima se réveille la nuit pour maudire les ténèbres : « [elle] allume la lumière, se met à marcher, à parler, à invectiver les ombres » (79). Sous protection de l’obscurité, Fatima s’exprime, mais ce n’est pas un langage ordinaire qu’elle emploie : « Elle parle, elle ouvre le sac à mots qu’elle tient fermé tout le jour et s’empare de l’un d’entre eux, en extrait les douleurs, les rancœurs et les colères », ses monologues « partent [d’un] mot unique qu’elle triture, qu’elle rudoie, qu’elle met à genoux devant elle, jusqu’à épuisement » (79). Un seul mot est donc capable de propulser ce déluge linguistique, rendu évident par la métaphore étendue qui dépeint sa maîtrise de la langue. Fatima fait *plus* que parler, elle « ouvre le sac » linguistique et elle « s’empare » d’un mot, évoquant une image de contrôle et de pouvoir car

le verbe « emparer » signifie « prendre possession » ou « se rendre maître » de quelque chose (« Emparer »). À travers sa description il est clair que Malika admire la dictature du langage de cette femme qui dépense son énergie à « extraire » de chaque mot — encore un verbe qui évoque une image de force — tout ce qui l’a fait souffrir aux mains de la société (79). En forçant les mots « à genoux devant elle », elle reprend un semblant du contrôle dont elle a été privée ; la langue étant la représentante par excellence du « logos », par sa domination elle revendique l’absence de tout logique en ce monde.

Le travail que fait Fatima est similaire à celui de Malika à plusieurs égards, la nuit fonctionnant pour elle comme l’asile pour la narratrice, la libérant de son silence. C’est peut-être pour cela que Malika voit ses monologues comme « parfaitement cohérents » : Fatima part d’un mot comme « père » et celui-ci « en appelle immédiatement d’autres », créant des glissements de sens parfois assez surprenants (79-80). On y retrouve une méthodologie de psychanalyse, car ces associations ne font que transmettre la logique de sa propre expérience, ils ne font que traduire le trauma vécu. Pour Fatima, il est parfaitement compréhensible que le mot père soit suivi par « [v]ie. Mort. Douleur » au lieu d’autres associations plus « typiques » (80). Malika accepte que les relations et les associations classiques qui font tenir ensemble certains concepts soient alors détruites et remplacées par d’autres. La perspective de Fatima, comme celle de Malika, représente une vision que la société a tenté, par leurs internements, d’effacer. Mais depuis ce domaine protégé, Malika se livre à l’exploration des associations et hiérarchies entre les mots et les concepts qui résonnent davantage en elle. C’est grâce à l’ouverture de la narratrice que ces nouvelles corrélations prennent de la valeur dans le monde linguistique partagé par les deux femmes. Elle ne nie jamais les histoires des autres, elle les laisse parler pour elles-mêmes. Parfois, elle ne fait que transmettre, comme avec Fatima, acceptant sans réserve certains réaménagement des relations et de sens. Dans ces cas, d’après elle : « tout est en place, je ne qu’à laisser courir ma plume » (80). Avec d’autres, comme pour

M'barka, celle qui, d'après la narratrice : « me livre tout, en vrac, comme pour se décharger du poids d'un trop long silence », elle s'engage dans un rôle plus actif : « À moi ensuite de mettre de l'ordre, de découvrir un monde jusqu'alors figé sur pages blanches et photos glacées, d'imaginer les paysages qu'elle évoque, les êtres qui ont croisé sa route » (121-122). Chez les deux femmes, on remarque des troubles linguistiques similaires à ceux que, Malika elle-même, a éprouvé et qui servaient de « preuves » de sa folie pour les médecins. En transmettant ces récits, la narratrice souligne le fait que certaines histoires ne peuvent être contées qu'à partir d'un langage brisé, car les épreuves vécues par ces femmes vont à l'encontre de toute logique. C'est d'ailleurs pour cette raison que la société les a rejetées : pour garder l'apparence d'ordre. Suite à son rejet définitif par le monde ordonné en dehors les murs, depuis l'asile Malika prend donc sur elle le devoir de transmettre et de valoriser un ordre alternatif, se donnant ainsi un droit de cité sur le langage et le logos qu'il personnifie.

### **Une nouvelle identité à travers l'autofiction**

Pour Malika, c'est en bannissant cette vision logocentrique d'une seule et unique vérité que son rapport au langage se métamorphose et gagne en puissance. Par contre, cette transformation ne se passe pas immédiatement au moment de son arrivée mais se produit suite à une évolution identitaire depuis l'antre de cet espace hétérotopique. Lors de son arrivée à l'asile elle a toujours peur de son passé et elle se sent toujours « entourée par des murs » (53). Le changement psychologique qui s'effectuera par la suite correspond au bâillonnement de M'laïkia, la « possédée », l'identité qui représente son adhésion à la notion d'une seule vérité, niant nécessairement sa vérité personnelle. Par conséquent, cette ancienne façon de penser affirmait sa perception que le problème — la folie, le mal — était en elle. Certes, son choix de coucher avec un homme inconnu représente le premier pas vers le rejet de cette vision — une remise en question de la société qui, malgré ses tentatives de claustration, n'a pas pu la

protéger. Mais encore plus important est le fait que celui-ci l'ait emmené à la conclusion que : « le temps est venu enfin de dire » (120).

C'est en se vouant à cette tâche de raconter son histoire malgré le désaccord entre sa vérité et la soi-disant « vérité universelle » que la narratrice subit une transformation définitive. Dès lors, quand les faits et la fiction s'entremêlent dans ses histoires, au lieu de se dire « menteuse » comme avant, elle se dit « conteuse », se libérant ainsi de la vision négative d'elle-même que la société voulait lui imposer. Ce changement de point de vue coïncide avec l'arrivée d'une nouvelle identité, « celle qui veut continuer. Se raconter, raconter des histoires [...] qui sait écouter les histoires des femmes apparemment sans histoire » (119). Une fois devenue conteuse — celle qui « réprime toutes les autres [identités] » — Malika affirme vouloir « [c]ontinuer à raconter des histoires. À les écrire. Ne pas sombrer » (120). Ici, le verbe « sombrer » est employé pour évoquer l'entrée dans un état ; on peut « [s]ombrer dans le sommeil [...] l'alcoolisme, la démence [...] sombrer dans le chaos, la misère », ou bien « la folie » (« Sombrer »). Cela mène à la conclusion que l'acte de conter ou bien l'acte d'écrire empêche Malika de « [se] perdre » dans la folie. C'est en fait la possibilité de re-voir son histoire et son trauma d'une manière différente qui permet à la narratrice de ne pas perdre totalement le contrôle et basculer vers la déraison. Conjointement, cette affirmation implique que ce soit la perspective de la société, au lieu de la sienne, qui devrait être remise en cause. Cette venue à l'écriture coïncide avec sa déclaration : « Je suis / celle qui veut chasser la nuit. S'accrocher au jour qui revient. Retenir. Se retenir. Ne pas basculer » (120). Entre « je suis » et « celle qui veut chasser la nuit » le texte saute une ligne, soulignant le fait que c'est en assumant cette dernière identité que Malika parvient à une subjectivité, à un « je » qui s'affirme pour la première fois. Cette subjectivité lui permet de revoir la notion de la folie imposée par la société, de considérer les origines de ses propres actions, celles de sa mère, et celles des

autres femmes dans l'asile. Grâce à cela, elle accomplit cette tâche de « dire » sans « basculer », trouvant, pour la première fois, une identité qui lui convient.

Afin de comprendre l'importance de cette évolution, il faut d'abord considérer pourquoi la nouvelle identité de conteuse permet à la narratrice cette importante évolution dans sa pensée. Cela se dévoile d'abord en examinant les racines de cette transition identitaire, qui va de pair avec sa reconsidération du potentiel de sa capacité d'invention. À partir de ce moment, au lieu de faire référence à ses « mensonges », elle commence à comprendre ses fabulations comme un conte, qu'elle désigne comme : « l'histoire d'une petite fille que l'on a prénommé Malika » (17). En prenant cette distance, la narratrice devient capable de valoriser ce « symptôme » pour le penser dans un nouveau cadre, celui d'une œuvre littéraire. C'est ce changement de perspective et de présentation qui marque son passage dans le domaine autofictionnel. Son affiliation à ce genre mi-réel, mi-fictif est affirmée quand elle constate : « [c'est] mon histoire donc. Revue et corrigée. Comme un roman, » et plus tard, quand elle avoue que les siens sont des « vers empruntés au plus grand spécialiste de la misère, Victor Hugo, dont j'ai fait connaissance en cours de français » (18). À cet instant, Malika entre définitivement dans le pacte autofictif — la continuité entre auteur·e, narrateur·ice et personnage — et s'implique dans une autoanalyse.

En arrêtant sa lutte pour l'appartenance sociale, Malika fait son entrée dans l'autofiction. Cette décision peut être mise en relation avec l'argument de Marie Darrieussecq dans « L'Autofiction, un genre pas sérieux » (1996) où elle affirme : « La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va *volontairement* assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, historique, clinique, bref : 'objectif' » (277). Or, ce n'est pas simplement le fait d'accepter que la réalité soit objective mais l'idée que cette acceptation soit située au cœur même de l'écriture autofictionnelle (277). On peut alors considérer que le

premier acte linguistique de rébellion de la narratrice est celui qui établit sa propre identité. Conjointement, elle refuse l'identité que la société lui impose : Farkah (la batarde) folle. Elle décide de conter son histoire, peu importe qu'elle soit obligée de recourir à son imagination car, selon Doubrovsky, même les « humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman », et donc à la fiction (« Autobiographie » 90).<sup>28</sup> C'est ce mélange de fiction et de faits qui permet alors à Malika de raconter ses expériences même si elle ne figure pas parmi ceux « ayants droit de l'autobiographie » (« Autobiographie » 90). En remettant en cause la logique et l'ordre social elle parvient à changer sa propre perspective sur les injustices qu'elle a vécu. Plus jamais la narratrice ne verra le fait d'être « héritière d'une histoire [qu'elle doit] sans cesse inventer » comme une épreuve, cela devient dès lors une « richesse » (50).

Il fallait que Malika s'exprime pour se libérer, mais dans le monde extérieur aux murs, à cause de son statut social, cet acte contribuait à son musellement en tant que folle. C'est donc seulement en quittant le réel — où les perturbations linguistiques et « l'anormalité » de la narratrice et des autres femmes sont construites comme une folie — qu'elle arrive à sortir de ce cycle néfaste de mensonges et de silences pour enfin trouver sa voix. Selon Doubrovsky, en se livrant à une « fausse fiction », l'autofictionneur quitte « le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique » (Doubrovsky, « Autobiographie » 90). En basculant vers la fiction, Malika découvre une langue qui lui est propre, une langue qui n'est pas restreinte de la même manière par les confins de l'ordre. Ainsi libérée, elle commence à remettre en question tous les « faits », les hiérarchies, et les règles socio-culturelles contribuant à la dévalorisation des femmes et à la suppression de leurs voix.

Si l'autofiction est l'outil nécessaire pour faciliter cette tâche, c'est grâce au rapport entre la folie et la fiction, notamment le fait que cette dernière offre à la folie la possibilité de s'exprimer. Dans « Madness and Philosophy or Literature's Reason » (1975), Shoshana

---

<sup>28</sup> J'esquisse cette notion que l'autobiographie est le domaine des « humbles » à la page 209.

Felman constate : « fiction is the only possible meeting point between madness and philosophy, between delirium and thought » (220). Elle explore cette notion plus en profondeur dans *La Folie et la chose littéraire* (1978) où elle traite *Histoire de la folie à l'âge classique*, disant que ce texte « nous rappelle que la folie dans l'histoire culturelle, réprimée et réduite au silence, refoulée comme elle est du champ politique, social et philosophique, ne se dit, ne se fait entendre, ne subsiste en tant que sujet parlant que dans et par le texte littéraire » (14). Au sein de la fiction la folie retrouve sa voix, c'est à travers la voie fictive qu'elle parvient à s'exprimer et à se faire entendre. Alors, en tant que « folle », c'est seulement le domaine fictif qui permet à Malika de s'établir en tant que sujet parlant — en somme, le fait de passer par la fiction lui permet de raconter sa réalité.

Dans cette optique, il est donc essentiel de considérer le lien entre la folie et la subversion. D'après Foucault, la folie détient un « pouvoir d'effroi révélateur » à cause de sa capacité à détruire l'ordre (« La folie » 442). En transmettant les « paroles, à peine audibles, de la déraison classique », la folie leur donne « pour la première fois, une expression, un droit de cité, et une prise sur la culture occidentale, à partir de laquelle deviennent possible toutes les contestations » (*Histoire de la folie* 656-657). Si les contestations du monde ordonné trouvent leurs racines dans les paroles de la folie cela explique le besoin de la société de la rejeter et d'empêcher que sa voix soit entendue. On voit donc la possibilité subversive associée au fait que Malika décide de « reconnaître et accepter [...] la seule histoire vraie », c'est-à-dire, la sienne (44, 45). Grâce à l'autofiction, la narratrice arrive à donner voix aux éléments de son passé que la société avait niés ou construits comme liés à sa folie. Ainsi, elle dévoile l'histoire qui se cache derrière ces « *sombres abîmes* » où elle avait peur de se perdre, ce qui la faisait recourir aux mensonges et au silence (50). Notamment, l'acte de conter cette histoire



ne peut qu'être subversif car,<sup>29</sup> comme Malika elle-même, cette dernière est, par nature, « dérangeant[e] pour l'ordre public » (14). Elle est désordonnée ; à l'encontre de la logique, elle est donc folle. Ainsi, c'est en s'écrivant que Malika arrive à faire parler la folie.

### **L'espace hétérotopique du texte : Une communauté littéraire**

Il faut alors revenir sur les spécificités du genre autofictif. Notamment, comme constaté par rapport à la folie, pour l'autofiction aussi c'est le fait de désigner à la fois l'extérieur et l'intérieur qui fait sa « spécificité ». « Ni autobiographie ni roman », le fait d'être fondé dans le réel tout en restant hors narration réaliste fait que l'autofiction, à l'instar de la folie, est dotée d'un statut liminal (Dobrovsky, « Autobiographie » 90). Selon Jean-Louis Jeannelle dans « Où en est la réflexion sur l'autofiction », quand Philippe Lejeune interprète comme un « phénomène d'ambiguïté » le pacte conclu par l'auteur·e de l'autofiction, « Dobrovsky et ses successeurs l'envisagent comme un phénomène d'hybridité » (28). Or, l'autofiction « n'existe qu'en tant qu'[elle] produit chez le lecteur [...] une certaine hésitation – hésitation sur le statut des informations apportées et sur la nature du texte présenté » (33). Cette distinction paraît subtile, mais selon Jeannelle, pour la définition de l'autofiction, cette « première difficulté [d'indécidabilité générique] commande tout le reste » (28). C'est précisément cette indécidabilité qui fait que, d'après Dobrovsky, l'autofiction « fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte » (« Autobiographie » 90).

On retrouve ce « phénomène d'hybridité » remarqué par Jeannelle et l'hésitation qu'il engendre dans *Cette fille-là*. Quand Malika, un personnage fictif, constate être celle qui écrit

---

<sup>29</sup> On constate de même pour Maïssa Bey qui dit lors d'un entretien en 1993 : « Dans notre société, mais pas seulement dans la nôtre, l'acte d'écriture apparaît essentiellement non pas comme un acte de création mais surtout comme un acte délibéré de transgression, d'insubordination. Je veux, bien entendu, parler de l'écriture au féminin. C'est pour cela que je pourrais me présenter comme une faiseuse d'histoire, dans les deux sens du terme ! Rupture du silence imposé, désir de se défaire du poids d'une identité elle aussi imposée par toutes sortes de contraintes morales et religieuses [...] On pourrait dire qu'il y a double transgression : *oser dire*, mais aussi, et cela est encore plus grave dans notre société, surtout pour une femme, *oser se dire*, se dévoiler » (*À Contre-Silence* 28).

l'histoire que le·a lecteur·ice est en train de lire, ce·tte dernier·ère n'est plus certain·e qu'il existe un intermédiaire entre lui·elle et l'auteure du texte. Le personnage de la narratrice est donc confondu avec l'auteure et inversement, dans une sorte de mise en abîme littéraire. Ainsi, le domaine fictif se mêle à celui de la réalité. C'est alors que la quête de Malika établit une communication entre l'extérieur et l'intérieur : d'abord entre la fiction (le mensonge) et le réel au sein de sa propre vie ; puis, entre le monde fictif de son histoire et le monde réel du·de la lecteur·ice ; et finalement, entre le monde basé sur l'existence d'un seul ordre dit « pensée rationnelle », et le reste, trop facilement radié comme l'« irrationnel », mais qui symbolise en fait l'acceptation de la multiplicité.

Ce brouillage de pistes se crée grâce à une variété de formules et de techniques littéraires, remettant en question à la fois le primat d'une seule et unique histoire, la possibilité une vérité universelle, et la conception linéaire du temps : les fondations même du logos. Cet embrouillement est présent dès les premiers pages, où, lors de la description initiale de l'asile, la narratrice interrompt son descriptif avec l'énoncé : « Mémoire. Histoire. Souvenirs » (12). Puisqu'il s'agit d'une description visuelle, le·a lecteur·ice est amené·e à la conclusion que ces éléments sont si essentiels à la compréhension de cet endroit qu'ils apparaissent parmi les caractéristiques physiques et visibles. Cela est également un des premiers exemples de la façon dont l'auteure joue avec la grammaire et le langage, un stratagème qui attire l'attention sur des éléments textuels qui, autrement, auraient pu passer inaperçus. Dans ce cas, ces trois termes sont liés par la notion de temps, indiquant la capacité du texte à provoquer une rupture temporelle. L'importance de cette fissure se révèle en examinant comment le croisement littéraire de la mémoire et de la folie permet la pénétration d'une époque (le passé) dans l'espace d'une autre (le présent).

Encore une fois, les hétérotopies peuvent servir de point d'entrée à cette analyse car elles sont aussi liées à la notion de temps, soit son accumulation infinie, tel que nous la trouvons

dans les musées ou les bibliothèques, ou bien, inversement, à sa rupture (Foucault, « Des espaces autres » 1578). D'après Foucault, c'est à partir d'une hétérochronie, une « rupture absolue avec leur temps traditionnel », que « les hétérotopies se mettent à fonctionner à plein » (1578). Le cimetière, par exemple, est un « lieu hautement hétérotopique », car il « commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer » (1578). Bien qu'ils ne soient pas morts à proprement dit, les résidents de l'asile beyen existent dans une hétérochronie similaire car jugés « inutiles » ils sont enlevés de la société, « abandonnés » et « condamnés à l'oubli » (13). L'incompatibilité entre la folie et le langage déjà établie soutient d'avantage ce propos.<sup>30</sup> Puisque le « bon sens » situe l'interaction linguistique normale comme indicateur majeur d'humanité, par conséquent, la folie est comprise comme une perte de l'humanité (traduite par l'auteure, Wilce 414-415). Tout comme l'asile, cela veut dire que ces femmes font à la fois partie de la société et pas du tout, puisque leur association avec la folie symbolise leur expulsion de l'espace linguistique, celui qui rend humain. Elles sont alors reléguées à cet espace atemporel où l'individu « ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer » ; ayant perdu leur « humanité », elles ne sont plus comptées parmi les « vivants » (Foucault, « Des espaces autres » 1578).

Ce rapprochement entre des internées et les morts est davantage soutenu quand la narratrice décrit comme « spécial[e] » une occasion qui permet aux femmes de « retrouver le monde des vivants » (113, 112). Dans ce passage, un voyage collectif au hammam et le surgissement des mémoires qu'il provoque, déstabilise le rapport entre le présent et le passé, permettant aux femmes un contact inouï avec la vie. Leur excursion, que la narratrice dénomme leur « séance de décrassage collectif », commence par une question : « Qui se souvient de l'épidémie de typhus ? » (112, 113). Cette interrogation, ou plus spécifiquement « [c]e

---

<sup>30</sup> Pour une analyse plus complète de cette incompatibilité, voir pages 31-34, et page 67.

mot...vaguement familier, mais enfoui sous des couches et des couches d'autres mots, d'autres évènements » réveille quelque chose en elles (113). C'est alors « le mot », le langage, qui est capable de les mettre en contact avec leurs passés, et chaque question les emmène plus loin : « Il y a eu la guerre. Quelle guerre ? Elles se disputent. Confondent. S'emmêlent. « C'était avant ou après ? Et l'année du 'bon' ? Quoi ? tu ne t'en souviens pas ? » (113). Enlevées à la société et reléguées à cet état semblable à la mort, elles ont du mal à se repérer dans leurs passés. D'abord, elles se posent la question « quelle guerre », incertaines si l'épidémie a eu lieu pendant la guerre Franco-Algérienne (1954-1962) ou la Seconde Guerre Mondiale (1939-1945) (113). Il existe d'autres disparités temporelles et historiques — elles situent, par exemple, l'arrivée du typhus au même moment que le débarquement des troupes américaines à Oran, ce qui s'est passé en 1942, mais l'apogée de l'épidémie de typhus fut en fait en 1945 (Kohn 6). Pourtant, les inexactitudes de la mémoire n'ont pas d'impact sur le visuel et l'olfactif : « Elles retrouvent alors des images, des odeurs, des histoires... n'était-ce pas cette terrible maladie qui sévissait dans la ville [...] Et soudain, volubiles elles racontent, elles parlent toutes en même temps. Elles retrouvent en premier lieu le souvenir de la peur » (113). Malgré ces imprécisions, l'acte de verbaliser leurs mémoires aide les femmes à trouver ce qu'elles ont en commun : le souvenir de la peur.

Il est donc à noter que la description de ce moment dans le texte correspond à celle d'Aleida Assmann dans « Transformations between History and Memory » (2008) décrivant la formation de la mémoire collective : « Once they are verbalized in the form of a narrative or represented by a visual image, the individual's memories become part of an intersubjective symbolic system and are, strictly speaking, no longer a purely exclusive and unalienable property » (50). Alors, pendant que la polyphonie des souvenirs s'amplifie progressivement, le texte, comme le hammam, devient alors une caisse de résonance des voix des femmes se mettant d'accord sur des descriptions de la « méfiance, les portes fermées sur la détresse », et

l'horreur de familles entières mortes « faute de moyens pour se prémunir » (114). Les femmes constatent ensemble qu'à l'époque du typhus, la peur de cette épidémie les a liguées « fillettes auprès de mères, des voisines, réunies » pour laver et désinfecter dans une « séance d'épouillage collectif » (114). Maintenant, cette ancienne unification est recréée dans le présent à travers la mise en place du système symbolique décrit par Assmann. Bey souligne ce transfert par le fait de réemployer la phrase du début de cette partie où la narratrice décrit l'excursion au hammam comme une « séance de décrassage collectif » (114, 112). Cette répétition ainsi que le double emploi de l'adjectif « collectif » et le nom « séance », indiquant une période dédiée à une activité « en compagnie d'une ou de plusieurs personnes » (« Séance »), révèle plus encore la renaissance d'une unité. Ce souvenir sert donc de fondation au cadre social, c'est-à-dire la structure implicite ou explicite de « soucis, valeurs, expériences, ou récits partagés », essentiel à la construction de cette mémoire collective (traduction faite par l'auteure ; Assmann 51). Par extension, l'acte de laver et désinfecter les textiles dans le passé est lié à la présente sortie au hammam. À l'époque, les femmes se sont réunies pour protéger la communauté des ravages de l'épidémie. Maintenant, rassemblées à nouveau, elles nettoient leurs propres corps, des corps qui sont, à cause de leurs transgressions, devenus symboliques du danger qu'elles-mêmes représentent pour cette société — soulignant de plus belle leur homochromie.

Cet entrecroisement du passé et du présent qui présage l'établissement de l'identité du groupe marque un tournant décisif dans le texte. Le rythme s'accroît, propulsé par des phrases courtes et tronquées et un vocabulaire conférant une urgence. Les souvenirs se déchaînent : « Scènes de la vie. Moments si étroitement liés à la misère qu'ils ne s'en détachent pas | Et puis tout le reste encore, déversé pêle-mêle, comme si chaque image en amenant une autre, on ne pouvait plus les arrêter » (114). Au lieu d'un point après « pas » et avant « [e]t puis », Bey ignore la ponctuation, optant seulement pour un retour à la ligne. Ce débordement

d'une phrase sur une autre lie des événements historiques (« moments ») au déluge de souvenirs individuels, tout en permettant au texte de mimer les mémoires des femmes qui bondissent et glissent, s'accrochant à une image, puis une autre, avant de passer à la suite. Le rythme instauré se densifie : « Les invasions des sauterelles. Les champs et les récoltes dévastés en un jour. Les inondations. Meurtrières. Terribles. Et puis l'année mémorable de la tempête de neige [...] et puis encore la guerre contre l'Allemagne [...] et puis le débarquement des troupes américaines » (114). Des années résumées en quelques fragments de phrases contribuent à la cadence urgente dans laquelle les misères collectives et individuelles deviennent des balises pour distinguer chaque souvenir des autres. La voix de la narratrice se mêle à cette cacophonie ; l'intensité chaotique du texte reflète parfaitement celle des récits des femmes, invitant le·a lecteur·ice à participer de façon viscérale à leur unification.

Enfin, essoufflé, le texte arrive à un apex et se rompt avec un nouveau paragraphe : « Mémoire d'hommes et de femmes affamés, trop souvent affamés. Et dans la confusion des souvenirs maintenant ravivés, défilent des centaines de miséreux, vêtus de haillons pouilleux hantant les abords des villes à la recherche de quelque subsistance » (115). L'insistance à nouveau sur la mémoire souligne la nature lointaine de ces moments pendant que la situation temporelle est confuse par l'emploi du présent « défilent » et des participes présents « vêtus » et « hantant » pour décrire les êtres affectés. L'utilisation du verbe transitif « ravivés » décrivant les souvenirs confirme que le rapport entre passé et présent est troublé par cette mémoire de la peur. De la même manière, l'adjectif « pouilleux » rappelle le précédent usage du nom « épouillage » décrivant le nettoyage après la maladie (114). Maintenant, au lieu de se débarrasser d'une infestation de poux vivants, les femmes sont retournées au bain, cette fois-ci elles-mêmes hantées par des « haillons pouilleux » des êtres errant dans leurs souvenirs réanimés. Avant, la purification des textiles était nécessaire pour protéger la société de l'épidémie, mais à présent les femmes elles-mêmes sont porteuses de mémoires contaminés.

Tout en soulignant la puissance associée à cet acte unifiant, cela illustre le pouvoir du langage à provoquer une hétérochronie — une rupture du temps. Tandis que les femmes sont reléguées à un état semblable à la mort, leur mémoire collective de la peur permet au passé d’agir sur le présent à travers des souvenirs qui sont maintenant « ravivés », ramenés à la vie (« Raviver »).

À ce moment clé du texte, la phrase du début du roman, « Mémoire, histoire, souvenirs » est répétée, renforçant le poids de la mémoire et de ce glissement temporel (115). Mais cette fois ci, ces trois éléments auparavant distincts ne sont plus séparés par des points mais reliés par des virgules, indiquant une évolution dans leur rapport. D’abord, il y a le terme « Mémoire », défini comme une « faculté comparable à un champ mental dans lequel les souvenirs, proches ou lointains, sont enregistrés, conservés et restitués » (« Mémoire »), il s’agit donc de la souvenance subjective. Conjointement, le « Souvenir » est ce qui est capable d’« [é]voquer ce que l’on avait gardé en mémoire » (« Souvenir »), aidant le cerveau à faire le lien avec le passé. Le terme à part est donc « histoire », qui, à la différence du premier terme, ne dépend pas d’une faculté humaine mais est censé être composé d’« un ensemble de faits » universels (« Histoire »). Paradoxalement, il peut également faire référence à l’opposé : « [r]écit faux, mensonge » ou bien « narration d’événements fictifs » (« Histoire »). L’insistance de Bey sur ce rapport est donc saillant en soi, opposant la première notion d’une seule et unique histoire aux histoires multiples de la narratrice et des autres femmes. Parallèlement, son emploi au moment de la révélation des dangers et la puissance de l’acte de s’en souvenir le rend d’autant plus important car il expose la tension entre cette vérité subjective, ou la mémoire expérientielle, et la vérité objective, ou les faits historiques (Assmann 52). Comme la notion d’idéologie, qui sert à dénoncer comme faux ou manipuler un cadre mental, cette dichotomie se fonde sur l’existence d’une vérité absolue, indiscutable, et par là, s’apprête à la construction d’une hiérarchie entre les deux types de vérités (53). C’est alors, selon Assmann, seulement en reconnaissant « the irreducible constructedness of both our

memories and the work of the historian » que se dévoile leur vrai rapport (53). Assman explique : « individual remembering [...] is a process of continuous réinscription and reconstruction in an ever-changing present » pendant que « [h]istoriography [...] involves rhetorical use of language and, in spite of all claims to impartiality, a specific vantage point, an unacknowledged agenda, a hidden bias » (53). Alors que la mémoire peut réclamer une vérité irréfutable car entièrement expérientielle, l'histoire se proclame faussement comme la culmination d'un projet qui, par sa nature, restera inachevé.

La répétition de cette phrase à ce moment précis dans le texte et la remise en question du rapport entre ces termes par l'emploi des virgules renforce le fait que la mémoire (et les souvenirs qui y sont reliés) renvoie à une vérité capable de surmonter à la fois les différentes expériences des femmes et les inexactitudes historiques de leurs souvenirs. Leur identification se passe à travers la formation d'une mémoire collective qui, quoique subjective, reste plus indiscutablement « vraie » que la vérité prétendue objective de l'histoire. Malgré le fait que, comme le dit Assmann, les deux soient issues de perspectives spécifiques donc nécessairement partielles, à la différence de la mémoire, la définition de l'histoire (au sens premier du terme) est ancrée dans le refus de reconnaître sa propre subjectivité. En se désignant comme la vérité universelle, c'est-à-dire une seule et unique vérité, elle se rend donc *moins* authentique que la mémoire qui accepte la pluralité. Dans le texte, le moment, décrit par Bey comme « peuplé de bruissements de la mémoire », est alors la coalescence de multiples vérités, rendues par leur multiplicité même, pas *moins*, mais *plus* vraies que celle de l'histoire (15). C'est à travers cette polyphonie de mémoires que ces femmes s'unissent autour de leur « passé commun » (115). Ce phénomène s'explique en considérant que, d'après Assmann, toute participation à un groupe est basée sur un partage d'habitudes et de discours, menant à : « [the adoption of] the group's vision of its past [created through] cognitive learning and emotional acts of identification » (52). L'unification des femmes ne se base donc pas sur l'acceptation



intransigeante d'une histoire universelle mais sur l'empathie provoquée par une pluralité de souvenirs trouvant tous leurs racines dans une expérience partagée : celle de la douleur et de la peur.

Ensuite, leur parole coupée par la force de ce souvenir, la narratrice se glisse dans l'espace laissé par ce moment de silence. Elle utilise cette ouverture pour aborder un dernier souvenir, une dernière guerre, qui justifie et explique leur souffrance tout en solidifiant leur union. D'abord, elle s'intègre au groupe par l'acte d'identification émotionnelle, déclarant : « Je cherche à mon tour dans une histoire plus proche, tout aussi douloureuse » (115). Parallèlement, le focus est recentré du collectif à l'individuel avec l'emploi de la première personne du singulier « je », qui génère une confiance avec le·a lecteur·ice, l'invitant à suivre la narratrice dans l'espace du récit. Malika explique que sa souffrance est due à une troisième guerre, une guerre différente de celles mentionnées auparavant. Cette description provoque une deuxième vague de souvenirs pour les femmes : « Et puis, parvenant jusqu'à nous, en cris et en rafales, les échos d'un autre affrontement » (115). Le retour vers la troisième personne du pluriel, « nous » indique la participation de Malika au cadre social qui vient d'être établi pendant que l'intimité déjà créée avec le·a lecteur·ice lui permet de s'y être intégrer aussi. En démontrant que cette « autre guerre » est quelque chose que « nous » avons tou·te·s en commun, le·a lecteur·ice est donc inclus·e dans la communauté des femmes (115).

Avec cela, le texte reprend son mouvement rythmé et urgent, articulé par le style d'écriture haché de Bey fait de phrases courtes, tronquées et de mots solitaires. Malika décrit cet « affrontement » comme « [t]errible. Sanglant. Inscrit en longues balafres et en indélébiles meurtrissures dans les silences de ces jeunes filles violentées qu'on amène parfois ici » (115). Comme dans les premières descriptions de l'asile marquées par les mots « [m]émoire. Histoire. Souvenirs », les souvenirs sont dans ce passage à nouveau physiques, même visibles, comparés à des cicatrices et à des contusions permanentes sur la chair, créant une métaphore liant le texte

et la peau des femmes. On retrouve ce phénomène dans la description d'Assmann, qui dit « individual remembering [...] does not preserve an original stimulus in a pure and fixed form but is a process of *continuous reinscription* and reconstruction in an ever-changing present » (c'est moi qui souligne ; 53). Les mémoires composées de souvenirs sont, à travers la voix de Malika, *inscrites* sur les pages tout comme « les échos » de « l'autre bataille » sont rédigés en « longues balafres et en indélébiles meurtrissures » sur les corps (115). Le langage de la narratrice rend actuel des éléments du passé, faisant ressurgir le souvenir de cette guerre, reconfigurant, même *réécrivant*, le présent des femmes à travers la mémoire collective de cette douleur.

Le champ lexical employé dans ce paragraphe révèle les origines de cette troisième guerre et, par là, son importance. La description de « l'autre bataille », est marquée par le vocabulaire de la violence : les bruits des « cris » et des « rafales » qui l'accompagnent sont juxtaposés aux « *silences* de ces jeunes filles » (c'est moi qui souligne, 115). Cela rappelle l'histoire de la narratrice, elle-même arrivée silencieuse à l'asile tout comme d'autres femmes dont Fatima (79). Ce rapport entre Malika et la guerre est d'autant plus souligné quand elle la décrit comme celle « à l'issue de laquelle je suis née », qui « a pesé de tout son poids sur ma vie » (115). Cette guerre est donc liée à son statut d'orpheline, enfant née hors mariage dans une société où ceci est inacceptable, menant à son abus, ses troubles psychologiques, son internement, et son diagnostic. Elle peut alors être interprétée comme une guerre métaphorique connue seulement en tant que telle par ses victimes (115).

C'est ainsi que la narratrice arrive à former la mémoire collective du groupe. Même si les mémoires autobiographiques ne peuvent pas être « incarnés par une autre personne » (« *embodied by another person* »), Assmann affirme que leur transmission, par la langue, leur permet d'être partagées, corroborées, confirmées, corrigées et même appropriées par autrui (traduction faite par l'auteure ; 50). Alors, malgré leurs âges variés, leurs divers passés et leurs

différentes perspectives, l'encodage linguistique de la peur dans la mémoire partagée crée un premier échange facilitant l'appropriation de l'expérience de Malika par la suite. Les femmes sont amenées à identifier un deuxième point commun, une douleur mutuelle dépassant celle du typhus : elles ont toutes été victimes de la même guerre sociale, celle visant les personnes, surtout les femmes, divergentes des normes. Malgré le fait que, historiquement, cette « autre guerre » ne soit pas reconnue, ses conséquences et ses souvenirs sont « tout aussi douloureux », tout aussi réels (115).

Dans ce contexte, l'acte de se souvenir s'oppose à l'oubli, ciblé par la narratrice comme le désir d'« embellir » et glorifier la vie extérieure aux murs (162). Même si, autrefois, Malika s'avérait être coupable de vouloir oublier son passé par le fait d'inventer des histoires plus socialement acceptables, elle critique les femmes qui sont, à d'autres moments, gagnées par ce qu'elle appelle la « lente asphyxie » du temps (162). Cela rappelle l'affirmation de Doubrovsky : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte » (« Autobiographie » 96). L'acte d'employer la fiction pour reconstruire une vérité psychologique individuelle et pour entrer dans l'analyse de celle-ci est donc différencié d'une glorification mensongère visant seulement à protéger la psyché contre les douleurs de la réalité. Alors que de la rupture temporelle déclenchée par la mémoire dans le hammam rapproche le passé et le présent, l'acte d'oublier en créant des « mirages qui adoucissent la plus complète des solitudes » les éloignent (Bey 163). Ignorés, les souvenirs de l'oppression sont émoussés ; l'oubli permet de réprimer la douleur qu'ils représentent, un acte que Malika appelle un « renoncement à la seule vérité » (162). Pourtant, cette vérité que vise à démontrer Malika n'est pas une vérité historique mais « celle que l'on porte en soi » (162).

Encore une fois, on ne peut pas manquer le rapport à l'autofiction, où, selon Elisa Rocca dans « L'autofiction face au mythe d'Œdipe » (2014) : « le moi se figure comme une instance fictive et le texte vise par ce détour à une vérité personnelle qui se situe au-delà de la vérité factuelle des faits racontés ». Cette perspective est élaborée par Doubrovsky dans « Autobiographie / vérité / psychanalyse » (1980) quand il avance que, alors que l'autobiographie est restreinte à la simplicité ordonnée d'un témoignage « chronologico-logique », la langue de l'autofiction pioche dans la poésie : « d'un verbe vadrouilleur, où les mots ont préséance sur les choses, se prennent pour les choses », ce qui fait que le texte « bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction » (90). Le résultat est une sorte de « fausse fiction », c'est-à-dire l'« histoire d'une vraie vie » dans laquelle le mouvement même de l'écriture fait que le texte « se déloge instantanément du registre patenté du réel » (90). Le but d'un ouvrage autofictionnel tel que le définit Doubrovsky n'est donc pas de communiquer une suite d'événements historiquement vérifiables mais une vérité plus profonde, une vérité psychologique et personnelle qui se révèle à travers un travail auto-analytique d'écriture. Dans l'autofiction, c'est cette vérité personnelle qui prend prescience et, ce faisant, le texte s'ouvre à la part de fiction dans le but de communiquer celle-ci. C'est sans doute cela qui permet au texte autofictif, comme l'affirme Youssef Jabri dans « L'autofiction, le non-lieu d'un genre » (2017), de « lutter contre l'ossification des points de vue qui définissent souvent, trop vite et une fois pour toute, un sujet à son insu » (21-22).

Dans *Cette fille-là* on voit que c'est justement l'encodage linguistique de cette vérité personnelle à travers la vocalisation des souvenirs qui permet à la mémoire d'accéder à sa fonction d'hétérotopie d'illusion, rendant possible la critique de la société extérieure. La possibilité de représenter une expérience commune qui, pour l'historien, n'existe pas, s'éclaircit en considérant que le lieu hétérotopique sert de sanctuaire aux perspectives non-dominantes, les protégeant malgré la tentative de la société pour les effacer. En s'appropriant à

la création de cette communauté, l'hétérotopie accentue le rôle de la mémoire qui, dans cet exemple sert non seulement de connexion principale entre les femmes mais aussi avec le monde « hors les murs » (Bey 160). En effet, d'après Foucault, les hétérotopies « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » : soit les personnes y sont contraintes (le cas de l'asile), « ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes » (Foucault, « Des espaces autres » 1579). Foucault emploie ici l'exemple des « hammams des musulmans », rappelant cette sortie des femmes dans le texte de Bey (1579). En revanche, le « rite » ou la « purification » qui a lieu dans le hammam beyen est plus psychologique que physique (1579). Cette « séance de décrassage collectif » est en fait l'unification des femmes à travers la verbalisation des souvenirs menant à une purification métaphysique de corps transgressifs et à la formation d'une identité groupée (112). C'est donc l'inscription de leurs souvenirs, créant une mémoire collective en établissant un « passé commun », qui agit comme un système d'ouverture et de fermeture de l'espace hétérotopique (Bey 115). Pourtant, celui-ci ne s'ouvre pas vers l'hétérotopie de l'asile car les femmes y sont, comme le dit Foucault, « contraintes », mais vers le texte lui-même (« Des espaces autres » 1579).

### **L'enchevêtrement de la fiction et du réel**

Pour comprendre cette dernière hétérotopie, l'hétérotopie textuelle, il faut examiner comment les ambiguïtés spatiales fonctionnent dans le texte afin de susciter une rencontre entre le monde imaginaire et le monde réel à travers le langage. Dans l'extrait décrivant l'« autre guerre » on voit notamment un obscurcissement de l'espace occupé par la narratrice (115). Comme on l'a déjà constaté, c'est l'imbrication des souvenirs des autres avec ceux de Malika, quand elle « cherche à [son] tour dans une histoire plus proche, tout aussi douloureuse », qui font ici surgir cette unité fondamentale. La description des cris métaphoriques et des échos

comme parvenant « jusqu'à nous », indique l'existence d'un espace partagé — dans ce cas, l'espace du hammam dans lequel les femmes se baignent (115). Mais ce lieu de rencontre n'est pas le seul, car Malika décrit « l'autre affrontement » comme « [i]nscrit [...] dans les silences des jeunes filles violentées » (115). Encore une fois, la préposition « dans » fait référence à un espace partagé, cette fois-ci l'espace métaphorique du silence. De plus, puisque ce sont les échos de l'affrontement qui parviennent « *jusqu'à nous* », c'est-à-dire jusqu'aux femmes, les deux espaces partagés, celui du hammam et celui du silence, se rencontrent (115). Cette pénétration des cris métaphoriques dans l'espace physique du hammam reproduit le passage de l'écriture métaphorique des souvenirs sur les peaux des femmes à l'écriture physique du texte sur la page (115). En décrivant ces souvenirs, c'est la voix de la narratrice qui permet la coexistence de ces multiples espaces et c'est lors de cette rencontre entre l'espace métaphorique et l'espace physique facilitée par l'identité collective des femmes qu'un troisième espace partagé éclot : le texte lui-même.

La citation désignant « les silences de ces jeunes filles violentées qu'on amène parfois ici » soutient cette vision tout en soulignant l'ambiguïté de la place occupée par la narratrice (115). Avec cette référence, Malika parle évidemment d'elle-même parmi les autres filles ; sa transition identitaire depuis l'asile lui a permis de quitter ce silence pour parler du viol. Le « ici » fait donc référence à l'asile. Idem dans « l'Avvertissement » où elle s'adresse au·à la lecteur·ice afin d'expliquer son projet : elle l'invite à découvrir « ce que d'aucuns *ici* appellent des délires » (c'est moi qui souligne ; 9). Par contre, dans le premier exemple, l'instabilité spatiale est inévitable, car au moment de son énonciation les femmes et Malika sont localisées dans le hammam et non-pas dans l'asile. Les notions d'espace et de temps dans le texte sont donc remises en question. Comment peut-il être possible d'être à la fois « ici » dans l'asile et « ici » dans le hammam ? Cette incohérence s'explique en acceptant que la narratrice ne se trouve ni dans l'asile ni dans le hammam mais « ici » dans le texte avec le·a lecteur·ice — le

texte étant atemporel, elle existe purement dans ce que Foucault appelle dans *Les mots et les choses* (1966) « le non-lieu du langage » (8).

Ce brouillage temporel et spatial est facilité par la poésie du texte lui-même, s'éloignant de la langue ordonnée que Foucault associe, dans *Les mots et les choses* (1966), à la qualité utopique d'être « dans le droit fil du langage » qui s'oppose donc à l'hétérotopie (9). Selon lui, c'est à travers le langage désordonné que les hétérotopies attaquent ce qui « tient ensemble [...] les mots et les choses » (9). Pour sa part, la langue beyenne est essoufflée, alarmante et urgente, rappelant celle des hétérotopies qui est, d'après Foucault, irrévérencieuse, ignorant les lois linguistiques et sémantiques (*Les mots et les choses* 9). Afin de comprendre la capacité du langage beyen à provoquer le glissement vers cet espace partagé qui s'avère être le « non-lieu » linguistique, on peut réexaminer le passage où Fatima conte son histoire à la narratrice. Malika explique qu'en l'écoutant, la « fillette insouciant » qui était Fatima autre fois « est là... devant moi » (84). Tout comme les souvenirs de l'autre guerre s'inscrivent sur les peaux des femmes dans le hammam à travers la parole de Malika, en contant son histoire, le passé de Fatima accède au présent de la narratrice, et par là, à celui du·de la lecteur·ice. Il faut cependant constater que ce récit ne fonctionne qu'en conjonction avec l'imagination de la narratrice. Comme c'est souvent le cas, le·a lecteur·ice ne sait pas où le conte de Fatima s'arrête et celui de Malika commence, renforcé par sa remarque : « Je pourrais aller plus loin, me laisser aller au plaisir d'imaginer » (85). Ces glissements entre fiction et réalité, passé et présent, texte et réel, démontrent la possibilité du non-lieu linguistique à agir comme une force à la fois unifiante et libératrice. Selon Foucault, c'est dans l'intemporalité de cette « région médiane » que se « manifeste les modes d'être de l'ordre » (*Les mots et les choses* 12). Or, les histoires de Malika sont « toujours plus vraie[s] » car en dépeignant une réalité non-restreinte par la notion stricte de la vérité, elle se libère à la transmission d'une vérité intemporelle dépassant une dépendance sur les stricts faits de l'histoire. Ainsi, comme les souvenirs dans le hammam

mènent à la création d'une mémoire collective et d'une identité groupée, l'acte de conter fonctionne comme un système d'ouverture et de fermeture de l'espace hétérotopique, s'ouvrant à un espace partagé, un espace d'empathie contestant les démarcations rigides sur lesquelles reposent l'ordre extérieur (Foucault, « Des espaces autres » 1579). L'espace « impensable » créé quand la narratrice se fait l'instrument de ces histoires inouïes est donc possible seulement depuis le non-lieu linguistique.

Ceci-dit, la capacité destructrice des hétérotopies va au-delà du langage. Elle va jusqu'au démantèlement du système d'organisation de nos pensées et la situation des éléments les uns par rapport aux autres dans le monde. D'après Foucault, le malaise évoqué par les hétérotopies se base sur cette précarité, car « [l']ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage » (11). En attaquant les lois qui résident à l'intérieur de notre conception philosophique du monde, les hétérotopies ruinent les racines même de la pensée. C'est dans ce but que, parsemé et fragmenté, le langage beyen esquivé les règles grammaticales et la ponctuation pour mieux faire passer les émotions de son message. En mimant cet effet chaotique, le texte facilite l'établissement d'un rapport reflétant celui qui unit les femmes dans le hammam. Tout comme l'encodage linguistique de leur mémoire incitait la naissance d'une identité groupée réfutant la perspective dominante historique, *Cette fille-là* promeut une vision similaire chez le·a lecteur·ice.

C'est alors que cet espace partagé, ayant pris naissance dans le monde fictif du texte, peut s'insérer dans le monde réel, recréé par le rapport qui se tisse entre le·a lecteur·ice, la narratrice et l'auteure. Un exemple de ce dernier se trouve au début du texte quand Malika termine de raconter un épisode de son enfance. Il y a ensuite une rupture diégétique où elle s'arrête pour s'adresser au·à la lecteur·ice, expliquant que ce qu'iel vient de lire est en fait



« une des histoires qu’il [lui] arrivait de raconter à certaines de [ses] camarades », un mensonge donc, au lieu de la vérité (18). Cette fissure arrache le·a lecteur·ice du monde imaginaire créé par le conte de la narratrice, un monde qui était jusqu’à ce moment perçu comme sa vraie histoire. Iel est donc enlevé·e d’un monde doublement fictif (une fiction racontée dans un monde déjà fictif) et replongé dans le monde de l’asile, à un niveau plus proche de la réalité. L’espace imaginaire du récit de Malika est donc mis en relation avec, et en même temps contrasté à, l’espace déjà « fictif » du texte ainsi que l’espace « réel » du·de la lecteur·ice. Ce déplacement souligne que même les soi-disant « vraies » histoires de Malika comme celle de son viol, c’est-à-dire celles qui ne sont pas « inventées » pour faire oublier son passé ou altérer son présent, sont en fait inventées par Bey, car le texte lui-même est un ouvrage fictif. Le commentaire extradiégétique illustre alors une mise en abîme créée par les histoires dans le texte et le texte lui-même. Les histoires inventées par la narratrice sont juxtaposées à, mais existent quand même *dans* le « vrai » monde créé dans le texte, car elles sont capables de le modifier, leur but étant d’adoucir l’expérience de la narratrice. Parallèlement, ce « vrai » monde du texte — qui reste un monde fictif créé par Bey — peut-il également être capable de modifier la réalité, et par-là, celle du·de la lecteur·ice ? Il y a donc, pour la deuxième fois, une confusion entre le travail de la narratrice et celui de l’auteure. Au-delà des similarités dans la vie de l’auteure et de la narratrice déjà mentionnées,<sup>31</sup> cet amalgame est rendu plus évident en regardant la quatrième de couverture. Ici il est écrit : « Maïssa Bey veut ‘d’un trait de colère, effacer [son] enfance’ ; l’écriture ici devient alors arme et catharsis » ; le « son » entre crochet remplace le « mon » présent dans la citation originelle, car cette phrase est en fait issue de la narratrice, se trouvant à la page 35 du texte. Le·a lecteur·ice attentif·ve est donc averti·e que le souhait de Bey en écrivant ce texte est reflété dans les désirs de sa narratrice — toutes les deux employant l’acte de conter comme « arme et catharsis ». Cette insistance sur

---

<sup>31</sup> Pour un exposé sur des similarités entre l’auteure et la narratrice, voir page 156.

l'interchangeabilité du projet de l'auteure et celui de la narratrice indique un dérapage entre le monde réel de Bey et le monde fictif de Malika. Cela suscite une cassure de temps et d'espace, similaire à celle du hammam, permettant une fusion entre réel et fictif, passé et présent, qui sont normalement, tout comme la folie et le langage, mutuellement exclusifs.

Ce glissement entre le monde réel de l'auteure/lecteur·ice et le monde fictif de la narratrice fonctionne de façon similaire aux contes de la narratrice en son intérieur, facilité par l'enchevêtrement du réel et de l'imaginaire. Pourtant, à la différence de l'asile qui, en tant qu'« hétérotopie d'illusion », a « pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel » (Foucault « Des espaces autres » 1580), les histoires « inventées » de Malika agissent d'une manière opposée. Elles sont plutôt des « hétérotopies de compensation », créant : « un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon » (Foucault « Des espaces autres » 1580).<sup>32</sup> Ce n'est pourtant pas le cas pour le texte de Bey. Au lieu de créer des mondes fictifs aussi parfaits que sa réalité est imparfaite comme le font les histoires « inventées » de Malika, le texte de Bey agit comme une hétérotopie d'illusion, dénonçant la qualité illusoire de la réalité qui se prend, comme l'histoire, pour la seule et unique possible. Il faut donc se rappeler que, malgré le fait d'être un ouvrage fictif, la réalité dépeinte dans le texte n'en est pas moins vraie dans le sens où ce dernier soulève de véritables enjeux d'oppression existants pour les femmes en Algérie. Comme constaté au préalable, Bey affirme que seule Malika est un personnage fictif, toutes les autres histoires de femmes sont des histoires vraies (« Rencontre Littéraire » 46-47). *Cette fille-là* est donc un exemple de texte qui permet à son auteure de « recréer des moments, sans les avoir vécus, qu'ont formé sa vision du monde » (traduction faite par l'auteure, « The Rebel's Daughter » 17).

---

<sup>32</sup> Pour une explication de l'hétérotopie de compensation, voir la note page 203.

## **Conclusion : « Raison et folie », briser le couple antithétique**

En suscitant ce dérapage spatial et temporel, *Cette fille-là* démontre, à travers la narration d'un récit autofictionnel, les limitations d'une structuration binaire de la pensée. Ainsi, le texte réhabilite les voix des femmes en évitant les formes traditionnelles de grammaire et de syntaxe qui l'aurait restreint au domaine de l'ordre et de la raison et aurait alors servi à les étouffer. Bey oblige son·sa lecteur·ice à continuellement rester conscient·e de la coexistence de ces multiples mondes soulignés par le passage de la narratrice entre le diégétique et extradiégétique. L'amalgame de ces espaces séparés au sein du texte crée un système symbolique intersubjectif basé sur l'échange empathique, qui, à son tour, permet au texte d'agir sur le monde réel. Parallèlement, les couches de différentes réalités ainsi que l'enchevêtrement de la fiction et du réel — à l'instar de l'autofiction — remettent en cause la notion qu'une vérité dite historique aurait une emprise sur la vérité personnelle. De cette manière, Bey révèle le potentiel d'un espace hétérotopique littéraire à générer une nouvelle conception et compréhension du monde réel qui l'entoure, invitant le·a lecteur·ice à valoriser et corroborer des histoires issues de voix muselées dont celle de la folie. Par l'intermédiaire de Malika, qui construit ses contes autofictionnels d'une manière à remettre en question la notion même de fait et de fiction, de temps et d'histoire, Bey crée un texte qui exécute la tâche hétérotopique, capable à la fois de représenter, contester, et inverser l'espace réel.

Ce but est explicitement déclaré dans l'avertissement quand Malika constate son désir « de lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils n'engendrent que mensonges, fourberie, violence et malheurs » (9). Notamment, les choses qu'elle reproche à la société — les « mensonges » et la « fourberie » — ressemblent aux symptômes de son propre diagnostic, les mensonges et la fabulation (9, 43). Impossible alors d'ignorer le lien fait entre ces deux formes de mensonge qui ont pourtant un rôle complètement différent. En nommant ainsi le

comportement sociétal, la narratrice réfute son propre effacement effectué par un diagnostic fondé sur son mécanisme de défense contre cette même société mensongère (« Fourberie »). De cette manière on pourrait conclure que ce texte vise tout littéralement le rôle de l'hétérotopie qui « dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée » (Foucault, « Des espaces autres » 1580). À travers la voix fictive de sa narratrice, il expose la réalité de la société fondée sur des mensonges et des tromperies, ces mêmes éléments employés pour diagnostiquer la narratrice comme anormale, dans une tentative de museler sa voix et d'effacer sa perspective. En même temps qu'il démontre l'emprise de la fiction sur la réalité, il dénonce toute culture dans laquelle sont nécessaires les mensonges pour manipuler celle-ci. *Cette fille-là* décrit alors deux mondes : le monde imaginaire de ses personnages, et le nôtre : celui de l'auteur·lecteur·ice. Le premier, en tant qu'hétérotopie littéraire, reflète et critique le deuxième, dépendant tous deux de la construction d'un ensemble de règles et de lois basées sur un système hiérarchique oppressif.

En revanche, tout aussi important est le choix que l'avertissement impose au·à la lecteur·ice, l'impliquant dans la tâche du texte. Bey commence son texte avec Malika qui s'adresse au·à la lecteur·ice à sa place, annonçant : « Libre à vous de découvrir ce que d'aucuns ici appellent des délires, ou de me réduire au silence en abandonnant ce livre » (9). Soit le·a lecteur·ice va lire les histoires qui y sont incluses et, par extension, valider les expériences et les voix des femmes qui les ont vécues, ou bien les dévaluer en abandonnant le texte. La lecture du texte comme moyen de valoriser des expériences et voix de ces femmes est donc juxtaposée à leur effacement par son rejet. Le texte peut alors être compris comme le point de rencontre entre le récit, qui existe comme une collection fragmentée d'histoires individuelles et collectives, et le silence, issu de la violence contre ces femmes et de la douleur de « l'autre guerre » (115). Or, en parcourant ces histoires, le·a lecteur·ice s'implique dans l'affirmation

que ces paroles ne sont pas « sans signification », comme l'affirme Foucault par rapport à la voix de la folie dans « La folie, l'absence d'œuvre » (445). C'est alors l'acte de lire qui fait entrer le·a lecteur·ice dans l'espace partagé du texte, niant le musèlement des femmes, corroborant leur expérience collective. En ce sens, autant que son écriture, c'est la lecture du texte qui sert à revaloriser ces voix « folles ». Les paroles sont peut-être imaginaires mais elles sont issues de femmes qui, comme établit préalablement, quant à elles, ne sont pas fictives.<sup>33</sup> Pourtant, cette notion de la folie semble — comme le texte lui-même — avoir des couches infinies. Conformément au rôle joué par l'histoire dans le texte qui paraît ouvert à de maintes interprétations, la présence de la folie est ambiguë, à aucun moment, explicitement confirmée ou réfutée. C'est peut-être pour cela que le texte et la folie chez Bey sont intenables et éphémères jusqu'à la fin. Cela va notamment de pair avec le point de vue de Jabri quand il décrit la fonction hétérotopique de l'autofiction dans « L'autofiction, le non-lieu d'un genre ». Il affirme : « [c]ette écriture de laboratoire est soumise à une analyse de soi parce qu'elle résiste aux identifications rapides des symptômes cliniques [...] Son itinéraire est instable, d'autant plus qu'elle occupe la case vide remarquée par Serge Doubrovsky » (Jabri 21).<sup>34</sup> Or, si l'on peut qualifier l'autofiction d'« imprévisible » c'est parce qu'elle « dépend à la fois de sa production et de sa consommation » (Jabri 21-22).

Cette nature résistante, instable et imprévisible qui caractérise tout le texte est notamment reflétée dans l'acte final de la narratrice qui, dans le passage ultime du récit paraît se désintégrer, ou bien se consommer/consumer,<sup>35</sup> complètement :

---

<sup>33</sup> Cette citation se trouve à la page 157.

<sup>34</sup> Il se réfère ici au fait que ce genre se situe « entre deux », à mi-chemin entre l'autobiographie et la fiction. Philippe Lejeune constate dans *Le Pacte autobiographique* en 1975 : « Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister [...] Mais dans la pratique aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche... » (31). Cette « case vide » est remplie par Doubrovsky en 1977 avec son œuvre *Fils* (bien qu'il ne soit pas le premier auteur d'autofiction).

<sup>35</sup> « Consommer » et « consumer » ont une base similaire en latin, le premier venant du verbe *consummer* et le deuxième de *consumere*. Cela contribue au fait que, dès le latin chrétien « on constate une confusion entre *consumere* (consumer) et *consummare* devenu synonyme de *perdere*, *destruere* [...], le glissement étant facile vers le sens d'"achever, mener à son accomplissement, sa fin" à "détruire" » (« Consommer » ; « Consumer »).

Mon corps se dénoue, et mes pieds s'envolent, esquissent des pas, dessinent d'étranges figures sur la terre, se couvrent de poussière cuivrée, et je ne suis rien d'autre qu'une flamme bondissante, personne ne peut, personne ne doit me retenir, mon nom est M'laïkia, j'appartiens à la nuit et j'aiguisé mon regard au rougeoiement des braises avivées par mon souffle. Juste avant de me consumer. (182)

Malika se dénoue, elle s'envole, puis elle se consume. Elle devient aussi chimérique que la folie elle-même, rappelant la description de Foucault désignant la parole de la folie comme « une parole qui s'enveloppe sur elle-même » car « disant au-dessous de ce qu'elle dit autre chose, dont elle est en même temps le seul code possible : langage ésotérique, si l'on veut, puisqu'il détient sa langue à l'intérieur d'une parole qui ne dit pas autre chose finalement que cette implication » (Foucault, « La folie » 444). Alors, digne de son texte, comme la parole de la folie, le geste final de défiance de la narratrice est de disparaître dans l'espace ambigu du langage, propulsé par l'hybridité autofictionnelle. Encore une fois, cette qualité énigmatique est reflétée dans le style même de l'écriture. La langue de Bey est plus poétique que jamais, elle sombre dans la métaphore en évitant les codes linguistiques de la ponctuation, une phrase sans fin mène à une phrase sans sujet, toutes deux contribuent à l'impression de la force inouïe et de la nature fuyante de cet espace linguistique. Ainsi, le texte arrive à sa fin à l'instant où Malika s'amenuise dans le néant, mais l'histoire n'est pas terminée. Quand la narratrice disparaît en se dévorant, le texte se déplace dans le vide créé par cette consommation, devenant une fois pour toute, le lieu de rétractation ultime.

#### IV. Décrier les fictions collectives : L'autofiction folle de Chloé Delaume

*Cette folie qui noue et partage le temps, qui courbe le monde dans la boucle d'une nuit, cette folie si étrangère à l'expérience qui lui est contemporaine, ne transmet-elle pas pour ceux qui sont capables de l'accueillir — Nietzsche et Artaud — ces paroles, à peine audibles, de la déraison classique où il était question du néant et de la nuit, mais en les amplifiant jusqu'au cri et à la fureur, mais en leur donnant, pour la première fois, une expression, un droit de cité, et une prise sur la culture occidentale, à partir de laquelle deviennent possible toutes les contestations, et la contestation totale ?*

-Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (656)

À la fin de *Cette fille-là* quand la narratrice fictive se dissout dans le texte c'est le·la lecteur·ice qui prend le relais, faisant le pont entre le monde fictif et le monde réel. Cela rappelle l'avertissement<sup>1</sup> qui, tout en estompant la démarcation entre le projet de l'auteure et celui de la narratrice, exige de la part du·de la lecteur·ice une participation à celui-ci. On voit donc pleinement que Bey attribue à son texte une capacité d'action, capacité qui dépend, comme le dit Youssef Jabri pour l'autofiction, « à la fois de sa production et de sa consommation » (21-22). Dès la première phrase du texte, Bey insiste sur deux choses : premièrement, le fait que l'acte de lire puisse avoir pour effet la valorisation de l'histoire racontée et, par extension, de la vie de la personne qui la conte, qui la vit ; deuxièmement, la possibilité que la lecture<sup>1</sup> de ces histoires puisse influencer sur la perspective du·de la lecteur·ice, changeant sa façon de percevoir le monde.

La citation de Foucault qui se trouve en exergue à ce chapitre présente, à mon sens, une notion attenante à la vision de Bey. Dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) Foucault affirme que, malgré le fait qu'il considère la folie comme « l'anéantissement même de l'œuvre », c'est précisément dans l'œuvre littéraire que la parole de la folie obtient « pour la première fois, une expression, un droit de cité, et une prise sur la culture occidentale » (662,

---

<sup>1</sup> Cet argument est abordé à la page 245 du chapitre précédent.

656-7). En effet, les dernières pages de ce texte de référence sur la folie sont dédiées à quelques artistes, musicien·n·e·s et écrivain·e·s qui, ayant sombré dans la folie, créent chacun·e une œuvre qui, par cette folie, oblige le monde à se questionner (*Histoire de la folie* 663).<sup>2</sup> Shoshana Felman poursuit cette recherche dans *La folie et la chose littéraire* (1978) avec pour but d’esquisser la spécificité de la relation entre la folie et la fiction. Elle commence son texte en confirmant le propos de Foucault, expliquant que la folie, « étant en son essence *silence*, ne peut pas être dite dans le logos » (47). Or, la folie « ne se dit, ne se fait entendre, ne subsiste en tant que sujet parlant que dans le texte littéraire » (14). C’est donc la littérature qui permet à cette voix étouffée de s’exprimer, tout comme les voix muselées des femmes dans l’ouvrage de Bey, tout comme les voix de ceux qui n’ont pas « droit à l’histoire » s’exprimeront dans l’autofiction, selon Doubrovsky (« Autobiographie » 90).<sup>3</sup>

Il importe donc de souligner que, en entreprenant cette étude, Felman lutte contre la vision de la littérature comme une « chose périmée » dont « on ne veut plus entendre parler » (14). Elle attribue ce jugement à l’enfermement de la littérature « à l’intérieur des limites réductrices du concept esthétisant de ‘belles-lettres’, issu du libéralisme bourgeois » (*La folie* 14). Toutefois, cette tentative de freiner le dénigrement de la littérature s’est avérée infructueuse. Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, la mort de la littérature [française] a été évoquée à plusieurs reprises.<sup>4</sup> En revanche, il n’est plus question aujourd’hui de lui

---

<sup>2</sup> Ceci-dit, Foucault s’appuie principalement sur des auteurs masculins, donnant l’exemple de Nietzsche, Artaud, Van Gogh, Sade, Hölderlin, Nerval, Rousseau, Swift, Tasse, et Goya (*Histoire de la folie* 660-661).

<sup>3</sup> Quelques précisions sur cette notion se trouvent à page 210.

<sup>4</sup> Cette critique de la littérature aujourd’hui rappelle la querelle des Anciens et des Modernes à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il y a donc une certaine ironie dans le fait que, selon l’article « La querelle des Anciens et des Modernes » (Bibliothèque nationale de France), cela soit ce débat, toujours d’actualité en 1750, qui aboutisse à l’émergence de la notion (et même du mot) de « littérature » telle qu’on la connaît aujourd’hui. Or, c’est à ce moment que se distingue « le statut de l’écrivain rendu plus digne par le lien de ses œuvres avec l’opinion publique [...] [et que l]’esprit de création s’est opposé à la seule autorité sur les plans religieux, politique et sociologique et a fait bouger le siècle » (« La querelle »). C’est cela qui sert de fondation pour la naissance de la notion d’engagement au XX<sup>e</sup> siècle, quand l’écrivain·e gagne, selon Jean-Paul Sartre, une liberté de pensée et quand on voit se développer l’importance de la littérature en tant qu’élément social (*Qu’est-ce que la littérature ?* 104). J’appelle cela ironique car, comme constaté par de multiples écrivain·e·s et critiques (Cf. Annie Ernaux (2003), Chloé Delaume (2010), Mercédès Baillargeon (2019)), on trouve dans l’écriture de soi au XXI<sup>e</sup> de maints exemples de textes imprégnés de considérations sociales, démontrant une volonté d’engagement active sur des niveaux à la fois historiques, politiques et personnels.



reprocher sa vocation esthétique ou son « libéralisme bourgeois » mais plutôt son « narcissisme »,<sup>5</sup> son emploi exagéré d'une première-personne trop intime et trop « solipsiste » (Todorov 85). L'auteure Chloé Delaume résume ainsi cette attaque : « Exhibition. Étalage. Narcissisme. Nombriisme. Individualisme. Égocentrisme. Prétention. Repli sur soi. Sclérose. Indifférence au monde. Indolence face aux choses sociales. Désaffection du politique. Autofiction : syndrome néolibéralisme, sœur aînée processus télé-réalité » (*La règle du Je* 28). Christine Angot constate de même dans *L'Usage de la vie* (1997) affirmant : « On se plaint que dans la littérature française il n'y a plus de peinture de société. Plus que des femmes et des pédés. Trop de textes narcissiques, nombriliques » (9). Entre la publication du texte de Felman en 1978 et aujourd'hui, l'académie est passé d'un dénigrement des « limites réductrices du concept esthétisant de 'belles-lettres' » (Felman 14) à une nostalgie de la grande littérature et des « écrivains engagés » d'autrefois. Au XXI<sup>e</sup> siècle, le deuil de la littérature se justifie principalement par la notion que la littérature aujourd'hui, l'autofiction en particulier, représente un appauvrissement à la fois stylistique, théorique, et politique ; qu'elle n'est donc plus « digne » de l'appellation « littérature » telle que celle-ci a été conçue au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Aussi la question suivante se pose-t-elle : dans le monde du XXI<sup>e</sup> siècle — monde où « la littérature est morte »,<sup>6</sup> et où l'on parle de post-littérature et de l'état de l'écriture « après la littérature »<sup>7</sup> — quid de la voix de la folie ? Où la folie peut-elle trouver refuge ?<sup>8</sup> Si ce n'est pas dans la littérature, où s'expriment-elles, « ces paroles, à peine audibles, de la déraison classique » (Foucault, *Histoire de la folie* 656) ? Où la folie aujourd'hui se criera-elle ? s'écrira-t-elle ?

---

<sup>5</sup> On reproche souvent à l'autofiction son « narcissisme », parmi ceux qui ont employé ce terme, il y a Tzvetan Todorov dans *La littérature en péril* (2007) (35) et Marc Petit dans *Éloge de la fiction* (1999) (126).

<sup>6</sup> Yves Baudelle résume cet argument et le met dans le contexte de l'autofiction dans « L'autofiction des années 2000 » (2013), texte (et sujet) sur lequel je reviens dans la conclusion page 324.

<sup>7</sup> Johan Faerber, érudit et un des cofondateurs de Diacritik, publie en 2018 « Après la littérature : Écrire le contemporain aux lecteurs de Nonfiction ».

<sup>8</sup> Voir page 13 de l'introduction et page 225 du chapitre III pour le rapport entre la fiction et la folie.

Dans ce chapitre, je cherche une réponse à ces questions en étudiant des textes de Chloé Delaume. Le sujet de la folie sert de fil conducteur dans l'œuvre delaumienne mais également de modèle pour un mode d'écriture ou bien, un mode de vie. La folie qui y est présentée est à la fois métaphorique, métonymique et littérale. La façon dont l'auteure aborde la relation entre son écriture autofictionnelle et la théorie offre un point d'entrée afin d'étudier plus en détail le rapport entre autofiction et folie. Cela peut notamment fournir, non seulement une explication à la quantité de récits autofictionnels traitant ce sujet, mais aussi suggérer que, malgré la tendance répandue à décrier ce genre, c'est aujourd'hui dans l'autofiction que la folie trouve son refuge. Il importe alors de noter que Delaume elle-même voit un lien entre son travail autofictionnel et la folie. Dans *La règle du Je* (2010), elle qualifie l'autofiction d'ultime laboratoire : le laboratoire de la déconstruction, de la dissémination, de la prolifération *folle* des Je » (4<sup>e</sup> de couverture).<sup>9</sup> C'est à travers la littérature qu'elle imagine, par la dissémination des Je, s'attaquer — voir « déconstruire » — l'ordre [phallogocentrique] du monde. Ainsi, deux aspects se démarquent clairement dans son travail : son rejet flagrant de l'idée que les valeurs et le point de vue véhiculés par les « fictions collectives » (Delaume, *RDJ* 23) soient indiscutablement « vraies »,<sup>10</sup> et l'importance qu'elle attache au langage dans sa tentative de démanteler ces dernières. Autant par son choix de l'autofiction que par le contenu de ses textes, Chloé Delaume fait passer le message que, tout comme l'identité ne peut être limitée à une collection de catégories invariables et distinctes, l'opposition entre la vérité et la fausseté est dotée d'une complexité tout aussi croissante et entremêlée (Castelli Gattinara 194). En cela, on retrouve chez Delaume des thèmes communs aux textes déjà étudiés au sein de cette thèse.

---

<sup>9</sup> On ne peut pas manquer ici la référence faite à Jacques Derrida, le travail de celui-ci étant indissociable des concepts de déconstruction et de dissémination (et de différance). Or, dans le contexte d'une étude sur la folie et le langage, la notion de dissémination a une pertinence particulière car l'écriture disséminatrice s'oppose à l'écriture logocentrique. Selon Emmanuelle Garnier, spécialiste des études hispaniques et hispano-américaines, il s'agit « d'une parole différente, moins ancrée dans la vérité paternelle, plus libre, plus féconde » capable de disloquer le logocentrisme — l'ordre, la logique (172). Cette comparaison entre le langage patriarcal (logocentrique) et « la résistance et la subversion féminines (disséminatrice) » (Garnier 174) s'avère être très féconde pour l'étude de l'écriture delaumienne sur laquelle on va revenir par la suite.

<sup>10</sup> Ce désir est également présent dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey, comme on l'a vu dans le chapitre précédent.

Pourtant, due à l'intentionnalité de son processus et sa manière d'intégrer sans heurt la théorie à ses textes littéraires, l'œuvre delaumienne offre une perspective nouvelle sur la possibilité d'action sous-tendant l'acte d'écrire une autofiction et son importance pour l'écriture de la folie.

Pour examiner ces axes, plusieurs textes de Delaume sont susceptibles d'offrir un riche terrain d'analyse. Pour cette raison, ce chapitre sera unique dans le sens où il traitera de multiples ouvrages autofictionnels, commençant par le deuxième texte de cette écrivaine prolifique : *Le cri du sablier (CS)* (2001). Au-delà d'être un de ses textes le plus explicitement autobiographiques (Gaensbauer 213), *Le cri du sablier* offre un aperçu unique du rapport entre la folie et l'autofiction. Cet ouvrage avec lequel Delaume a gagné le prix Décembre en 2001 fait partie d'une trilogie qui comprend *Les mouffettes d'Atropos* (2000) et *La vanité des somnambules* (2003). Au sein de ce triptyque, c'est *Le cri du sablier* qui explore de façon approfondie le poids psychologique d'un des événements fondateurs dans la vie de l'auteure : le suicide de son père précédé du meurtre de sa mère par ce dernier, devant les yeux de Delaume alors âgée de 10 ans. Afin d'aborder ce sujet difficile ainsi que l'abus physique et mental dont elle a été victime pendant son enfance, l'auteure emploie un langage saccadé, déstructuré, et complexe. Le poids de cet événement est traduit par une poétique du cri : une syntaxe brisée et déstabilisante où les mots perdent leur sens et où les expressions communes se déforment. Un vocabulaire ésotérique et une écriture dans laquelle réverbère allusions, pastiches, parodies, citations et de nombreuses réécritures de textes connus et obscurs qui contribuent à l'opacité de cet ouvrage, résultant en une langue entièrement mise au service du trauma qu'elle décrit.

Ceci-dit, une vraie compréhension du projet delaumien nécessite également un examen du développement de son projet d'écrivaine au cours de son œuvre. Pour ce faire, *Le cri du sablier* (2001) sera examiné en conjonction avec *La règle du Je (RDJ)* (2010) et *Une Femme avec personne dedans (FPD)* (2012). Dans ce dernier, l'auteure traite du suicide d'une lectrice,

de l'effet de celui-ci sur son psychisme, et, surtout, de ses réflexions littéraires sur la capacité du langage à agir dans le sens austinien du terme. Alors qu'elle décrit *Le cri du sablier* comme son propre « Hiroshima » (RDJ 84), Delaume qualifie *Une Femme avec personne dedans* comme « apocalyptique », et également « la fin d'un temps », le livre qui « clôt un cycle et aussi une approche, une démarche dans [son] rapport à l'autofiction » (« Une femme, la fin d'un cycle »). La contextualisation de ces deux ouvrages permet donc d'explorer le développement du Je autobiographique delaumien et l'évolution de sa façon de penser le rapport entre l'autofiction et la folie durant les onze années entre son début dans le genre et la publication de ce dernier texte autofictionnel.<sup>11</sup> Par rapport à d'autres de ses textes, *Une Femme avec personne dedans* a reçu relativement peu d'attention critique du milieu universitaire.<sup>12</sup> Parallèlement, alors que *Le cri du sablier* a été le sujet de plusieurs études,<sup>13</sup> aucune de ces dernières à ma connaissance ne traite du rapport entre la folie de la narratrice et son choix de l'autofiction. On note en particulier que, comparée à celle du *Cri du sablier*, la démarche linguistique dans *Une Femme avec personne dedans* dessine un nouveau rapport entre l'auteur·e et le·a lecteur·ice. À l'instar de Bey, Delaume demande un·e lecteur·ice attentif·ve et intellectuellement engagé·e, mais elle va également plus loin, exigeant une véritable participation au déroulement de l'histoire. Cela permet d'examiner l'effet de cette bifurcation du récit sur le rapport établi entre le·a lecteur·ice, l'auteure-narratrice, et l'objet livre à petite comme à grande échelle (Piva).

Enfin, mon choix d'employer *La règle du Je* a été motivé par le fait que, avec *Une Femme avec personne dedans*, ce texte chevauche la frontière entre littérature et théorie d'une

---

<sup>11</sup> Delaume a à nouveau publié un texte autofictif en 2013, *Où le sang nous appelle*. Pourtant, cet ouvrage a été co-écrit (avec Daniel Schneidermann), alors, puisque cette étude s'intéresse spécifiquement à l'écriture de la folie chez les femmes, je trouvais plus pertinent d'examiner *Une femme avec personne dedans*. Ce choix a également été motivé par le lien psychologique entre le suicide de sa lectrice et la mort de ses parents.

<sup>12</sup> Quelques exceptions incluent : Flavia Conti (2015), Marika Piva (2017) et Deborah B. Gaensbauer (2013).

<sup>13</sup> Voir notamment Béatrice Jongy (2008), Michèle Gaudreau (2011), Émilie Brière (2014), Mercédès Baillargeon (2014 et 2019), Flavia Conti (2015), Marika Piva (2016), et Dawn Cornelio (2016).

manière qui mérite d'être davantage étudiée. Dans cet ouvrage, Delaume interroge le rapport entre ce qu'elle appelle le « déséquilibre psychique » et le choix de l'autofiction à travers une exploration de l'opposition entre la fiction et le réel (51). Ce texte éclaire l'importance qu'elle attribue à son choix de genre, illustrant ce qu'il lui apporte à la fois stylistiquement et en tant que « foi » (*FPD* 131). En cela, *La règle du Je* sera donc l'un des plus importants appareils théoriques pour cette analyse. Il sera étudié en conjonction avec plusieurs études traitant l'autofiction, l'écriture, et le langage dont une sélection de textes et d'ouvrages de référence de Serge Doubrovsky, influence importante citée plusieurs fois par Delaume.

Avec l'aide de ces appuis théoriques, ce chapitre amorcera, en premier lieu, un examen du rapport entre la folie et l'autofiction, toutes deux définies — comme je l'ai démontré dans le chapitre précédent — par leurs statuts liminaires.<sup>14</sup> Le but sera donc de considérer quelle est la place laissée à la folie dans le récit autobiographique et comment cela permet de traduire une brèche dans l'existence d'un sujet. Afin d'accomplir cette tâche, il faut d'abord examiner le potentiel offert par l'écriture autofictionnelle, en se demandant notamment si l'on peut voir dans le langage de l'autofiction delaumienne « une possibilité d'incarner la psychose, voire la schizophrénie » (Delaume, « S'écrire mode d'emploi »). Je vise en particulier à esquisser l'alliance entre cette dernière et la folie, surtout les résultats de la folie qui s'inscrivent dans un texte dont le genre se prête déjà au refus des limites logocentriques et à la création d'une communauté linguistique (comme illustré dans les chapitres sur Bey et Bouraoui, respectivement). Ensuite, on étudiera le potentiel subversif du projet delaumien. Il s'agit en cela non pas de proposer un retour sur la vision de la folie en tant qu'espace subversif<sup>15</sup> mais simplement de questionner comment l'autofiction se prête à l'exploration de la folie, permettant ainsi à l'auteur·e de combattre une aliénation de soi-même. Toute cette exploration

---

<sup>14</sup> Pour retrouver l'importance de ce statut liminaire voir pages 26 et 38 de l'introduction et page 61 du chapitre précédent.

<sup>15</sup> Cf. Phyllis Chesler (1972).

trouvera ses fondements dans les liens entre langage et folie ainsi que littérature et folie tels qu'explorés notamment par Foucault et Felman.

### **Le langage autofictionnel : se confronter à soi-même**

Avant d'entamer cette analyse, il semble d'abord propice de revenir sur l'une des bases de cette thèse : le rapport entre l'autofiction, le langage et la position de ceux qui choisissent de s'exprimer à travers ce genre controversé. Comme on l'a constaté dans l'introduction de cette thèse, c'est Serge Doubrovsky qui utilise ce néologisme pour la première fois en 1977 à propos de son ouvrage *Fils*.<sup>16</sup> Delaume elle-même fait référence à ce fait dans *La règle du Je* (16), ouvrage dans lequel elle examine en profondeur sa propre conception du genre et les influences contribuant à celle-ci. Prise en conjonction avec une dizaine d'autres références à Doubrovsky, on peut conclure que les ouvrages delaumiens s'inscrivent dans la filiation doubrovskienne de l'autofiction. Il importe alors de se rappeler de la définition qu'en donne Doubrovsky lorsqu'il emploie ce terme pour la première fois, annonçant alors que l'autofiction doit se parer des éléments suivants : 1) Une continuité entre auteur·e, narrateur·ice, personnage principal<sup>17</sup> ; 2) Un style romanesque démontrant une certaine attention esthétique, c'est-à-dire une visée littéraire ; 3) La fictionnalisation de l'expérience vécue par l'auteur·e ; 4) Un rôle plus ou moins important attribué à la psychanalyse.<sup>18</sup> Toutefois, on pourrait dire qu'il n'y a que trois éléments essentiels pour qu'un texte soit catégorisé comme autofictionnel étant donné

---

<sup>16</sup> Doubrovsky reconnaît ne pas être le premier à écrire une autofiction.

<sup>17</sup> Ou bien, l'adhérence au pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune dans le texte éponyme (1975) (28).

<sup>18</sup> Depuis l'invention de ce mot-valise, de multiples définitions du terme ont été données, Doubrovsky lui-même en fournit plusieurs pendant sa vie. Darrieussecq résume la définition la plus restreinte de Doubrovsky de la manière suivante : 1) l'adhérence au pacte autobiographique ; 2) Un texte ayant pour but la fictionnalisation de l'expérience vécue ; 3) Cette dernière « se fait par le seul jeu des mots, et là sont sa force et son originalité » (« L'Autofiction » 370). Par contre, selon Philippe Gasparini, dans *Est-il Je ? : Roman autobiographique et autofiction* (2004), au-delà d'« une écriture littéraire [et] une parfaite identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le héros » la définition de Doubrovsky comportera également « une importance décisive accordée à la psychanalyse » (12). Cf. Vincent Colonna (1989, 2004), Jacques Lecarme (1993), Philippe Lejeune (1996), Marie Darrieussecq (1996), et Philippe Gasparini (2004, 2008).

que les deux derniers sont étroitement liés.<sup>19</sup> En effet, selon Doubrovsky, c'est cette importance placée en le langage poétique qui relève une différence fondamentale entre l'autofiction et l'autobiographie. Dans « Autobiographie / vérité / psychanalyse » (1980) il avance que, à la différence de l'autobiographie, l'autofiction n'est pas restreinte à la simplicité ordonnée d'un témoignage « chronologico-logique », sa narration poétique fait qu'elle « bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction » (90).<sup>20</sup>

Delaume, pour sa part, décrit sa modalité d'écriture comme une volonté de « [s]e fier au langage bien plus qu'à la mémoire et bien plus qu'à soi-même » (*RDJ* 20), c'est-à-dire se livrer aux mots. Tout comme on a vu dans *Mes mauvaises pensées*, ce travail dépend du pacte autofictionnel. En mettant « le 'héros' du récit en position d'analysant » et le-a narrateur-ice « à la place de l'analyste » l'autofiction « fait entrer le sujet schizé en analyse » (Doubrovsky, « Autobiographie » 90). Ainsi, comme l'explique Mounir Laouyen dans « L'autofiction : une réception problématique », c'est à travers « l'écran de la fiction » que l'auteur·e parvient à « se révéler » à lui ou à elle-même (Laouyen 14). Mais là où la narratrice bouraouienne se contentait de cette confrontation à travers ses « livre-miroirs », Delaume adhère pleinement à l'idée lacanienne selon laquelle le Moi est « pris dans une ligne de fiction » (*Écrits I*, 91). Ou bien, comme l'explique Laouyen : « le Moi n'est rien d'autre que le produit du langage, l'être n'existe que par l'énonciation. Dans le même ordre d'idées, Delaume situe la « clef » (*RDJ* 19) de l'autofiction dans *Le Livre brisé* (1989), là où Doubrovsky proclame : « JE ME MANQUE TOUT DU LONG [...] De MOI je ne peux rien apercevoir À MA PLACE, NÉANT. [...] Un

---

<sup>19</sup> Darrieussecq explique que, selon la définition donnée par Vincent Colonna dans sa thèse, l'autofiction sera plus du côté de la fiction que de l'autobiographie. Or, l'autofiction n'a aucun « critère diégétique strict, le critère onomastique auteur/narrateur/personnage étant élargi à diverses stratégies identitaires. Ainsi, *La Divine Comédie* et même *Don Quichotte* entreraient dans ce champ » (369). Alors qu'elle soutient le contraire : « l'autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention roman sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples 'effets de vie' », décrit dans une note comme des éléments « qui tendent à faire croire au lecteur que c'est bien le récit de la vie de l'auteur qu'il est en train de lire » (369-370). La part de fiction se trouve selon elle dans l'élément psychanalytique de cette écriture. Doubrovsky affirme la même chose dans « Autobiographie / vérité / psychanalyse » et « L'initiative aux maux ». J'examine ce rapport p. 185 et j'y reviendrai prochainement.

<sup>20</sup> Ce sujet a déjà relevé dans le chapitre III, p. 237, dans le chapitre I, p. 97-103 et brièvement dans l'intro p. 26.

moi en toc, un trompe-l'œil [...] Si j'essaie de me remémorer, je m'invente [...] JE SUIS UN ÊTRE FICTIF » (264).<sup>21</sup> L'écrivaine d'origine franco-libanaise, née Nathalie Anne Abdallah, francisé ensuite en Nathalie Dalain, et enfin re-nommée par elle-même Chloé Delaume dit toujours avoir eu l'impression d'être un personnage dans un récit écrit par d'autres. Le désir — ou même le besoin — de contrer ce sentiment la pousse à écrire. C'est pour cela que, à l'instar de Doubrovsky, elle se considère comme un être fictif. Or, c'est à travers son écriture autofictionnelle qu'elle réussit non seulement à transmettre l'histoire qui lui est propre mais aussi à se reconstituer à travers la création d'une nouvelle identité (*RDJ* 61). Dans plusieurs de ses ouvrages, ses essais, sur son site web, et même, parfois à de multiples reprises dans le même texte, elle proclame des variations de la phrase suivante : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction ». <sup>22</sup> Cette assertion démontre la connexion entre son identité et son écriture, dévoilant le rapport qu'a Delaume avec l'autofiction, mais également avec la langue, car, comme on va voir par la suite, ce n'est pas seulement son nom qu'elle change. En effet, elle annonce dans *La règle du Je* être arrivée à la conclusion qu'il fallait « suicider le Je », c'est-à-dire tuer Nathalie Dalain, afin de devenir Chloé Delaume (13), ce qui rappelle l'affirmation de Doubrovsky : « Moi, je suis orphelin de MOI-MÊME » (*Le livre brisé* 265). Pour Delaume, cette décision renvoie au pacte autofictif. Elle estime qu'« il ne pouvait y avoir la femme et l'écrivaine, deux entités distinctes. Ce n'était pas ça, le pacte. Le pacte autofictif tel qu'il fut paraphé » (*RDJ* 13). Chloé Delaume n'est donc pas un pseudonyme, mais un être à part entier qui prend la place de Nathalie Dalain.

La nécessité de cette renaissance en tant que Chloé Delaume est liée à son rapport à son héritage. Selon Stéphanie Michineau dans *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette* (2008), l'autofiction récente évolue vers des sujets qui, quoique divers, ont « toujours en commun

---

<sup>21</sup> Delaume cite ce passage modifié de la manière suivante : « JEE MEE MANQUEE TOUT AUU LONG... De MOII,, je ne peux rien apercevoir. À MAA PLACEE NÉANT... un moi en toc, un trompe-l'œil... Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... JEE SUIS UN ÊTREE FICTIF... » [sic] (*RDJ* 19).

<sup>22</sup> Elle reprend la citation de Doubrovsky qu'elle cite dans *La règle du Je* comme la « clef » de l'autofiction (19).



d'être à la limite du dicible » (58), ce qui est bien le cas des ouvrages delaumiens étudiés ici. Dans ces textes, l'auteure traite le sujet de la mort ainsi que la douleur psychique provoquée par cette dernière. Mais la folie elle-même est également liée à « l'indicible ». Elle est « le langage exclu », celui « qui n'existe que dans cette parole, parole qui ne dit que sa langue [...] c'est-à-dire une matrice du langage qui, au sens strict, ne dit rien » (Foucault, « La folie » 446). En soulignant ce lien entre l'autofiction, l'expression d'une la douleur psychique, et la réintégration du « moi » « ébranlé », l'argument de Michineau offre un aperçu de la fondation sur laquelle repose le rapport entre l'autofiction et la folie. Comme le dit Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, « le statut d'objet sera imposé d'entrée de jeu à tout individu reconnu aliéné » car le « sens » de la folie « ne peut apparaître qu'au médecin et au philosophe [...] En elle-même elle est chose muette » (575, 637-638). Le fou n'a donc pas de subjectivité qui lui est propre, « [il] n'est que chose et chose médicale » (641).<sup>23</sup> Cette objectification sera donc essentielle à une compréhension de ce rapport tel qu'on le remarque chez Delaume. À part son problème de dissociation (« Ni prudes, ni soumises »), l'auteure affirme souffrir de « crises de boulimie » (*FDP* 20), d'hallucinations, d'« une suspicion inhabituelle, des croyances erronées, [d']un discours et un comportement incohérents et [d']un retrait affectif et social » (*Dans ma maison* 62-63). Le sentiment chez Delaume de « se manquer », de ne pouvoir « rien apercevoir [d'elle-même] » et de trouver à sa place « NÉANT... un [soi] en toc, un trompe-l'œil » (*RDJ* 19) est donc inséparable du statut attribué à la folie. La difficulté à surmonter le rejet que peut engendrer la folie, à effectuer un retour à soi-même et faire face à l'« étrangeté de soi à soi » que cela peut engendrer, est un thème majeur chez les écrivaines examinées au sein de cette thèse. Pourtant, c'est chez Delaume que ces points sont les plus

---

<sup>23</sup> Il faut se rappeler que, selon Shoshana Felman, « la spécificité » même de la folie est son statut à la fois extérieur et intérieur, en somme, son ambiguïté. La folie « marque [...] un lieu d'exclusion, le dehors d'une culture. Or, une folie qui est le lieu commun marque tout au contraire un lieu d'inclusion, et précisément le dedans d'une culture » (*La folie* 13). Comme démontré dans le chapitre précédent, on retrouve une hybridité similaire dans l'autofiction. C'est cette ambiguïté et l'espace d'analyse créé au sein de l'autofiction qui permet à Delaume de construire son identité.

évidents. L'œuvre delaumienne offre un aperçu du rôle que jouera la folie en liant les « profils d'exception », comme le dit Colonna, et des individus ayant un « moi profondément ébranlé » dont parle Michineau. Dans *L'Autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* Colonna avance, en parlant de Doubrovsky, que l'autofiction est « un moyen de résoudre certaines difficultés propres à l'écriture de soi » (13), ce que Michineau affirme également par rapport à Colette (283). Je constaterai de même pour Chloé Delaume.

### **Les fictions collectives, la folie et l'écriture de soi**

Malgré le fait d'être son troisième ouvrage autofictionnel, c'est dans *Le cri du sablier* que Delaume évoque pour la première fois son rapport à son père et donc au langage. Ce qui en fait le point de départ naturel pour une étude de la relation que développera Delaume avec l'écriture. Le récit s'ouvre sur une scène épouvantable : des policiers qui entrent dans la maison où la jeune Nathalie<sup>24</sup> vient d'assister au meurtre de sa mère par son père, suivi par le suicide de ce dernier. Pourtant, malgré la violence incontestable de cet événement, c'est loin d'être le premier trauma subi par la jeune fille et ce ne sera pas non-plus le dernier. Dans un entretien avec Barbara Havercroft en 2012, Delaume décrit le premier chapitre de ce texte comme le « chapitre final » du « roman familial » (« Le soi est une fiction » 2).<sup>25</sup> Nathalie est née à Versailles mais elle passe les cinq premières années de sa vie à Beyrouth où sa mère — issue d'une famille française bourgeoise ruinée — enseigne le français, et son père, Selim Abdallah, est capitaine dans la marine marchande (Guichard 18). Mais « le roman familial » ne commence vraiment que lorsque la famille Abdallah est obligée de quitter le Liban pour se

---

<sup>24</sup> J'emploie le prénom Nathalie pour faciliter la distinction entre Delaume l'écrivaine et le personnage principal de ce texte, qui, selon elle ne devient Chloé Delaume qu'en 1999. Delaume affirme dans un entretien : « Nathalie Dalain est plus dans le passé alors que Chloé Delaume, c'est le présent » (« Laboratoire » 24).

<sup>25</sup> Ce terme, employé plusieurs fois par Delaume, fait référence à l'ouvrage « Le roman familial des névrosés » de Sigmund Freud, (1909, *Névrose, psychose et perversion*, PUF, 1973, p. 157-160). Selon Serge Cottet, psychanalyste et membre de l'École de la cause freudienne et de l'Association mondiale de psychanalyse, « [o]n peut nommer 'roman familial des parents' l'ensemble des fictions qui soutiennent les recompositions et les dysfonctionnements familiaux d'aujourd'hui en faveur de la parentalité choisie » (4). Il s'agit de l'invention, par l'enfant, d'autres parents, plus prestigieux que les siens, remettant ainsi en cause ses origines (Cottet 1).

reconstruire une vie en France, suite à la destruction de leur appartement par un obus (Guichard 18). C'est alors que ses parents décident de cacher les origines du père : Selim devient Sylvain et Abdallah se transforme en Dalain (Guichard 18). Se référant à ce moment dans un entretien, Delaume explique : « Pour la construction de l'identité c'était un peu compliqué. Il y avait toute une réécriture de l'histoire familiale : j'ai été implantée dans la fiction collective très tôt » (Guichard 18). En effet, la jeune fille vit cela comme l'anéantissement de son héritage et de son enfance à Beyrouth. Ces éléments identitaires fondateurs sont sacrifiés aux dépens de ce qu'elle appelle le « premier déterminisme socioculturel », c'est-à-dire le mensonge de la francisation (« Le soi est une fiction » 2). Par ce biais, on comprend mieux le choix de l'auteure de se renommer Chloé Delaume : « je réinvente ma personnalité et mon existence par la littérature, en reconstruisant mon identité réelle à partir d'un changement de nom » (RDJ 61).

Il faut cependant établir que la jeune Nathalie n'est pas la seule à vivre cet effacement de son histoire comme une violence. Dans le dossier consacré à Delaume en 2009 dans la revue littéraire *Le matricule des anges* Thierry Guichard explique :

Aujourd'hui, [Delaume] parvient à imaginer la situation de son père : « de voir son identité rejetée, ça a dû être d'une violence inouïe pour lui. Ma mère ne supportait pas non plus qu'il puisse commettre des fautes de français ... » Une violence qu'il sait rendre : il suffit de lire *Le Cri du sablier* [...] pour se faire une idée de la terreur que devait subir l'enfant. Les coups s'abattent sur la gamine avec le consentement muet de la mère apeurée. (19)

Battue par son père et abusée verbalement par sa mère, elle reconnaît que la suprématie de la langue française et l'imposition de la francisation, représentaient leur propre violence pour son père et, par extension, n'ont fait qu'aggraver son comportement. Mais le meurtre-suicide de ses parents ne clos pas ce chapitre violent de la vie de la jeune fille. La suite peut être perçue comme la continuité de la fiction qui lui a été imposée par ces derniers. Après leur mort,

Nathalie vit un an chez ses grands-parents maternels — « qui [ont] toujours perçu [l']union [entre ses parents] comme une mésalliance » (Delaume, « Le soi est une fiction » 2). Ils choisissent donc à nouveau de modifier son nom, accolent le leur au sien, pour créer Nathalie Dalain-Leroux, ce qui donne à la fille « la sensation d'être un corps étiqueté par son hébergeur-maître, où chaque tuteur légal pouvait projeter le rôle, la place [qu'elle] devai[t] occuper dans le récit social » (« Le soi est une fiction » 2). Cela provoquait chez elle l'impression d'être un personnage dans un récit écrit par d'autres et, puisque cela se passait à travers un changement de nom, c'était son identité même qui était effacée.

Pourtant, ce n'est pas seulement sa famille qui dicte le récit social dans lequel Nathalie se sent piégée. Elle raconte dans *Le cri du sablier* comment le trauma psychologique dû au crime fait qu'elle perd la parole pendant neuf mois. Dans le but de fournir une explication, cette affliction est appelée « aphasie, aphonie passagère » par les médecins qui l'examinent à l'époque (CS 16). Concluant que « sa gorge se fait soigner », ce diagnostic offrait à la famille un moyen d'expliquer cette « anormalité » aux « hôtes et [aux] voisins intrigués », mais la narratrice le voit quant à elle comme une agression supplémentaire, constatant que le médecin « [osait] nommer mon vide lorsque mes propres lèvres se soudaient de refus » (CS 16). Les médecins, comme ses grands-parents, souhaitaient nommer, souhaitaient expliquer pour rendre dicible son silence, « l'accident », et finalement son identité (CS 19). La frustration qu'elle éprouve face à leur désir de nommer est affirmée dans le texte à travers une conversation imaginaire, lors de laquelle la narratrice proclame, s'adressant à son psychiatre : « Je ne vous dirai rien [...] je ne veux pas vous dire. Parce que toujours toujours [sic] c'est ça que vous cherchez [...] vous réduisez bouillie pour arrondir les angles [...] Dans les cases blanches laboratoire carrelé vous tentez à tout prix de formater mon cas » (19). En s'appuyant sur ce dialogue fictif avec le médecin, Delaume reproche à l'institution psychiatrique cette tentative de « formater » son « cas », en voulant la faire entrer dans une case, un classement ayant pour

but de l'« étiquet[er] » afin de pouvoir la guérir, ou bien la rendre « normale » (19). D'un côté il y a le médecin qui tente d'attribuer un nom (et donc une logique) à son silence car il vise à réintégrer au plus vite la jeune fille dans la société, et de l'autre, la narratrice, qui sait que son « cas » ne peut pas être compris, car « de nom il n'y avait pas » (16). Toutefois, alors que le monde essayait de lui « extirper les mots », la narratrice remarque que son silence « les arrangeait » car elle entendait la grand-mère dire au grand-père : « mieux vaudrait qu'elle se taise » (11, 17). En effet, son silence permettait à sa famille d'éviter de devoir faire face à l'événement auquel elle avait assisté qui les rendait honteux. Ironiquement, vu leur insistance sur le fait qu'elle en parle au psychiatre, ils nomment eux-mêmes le meurtre-suicide de ses parents « l'accident » (15). Eux aussi trouvent donc un moyen d'éviter de le « dire », mais à la différence de Nathalie, le leur n'est pas catégorisé par la société comme « anormal » (15).

En ce sens, c'est le système psychiatrique qui facilite l'intégration de la narratrice dans l'histoire familiale aux dépens de ses propres besoins psychologiques. Cette violence ressemble en quelque sorte à la violence qu'a subi son père lorsqu'on tentait d'effacer son identité dès son arrivée en France. C'est d'ailleurs peut-être à cause de cette similarité que le destinataire de ce texte alterne entre le père de la narratrice et son psychiatre.<sup>26</sup> Il y a donc une comparaison à faire entre le père, un « tu » interpellé âprement, et le « docteur », un « vous » dénoncé à plusieurs reprises. Le premier est, bien sûr, celui qui, ayant tué sa femme s'est suicidé d'un coup de fusil dans la bouche devant sa fille âgée de 10 ans, la rendant aphone pendant neuf mois. Le deuxième est celui qui tentera de lui extraire cette parole, c'est-à-dire celui auquel la narratrice est censée confier la violence dont elle a été témoin. Autrement dit, le psychiatre prolonge cette violence faite à la jeune fille par son père ainsi que celle faite au père par la société. Ils représentent donc deux personnes ayant énormément de pouvoir sur sa

---

<sup>26</sup> Ce fait rapproche le texte de *Mes mauvaises pensées*. En revanche, dans *Le cri du sablier* ce personnage joue un rôle complètement autre que ce qu'on a pu remarquer chez Bouraoui.

vie et ont un effet profond sur sa façon de voir son rôle dans le monde ainsi que son rapport au langage. Toutefois, c'est en confrontant son père à travers son écriture et en « fictionnalisant » son rapport au psychiatre que Delaume parviendra à lancer sa critique.

La première étape vers une réconciliation avec le langage est décrite dans le texte. Après ces neuf mois durant lesquels « [son] trauma pupillant resterait imprimé au secret de l'iris », la langue revient enfin à la narratrice (CS 17). Dans un paragraphe court séparé du reste du texte par deux astérisques, elle raconte : « Maman se meurt première personne [...] Papa l'a tuée deuxième personne. Infinitif et radical. Chloé se tait troisième personne. Elle ne parlera plus qu'au futur antérieur. Car quand s'exécuta enfin le parricide il fut trop imparfait pour ne pas la marquer » (CS 20). Delaume joue ici avec l'implication des temps grammaticaux. L'imparfait est employé pour exprimer une action qui s'est déroulée pendant une certaine période dans le passé mais, à la différence d'une action exprimée en employant le passé composé, elle n'est ni précise, ni achevée (« Imparfait »). Alors, quand elle dit que « le parricide il fut trop imparfait pour ne pas la marquer », elle fait comprendre que cette action s'entend sur les autres actions de cette histoire, qu'il continuera à laisser sa marque. De même pour le futur antérieur qui indique « une action future [qui] se déroulera avant une autre action future » (« Antérieur »). L'affirmation qu'« elle ne parlera plus qu'au futur antérieur », signifie que toute action se déroulant dans le futur sera nécessairement mise en relation avec le meurtre-suicide. Les références à la première, deuxième et troisième personne sont similairement révélatrices, et illustrent à quel point la hiérarchie familiale positionnait la jeune fille qui « se tait troisième personne » comme celle qui n'avait aucun pouvoir et aucune voix. Ni locuteur, ni interlocuteur, on parle d'elle comme si elle n'était pas là. En employant ce champ lexical relatif à la linguistique/la grammaire où chaque temps est établi et ordonné par des règles grammaticales, Delaume fait ressortir l'absurdité de la tâche qui lui a été demandé à l'époque : traduire cet évènement qui se situe, comme le dit Michineau « à la limite du dicible » à travers

le logos d'une langue structurée (58). En effet, cet échec de la langue face au trauma est bien documenté. Selon le psychologue René Kaës, l'expérience traumatique est de l'ordre de l'incompréhensible, irréductible au sens (35). Dit d'une autre manière, le traumatisme est lié à l'impossibilité de se représenter l'évènement traumatique qui excède les limites de la conscience et donc du langage.

Parallèlement, tout en confirmant le trauma qu'a subi Nathalie, le fait qu'elle aura du mal à en parler démontre un contraste entre sa réaction et celle de sa famille, car leur refus d'exprimer la vérité vis-à-vis du crime n'est pas relié au trauma mais à une peur égoïste (CS 15). Leur hypocrisie est rendue évidente quand Nathalie déménage par la suite chez son oncle et sa tante, ses « hébergeurs », qui insistent pour qu'elle les appelle Papa et Maman car « il était nécessaire qu'elle s'adapte de manière à ce que *personne ne se rende compte de rien* » (CS 82). Encore une fois, on ne peut pas manquer de pointer la connexion avec l'effacement identitaire du père lors de leur arrivée en France. D'une manière similaire à l'héritage libanais du père, la narratrice explique que chez son oncle et sa tante, « son patronyme différent du leur constituait déjà en soi une donnée problématique », alors il fallait qu'elle « s'engage à ne jamais répondre aux questions qui ne cesseraient de fuser, car les gens sont malheureusement si curieux » (CS 82). La jeune Nathalie avait le droit de parler du meurtre-suicide que sous des circonstances bien spécifiques, c'est-à-dire, seulement quand cela arrangeait ses « hébergeurs », par exemple, pendant sa thérapie psychanalytique. Dans leur cas comme pour celui de ses grands-parents, les évasions linguistiques du sujet étaient dues à la peur de se faire critiquer ou juger par autrui. Encore une fois, on oblige Nathalie à participer à une fiction collective plaçant sa santé psychologique en deçà de son « intégration » dans le mensonge créé par sa famille adoptive. Il est donc notable que cette domination passe principalement par une censure de la langue

Cette volonté d'effacer son histoire en lui imposant une nouvelle identité provoque chez la narratrice un sentiment d'impuissance, non seulement face aux fictions familiales mais aussi vis-à-vis son patrimoine héréditaire. Au vu de la similarité entre son propre traitement et celui de son père, il n'est pas surprenant que, même adulte, Delaume soit préoccupée par la crainte d'être « l'héritière génétique d'un meurtrier schizophrène » (Guichard 27). On voit dans *Le cri du sablier* à quel point la jeune Nathalie est complètement consumée par cette peur d'avoir hérité de la « graine » de la folie de son père, celle-là même qui l'a poussé à tuer sa mère et à se suicider (Delaume, « Ni prudes, ni soumises »). La question se pose donc : est-ce dû à cette peur ou malgré cette peur qu'elle choisit une forme d'écriture qui, à cause de la fracture identitaire en son ancre,<sup>27</sup> se rapproche d'un épisode dissociatif ? Dans les deux cas, il semble que c'est en partie grâce à son écriture que Delaume réussit à admettre, désormais sans fard, avoir « un véritable problème de dissociation, très net », sans nulle honte ni trépidation (« Ni prudes, ni soumises »). Elle va jusqu'à annoncer dans « S'écrire, mode d'emploi » qu'elle voit dans l'autofiction « une possibilité d'incarner la psychose, voire la schizophrénie » (4). Cela suggère que l'écriture autofictionnelle a été pour elle un moyen efficace de faire face à cette peur liée à son héritage ainsi qu'à la façon négative dont la folie est construite dans la société aujourd'hui.

Cette dynamique s'expose en examinant l'évolution dans la manière dont Delaume décrit son rapport à la folie au fur et à mesure de ses écrits. Au début, il s'agit d'une relation très douloureuse : la peur de toute anormalité psychique survient pendant que Nathalie habite chez son oncle et sa tante. Chez eux, sa connexion à son père, son héritage et son enfance sont employés de manière interchangeable pour la dénigrer. Ses « hébergeurs » ne lui cachent pas qu'ils la voient comme une intruse dans leur vie, un « devoir » (CS 83). La narratrice affirme

---

<sup>27</sup> Je me réfère au clivage identitaire selon lequel l'auteur·e du texte est aussi le la narrateur·ice ainsi que le personnage principal.



en parlant d'elle-même à la troisième personne : « [l]es hébergeurs comprirent fort tôt qu'ils ne pourraient communiquer avec elle, elle avait poussé de travers » (CS 83). « De travers » veut dire « dans une position déviée, oblique par rapport à la normale, d'une manière non conforme à ce qui est attendu », cette phrase fait donc référence à son anormalité (« Travers »). Ainsi, le fait qu'ils ne pouvaient pas « communiquer » avec elle à cause de cette anormalité rappelle la notion déjà établie que la folie est incompatible avec la langue, et le monde du logos. De cette manière, son statut au sein de cette nouvelle structure familiale renforce constamment son infériorité. C'est certainement pour cette raison que, en décrivant ces années, Delaume emploie la troisième personne du singulier, « elle », sans majuscule, soulignant son impuissance et son manque d'agencivité.<sup>28</sup> Ce choix rappelle la façon dont son oncle et sa tante parlaient d'elle comme d'un être, sans nom, et avec du mépris, ce qui enlève l'importance au sujet méritant une majuscule. Son rapport à elle-même et donc à sa folie a été incontestablement influencé par ce traitement. Alors que, publiquement, les « hébergeurs » tentent d'effacer la présence du père, en privé ils lui rappellent constamment son héritage et l'anormalité que celui-ci implique. En fin de compte, c'est seulement Nathalie elle-même qui n'aura pas le droit de parler de son passé.

L'effet psychologique de cette dynamique est évident dans le texte. Un jour, ayant entendu un ami de son oncle dire : « Le père devait être schizophrène », elle explique : « dès lors elle tachycardia à chaque montée d'adrénaline. La colère ou la jalousie pourrait déclencher détritique dédoublement identité pour de jade à la démence. La folie bleue en potentiel qu'est-ce qui me prouve que j'y échappe se disait-elle souvent poltronne. Car elle était vraiment violente » (CS 86). Dû à sa peur d'être comme lui, ce rapport au père commence à lui causer des crises d'anxiété. Dès lors, elle se méfie des émotions normales, « la colère ou la jalousie »,

---

<sup>28</sup> Comme établi dans l'introduction, « agencivité » (« agency » en anglais) peut être traduit comme la « puissance d'agir ». Ce terme désigne la possibilité chez l'être humain de servir d'agent de changement (Montenach 7).

car elle voit en elles des possibilités de déclencher la schizophrénie. C'est alors que la folie devient une sorte de prédiction autoréalisatrice. Au collège ses tentatives de « vid[er] le père », résultent en l'inscription « caractérielle » sur son bulletin scolaire « [c]omme un insigne fait au fer rouge » (CS 86, 87). Elle continue désespérément à lutter contre les vestiges de cet héritage paternel et l'événement traumatique qu'il représente, recourant à la violence dans une tentative de se libérer de son emprise. Le fait que sa peur et son sentiment d'impuissance se manifestent par des comportements violents ne font que contribuer à sa perception d'être comme lui. Cherchant une meilleure pratique « d'extraction » pour enlever « la graine » paternelle, elle redouble ses efforts : « Si le père est en moi c'est peut-être du partout c'est tellement difficile de le localiser. Pour s'amputer du père où faut-il trancher sec si ce n'est tout le moi si ce n'est l'être entier » (CS 87, 89). Malgré le fait que « [l]a folle était envoyée deux fois par semaine chez un psychologue », et qu'elle recevait « une ordonnance mensuelle à grand renfort d'anxiolytiques et somnifères », confrontée à cette impasse elle finit par tenter de se suicider (CS 88).

En se référant à elle-même à la troisième personne comme « la folle » Delaume renforce sa sensation d'éloignement de soi, tout en soulevant le fait que, à l'instar de ce qu'on a vu chez Bouraoui, le langage employé pour la désigner influe grandement sur sa perception d'elle-même. Le ton sarcastique avec lequel elle raconte cet épisode qui se termine par sa première tentative de suicide démontre sa frustration face au système psychiatrique qui n'a pas su l'aider. Mais le plus important encore est la nature cyclique de son rapport à la folie. D'abord, il y a le diagnostic non-sollicité du père par l'ami de l'oncle, quelqu'un de très probablement non qualifié pour le faire mais de plus entièrement étranger à la situation. Cela se répercute sur Nathalie qui commence à avoir peur de la « loi salique » (CS 60), ce qu'elle appelle le « lien du sang bien touillé folie en héritage » (CS 72). Elle craint que cette folie du père ne soit entrée en elle le jour du crime, une peur qui se manifeste d'abord en violence

dirigée vers des autres, puis en violence dirigée vers elle-même. En ce sens, elle n'est pas loin de la vérité, car le fait d'avoir été battue pendant des années et ensuite d'avoir été témoin de cet acte de violence inouïe a certainement eu un effet sur son état psychologique. Ironiquement, dans sa tentative de « se vider du père » elle choisit comme instrument une surdose de médicaments antipsychiatriques, sa « charmante camisole chimique » (CS 88) censée la « guérir ». Plus tard, quand Delaume comprend mieux les injustices subies dans sa jeunesse, elle commence à considérer le système psychiatrique comme une autre fiction qui lui a été imposée. Il s'agit d'une continuation de la violence qui lui a été faite en nommant son aphasie, ce qui soulageait ses grands-parents tout en étant nuisible pour elle. Delaume constate dans *La règle du Je* : « Relire *l'Histoire de la folie à l'âge classique* de Foucault, c'est aussi décrypter des décennies de fictions médicales. Se plier aux directives de ma psychiatre, c'est plier sous le joug d'une fiction extérieure, qui se veut supérieure mais ne peut m'apporter aucune preuve établie de son autorité » (23). Elle se montre donc pleinement consciente du rôle social de la folie, diagnostic décrit par Foucault comme « une ségrégation sociale qui garantisse à la morale bourgeoise une universalité de fait et lui permette de s'imposer comme un droit à toutes les formes d'aliénation » (*Histoire de la folie* 614).<sup>29</sup> Justement, dans le cas de Delaume, le diagnostic sert plus à fournir une étiquette permettant d'expliquer ses « anormalités » qu'à offrir un véritable aide ou soulagement à la jeune fille traumatisée. En racontant son histoire, elle souligne le manque d'efficacité du système psychiatrique, illustrant que la vraie utilité des médicaments n'était pas d'aider la narratrice mais, comme elle le dit elle-même, plutôt d'assurer « les hébergeurs » d'être « à l'abri du moindre incident » (CS 88-89).

### **Établir une subjectivité : Un Je[u] de langage**

Avec pour but de contrer ces tentatives de la contrôler et de l'étiqueter, Delaume se

---

<sup>29</sup> Pris en conjonction avec d'autres citations ou références à Freud, Lacan etc. cet extrait illustre que la perception de Delaume de l'institution psycho-médicale a certainement été influencée par sa lecture extensive.

tourne vers l'écriture. Dans *La règle du Je* elle raconte ce processus, expliquant : « J'ai fait le deuil d'un Je qui ne savait qu'être Elle. Rimbaud : Je est un autre. J'ai suicidé mon Je afin d'y arriver. Je suis devenue une autre. Je peux donc être un autre » (13). Encore une fois, on remarque ici la distinction faite entre la première et troisième personne. Selon le linguiste Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale* (1946) : « La forme dite de 3<sup>e</sup> personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une 'personne' spécifique », ce qui le mène à la conclusion que « la 3<sup>e</sup> personne n'est pas une personne » — or, à la différence des deux autres, « elle » et « il » sont des pronoms de « non-personne » (228). Ainsi, quand Delaume annonce faire « le deuil d'un Je qui ne savait qu'être Elle », cela implique la renonciation de ce statut de « non-personne ». Pour aboutir à cette transformation elle constate la nécessité de « suicid[er] [le] Je ». Cette fois-ci, au lieu d'un suicide dans le réel, il s'agit d'un suicide symbolique. C'est en devenant une « autre » qu'elle se distancie de son ancien Je « passif ». La manière dont elle conçoit cette évolution est clarifiée dans *Corpus Simsi* (2003) où elle fait de nouveau référence à la célèbre formule d'Arthur Rimbaud écrit dans sa lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871. Cette fois-ci elle la modifie, disant : « jeu est un autre » (8), ce qui rappelle le titre de l'ouvrage *La règle du Je* où elle revient encore une fois sur l'homonymie je / jeu. En s'appuyant sur la similarité phonique entre ces deux mots, Delaume dépeint la construction de son Je comme une activité ludique. Tout comme les règles d'un jeu organisent et encadrent le déroulement de celui-ci, l'auteure compare sa démarche d'écriture à l'établissement des règles qui organisent et encadrent le déroulement de son être. En même temps, si son écriture lui permet de jouer avec le Je, c'est également parce qu'elle offre « un espace de jeu » dans le sens mécanique du terme : « facilité de mouvement, défaut de serrage entre deux pièces » (« Jeu »). Or, depuis cet espace liminal entre fiction et autobiographie, le Je delaumien trouve une liberté et, par là, un moyen de se soustraire à l'emprise de son passé.

Cependant, il faut se rendre compte que l'importance de cet acte de « devenir un autre » va plus loin qu'une simple transformation identitaire. Dit simplement, le projet d'écriture delaumien a pour but d'exposer des « fictions collectives » et promouvoir le rejet de la notion d'un signifié transcendantal. En « jouant » avec le Je, Delaume est amenée à une révision complète du point de vue soutenant la situation de certains traits, comportements, ou qualités en deçà d'autres. Ainsi se révèle l'importance de la part de « folie » au sein de cette écriture car c'est notamment à travers ce changement de perspective que Delaume s'ouvre à une réévaluation de certains « symptômes » de son « anormalité » négativement construits par la société. Avec un nouveau regard critique face au positionnement négatif de ses mécanismes de défense dont la fabulation, elle commence à considérer leur influence sur son travail d'écriture ainsi que leur potentiel subversif. En cela, on remarquera des similarités avec le cas de Malika étudié dans le chapitre précédent. Par exemple, quand Delaume raconte sa sortie de l'hôpital en 1995, son corps « épuisé de suicides » dans *La règle du Je*:

J'ai besoin d'un répit. Je ne cesse de mentir, à tous sur tout, tout le temps, à moi aussi. Je m'invente de nouveaux deuils cendrés de maladies, d'accidents et de catastrophes. Je m'invente des cousins, des proches, des amis. Je les nomme, leur profil, leur vie, les anecdotes se tissent à mon discours. J'invente et ils prennent vie, pour tous, en creux de mort. Autrui m'enveloppe d'empathie. J'ai le droit de pleurer ; officielle dépression puisque post-traumatique. (50)

Comme on l'a vu chez Malika, Delaume avoue mentir à la fois à autrui et à elle-même. Elle insiste pourtant sur le fait qu'elle trouve son répit à travers ces mensonges car à la différence du mépris qu'elle rencontre dans la réalité, c'est l'empathie de ces personnes qu'elle invente qui lui donne le « droit » de pleurer, de faire son deuil. En revanche, ce besoin de sursis fait de ses mensonges une pulsion : « Je ne sais plus quoi faire, ma langue se courbe au faux dès que mes lèvres se meuvent », ce qui la mène à conclure : « depuis quelques mois je deviens

mythomane » (*RDJ* 51). Comme constaté dans le chapitre précédent,<sup>30</sup> la mythomanie est un terme psychiatrique apparenté à l'hystérie qui désigne une tendance compulsive pathologique à mentir et à inventer des histoires. L'emploi de ce terme indique que, tout comme la narratrice de *Mes mauvaises pensées*, la perception qu'a Delaume d'elle-même est clairement influencée par sa connaissance de la psychiatrie mais également par la façon dont les symptômes de son trouble psychologique sont perçus par l'extérieur. Dans un premier temps, le mensonge lui offre un moyen de se protéger du réel et donc de soulager sa douleur. Dans un deuxième temps, comme on a pu le remarquer chez Malika, ce mécanisme de défense contribue à sa pathologisation et, par extension, à son exclusion en tant que « folle ».

Dans l'espoir de trouver une résolution à cette impasse, Delaume se livre à nouveau aux soins d'un psychiatre. Pourtant, la réponse de celui-ci — « [c]omment je peux croire ce que vous m'avez raconté puisque vous dites que vous êtes mythomane ? » — ne fait que souligner son inutilité (*RDJ* 51). C'est alors qu'elle décide de travailler elle-même sur les origines de cette pulsion. Adoptant un registre formel, elle se met à la place du médecin qui annonce un diagnostic : « Mythomanie : Forme de déséquilibre psychique, caractérisée par une tendance à la fabulation, au mensonge, à la simulation. Étiologie : tout choc émotionnel important. À noter : fuite du sujet dans une nouvelle réalité plus supportable » (*RDJ* 51). Ce changement de ton sert tout d'abord à brouiller la démarcation et à déstabiliser la hiérarchie entre l'analyste et l'analysée. Pourtant, l'importance de ce passage va bien au-delà d'une critique de la psychiatrie. Une fois la source de cette pulsion de mensonge dite pathologique établie (le besoin de fuir « dans une nouvelle réalité plus supportable »), Delaume la réévalue à partir de son lien avec l'autofiction, affirmant : « L'autofiction, une mythomanie littéraire [...] permet l'injection de fiction dans la consignation de faits et d'événements si strictement réels que le Je ne sait que s'y cogner » (*RDJ* 51). Autrement dit, le mélange de fiction et de

---

<sup>30</sup> Voir page 213 du chapitre III où j'expose le rapport entre l'hystérie et la mythomanie.

réel au sein de cette écriture permet de faire face à des éléments de vie trop douloureux ou traumatisants. C'est donc en se réfugiant dans ce monde mi-réel, mi-fictif que le Je delaumien réussit à se construire une subjectivité, car, comme l'explique Delaume : « Le réel est hostile à tous ses survivants, et j'ai bien trop de haine, trop de ressentiment, pour le laisser broyer ma subjectivité » (*FPD* 72). Pour elle, il y a donc un rapport étroit entre l'acte de s'autofictionner et le besoin d'atténuer la douleur psychologique du réel qui menace sa subjectivité. Ayant conclu que l'« étiologie » de la mythomanie était le choc émotionnel, elle affirme cette fois-ci : « Étiologie de l'autofiction. Avouer que l'impulsion s'avère post-traumatique dans la plupart des cas. Si le Je s'affabule c'est pour construire un Moi que le réel déchiquète » (*RDJ* 51). En reprenant le terme « étiologie » — substantif dénotant l'étude des causes des maladies (« Étiologie ») — Delaume souligne la similarité entre ce qui la pousse à mentir et ce qui la pousse à s'écrire. D'une manière similaire à la mythomanie, elle considère que l'autofiction est née d'un besoin de négocier la souffrance d'un trauma. La fictionnalisation du soi à travers l'écriture lui permet de réhabiliter le Moi fragmenté par le réel, comme indiqué par l'emploi du verbe « déchiqueter » qui veut dire « faire des découpures nombreuses et irrégulières sur un corps » (« Déchiqueter »). Ainsi, pour Delaume, la part de fiction dans l'écriture autofictionnelle rend possible la reconstruction de ce Je déchiré, offrant un espace sécurisant comme celui créé par la mythomanie. Cela rappelle l'explication fournie par Stéphanie Michineau,<sup>31</sup> qui voit en l'autofiction « un acte de résistance non pour une cause mais un acte individuel pour réintégrer [un] moi profondément ébranlé » (44). Comme on l'a vu dans le chapitre précédent pour Malika, l'autofiction permet de contrer cette vérité imposée de l'extérieur en réécrivant l'histoire à partir d'une autre perspective.

En cela, le point de vue delaumien rejoint celui de Doubrovsky qui voit en l'autofiction le genre des personnes n'ayant « pas droit à l'histoire » et donc pas droit à la vérité

---

<sup>31</sup> J'explique le contexte de cette citation dans le chapitre précédent, page 209.

communément acceptée comme telle (« Autobiographie » 90).<sup>32</sup> Dans *Le cri du sablier* on voit comment cette nouvelle subjectivité et la révélation parallèle concernant la façon dont certains symptômes (dont la mythomanie) sont construits socialement sont ensuite employés par l'auteure pour lancer une critique sociale. Le plus évident est sa remise en question de la hiérarchie du réel sur la fiction et le refus de la société de catégoriser ses propres fictions comme telles. En mettant en parallèle les « fictions collectives » qui sont imposées par le réel et la fictionnalisation de soi à travers l'écriture, Delaume expose l'emploi de la fiction par la société dans le but de dominer et d'opprimer. Notamment, on apprend dans *La règle du Je* que « la part de fiction [dans *Le cri du sablier*] ne réside que dans la voix du psy », personnage qui peut alors être vu comme représentatif de sa critique de l'institution psychiatrique (84).<sup>33</sup> Delaume raconte que l'« autonomie soudaine de la femme » ne plaît pas au psychiatre. Dans un dialogue fictif, celui-ci essaie de la convaincre qu'elle ne pourra pas se débarrasser du « sable », c'est-à-dire des reliques de son histoire et de ce trauma (CS 113, 115). Tout en soulignant le rôle de la subjugation dans ce rapport médecin / patiente, cette conversation devient un point de départ propice à une critique de son traitement dans l'institution psychiatrique, ce qui reflète son traitement par la société. S'élevant contre l'idée qu'elle ne pourra pas se libérer du père, la narratrice s'adresse au médecin imaginaire, affirmant : « combien de si fragiles petites filles s'avortèrent se fracassent le crâne au contact de votre sale machine [...] alors je vous dis non [...] *Non je n'écoute rien* » (CS 116). Ainsi, à travers sa propre fictionnalisation, elle se s'en prend à la vision d'elle-même qui lui a été imposée, une vision de faiblesse et d'impuissance, affirmant : « S'écrire, c'est s'abroger des fictions

---

<sup>32</sup> Cela rappelle ce que dit Jeannelle : « Autrefois, on cherchait l'Homme dans les actions des grands hommes; on le cherche à présent "dans les secrètes actions des individus" ou dans ce que Malraux nomme les "petites histoires". Au récit qu'une personne peut faire de ses actes offerts à l'admiration d'autrui s'oppose désormais l'effort de dévoilement qu'impose l'exigence contemporaine d'authenticité. C'est là ce qui sépare l'exemplarité, objet des Mémoires, de la sincérité, objet de l'autobiographie » (André Malraux, cité dans « Les *Antimémoires* » 314). Cette perspective n'est pourtant pas sans ses détracteurs, ce qui a été exposé dans le chapitre dernier, page 209.

<sup>33</sup> Cf. Dusaillant-Fernandes (2010) p. 128-134 pour une étude approfondie de Delaume et le psychiatre.



collectives [dont] la psychiatrie » (*RDJ* 23). Paradoxalement, c'est grâce à l'autofiction qu'elle devient capable de distinguer la réalité et les faits « fictionnés » qui visent à la réduire à son statut inférieur de patiente et de malade (*CS* 110).

C'est seulement à la suite de cette dénonciation qu'elle concède la part de subterfuge présente de *son* côté de ce rapport, admettant qu'elle n'est pas entrée dans un cabinet psychiatrique depuis des années et que ces conversations avec son médecin sont donc fictives. S'adressant à lui, elle affirme : « vous n'existez donc pas et que le fou m'en garde. Vous n'êtes qu'une projection mon docteur feu follet [...] il me fallait seulement dialogue à l'avatar un double ficelé rôti pour enfourner proprette ma postconsomption » (*CS* 116-117). Le choix de qualifier le médecin d'« avatar » fait appel à l'incarnation humaine ou animale de Dieu dans la mythologie hindoue, d'où vient ce terme (« Avatar »). Ce sera une qualification apte d'après Foucault qui considère que, au XIX<sup>e</sup> siècle, avec la popularisation de la psychanalyse, le médecin a hérité de tous les pouvoirs de l'asile dont l'encadrement moral et éthique de la société qui lui a été légué par la religion.<sup>34</sup> Ainsi, il acquiert un « statut quasi divin » :

Vers le médecin, Freud a fait glisser toutes les structures [qui avant étaient] aménagées dans l'internement. Il a bien délivré le malade de cette existence asilaire dans laquelle l'avaient aliéné ses 'libérateurs' ; mais il ne l'a pas délivré de ce qu'il y avait d'essentiel dans cette existence. Il en a regroupé les pouvoirs, les a tendus au maximum, en les nouant entre les mains du médecin. (*Histoire de la folie* 631)

Or, pour Foucault la psychanalyse prend en quelque sorte le relais du rapport de domination

---

<sup>34</sup> Dans « Foucault entre psychanalyse et psychiatrie '*Reprendre la folie au niveau de son langage*' » (2016) Elisabetta Basso souligne que, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault introduit l'œuvre de Freud dans le contexte « du rapport entre psychanalyse et psychiatrie asilaire » (24) mais qu'il n'a pas pour autant de position constante par rapport à la psychanalyse (27). Elle conclut : « c'est précisément une problématique ressortant du domaine et du discours de la psychiatrie – le problème des psychoses tel qu'il avait été envisagé par l'approche psychanalytique lacanienne – qui se présente à la fois comme l'occasion et le pivot du discours épistémologique de Foucault. C'est pourquoi [...] à la fin de son parcours intellectuel, Foucault reviendra à plusieurs reprises sur Lacan pour lui reconnaître le mérite d'avoir enfin libéré la folie de ces faux libérateurs qu'avaient été les psychiatres, depuis Pinel » (44). Cf. également Jacques Derrida « Être juste avec Freud » (1988).

instauré par la psychiatrie et son système asilaire.<sup>35</sup> On voit cette notion reflétée dans le texte quand Delaume s'en prend à la religion catholique avec son Dieu « quelque part un peu misogyne » (CS 35) qui, comme à l'institution psycho-médicale, tentait de lui imposer une histoire qui la voulait inférieure. En tant que malade, comme l'explique Foucault, « le fou restera mineur, et longtemps la raison gardera pour lui les traits du Père » (*Histoire de la folie* 609). Ce rapport entre le rôle dominateur du médecin et celui de Dieu dans l'ordre patriarcal est souligné davantage quand elle dit : « vous n'existez donc pas et que le fou m'en garde » (CS 116), créant un jeu de mots entre « garde-fou » et la bénédiction religieuse « que Dieu vous garde » (« Garder »). Mettant ainsi le fou dans la position de Dieu, elle fait entendre qu'elle estime pouvoir faire plus confiance au premier qu'au second. Le monde delaumien est donc un monde à l'envers, où « le fou » devient Dieu, le·a patient·e<sup>36</sup> En ce sens, on voit un rapport entre le psychanalyste et la religion, car enfant la narratrice priait Dieu de tuer le père pour ensuite être convaincue que c'était sûrement elle qui avait commise une faute et que son abus était donc sa punition. Elle raconte : « il fallait quelque part qu'il y ait une raison. L'abbé Gilles à l'église avait dit un dimanche que Dieu savait toujours accabler les méchants. L'enfant courbée au mur se dit : que j'ai péché » (CS 44). La suprématie de la raison et du signifiant transcendantal fait croire à la jeune fille que son traitement était quelque part mérité — encore une fois on voit une institution qui était censée l'aider qui au lieu hisse sa souffrance.

---

<sup>35</sup> Foucault constate : « Le médecin, en tant que figure aliénante, reste la clef de la psychanalyse. C'est peut-être parce qu'elle n'a pas supprimé cette structure ultime, et qu'elle y a ramené toutes les autres, que la psychanalyse ne peut pas, ne pourra pas entendre les voix de la déraison » (631-32). Or, il accuse la psychanalyse de renforcer le rapport de domination entre le médecin et le malade établi par la psychiatrie. Il faut pourtant constater que, alors qu'à l'époque de Freud il était peut-être plus facile de catégoriser ensemble la psychanalyse et la psychiatrie à cet égard, aujourd'hui ce n'est plus tellement le cas. En effet, en psychiatrie institutionnelle on rejette la psychanalyse parce qu'elle n'est pas assez asilaire. Cf. Pierre Delion *La psychothérapie institutionnelle : d'où vient-elle et où va-t-elle ?* (2014).

<sup>36</sup> Dans cette optique il est intéressant de constater que Martine Delvaux attribue les propriétés de « garde-fous » au genre de la biographie : « Si la biographie manifeste une certaine séduction de l'auteur par le personnage qu'elle décrit, elle maintient toutefois la distance d'un *garde-fous* [sic]. Les pensées, gestes et sentiments de celle qu'on diagnostique comme 'folle' sont passées au peigne fin d'un pouvoir psychiatrique emprunté, à l'intérieur d'une contamination intergénérationnelle que je dirais constitutive de l'acte biographique » (84). Selon elle, cette « mise à distance » différencie la folie dans les autobiographies et dans les biographies.

Ces conversations avec le médecin imaginaire sont donc un moyen de s'exprimer sur ce pouvoir oppressif inhérent à ce que Foucault nomme « le couple médecin-malade » (*Histoire de la folie* 631), car, elle affirme « on connaît les trappes de la psychanalyse » (CS 116).<sup>37</sup> La remise en question du système psycho-médical et de la religion est donc une étape importante pour la narratrice afin de bien commencer sa « postconsommation » (CS 117). Selon la définition de proposée par l'Office québécois de la langue française, ce terme se réfère à l'« [é]tape du cycle de vie d'un produit qui se situe après sa consommation finale et où celui-ci est récupéré pour être recyclé dans la fabrication d'un autre produit » (« Postconsumption »). En exposant la part de fiction dans ce dialogue, Delaume démontre comment l'écriture de soi permet de confronter les fictions collectives pour les transformer en autre chose. Mais même si ces dialogues avec le médecin étaient employés pour exposer un problème au niveau socio-culturel, on ne peut pas séparer ce dernier de son poids personnel pour la narratrice. Ce passage s'achève sur la conclusion : « tout n'était qu'autopsy » (CS 117), jouant sur l'homonymie entre autopsie et auto-psy[chanalyse]. S'en prendre au système psycho-médical permet à la narratrice d'analyser et de « disséquer » ses croyances. Avec cette proclamation, elle souligne l'utilité de cette méthode d'analyse quand il ne passe pas par un intermédiaire dominateur. À cet égard, l'autofiction et sa démarche psychanalytique permet à la place une forme d'auto-affirmation comme sujet actif, illustrant la possibilité en tant que malade de reprendre le contrôle de son propre récit.

---

<sup>37</sup> Ici, Delaume aussi paraît faire un amalgame de la psychanalyse et de la psychiatrie rappelant à cet égard leur traitement par Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (312-334). Alors qu'elle qui se réfère le plus souvent au « psychiatre » et au « docteur », dans cet extrait du texte elle se proclame contre la psychanalyse. À mon sens, comme pour Foucault (Cf. la note 44) cette assimilation relève surtout d'un désir de critiquer la centralisation du pouvoir dans l'institution psychomédicale reposant sur la suprématie du modèle patriarcal et sa nature répressive qui aura tendance à construire une image du malade comme objet scientifique. Certes, cette confusion paraît d'autant plus problématique au vu du fait que Delaume se dit adhérer à la notion dubrovskienne de l'autofiction plaçant une grande importance sur l'autopsychanalyse et son rapport au langage. Si on peut justifier une différenciation entre l'institution psychanalytique et l'écriture psychanalytique comme elle paraît faire, c'est surtout dans le sens où cette dernière ne passe pas par l'intermédiaire d'un personnage médical censé « interpréter » les paroles du « malade ». Delaume s'insurge donc contre les interprétations qui lui ont été imposées de l'extérieur par les représentants ce de système.

## **Le travail d'écriture delaumien**

Il faut pourtant noter que le côté « autopsy » n'est qu'une partie de ce qui motive l'écriture delaumienne. Son travail d'écriture se fait, selon elle « en deux temps » : il y a d'abord la phase d'écriture psychanalytique et, ensuite, il y a le « travail de laboratoire » (« Laboratoire » 25). Les « outils » de ce « laboratoire » sont les contraintes syntaxiques qu'elle s'impose, les éléments stylistiques, les cut-ups, et les clinis d'œil littéraires qu'elle insère dans ses textes. Malgré l'importance attribuée à l'écriture psychanalytique au sein de l'autofiction, Delaume ne considère pas que cette deuxième partie de son écriture soit moins essentielle que l'élément psychanalytique de ce processus (« Laboratoire » 25). Au contraire, elle déclare « le côté thérapeutique de l'écriture » secondaire, et le laboratoire « le garant de la démarche littéraire » (« Laboratoire » 25). Pourtant les deux buts de l'écriture delaumienne se chevauchent. Alors que, pour les autres auteures examinées au sein de cette thèse, c'est l'élément psychanalytique de leur écriture qui la libère des confins « logocentriques », pour Delaume ce processus fonctionne légèrement différemment. Si elle voit le « travail des contraintes » comme le « garant littéraire », c'est parce que ce sont ces contraintes qu'elle s'impose qui empêchent son écriture de « s'ébrouer », comme le dit Doubrovsky, « dans le non-sens sécurisant de quelque discours de la folie » (« L'initiative » 103). Pour Delaume, les contraintes sont indispensables à sa capacité « à instaurer, à partir du non-sens même, un nouveau sens » (Doubrovsky, « L'initiative » 103).

Il ne faut cependant pas minimiser l'importance qu'a la partie psychanalytique de cette démarche scripturale. Comme l'affirme Doubrovsky dans « L'initiative aux maux » (1980), faire passer dans l'acte graphique les processus psychiques inconscients n'est pas simplement « dire tout ce qui vient à l'esprit » mais nécessite « la levée d'une censure » (109). Cela passe par « [la] sollicitation plus immédiate d'un langage débarrassé de la surveillance restrictive des processus secondaires, rendu, en partie du moins, à une 'folie' primaire du verbe, à sa jouissance

sauvage » (110). L'accomplissement de cette tâche nécessite donc, selon Doubrovsky, un dispositif d'écriture qui subverti l'ordre imposé par la langue, c'est-à-dire sa syntaxe, « non pas seulement distribution des mots et propositions dans la phrase, mais ordonnance des phrases elles-mêmes dans l'enchaînement du discours » (109-110).

On voit cette méthode à l'œuvre — mais surtout en développement — dans un passage se trouvant dans *Le cri du sablier* où Delaume décrit le début de sa « postconsumption », c'est-à-dire sa nouvelle vie. Notamment, la métamorphose vers sa nouvelle identité d'écrivaine qui a lieu lors d'une période de souffrance psychique extrême. C'est donc la souffrance psychologique qui agit en tant que catalyseur de la prise de conscience vis-à-vis du potentiel pouvoir inhérent à l'acte d'écrire, ce qui rend le rapport qu'a l'auteure avec le langage et l'écriture, inséparable de sa relation à la folie. Dans *La règle du Je* Delaume raconte que, malgré le fait de s'être rendu compte de l'influence de « décennies de fictions médicales », ni ses lectures ni le fait de quitter la maison des « hébergeurs » pour ne plus jamais les revoir ne lui offriront du répit (23). Une fois partie de chez de son oncle et sa tante, elle progresse dans son rapport à elle-même, mais ce progrès n'est pas linéaire. Suite à un mariage raté avec un homme qui « [f]ut sable tout entier », une métaphore qui rappelle sa peur de la « graine » de folie du père, elle se retrouve seule à Paris en hiver, alitée (CS 102-103). Dans ce passage, la présence d'un trouble psychologique profond dû à son trauma, l'abus souffert, sa situation familiale, et sa peur d'être l'héritière de la schizophrénie est indiscutable. En effet, les tentatives de suicide et la « tanathopath[ie] », ou bien « [sa] pulsion de mort » faisant foi, la souffrance psychologique de la narratrice n'est jamais réduite à des stéréotypes ou à des mensonges qui lui sont imposés par l'extérieur (FDP 69, 27). La réalité de sa douleur est tout aussi incontestable que l'aggravation faite à cette dernière par l'imposition des fictions extérieures. Il est donc clair qu'une connaissance théorique et pratique — que cela soit du système de subjugation patriarcal, des injustices et dysfonctionnements du domaine psycho-médical, ou

de l'histoire de la folie et la façon dont celle-ci a été construite socialement — n'atténue pas son expérience vécue. En effet, la seule chose capable de soulager la narratrice en ce moment d'abjection totale est la naissance d'une nouvelle conception de soi, ce qui se passe à travers un nouveau rapport à la langue.

Dans *Le cri du sablier*, l'évolution qui a lieu lorsque la narratrice est envahie par la sensation d'être complètement vidée est mise en avant. Émotionnellement et psychologiquement épuisée et de toute évidence sans espoir, Delaume dépeint son retour cyclique envers un sentiment d'impuissance totale. Elle se décrit comme étant au bout du « néant », avec l'impression d'être un corps « complètement creux », « pas loin du grand blanc organique » (CS 108, 109). Cette description rappelle la définition de la « postconsommation » comme l'« [é]tape du cycle de vie d'un produit qui se situe après sa consommation finale et où celui-ci est récupéré pour être recyclé dans la fabrication d'un autre produit » (« postconsommation »). Allongée dans son lit, elle raconte : « il n'y avait plus rien. [...] de l'œsophage au colon, à l'intérieur plus rien. Je me secouai et en fus sure. Ça sonnait creux [...] il était temps vraiment mais je n'y suis pour rien » (109). C'est alors qu'elle ressent quelque chose surgir depuis ce « néant ». Employant la troisième personne d'une manière à souligner son étrangeté à elle-même, elle raconte : « Le Je jaillit d'une elle un peu trop épuisée de se radier de soi » (107). C'est donc son épuisement psychologique qui permet l'arrivée du Je et la renaissance d'une subjectivité indiquée par l'emploi de la première personne écrite avec une majuscule. La narratrice trouve dans ce vide, ce blanc, une sorte de table rase, une possibilité de renouvellement (109). Il mérite donc de noter que certaines similarités rapprochent ce passage dans *Le cri du sablier* à la description de la venue à l'écriture dans l'essai éponyme d'Hélène Cixous qui raconte un moment similaire.<sup>38</sup> Cixous explique : « Continuité,

---

<sup>38</sup> Dans *La Littérature française au présent*, Dominique Viart et Bruno Vercier comparent le travail d'écriture fait par Delaume à celui fait par Hélène Cixous (340). Voir la page 17 pour des similarités liant les écrivaines de l'écriture féminine et celles de l'autofiction.

abondance, dérive, est-ce que c'est spécifiquement féminin ? Je le crois [...] et l'écriture jaillit. | Sombrier dans sa propre nuit, être en rapport avec ce qui sort de mon corps comme avec la mer, accepter l'angoisse de la submersion » (62). Les deux auteures emploient le verbe « jaillir » pour décrire le surgissement du Je (Delaume) et de l'écriture (Cixous). Dans les deux cas, c'est le « Je » et « l'écriture » qui réalisent l'action du verbe, illustrant la nature abstraite et indépendante de cette manifestation soudaine. Chez Cixous comme chez Delaume, on voit une relation entre la venue à l'écriture et la présence de l'abîme indiquée par les termes « submersion » et « sombrer » (62). Dans l'essai de Cixous, c'est l'écriture qui empêche l'auteure de « sombrer » : « [É]crire : pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme » (11). L'écriture est donc un moyen de lutter contre cet abîme — ce que Delaume décrit comme le « vide, [le] blanc » (CS 109). Pour la narratrice delaumienne, c'est lorsqu'elle est enfin « trop épuisée de se radier de soi » ou de s'effacer, qu'elle arrive à accepter, comme le dit Cixous, d'« être en rapport avec ce qui sort de [son] corps » (62). Or, comme dans la description cixousienne, c'est au bord du précipice que la narratrice parvient enfin à « accepter l'angoisse de submersion » ce qui (la) mène à la naissance d'une nouvelle subjectivité : le surgissement du Je.

Cette métamorphose s'accompagne de l'introduction d'un personnage métaphorique que Delaume appelle la « marraine ». Elle explique : « C'est que toutes les citrouilles ont besoin de marraine et un peu par hasard j'en eus une il est vrai [...] Elle surgit crinoline *c'est le morceau de sucre* elle recueillit citrine changeant au blanc muguet *qui aide la médecine à couler*. [...] Je dois tant à cette femme » (CS 109). Tout d'abord, on remarque le parallèle entre le « Je » qui « jailli[t] » et la marraine qui est le sujet du verbe « surgir ». Comme dans le premier passage, la narratrice ici encore se met dans une position passive face à cette évolution. Cet état est souligné par deux références qui semblent témoigner d'un besoin de retourner à l'enfance qu'elle n'a jamais eu. Premièrement, on y retrouve les paroles d'une chanson de *Mary*

*Poppins*<sup>39</sup> — « c'est le morceau de sucre [...] qui aide la médecine à couler ».<sup>40</sup>

Deuxièmement, les citrouilles et la marraine se réfèrent au conte de fées, *Cendrillon ou la petite Pantoufle de verre* (Charles Perrault, 1697). Le deuxième exemple est signifiant car plusieurs liens rapprochent l'histoire de Cendrillon de celle de la narratrice. Notamment, à l'instar de cette dernière, dans le conte de fées, suite à la mort de ses parents, la petite Cendrillon est maltraitée par sa famille adoptive qui la voit comme inférieure. Ensuite, l'intervention d'une marraine dotée de pouvoirs magiques a un effet transformateur, lui permettant enfin de sortir de sa misère.

Appliquer cette histoire à la sienne permet à Delaume de refaçonner son identité à partir d'un nouveau mythe qu'elle contrôle, ce qui rappelle les « fables du réel » (*RDJ* 81) contre lesquelles elle s'insurge. Il n'est donc pas surprenant de voir que le personnage de la marraine sert de contraste aux figures d'autorité — les disséminateurs de ces fictions du réel — comme Dieu et le médecin. Par exemple, quand la narratrice atteste : « [j]e dois tant à cette femme qui sut décrépionner l'ego [...] Elle m'ouvrit les paupières sur le moi refoulé sur le moi dépeuplé qui pourtant battait fort » (*CS* 109-110). Dans ce passage composé d'alexandrins, des références à « l'égo » et au « moi refoulé sur le moi » font appel à la psychanalyse freudienne. Puisque la narratrice affirme que c'est la marraine qui « sut » l'aider, cette dernière est donc mise en opposition aux soins qui lui ont été proposés par le système psycho-médical. Là où ce dernier a échoué la marraine lui ouvre « les paupières », permettant à la narratrice d'avoir un regard sur elle-même. C'est alors que la narratrice annonce : « je ne crains plus personne. Je peux vivre pour de vrai » (*CS* 109). L'importance de cette affirmation est soulignée par l'emploi de la première personne et par la bascule de la narration du passé simple au présent, indiquant la longévité de son effet. Il y a donc une subjectivité qui naît à ce moment-là.

---

<sup>39</sup> Le roman jeunesse, *Mary Poppins*, (1934) de Pamela L. Travers a été adapté en un film musical par le réalisateur Robert Stevenson en 1964.

<sup>40</sup> Valérie Dusailant-Fernandes note cette référence à *Mary Poppins* dans sa thèse *L'Inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980* (2010) (158).



Parallèlement, en annonçant « je peux vivre pour de vrai » la narratrice fait comprendre qu'avant cet instant elle ne se considérait pas vraiment en vie. C'est seulement en acceptant ce qui est en elle « le moi refoulé [...] le moi dépeuplé », qu'elle parvient à cette renaissance. Même si la nature de cette révélation quant à son « moi refoulé » reste ambiguë, l'affirmation qu'elle commence dès lors à « vivre pour de vrai » dénote un lien entre l'arrivée de la marraine et la naissance de Chloé Delaume, personnage de fiction.

La cartographie de ce conte bien connu facilite la communication d'une perception précise, ne laissant aucun doute sur la manière dont la narratrice voit la renaissance, qui a lieu à ce moment-là de sa vie. Cependant, la figure de la marraine demeure mystérieuse. Malgré de multiples références à son égard et l'importance attribuée à son arrivée, Delaume offre peu d'indices sur la vraie identité de cette personne à qui elle « doit tant ». Analysant ce personnage ténébreux dans *L'Inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980* (2010), Valérie Dusailant-Fernandes, spécialiste en études littéraires, la décrit comme une « bonne fée des temps modernes », « une femme formidable » qui « est apparue comme par magie dans la vie de la narratrice » (157). Elle admet pourtant que le style opaque et ambigu de l'écriture dans cette partie du texte complique la tâche de la lecture critique. Par exemple, Dusailant-Fernandes remarque par rapport à la référence à Mary Poppins que ce cut-up qui interrompt des hémistiches rimant « n'apporte rien du point de vue syntaxique » (158). Dans cette partie du texte, la prose delaumienne est marquée par son agencement, son rythme syncopé, sa syntaxe heurtée mais également par des sons répétés intentionnellement. À part l'allitération soulignée par Dusailant-Fernandes, il y a également l'assonance en [u], « surgit » « sucre » « muguet » « du », « supplice », « suintant », « sut », « substance », et en [i] : « surgit », « crinoline », « recueillit », « citrine », « médecine », « apprit », « supplice », « mille », « qui », « guirlandant », « devenir », « papillotes ». On pourrait en trouver — peut-être même plusieurs — à chaque ligne du texte. Dusailant-

Fernandes fait une analyse admirablement approfondie des cut-ups, des métaphores, de l'allitération et du vocabulaire obscur employé par Delaume dans sa description de la marraine pour ensuite arriver à la conclusion que cet extrait est en quelque sorte résistant à l'interprétation. Elle conclut que les stratagèmes d'écriture qu'emploient Delaume permettent une « réactualisation » à travers un retour sur le passé tout en « favoris[ant] la création de phrases au sens ambigu » (159). Pour justifier son propos, Dusailant-Fernandes s'appuie sur un entretien de 2009 où Delaume avoue avoir eu « tendance à faire joli pour faire joli », produisant des phrases qui ne voulaient « strictement rien dire au bout du compte » (« Laboratoire » 26).

Ceci-dit, alors que Delaume admet n'avoir « pas vraiment fait exprès » dans *Les mouffettes d'atropos* (2000),<sup>41</sup> lorsqu'elle commence à écrire *Le cri du sablier* elle spécifie que « l'intention poétique [...] était une contrainte » (« Laboratoire » 25). Il s'agit donc d'une décision consciente, ce qui suggère une motivation au-delà d'une simple envie de « faire joli ». Au regard du *Cri du sablier* où l'on remarque son élan pour les octosyllabes et les alexandrins, parfois de vers blancs, parfois comportant des rimes croisées ou plates, Delaume explique : « Il s'agissait de montrer que la langue était contaminée par les vers blancs, comme les vers blancs contaminaient les corps des parents. Le vers blanc est attaché à la mort, donc il est important dans ce que j'écris » (« Laboratoire » 25). Le long de cet ouvrage démontrant le poids psychologique du meurtre-suicide, un vocabulaire obscur est donc mis au service du rythme, apportant une qualité orale à sa prose même parfois aux dépens de l'histoire, comme l'observe Dusailant-Fernandes. Pourtant, le but de simplement « faire joli » ne correspond pas avec le fait que l'ordre syntaxique imposé dans ce texte soit aussi souvent brisé. Delaume explique : « Dans *Le cri du sablier* je voulais vraiment que la syntaxe soit ecchymosée comme

---

<sup>41</sup> Il importe de rappeler ici que *Les mouffettes* (2000), *Le cri du sablier* (2001) et *La vanité des somnambules* (2003), les trois premières autofictions de Delaume, sont considérées comme une trilogie.

l'était le corps de l'enfant. Donc ça passait par des installations syntaxiques, des entrechoquements de mots » (« Laboratoire » 22). Ce rapprochement entre le corps du texte et le corps du personnage principal — tous les deux « ecchymosé[s] » — communique le rapport entre la langue et l'identité delaumienne. Or, les contraintes sont bien plus qu'un simple « garde-fou de l'écriture psychanalytique », ils servent également à communiquer un ressenti au·à la lecteur·ice (« Laboratoire » 25). Autrement dit, le langage delaumien ne raconte pas l'histoire autant qu'il la reflète. En cela, cette description de son entreprise scripturale dans *Le Cri du sablier* traduit la visée plus générale de son l'écriture — faire passer dans le langage le déchirement psychologique de l'auteure.

Ce but se révèle en examinant comment ces contraintes agissent dans le texte. Dans la suite de ce paragraphe décrivant l'arrivée de la marraine, une fois sa nouvelle capacité à « vivre pour de vrai » annoncée, la narratrice songe à son passé. Avec une phrase typiquement delaumienne qui se compose de trois alexandrins, elle note : « Petite les faits vécus / étaient tant fictionnés | petite les faits subis / étaient tant frictionnés | que toujours le réel / me semblait fabulette » (CS 110). Alors que la phrase précédente était au présent, l'emploi ici de l'imparfait sert à situer ces pensées au passé, suggérant que c'est donc à partir de ce moment qu'elle comprend enfin la part de fiction présente dans les histoires qui lui ont été imposées et qui lui ont causées autant de peine lors de son enfance. Encore une fois, la musicalité rythmique de la prose en vers est renforcée par les figures de style. On retrouve l'allitération en [f] (« faits », « fictionnés », « faits », « frictionnés » et « fabulettes »), la paronymie (« fictionnés », « frictionnés »), et l'assonance en [é] (« faits », « étaient », « semblait »), et [a] « tant » et « fabulettes ». La répétition de la même tournure de phrase dans le deuxième et quatrième hémistiches accentue le changement de « faits vécus » en « faits subis » et de « fictionnés » en « frictionnés ». Parallèlement, puisque, lors de la répétition de cette construction, les « faits fictionnés » sont décrits comme « subis » — verbe impliquant l'état d'être « sous la contrainte,

la domination » — on comprend leur effet oppressif sur la narratrice (« Subir »). Ce contexte fait que la « friction » provoquée doit elle aussi être interprétée au sens négatif : « désaccords, heurts, conflits entre personnes » (« Friction »). On peut donc conclure que c'était la douleur causée par ces « faits fictionnés » qui résultait en la remise en question par la narratrice du rapport entre le réel et la fable, évoquée par le terme « fabulette », substantif dérivé du latin *fabula* et défini comme « [c]ontes, historiettes, mensonges » (Delboulle 149).

En même temps, on ne peut manquer le paradoxe de trouver dans un livre d'autofiction ce qui paraît à première vue être une condamnation directe de la fictionnalisation de faits. Delaume se sert de ce contraste pour souligner à nouveau la différence entre les fictions qui lui ont été imposées par la société et sa propre fictionnalisation des faits. Comme si cette réflexion sur les « faits fictionnés » n'était pas suffisamment flagrante, la narratrice cible simultanément l'élément de « friction » présent en ce rapport, qui, lui aussi, fait partie intégrante de l'écriture psychanalytique et donc du genre autofictif. Comme l'explique Marie Darrieussecq, s'appuyant sur la démarche doubrovskienne : « c'est la psychanalyse qui donn[e] aux mots leurs résonances de sons et de sens. L'autofiction [...] naît directement de la parole analytique, où la *fiction est friction*, où le son des mots « frottés » recrée la vie dans [le] récit » (c'est moi qui souligne ; 370). Darrieussecq se réfère notamment à ce que dit Doubrovsky en quatrième de couverture de *Fils*, là où l'autofiction est nommée pour la première fois : « Rencontre, *films* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir ». Cela veut dire que, dans le contexte de l'autofiction, la friction créée par cette « rencontre » n'est plus celle dont parle Delaume qui fait mal, mais la friction d'un plaisir, d'une jouissance « onaniste ». L'« autofriction » serait donc une friction qui aide à « activer la circulation, guérir une douleur » (« Friction »), une friction qui passe par la poésie du texte, par les mots qui se « frott[ent] ».

Au sein de l'autofiction, c'est donc l'élément du pathos, la musique de la prose, ou bien, ce que l'auteure ajoute aux faits, qui fait que l'histoire résonne. Il faut pourtant remarquer que « [l']ultime transgression » d'après Doubrovsky, « ne consiste pas à s'ébrouer dans le non-sens sécurisant de quelque 'discours de la folie' [...] les jeux du signifiant ne libèrent du signifié : ils libèrent le signifié » (« L'initiative » 103). Pour comprendre cette idée, on peut prendre à titre d'exemple la décision faite par Delaume dans ce passage d'employer le mot « fabulette » — terme issu d'un vieux vocabulaire argotique et populaire de Haute-Normandie<sup>42</sup> — au lieu d'un mot plus facilement reconnaissable. En choisissant ce terme, elle privilégie sa valeur sonore (trois syllabes et allitération en F) au-delà de toute autre qualité, c'est-à-dire au-delà de son sens. Et pourtant, le résultat est loin d'être illisible, cette écriture n'est pas dépourvue de « sens ». Loin d'être une « salade de mots schizophasique », l'autofiction n'est ni « hors code », ni produit par « le code autistique des verbigérations, épileptiques ou délirantes » (Doubrovsky « L'initiative » 109). Si, selon Doubrovsky, la langue autofictive n'est que rendue « en partie » à « une 'folie' primaire du verbe », c'est parce qu'elle suit une autre logique, celle « propre au champ de la consonance, [...] le champ où l'inconscient travaille le langage au plus littéral » (110). Autrement dit, ce qu'on trouve au sein de l'écriture autofictive n'est pas une « réinvention » de la langue, mais plutôt une « rénovation », un « réarrangement du champ linguistique » (« L'initiative » 109). Elle parvient à subvertir « cette impitoyable rationalité » c'est-à-dire « l'ordre établi du langage, la loi du Logos parental » en détournant les règles linguistiques et grammaticales (« L'initiative » 103). Guidée par des « motions psychiques inconscientes » de son auteur·e, cette écriture « vise à transformer la 'folie' du verbe éclaté en un autre discours, à instaurer, à partir du non-sens même, un nouveau sens » (« L'initiative » 110, 103).

---

<sup>42</sup> Sa définition a été trouvée dans le Glossaire de la vallée d'Yeres (pour servir à l'intelligence du dialecte haut-normand et à l'histoire de la vieille langue française) publié par A. Delboulle en 1876.

Dans le passage que l'on vient d'examiner c'est donc en considérant l'arrangement du champ linguistique qu'on parvient à une compréhension quant à l'harmonie entre ce que Delaume *dit* et ce qu'elle *fait*. Son choix de répéter la même tournure de phrase souligne le poids de ses « faits fictionnés » tout comme la paronymie de la fin démontre le rapport entre la fictionnalisation et la friction. En l'écrivant ainsi, au lieu de privilégier le « sens » de l'histoire, c'est sur cette distinction entre les « faits fictionnés » qui lui étaient imposés et la fictionnalisation de soi au sein de l'autofiction, que Delaume attire l'attention de son·sa lecteur·ice. En s'appuyant sur les figures de style de l'allitération et l'assonance elle récrée cette friction dont elle parle, mais cette fois ci, comme les deux hémistiches qui se reflètent, celle-ci est légèrement modifiée. Des similarités sonores et l'agencement même de sa phrase créent une syntaxe qui glisse — mais au lieu d'être douloureuse, la « friction », le frottement des mots, est mise au service du plaisir, tout comme dans la description de Doubrovsky. Or, ce qui différencie la friction causée par des « faits fictionnés » imposés de l'extérieur et celle des « faits fictionnés » au sein de cette écriture autofictive est le côté « auto » de cette stimulation — préfixe impliquant quelque chose venant « de soi-même » (« Auto »). Comme l'expliquait Darrieussecq, « le son des mots « frottés » recrée la vie dans [le] récit » (370).

C'est donc le rythme et sa subséquente rupture qui fait passer le message du texte. Le·a lecteur·ice est tantôt invité·e à participer avec l'auteure au plaisir de ce chant de mots, tantôt arraché à ce plaisir par l'entrecouplement du rythme, par la violence faite à la syntaxe qui s'interrompt et qui se brise. En lisant, iel se cogne au vocabulaire obscur, cut-ups, figures de style, et références nombreuses qui font la particularité de cette écriture opaque et difficile à suivre. D'après Marc Décimo, critique littéraire spécialiste en l'étude du rapport entre l'art et la folie, cela fait que l'écriture delaumienne exige un·e lecteur·ice engagé·e :

Le lecteur ne doit ne pas céder à la facilité ; il doit faire l'effort de consulter à son tour le dictionnaire, il doit prendre le temps de découvrir la dénotation que livre le

dictionnaire et s'inquiéter des connotations possibles. Il doit réfléchir. Vocabulaire et syntaxe réclament du lecteur une attitude qui n'est certainement pas passive (ne pas voir ce qui se trame peut entraîner la perte). (320)

Pour Décimo « ne pas voir ce qui se trame peut entraîner la perte », mais l'opposé est tout aussi vrai. Pour saisir le vocabulaire et les références dans un texte Delaumien, il ne suffit sûrement pas d'être patient·e et attentif·ive, il faut être éduqué·e, érudit·e. À vrai dire, à part pour un pourcentage infinitésimal de lecteur·ice·s, cette écriture est si dense que toute volonté de chercher dans le dictionnaire, tout essai de contextualiser des citations, et toute tentative d'attribuer une logique aux multiples esquivelements de règles grammaticales ou de ruptures rythmiques ne peuvent que mener à l'éparpillement total. Il faut donc mettre de côté le désir de comprendre, ou bien de « suivre » le déroulé de l'histoire car les pistes sont trompeuses. En effet, Delaume admet elle-même que certains passages dans ses livres sont « volontairement au bord de l'illisible » (« *Les Sorcières de la République* »). Dans *La règle du Je* elle constate : « Souvent il m'est reproché de faire preuve d'hermétisme [...] C'est pour décourager tous ceux venus à moi en quête de croustillant » (66). Quel est donc ce « croustillant » si ce n'est pas « ce qui se trame », c'est-à-dire l'histoire, des faits, des indices permettant de faire un lien avec le réel ? Pour Delaume, c'est précisément cela qu'elle souhaite éviter, car, de son propre aveu : « [c]e qui importe, c'est comment le Je opère, ce qui importe c'est la langue certainement pas l'histoire » (65). Or, poursuivre la lecture de ce texte nécessite d'abord de changer son approche — au lieu de s'attarder sur le « sens », il faut se laisser porter par le rythme du langage. Ce n'est qu'une fois cette lecture initiale accomplie qu'il devient possible d'y retourner pour explorer plus en profondeur maintes pistes d'analyse. Pour lire Delaume, il faut accepter l'inutilité d'un procédé de lecture classique car, comme le sujet delaumien, le texte part dans tous les sens.

Ayant constaté ce fait, il peut alors paraître paradoxal de voir que, suite à son analyse de la marraine, Dusailant-Fernandes avance que ces procédés stylistiques « transforment et grossissent les traits et les gestes des personnages impliqués dans l’histoire et propose [sic] une vision singulière des événements traumatiques, *donnant alors un sens* à la démarche scripturale de Delaume » (c’est moi qui souligne ; 159). S’appuyant sur l’analyse faite par Marc Décimo, elle conclut que Delaume « désintègre et reconstruit le langage pour mieux en reprendre possession » (159). Mais accepter cette conclusion ne serait-ce pas vouloir attribuer une logique à une écriture qui vise précisément le contraire ? Surtout dans le contexte de ce passage où la narratrice se retrouve au bord du précipice, face au « néant », c’est-à-dire au point de sombrer dans la folie due à une douleur psychologique extrême, il semble contradictoire de vouloir attribuer « un sens » à la « démarche scripturale » qui traduit cette expérience. De fait, ce serait nier le rapport de domination entre la raison et la folie.<sup>43</sup> C’est dans et par la folie que la narratrice delaumienne se constitue en tant que sujet. Pourtant, elle ne se contente pas de simplement lever la censure en se livrant à la « jouissance sauvage » de la langue, comme le dit Doubrovsky. Même lorsqu’elle les réimpose, la stratégie d’écriture delaumienne persiste à détourner les règles et les systèmes de domination qu’elles représentent. C’est là où la réflexion faite par Delaume semble prolonger celle de Doubrovsky. Elle dit à Colette Fellous en 2009 que son travail consiste à « casser l’alexandrin ou le remettre en place différemment » (« Vingt-quatre heures » 9), ce qui rappelle la « réarrangement du champ linguistique » décrit par Doubrovsky dans « L’initiative aux maux » (109). Mais Delaume revient pour retravailler cette écriture initiale, s’imposant des contraintes et des règles stylistiques pour ensuite les détourner à nouveau. Elle insère des citations d’autres écrivains, les modifiant souvent, tout comme elle reprend ses propres mots pour les changer, racontant plusieurs fois la même

---

<sup>43</sup> On peut penser notamment à la critique faite à Foucault par Jacques Derrida dans « Cogito et histoire de la folie » (1967). Cet argument est esquissé à la page 67 de cette thèse.



expérience mais l'altérant à chaque retour. Il s'agit en ce sens d'une écriture de recyclage, de répétition, de déformation, en somme, une écriture toujours en flux. Dans *Une femme avec personne dedans*, Delaume se décrit comme « un esprit palimpseste » (58), c'est-à-dire un manuscrit « effacé » qui est ensuite « recouv[ert] d'un second texte » (« Palimpseste »). Ce substantif communique donc l'importance qu'elle attribue à l'acte de revenir sur ce qui a été écrit auparavant pour le modifier, le réviser. Delaume tient à ce que l'identité et la vérité racontées soient toujours en voie de [re]construction. Alors, si pour Doubrovsky l'écriture autofictive doit être comprise comme un « réarrangement du champ linguistique », il faut comprendre l'écriture Delaumienne comme un réarrangement qui continue à l'infini. La conclusion de Dusillant-Fernandes nécessite donc une nuance : la « naissance » de l'entité Chloé Delaume et donc de son entreprise scripturale ne passe pas par l'attribution d'un nouveau « sens » ni par la « désintégr[ation] » et la « reconstru[ction] » du langage mais par la répétition continue de cet acte à travers l'écriture.

### **« La prolifération folle des Je » : Une écriture contre le pouvoir absolu**

Dans cette optique, la relation qu'a Delaume avec la langue devrait être comprise comme fortement tributaire de son expérience de psychose, surtout quand on considère que l'identité qui se construit à travers cette écriture n'est jamais figée et donc toujours multiple. Mais avant d'étaler la spécificité du rôle de la folie dans le développement de la modalité d'écriture delaumienne, il faut d'abord comprendre la force à laquelle cette écriture s'oppose. On trouve un indice dans *Le cri du sablier* quand, suite à l'arrivée du « Je », la narratrice se demande : « Et si enfin la trame narrative se brisait ? Et si enfin c'est moi qui déliais le fatum prenant les paragraphes grumeleux à pleines mains » (110). La « trame narrative » dirigée par autrui est, encore une fois, emblématique de l'imposition de cette vérité extérieure, il faut donc la « briser » afin de pouvoir s'extraire de son emprise. On ne peut donc pas manquer le lien avec le « fatum », un terme latin qui désigne le « destin irrévocable » (« Fatum »). Ce rapport

est confirmé par l'emploi du verbe « délier » qui se définit soit comme « dégager de ses liens » ou bien, dans le contexte catholique : « libérer quelqu'un de ses péchés ; absoudre » (« Délier »). L'emploi ici de l'adjectif « Grumeleux » apporte une clarification importante. Défini comme « granulations à la surface ou des particules dures ou pierreuses à l'intérieur » ce terme renvoie au sable du père, ce qui crée un lien entre le père et Dieu, représentant du pouvoir absolu (« Grumeleux »). C'est alors en déliant elle-même le fatum que la narratrice imagine se libérer des « péchés » de son père, et par extension, de la construction négative de son héritage schizophrène. Le choix de répéter la conjonction de subordination « si » est donc liée sa capacité à exprimer une éventualité, ce qui introduit le doute, présageant la possibilité d'une rébellion contre cette force oppressive. En partant de la notion que l'anaphore rhétorique est employée pour créer un « effet de symétrie, d'insistance, etc. », on comprend que la répétition de la formule « et si » sert ici à renforcer le fait que, suite à la rupture de cette « trame narrative », c'est la narratrice qui dirigera son propre destin (« Anaphore »). Il est donc à noter qu'elle écrit cette phrase en esquivant la concordance des temps, conjuguant le verbe dans la proposition principale (« si *c'est moi* ») au présent et celui dans la proposition subordonnée relative (« qui *délie* le fatum ») à l'imparfait (C'est moi qui souligne, CS 110). Brisant ainsi les règles grammaticales, elle suggère qu'une action dans le présent pourra agir sur une action qui « s'est déroulée ou répétée pendant une certaine période dans [le] passé » (« Imparfait »). La narratrice dans le présent pourrait-elle agir sur la construction du fatum dans le passé, se libérant par conséquent de ses liens ? Elle se questionne ainsi : « Et si enfin c'est moi qui déliais le fatum », il faut alors comprendre « est-ce que, en écrivant, je peux créer mon propre destin et par-là, changer ma vie ? »

La possibilité de changer son destin à travers l'écriture est précisée dans *La règle du Je*. Sur la quatrième de couverture, Delaume qualifie l'écriture autofictive d'« ultime laboratoire : le laboratoire de la déconstruction, de la dissémination, de la prolifération *folle*

des Je ». Les termes « déconstruction » et « dissémination » font clairement appel au travail de Jacques Derrida, apportant par là un éclaircissement quant à la vision delaumienne de ce « laboratoire » d'écriture. Aussi difficile à définir succinctement qu'elle soit, un des fondements de la déconstruction derridienne est la volonté de penser en dehors ou bien au-delà de toute structure hiérarchique ou d'opposition binaire. Loin d'être un mode ou une méthode de penser, la déconstruction est ancrée dans l'imprévisible, le tâtonnement, la déstabilisation de toute conception préconçue. Dans *La Dissémination* (1969), Derrida affirme, dans son analyse du logocentrisme, que : « l'origine et le pouvoir de la parole, précisément du logos, [s'assignent] à la position paternelle » (94).<sup>44</sup> Comme l'explique Jean-Pierre Moussaron par rapport à ce texte dans « Fac-similé pour Jacques Derrida » (1991),<sup>45</sup> cela implique la nécessité de « concevoir une écriture où le sens - i.e. le sème et la semence - ne revienne pas au Père » (8). C'est dans cette optique que la « dissémination », telle que Derrida la définit, « indique le système de traces qui rendent caduc le procès traditionnel du sens. Autrement dit : il faut renoncer à toute possibilité de découvrir, interpréter, traduire quelque Sens ou Vérité que ce soit, sauf à rester et persister dans l'illusion - proprement métaphysique - qu'il y aurait, quelque part, un signifié transcendantal à atteindre » (Moussaron 8). À partir de cette description on comprend le lien fait par Delaume entre l'autofiction et la déconstruction ainsi que son attrait pour les deux. De son propre aveu, c'est cette forme d'écriture qui permet à l'auteure de devenir Chloé Delaume, personnage de fiction « née de père et de père » : Antonin Artaud et Boris Vian (*RDJ* 6).<sup>46</sup> Delaume écrit non-pas dans le but de simplement « vider le père », comme elle le désirait autrefois, mais pour se façonner un espace de jeu extérieur à l'identité Nathalie Dalain, c'est-à-dire libre de l'emprise paternelle de Selim Abdallah.

---

<sup>44</sup> Pour Derrida, l'écriture (l'origine de la philosophie) précède la parole.

<sup>45</sup> Ce texte a servi d'introduction à la présentation faite par Derrida à la librairie Mollat à Bordeaux, en mai 1988.

<sup>46</sup> « Chloé » est un personnage de *L'Ecume des jours* de Boris Vian et « Delaume » renvoie à *L'Arve et l'Aume* d'Antonin Artaud. Selon Sylvie Ducas « [ce] pseudonyme hybride [...] l'inscrit d'emblée dans une double filiation littéraire – celle du Boris Vian de *L'Ecume des jours* et de *L'Arve et l'Aume* d'Antonin Artaud, autrement dit de la fantaisie et de la folie, ces deux frontières extrêmes d'une même expérience de la langue » (16).

Le rapport entre l'héritage paternel de la narratrice et son oppression est déjà évident dans *Le cri du sablier*. Le long du texte, la narratrice a peur de son père qui lui dit qu'il connaît Dieu. Elle le décrit comme « trop puissant » (65), expliquant qu'il « aim[e] beaucoup exercer ce pouvoir » (21). Malgré l'abus verbal et physique qu'elle subit de sa part, elle reste silencieuse parce qu'elle croit que « toujours [le père] sait tout » (34). À la fin du texte, elle se rend enfin compte que son père est un « pourrisseur de mots » ; son pouvoir n'est pas divin, mais se situe en sa capacité de contaminer le langage de la narratrice et donc sa perception d'elle-même (124). Suite à cette révélation, elle procède à la coupe du « mal à la racine », lui disant « [t]u es mort. Entends-tu » (122). Libérée de son emprise, la narratrice peut enfin réclamer sa langue : « Et du Verbe revenu je peux vivre pour de bon. *Mais il ne s'agit plus de vivre, mon père [...] maintenant il faut régner* » (125). Cette phrase reprend celle exprimée lors de l'arrivée métaphorique de la marraine : « je ne crains plus personne. Je peux vivre pour de vrai » (CS 110). Mais cette fois-ci la référence au « Verbe » clarifie la relation qu'elle voit entre la langue et sa propre renaissance car écrit ainsi avec une majuscule ce terme rappelle le lien entre la maîtrise de la langue et le pouvoir attribué à Dieu dans la religion chrétienne. La traduction œcuménique de la Bible (TOB) emploie « Verbe » comme un synonyme de Dieu : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu » (Jn 1, 1-14). La relation entre le Verbe et la possibilité de « régner » est donc inséparable du lien entre le langage et le pouvoir absolu. En reprenant le contrôle de la langue Delaume se libère du signifiant transcendantal du « Père ».

Ainsi, la narratrice se place dans la lignée de cette réflexion derridienne selon laquelle l'existence d'une seule vérité n'est qu'un mythe lié à la suprématie d'un signifié transcendantal. Pour elle, cette idée est inséparable du pouvoir du langage d'agir sur le réel : « Par la littérature, l'énoncé contient simultanément l'acte auquel il se réfère. Déclarer institue, parce que *dire, c'est faire* » (RDJ 79). Delaume se réfère au travail fondateur du philosophe

John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* (1970), dont le titre en anglais est *How to Do Things with Words* (1962). Dans ce texte, Austin élabore sa théorie des actes de langage, explorant l'idée que certains énoncés ont la capacité d'agir. Dans ce texte, Austin attribue une grande importance à la manière dont on emploie le langage et les mots, précisant : « nous n'examinons pas *seulement* les mots [...] mais aussi les réalités dont nous parlons : grâce à une conscience aiguisée des mots, nous rendons plus perspicace notre perception [...] des phénomènes » (13).<sup>47</sup> Dans l'introduction à la traduction française de cet ouvrage, Gilles Lane explique : « Austin était convaincu que la meilleure façon d'aborder les faits, le réel, était de se laisser guider par le *langage ordinaire*. Non pas de le suivre passivement, bien sûr : Il entendait plutôt que le réel ne se laisse pas atteindre directement, mais justement par l'*intermédiaire* du langage » (12). Or, selon lui, Austin part « de l'hypothèse qu'on peut se fier au langage ordinaire, comme à un maître très érudit » (14). Le langage a donc une emprise sur le réel et celui qui le détient, un pouvoir.<sup>48</sup>

Tout aussi important pour la théorie d'Austin est la croyance en la capacité « performative » du langage. Ce nom est dérivé, comme le dit Austin, « du verbe [anglais] *perform*, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif « action » : il indique que produire l'énonciation est exécuter une action » (41-42). C'est à cette capacité d'action que Delaume se réfère quand elle dit dans *Une femme avec personne dedans* : « c'est quoi, un geste performatif, dire c'est faire et l'écrire verrouille le processus » (13). L'écriture est donc en quelque sorte la clef de l'action. Dans *La règle du Je* elle aborde cette même idée, précisant : « [l]'autofiction contient des gènes performatifs. Je m'appelle et je suis, nature. Du réel je bascule vers la fiction, du fond de la fiction je m'adresse au réel pour m'y inscrire enfin, après transformation. Autofiction, fiction /autobiographie : comme un trouble dans le genre » (RDJ 79). Autrement

---

<sup>47</sup> Cette citation est tirée de l'introduction de la traduction française, *Quand dire c'est faire* (1970) mais vient à l'origine de *Philosophical Papers* publié en 1962 (130). L'introduction et la traduction sont faites par Gilles Lane.

<sup>48</sup> La puissance d'agir de la langue a déjà été abordée dans le chapitre II dans le contexte de *Mes mauvaises pensées*. Voir la page 139.

dit, pour Delaume, il y a un lien entre cette « performativité » et l'autofiction. Elle considère que c'est en l'acte performatif de se nommer à travers l'écriture et de se constituer un être fictif qu'elle devient capable de s'inscrire dans le réel et par là, de le modifier. S'autofictionner, pour elle, est le moyen de saisir le contrôle, dictant elle-même son rapport au monde. Ainsi, ce passage illustre sa vision de son rapport au réel et son existence dans le réel comme étant intimement liées à son écriture et à la subjectivité qu'elle y exprime. Ce propos est rendu explicite quand elle dit : « Autofiction, fiction /autobiographie : comme un trouble dans le genre » (*RDJ* 79), une allusion à *Trouble dans le genre* (2005),<sup>49</sup> l'ouvrage phare de Judith Butler. Comme on l'a vu dans le chapitre II, Butler s'intéresse au pouvoir de certains actes de langage à renforcer des normes sociales, ce qui a pour résultat une action concrète car c'est la répétition de ces structures linguistiques qui dicte la constitution sociale de l'être (*Excitable Speech* 153). Ensuite, soulignant son importance, Delaume cite directement Butler : « la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture » (*RDJ* 79)<sup>50</sup> Ayant déjà établi dans le chapitre II l'importance que Butler attribue à la répétition dans la constitution sociale de l'être,<sup>51</sup> il est donc pertinent que Delaume saisisse cette occasion pour revenir sur la formule qu'elle répète à maintes reprises dans son œuvre : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction » (79).<sup>52</sup> Elle insinue ainsi que c'est à travers la répétition ritualisée de cette affirmation qu'elle « produit ses effets », comme le dit Butler, « à travers un processus de naturalisation qui prend corps » (79). Et, dans ce cas-là, « prendre corps » peut être attribué d'un sens littéral, car « l'effet » n'est rien d'autre que la constitution du corps de

---

<sup>49</sup> Le titre original de cet ouvrage est *Gender Trouble* (1990).

<sup>50</sup> Cette citation vient de la page 36 de *Trouble dans le genre*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus.

<sup>51</sup> Cette analyse se trouve à la page 140.

<sup>52</sup> On le retrouve (avec des variations subtiles) dans *La règle du Je* (5, 21, 35, 44, et 79), *La Vanité des somnambules* (7), *Une femme avec personne dedans* (13), « S'écrire mode d'emploi », et ailleurs.

l'auteure à partir de son corp[us] textuel.<sup>53</sup> Or, c'est à travers ce rituel de répétition que Delaume réussit à se constituer non seulement dans le « [p]ays de l'autofiction », mais aussi dans le réel (*RDJ* 25). Autrement dit, cette interpellation, tout comme on l'a vu chez Bouraoui,<sup>54</sup> peut être catégorisée comme un *speech act* capable d'agir sur le monde.

Dans cette optique, l'autofiction delaumienne peut être considérée une « mythopoièse », décrite par Moussaron comme le « remaniement de la langue » dans le but « de modifier notre relation au monde réel » (13). Delaume elle-même constate que « modifier le réel » est « [l']unique objectif et [la] seule motivation » de son écriture, expliquant « J'écris pour déconstruire : modifier le réel, la fiction et la langue sont des outils guerriers » (*FPD* 72). Encore une fois, elle se réfère à la notion derridienne de la déconstruction, ce que Derrida appelle dans *Lettre à un ami japonais* (1985) la « "désédimentation" de [telle ou telle] structure » (cité dans Moussaron 8). Delaume, pour sa part, remarque dans un entretien publié dans *Zone Littéraire* en 2001 : « Le père, c'est le sable, le sédiment qui ne part pas, dont on [ne] peut pas se débarrasser ». *Le Cri du sablier* se consacre donc à la « désédimentation » de ce lien généalogique et le signifiant transcendantal qu'il représente. Ici, Moussaron apporte une précision perspicace, décrivant la déconstruction comme « la perspective d'une construction "à l'envers", qui retourne l'ancienne » (8). Effectivement, on pourrait dire que c'est dans la filiation de cette notion de « construire à l'envers » que Delaume se dévoue à la création consciente du mythe fondateur de son je-sujet. Elle dit dans *La règle du Je* : « Je m'appelle aujourd'hui parce que j'ai imposé un second commencement. Où la fiction toujours s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de ma fable. Celle que j'écris chaque jour,

---

<sup>53</sup> Je tiens à préciser que ce n'est sans doute pas par hasard que Delaume choisit une citation dans laquelle le vocabulaire employé par Butler pour décrire cette constitution de l'être brouille davantage la démarcation entre le corps de l'auteure et son corpus textuel, le fictif et le réel.

<sup>54</sup> Bouraoui dit dans *Mes mauvaises pensées* « je ne suis plus l'auteur du roman, je suis à l'intérieur du roman. (178). Cette citation est examinée à la page 176.

dont je suis l'héroïne » (*RDJ* 6). L'écriture est pour Delaume une nouvelle origine, une renaissance dans le sens primaire du mot.

### « Le sujet schizé » se fait chair

La question à laquelle il faut maintenant répondre est quel est le rôle joué par la folie dans la conception de cette autofiction « où le sens - i.e. le sème et la semence - ne revient pas au Père » telle que le décrit Moussaron ? La réponse se trouve en suivant le développement qui a lieu entre la description de cette renaissance identitaire dans *Le cri du sablier* et la manière dont Delaume se positionne en tant qu'autofictionneuse dans *La règle du Je*, là où la théorie sous-tendant son approche se précise et dans *Une femme avec personne dedans*, qu'elle décrit comme l'ouvrage qui « clôt un cycle et aussi une approche, une démarche dans mon rapport à l'autofiction » (« Une femme, la fin d'un cycle »). Un passage se trouvant dans ce dernier se réfère ostensiblement à ce même hiver à Paris déjà décrit dans *Le cri du sablier* et s'avère donc utile pour effectuer cette comparaison. Notamment, quand Delaume revient sur ce moment si important dans sa vie, une évolution est évidente dans la manière dont elle le décrit — et, par extension, la manière dont elle le voit. Dans ce passage, comme dans *Le cri du sablier*, la narratrice dépeint un mois de décembre pendant lequel elle se sent profondément seule suite à une rupture romantique. Tout d'abord, on remarque un changement quant à sa dépendance aux contraintes littéraires et stylistiques. Son écriture est maintenant moins dense, elle adhère davantage aux règles grammaticales, l'histoire en soi est plus facile à suivre. Pourtant, comme avant, Delaume emploie la troisième personne lorsqu'elle décrit cette période de sa vie. Elle commence en expliquant au·à la lecteur·ice : « survivre nécessite souvent des sacrifices, aussi au creux de son crâne ça tranche et ça soustrait. C'est comme ça qu'elle procède. Par tabula rasa » (*FPD* 57). Dans ce lien fait entre la solitude et la « tabula rasa » se trouve un parallèle avec l'hiver narré dans *Le cri du sablier* pendant lequel la narratrice se décrit comme étant au bout du « néant », « pas loin du grand blanc organique » (108, 109). Ce qui distingue les deux



passages est d'abord le fait que, dans le deuxième, Delaume se dépeint comme la seule motrice de sa transformation, ne mentionne pas la marraine. Au lieu de se décrire passivement comme étant complètement vidée et creuse, cette fois-ci c'est elle qui prend la décision de « se dépouiller d'autrui » (*FPD* 58). Elle choisit elle-même de tout rejeter, car, comme elle l'explique : « c'est à ça qu'elle aspire, au plus rien autour d'elle. Elle n'a fait aucun tri [...] tous rayés, jusqu'à Dieu » (*FPD* 58). La narratrice justifie le besoin de cet écart ainsi :

Longtemps Paris l'a rejetée, la putain déclassée, la tarée asociale, refoulée aux frontières déglutie au bitume pas solvable la crevarde, orpheline sans garant où sont vos fiches de paie [...] Elle se veut seule et libre, refuse d'être bridée par sa pathologie. Qu'importe sa psychose, elle sera autonome, sans assistance réelle, sans forme de curatelle, elle est lasse, tellement lasse d'être traitée déficiente. (*FPD* 59)

On comprend alors que la narratrice se tient à l'écart car elle se sent rejetée à cause de sa « psychose ». Ce passage illustre les épreuves socio-culturelles persistantes pour ceux qui ne rentrent pas dans les cases de la « normalité ». Sa description d'être « refoulée aux frontières » rappelle ce que Foucault décrit comme le bannissement à partir du XVII<sup>e</sup> siècle non seulement de la folie mais de tout ce qui touchait à « l'organisation de la famille bourgeoise », soit les expériences liées à la sexualité, le sacré, les rites religieux, le « libertinage », ou la « pensée libre et le système des passions » (*Histoire de la folie* 115). Selon lui, à partir de cette époque « [l']internement serait alors l'élimination spontanée des 'asociaux' », des « paresseux », des « prostituée[s] », des « esprits dérangé[s] », et des « insensé[s] », entre autres, créant « un monde uniforme de la déraison » (*Histoire de la folie* 110, 114-115). Notamment, ces catégories s'alignent avec la situation décrite par la narratrice. On y retrouve la prostitution (« putain »), la folie (« la tarée »), l'asociabilité (« asociale »), le manque de famille (« orpheline sans garant »), et l'oisiveté (« sans [...] fiches de paie ») (*FPD* 59). Cette description sert donc à souligner la présence persistante de ce genre de discrimination et le fait

que la « pathologie » comporte toujours un élément de jugement moral, même au XXI<sup>e</sup> siècle. Delaume, qui explique qu'elle se sent « étrangère en [cette] terre normative » (*FDP* 60), conclut que, pour éviter d'être « bridée par sa pathologie » (*FDP* 59), il faut qu'elle s'éloigne, pour dépendre uniquement d'elle-même.<sup>55</sup>

La narratrice soulève ainsi le rapport entre sa douleur psychologique, son traitement par la société comme « déficiente », et son besoin d'autonomie. Même si cette perspective était déjà présente dans *Le cri du sablier*, elle lie maintenant sa pathologie à sa décision de se libérer — pour la première fois, un lien certain s'expose entre la folie et sa « venue à l'écriture ». Dans ce texte comme dans *Le cri du sablier* c'est lors ce moment de « tabula rasa » qu'une évolution survient dans la pensée de la narratrice, la menant à prendre le contrôle de la trame narrative de sa vie. Mais cette fois-ci, cela correspond à un tournant dans sa manière de concevoir son trouble dissociatif. C'est celui-ci qui fait que la narratrice a l'impression d'avoir en elle plusieurs entités, la différentiant « [d]es moi monolithiques » (60). Au début du passage elle raconte son état perturbé, « l'angoisse tintinnabule » et les voix qui « s'élèvent » en elle (59). Se référant toujours à elle-même à la troisième personne elle explique par rapport à ces voix : « elles sont tellement nombreuses chaos et turbulences menace débordements. Les étouffer, elle tente. Opiniâtres elles poursuivent de leurs échos pointus ... (59). La narratrice se dépeint comme étant en lutte contre elle-même, mais en dépit de ses efforts pour les réprimer, les voix continuent de se faire entendre. Pourtant, elle « reste imperturbable » face à cet échec, concluant : « qu'importe sa psychose, elle sera autonome, sans assistance réelle, sans forme de curatelle, [car] est lasse, tellement lasse d'être traité déficiente » (59). Ainsi une juxtaposition est créée entre l'autonomie et la curatelle, cette dernière étant liée à son traitement par la société comme inférieure. Mais même à ce moment décisif, la scission psychologique s'exprime : Deux « camps [...] se dessinent » en elle : la première qui se veut « autonome », la deuxième

---

<sup>55</sup> Cette auto-dépendance est facilitée par le pacte autofictif. Cf. également l'étude de la mythomanie à la page 179.

qui veut faire « demi-tour » et ne rien changer (61). Elle reste donc partagée — comme toujours, elle est divisée, fracturée, multiple.

Ensuite, comme dans *Le cri du sablier*, c'est lors de cet instant de « déchirure intérieure » qu'un changement s'effectue (61). Ignorant « [son] cervelet en proie aux raids antagonistes » Delaume raconte : « elle s'élève seule au milieu des tranchées, appliquant comme toujours ici même sa devise : il n'est pas un problème dénué de solution. Elle recrute ses troupes, alignement, appel. Elle calme : je serai légion. Précise : dénuée d'ivraie [...] réhabilitation jusqu'à l'architecture » (61). Tout d'abord, on remarque la similarité avec le passage se trouvant dans *Le cri du sablier*, où elle écrit : « Le Je jaillit d'une elle un peu trop épuisée de se radier de soi. Le Je jaillit rimmel au milieu des tranchées » (107). Pourtant, alors que « le Je » qui « jaillit » dans *Le cri du sablier* n'attribue pas d'agencivité à la narratrice, quand elle reprend cette phrase c'est « elle » le sujet qui agit en s'élevant. L'effet de cette agencivité est affirmé par la suite quand la narratrice proclame : « je serai légion », basculant vers la première personne. Dans les deux paragraphes, l'emploi du terme « tranchées », c'est-à-dire le « fossé profond creusé par les assaillants » dans une guerre de siège, sert à lier le surgissement de cette nouvelle subjectivité à la bataille (« Tranchée »). Dans *Une femme avec personne dedans* elle poursuit ce champ lexical de la guerre. Les substantifs « alignement » et « appel » et le verbe « recruter » évoquent la notion d'une remise en ordre par un chef de bataille, créant un contraste avec le précédant chaos de la « déchirure intérieure » et des « raids antagonistes » du cerveau. L'image de la narratrice qui « s'élève seule au milieu des tranchées » prend donc une autre signification, celle d'unifier les troupes. Le visuel évoqué ici peut également être mis en parallèle avec le dénudement de soi qui se passe dans un récit autofictionnel. Dans *Une femme avec personne dedans*, cette métaphorisation de l'acte de s'écrire comme une action guerrière est renforcée par l'emploi du terme « légion », une

« grande unité de l'armée » (« Légion »).<sup>56</sup> Ce substantif implique une pluralité unifiée, déjà parlante dans le contexte du trouble dissociatif de la narratrice. En même temps, la construction à la première personne du singulier suggérant une seule entité (« Je ») devenue multiple (« légion ») évoque la multiplicité identitaire (narrateur·ice, auteur·e, héros·ïne) nécessitée par le pacte autobiographique. Cette interprétation est confirmée par l'emploi du futur simple qui exprime une action qui se déroulera à un moment dans le futur. Comme établi dans passage se trouvant dans *Le cri du sablier*, c'est donc à cet instant-là que la narratrice débute sa transformation identitaire pour devenir Chloé Delaume.

Lors de la réécriture de ce moment clé de sa vie, la renaissance identitaire de la narratrice est donc inséparable de sa nouvelle volonté d'embrasser sa multiplicité au lieu de l'étouffer. La solution au « problème » est un changement d'approche. Au lieu de voir ce trouble dissociatif comme un obstacle elle le voit comme une force. Afin d'accomplir sa « réhabilitation » il faut non seulement changer sa façon de penser en triant le mal (« Ivraie ») mais tout revoir, « jusqu'à l'architecture ». Cela rappelle son affirmation dans *Le cri du sablier* quand, ayant constaté que son père n'était pas omnipotent mais un « pourrisseur de mots » qui lui a « sali[t] des mots », elle « coup[e] le mal à la racine » (124). Dans les deux passages, on remarque l'envie de retourner aux bases. Dans *Le cri du sablier* elle parle de la « racine », particulièrement de circonstance dans ce contexte, quand on observe que les racines de quelqu'un sont les « origines considérées sur le plan de l'hérédité sociale », ce qui rappelle l'héritage schizophrène du père (« Racine »). Dans *Une femme avec personne dedans*, elle propose une « réhabilitation jusqu'à l'architecture », cette fois-ci, elle targue le « principe d'organisation d'un ensemble, agencement, structure » (« Architecture »). Or, au-delà du père,

---

<sup>56</sup> Il est à noter que, selon Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*, le langage a toujours partie liée avec la guerre: « Chaque parler (chaque fiction) combat pour l'hégémonie ; s'il a le pouvoir pour lui, il s'étend partout dans le courant et le quotidien de la vie sociale, il devient *doxa*, nature [...] un impitoyable *topique* règle la vie du langage ; le langage vient toujours de quelque lieu, il est *topos* guerrier » (40). Cette idée rejoint notamment celle de Delaume concernant la force oppressive des « fictions collectives ».

elle vise la structure même qui la veut inférieure — en somme la société entière qui construit sa multiplicité comme un mal, et qui la veut « déficiente », inférieure, folle.

Ce désir de retourner aux origines va notamment de pair avec la vision delaumienne du mot comme « l'unité nucléaire » de son travail (« Laboratoire » 25). En 2009, elle explique à Thierry Guichard : « Pour moi, la vérité vient par l'écriture. Le mot détient la vérité première » (« Laboratoire » 27). On retrouve un écho de cette idée dans *Le cri du sablier* lorsque la narratrice dit : « La langue savait elle-même reconnaître les élus. Au commencement était le Verbe » (53). Et pourtant, tout comme à la fin du texte quand elle proclame « du Verbe revenu je peux vivre pour de bon » (CS 125), on remarque que ce n'est pas la narratrice elle-même qui agit mais la langue qui « revient », la langue « sait », et qui la « reconnaît » comme une de ses « élues ». Ce n'est que par la suite qu'elle situe son propre pouvoir en tant qu'autofictionneuse sur le même plan que celui du Verbe et qu'elle se voit comme capable, à travers l'écriture, de détenir cette vérité dont elle parle. Il faut acter qu'elle reprend cette même citation de la Bible dans *La vanité des somnambules* (2003), précisant : « Il est dit au commencement était le Verbe mais de nous deux je sais je suis le commencement » (78). Cette fois-ci, elle ne prend pas simplement le contrôle du verbe, elle le devient. Ce changement clarifie considérablement l'évolution qui a eu lieu dans sa façon de décrire sa transformation identitaire au fil des onze années séparant *Le cri du sablier* d'une *Une femme avec personne dedans*. *Le cri du sablier* s'achève avec cette prise du pouvoir à travers le Verbe alors que le paragraphe décrivant sa métamorphose en Chloé Delaume dans *Une femme avec personne dedans* débute avec l'affirmation d'avoir « tou[t] rayés, jusqu'à Dieu » (58). L'impératif se trouvant à la fin du *Cri du sablier* : « maintenant il faut régner » (125) peut donc être interprété d'une manière très littérale. Delaume a compris entre-temps que, pour « régner », il ne fallait pas seulement réclamer son langage mais l'utiliser pour détourner le pouvoir du système qui l'opprime. Pris en conjonction avec son insistance dans ce texte sur sa multiplicité folle qui

n'était pas présente dans *Le cri du sablier*, cela prend un tout autre sens, notamment quand on relève que, selon Derrida, Dieu est « l'autre nom de l'absolu de la raison elle-même » (« Cogito et histoire de la folie » 90). L'accomplissement de sa renaissance identitaire nécessite donc d'abord de se débarrasser de cet « absolu de la raison » qui s'oppose à la folie. Le rapport entre la suprématie de la raison et sa propre domination en tant que « folle », c'est-à-dire être « anormal », est donc étayé d'une manière plus claire dans ce texte. Au lieu de se poser la question « [e]t si enfin c'est moi qui déliais le fatum ? » comme elle se le demandait dans *Le cri du sablier*, sa transformation est maintenant présagée par l'acte de « rayer », verbe qui veut dire : « [s]upprimer brutalement quelque chose/quelqu'un » ou « [f]aire mourir quelqu'un » (« Rayer »). Ce n'est donc plus la mort du père qui lui importe mais celle de Dieu lui-même.

Encore une fois, on voit exposé ce glissement dans sa pensée du père vers le signifiant transcendantal. Mais ce passage apporte un éclairage supplémentaire, car ce terme implique également l'action de « tracer des lignes sur une surface » ce qui lie l'action de « rayer » Dieu à l'écriture. Il a donc fallu que Delaume prenne possession de la langue et qu'elle commence à écrire, pour a posteriori comprendre son besoin de se libérer, non-pas du père, mais du système de pensée qu'il représentait. De cette manière, l'autofiction devient pour Delaume plus qu'une expression artistique ou thérapeutique, mais une « foi » (FPD 131). « [B]ien plus qu'à la mémoire et bien plus qu'à soi-même », ce genre demande de « [s]e fier au langage » (RDJ 20). Ce lien entre la foi religieuse et l'autofiction est mis en lumière dans *Une femme avec personne dedans* quand la narratrice reconnaît que : « livre et vie s'entremêlent, mon Moi en trois parcelles, auteur, narratrice, héroïne. Je suis une trinité forcée de s'incarner, sous peine d'être expulsée par n'importe quel autrui » (16). On ne peut pas manquer la comparaison entre la trinité religieuse chrétienne composée du Père, du Fils et du Saint-Esprit et la trinité du pacte autofictif, « auteur[e], narratrice, héroïne ». Dans les deux cas, les trois sont à la fois fondamentalement distincts mais égaux, créant une même essence divine, constituant, d'un

côté, le christianisme, et de l'autre, l'autofiction. Ce contexte apporte également un nouveau sens à l'affirmation « je serai légion », car dans le Nouveau Testament lorsque Dieu demande à un homme possédé de lui dire son nom, celui-ci répond : « mon nom est Légion ; car nous sommes plusieurs » (Annotée Neuchâtel, Marc 5:9). En disant « je serai légion » la narratrice se positionne donc non seulement comme une multiplicité mais aussi comme une contre-force au signifiant transcendantal qui la veut inférieure et à tous les « pourrisseur[s] de mots » qui contribuent à la suprématie de celui-ci. Cette insistance sur le rôle joué par la multiplicité — c'est-à-dire un élément de sa pathologie contre lequel elle luttait auparavant — rattache à nouveau cette transformation à la scission psychologique et à l'autofiction. Parallèlement, son affirmation d'avoir été « forcée de s'incarner, sous peine d'être expulsée » illustre la nécessité de cet acte de s'écrire pour combattre son sentiment de dépossession de soi. La juxtaposition de « la trinité » (plurielle) et « n'importe quel autrui » (singulier) accentue le fait que c'est seulement en « s'incarn[ant] » — c'est-à-dire en se « [r]eprésent[ant] [...] sous une forme matérielle et visible » — que le multiple peut résister aux efforts d'expulsion (« Incarner »). Il ne s'agit plus de simplement se soustraire à la domination du père mais de se construire en dehors du système de pensée que celui-ci représente : un système monothéiste fondé sur la suprématie de l'un (mono) sur le multiple. C'est en créant son propre monde, mi-fictif et mi-réel, que la narratrice se libère de cette emprise.

Or, si l'auteure considère que « [l]ivre et vie s'entremêlent », c'est parce que Chloé Delaume s'est faite elle-même par la littérature, ce qu'elle corrobore en disant : « [p]ar le Verbe je le suis car je l'ai prononcé » (*FPD* 14). Comme dans le Bible où il est écrit : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu [...] Et le Verbe s'est fait chair » (Jn 1, 1-14), l'entité Chloé Delaume passe du pays des mots au monde réel à travers le langage. En se rendant maîtresse du Verbe, Delaume, elle aussi, « s'est fait(e) chair ». Comme elle l'explique dans *La règle du Je* : « Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes

comme mon identité ne pouvait s'effectuer que par la littérature. Je ne crois plus en rien, si ce n'est pas en le Verbe, son pouvoir tout-puissant et sa capacité à remodeler l'abrupte. S'écrire, c'est pratiquer une forme de sorcellerie » (6). Il y a donc un rapport étroit entre ce choix du genre et sa reconnaissance de la puissance de la langue, car elle voit en cette forme d'écriture mêlant fait et fiction une sorte de magie noire uniquement capable d'agir sur le réel. Autrement dit, on assiste à la révélation que la multiplicité identitaire se trouvant à la base de l'écriture autofictionnelle est en réalité un puissant antidote aux « fictions du réel ». Quand Delaume énonce « [l]a chair même se dissout dans la littérature » (*FPD* 17), la connexion entre son corps et son corpus se révèle davantage — en ce sens, la vie et la littérature sont pour Delaume inséparables. C'est son écriture — l'acte de se construire et se reconstruire perpétuellement avec les mots — qui lui permet de devenir disséminatrice de son propre mythe de création. Elle est à la fois celle qui prend en main la constitution sociale de son être (la semeuse de sens, la maîtresse du Verbe) et celle qui est, par ce Verbe, constituée. Or, on peut conclure que « le sens » de cette écriture ne revient pas au signifiant transcendantal du père (Moussaron 8) mais à Delaume elle-même. Comme l'auteure, elle est donc multiple.

Le « pourquoi » et le « comment » de l'œuvre delaumienne sont donc étroitement liés à la capacité de l'acte graphique de contrer la structure oppressive imposée par la suprématie d'une « vérité absolue » (*RDJ* 6). Les bases de cette vision du langage sont déjà posées quand elle dit par rapport à ses premiers textes que « l'esthétique était une telle préoccupation que j'en oubliais le sens parfois » (« Laboratoire » 26). À cette époque, c'était le « travail des contraintes » qui lui permettait de franchir une étape supplémentaire vers la fictionnalisation de soi : la dissolution de sens et de syntaxe dans le but de faire ressortir une « musicalité » (« Laboratoire » 26). Dans *Le cri du sablier*, on a vu que ce qui est raconté a moins d'importance que la langue en soi. Notamment, cela rappelle encore une fois la description de la venue à l'écriture chez Hélène Cixous qui dit « dans la langue que je parle, vibre la langue



maternelle, langue de ma mère, moins langage que musique, moins syntaxe que chant de mots » (28-29). Dans *Le cri du sablier*, quand la marraine arrive et « le Je jaillit » (107), c'est la langue maternelle qui surgit, une langue ni soumise au sens ni à l'ordre syntactique, une langue du chant qui s'oppose au langage paternel logocentrique rappelant la « dissémination » Derridienne : « le système de traces qui rendent caduc le procès traditionnel du sens » (Moussaron 8). Cette similarité est appuyée par le fait qu'une marraine est une « [p]ersonne de sexe féminin qui préside à l'inauguration de quelque chose, qui lui donne son nom » (« Marraine »). C'est alors en appréciant ce rapport au langage qu'on parvient à comprendre enfin que la « marraine » en question est donc l'écriture — et plus précisément l'autofiction. C'est elle qui donne le nom Chloé Delaume et qui préside à l'inauguration de sa nouvelle identité et de sa nouvelle relation au langage. Pourtant, au sein de cette écriture, l'identité delaumienne n'est ni fixe ni stable, mais toujours en cours de négociation, toujours en cours de déconstruction et subséquente reconstruction. D'un côté, jouer avec le Je c'est tâtonner aux confins de l'identité et explorer leur relativité face aux différents contextes. De l'autre, c'est à travers la création de chaque nouveau Je que l'auteure s'affranchit de son héritage paternel. En s'écrivant elle réussit à poser de nouvelles fondations identitaires.

### **Le monde delaumien : « [d]éconstruire le modèle 1 + 1 »**

C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la conclusion d'*Une femme avec personne dedans*. À la fin du récit, avec l'ampleur du texte qui s'élève en crescendo, l'acceptation de l'identité multiple instaurée par le pacte autofictif va bien au-delà de la trilogie identitaire. On ne retrouve plus la personne qui avait peur, dans *Le cri du sablier*, de devenir schizophrène mais quelqu'un qui revendique pleinement sa multiplicité :

[J]e suis nombreuse et lasse de nous faire taire. Je suis Chloé Delaume, auteur, narratrice, héroïne. Je suis aussi la Reine [...] Je suis Clotilde Mélisse et peut-être Méliandre, il faut me baptiser, légion, je suis légion, chaque voix a sa fonction, la

Petite, la Connasse, la Patronne, Carapace, Égérie et Sybille. La Tueuse, la Régisseuse, Mademoiselle Souffreteuse, Princesse Panique, Poudreuse, Collapse et Agonie. [...] elle + elle, elles + elles, toutes : c'est moi. (FPD 128)<sup>57</sup>

Ainsi, Delaume démontre que, grâce à son écriture, sa façon de penser l'identité a changé, culminant avec l'idée qu'aucune manifestation identitaire ou interpellation (pour emprunter le terme de Butler) ne définit la totalité de son être. Les identités delaumiennes ne s'arrangent pas d'une façon leur permettant d'être classées de manière hiérarchique ; il n'y a pas de « folie » à rejeter ni d'agonie étouffante à internaliser, tout est permis, tout est accepté. Chaque personnalité n'est qu'une partie de l'ensemble. Comme son langage, le Moi delaumien est morcelé à l'infini.

Si son but dans *Le cri du sablier* était de « dire l'enfance équarrie [...] faire que la syntaxe soit meurtrie, à l'image du corps de l'enfant », dans *Une femme avec personne dedans* son but est d'instaurer définitivement un nouvel ordre afin de changer le monde (RDJ 84). Armée de l'écriture, avec une légion composée d'elle-même et ses autres, elle vise à « [d]éconstruire le modèle 1 + 1 concrètement » (FPD 129). Pour accomplir cette tâche, elle affirme être à la recherche d'une « collectivité avec laquelle une autre collectivité a des relations, des échanges » (FPD 127). La multiplicité, devient alors une qualité désirable, quelque chose qu'il ne faut pas seulement revendiquer mais rechercher chez autrui. Comme plusieurs de ses autres ouvrages — par exemple *Corpus simsi* (2002-2003), projet qu'elle décrit comme « une variation autour de la notion d'autofiction » (Chloédelaume.net) où Delaume déclare s'être installée dans le jeu vidéo *Les sims* — elle invite le·a lecteur·ice dans une expérience immersive. Autant elle considère son style d'écriture comme une expérimentation *sur* la vie, elle déclare être dans « l'expérimentation *de* la vie aussi » (c'est moi qui souligne,

---

<sup>57</sup> Il s'agit d'une parodie du poème « El Desdichado » de Nerval issu du recueil *Chimères* publié en 1854. Dans ce poème écrit à la première personne le poète fait part de son état d'âme troublé.

« Laboratoire » 23). C'est pour cela qu'elle attribue autant d'importance à son rapport avec son·sa lecteur·ice. Dans un entretien en 2009, elle raconte à Thierry Guichard être motivée par la notion suivante : « quand le livre est refermé, le lecteur se dit que sa narration propre est dissolue et qu'il est temps qu'il le reprenne en main. C'est le seul message que j'ai envie de faire passer. C'est la réappropriation du libre-arbitre. La recherche d'une maîtrise de soi » (« Laboratoire » 23). En ce sens, l'écriture delaumienne se veut hautement politique, ce qu'elle affirme en disant dans *La règle du Je* : « [r]eappropriation de la vie par la langue = mon je est politique » (81).<sup>58</sup> À travers l'écriture, elle vise non seulement à faire évoluer la façon dont cette entité, qui est Chloé Delaume, existe dans le réel, mais également le rapport entre le·a lecteur·ice et le monde qui l'entoure. Lorsqu'elle écrit *Une femme avec personne dedans*, texte qui « clôt » le cycle autofictionnel, on voit que Delaume cherche à impliquer le·a lecteur·ice dans l'écriture. Comme premier pas vers un engagement avec le monde fictif, elle demande au·à la lecteur·ice de répondre à un questionnaire de douze questions qui le·a dirige par la suite vers différentes fins. Puis, ayant établi ce rapport, elle s'adresse à lui·elle : « Au commencement était, ne l'oubliez jamais, vous qui êtes le lecteur [...] entrez en votre Je, qu'il soit replet de vous, de votre volonté. Écrivez-vous vous-même, quelle vie vous souhaitez-vous » (135). Quand elle reprend encore une fois cette citation de la Bible dans une phrase de type impératif elle fait clairement appel au·à la lecteur·ice à se « faire chair » lui ou elle aussi. En même temps, citant Michel Foucault, elle ajoute qu'il « faudrait 'promouvoir de nouvelles formes de subjectivités' » (135). Mais il est à noter que dans la citation originelle le mot « subjectivité » n'est pas plurielle (*Le sujet et le pouvoir* 1051). Elle change donc les mots de Foucault dans le but de souligner encore une fois l'importance de la multiplicité. Prise en conjonction avec cet appel à l'action, cette modification solidifie l'idée que, pour Delaume, « l'autofiction est plus qu'un concept littéraire », il est plutôt un mode de vie, un moyen

---

<sup>58</sup> Pour une étude approfondie de l'élément politique chez Delaume cf. Baillargeon, Mercedes (2014).

d'exister et d'investir le monde (*FPD* 135). Un texte, comme une vie, n'est pas fixe — on peut toujours le reprendre pour le modifier. Or, lorsqu'elle sollicite une « collectivité avec laquelle une autre collectivité [peut avoir] des relations, des échanges » on peut comprendre qu'elle parle au·à la lecteur·ice. Elle précise pourtant : « N.B. : le terme *collectivité* implique que le candidat soit au moins trois à l'intérieur. Pas forcément héros narrateur et auteur. Mais il est nécessaire qu'il ne soit pas constitué d'un Moi monolithique. Nonobstant, il n'est pas pour autant indispensable qu'il soit schizophrène » (*FPD* 127). Alors, quand Delaume demande au·à la lecteur·ice de s'écrire, elle encourage celle·lui-ci à explorer sa propre multiplicité — que son « Je » « soit réplet », qu'iel soit libre d'habiter l'identité comme iel le veut. Mais surtout, il faut comprendre que le sens d'une vie, comme le sens d'un texte, cela s'écrit puis cela se modifie — à l'infini.

### **La langue : outil de domination, outil de reconstruction, outil de transmission**

La nature interactive du texte delaumien et sa vision de la relation entre littérature et vie sont d'une importance primordiale pour comprendre le rapport entre la folie et l'autofiction, non seulement dans l'œuvre delaumienne mais aussi à une plus large échelle. Même si les perspectives de Foucault et de Doubrovsky peuvent être difficiles à concilier dans leurs approches de la psychanalyse, ils soulèvent tous deux une question similaire quant au langage et à la folie. Tout comme Foucault qualifie la folie « d'absence d'œuvre », dans « L'initiative aux maux » (1980) Doubrovsky soulève le conflit entre ce langage débarrassé de ses confins logiques et la construction d'un récit (110). Mais comme relevé précédemment, ce qui rend cette écriture possible, c'est précisément le fait que ce n'est pas le « sens » de l'histoire qui importe, mais le sentiment transmis. Delaume explique dans un entretien en 2012 : « Voir le sang, et l'intérieur du crâne de papa et de maman, et tout ça... Je ne raconte pas vraiment d'histoire, il s'agit de transmettre un ressenti. Donc, mon lecteur doit s'en prendre plein la gueule, c'est nécessaire » (« Ni prudes, ni soumises »). Au-delà de l'explication limpide de

privilégier l'émotion à la suite logique du récit, le choix de cette tournure de phrase est révélateur. Dans *Le cri du sablier* la narratrice aussi s'en est pris « plein la gueule ». Elle décrit avoir reçu sur sa robe et sur son visage des fragments des corps de ses parents lors du meurtre-suicide : « Sur sa joue gauche l'enfant reçut fragment cervelle » (CS 9, 19). Delaume vise donc à trouver un langage capable de « transmettre », de communiquer au·à la lecteur·ice une expérience qui ressemble à la sienne, une expérience qui défie toute logique, tout sens. C'est en faisant passer cette violence dans son langage que Delaume arrive à provoquer un effet réel chez certain·e·s lecteur·ice·s : « des larmes ou des crises de nerfs », prouvant que le texte agit (« Laboratoire » 24).

Il est donc à noter que, selon Doubrovsky, c'est l'instauration du nouvel ordre narratif au sein du texte autofictif qui rend possible ce genre de « communication plus directe d'inconscient à inconscient » (« L'initiative » 110). Pour expliquer ce processus, il s'appuie sur la métaphore de la maladie, attestant qu'à travers cette écriture : « [I]a communication effective devient *contamination* affective, invasion délibérée de la personne d'autrui par la tonalité personnelle de l'écrivain, par la forme même de sa 'névrose existentielle' » (« L'initiative » 110). C'est donc la langue en soi qui est vectrice de cette contamination car elle est modulée sur la « névrose » de l'auteur·e. Dans *Autofiction : Une aventure du langage* (2008) Philippe Gasparini emploie cette même métaphore. Expliquant ce qu'il entend par l'approche de Doubrovsky, il observe :

Cette démarche de déliaison linguistique, la psychanalyse l'encourage, dans le cadre de la cure, par la méthode des libres associations qui consiste à isoler le mot de ses déterminants habituels pour desserrer l'étau du signifié convenu. Le signifiant de ce mot pourra appeler, par associations d'idées ou par contamination phonique, des séries verbales inattendues et révélatrices qui, à leur tour, en entraîneront d'autres.

Contournant ainsi les défenses qu'oppose la chaîne verbale on pourra accéder à certaines représentations de l'inconscient. (39)

La vision doubrovskienne du langage autofictionnel dépend donc de l'idée que l'autofiction permet à chaque écrivain·e· de créer un langage qui lui est propre, un langage mis au service du message qu'il souhaite transmettre : « La linéarité [du texte] elle-même est organisée selon une logique qui n'est plus celle du discours (primauté du signifié), mais qui est réglée par certaines propriétés du signifiant » (« L'initiative » 102). C'est à cela que Gasparini se réfère quand il décrit la « démarche de déliaison linguistique » qui passe par des « séries verbales inattendues », communiquant des « représentations de l'inconscient » par une « contamination phonique » (c'est moi qui souligne ; Gasparini 39).

Tout d'abord, dans le contexte du *Cri du sablier*, cette métaphorisation du langage comme une voie de contamination permet de comprendre différemment la notion du père comme « un pourrisseur » du langage ayant « sali » les mots de la narratrice (CS 124). Notamment, en considérant la langue comme un vecteur, on voit sa capacité à engendrer une violence. Parallèlement, c'est ce même processus au sein de l'autofiction qui permet à Delaume non-pas d'atteindre le langage du·de la lecteur·ice, mais de lui transposer son expérience à travers le sien. On peut penser à l'aveu de l'auteure d'avoir voulu, dans *Le cri du sablier*, montrer « que la langue était contaminée par les vers blancs, comme les vers blancs contaminaient les corps des parents » (« Laboratoire » 25). Cette fois-ci c'est le langage qui transmet au·à la lecteur·ice le sentiment de la narratrice d'avoir été elle-même contaminée par le meurtre-suicide. En cela, cette métaphore de la contamination clarifie ce que Delaume appelle dans *La règle du Je* « la prolifération folle des Je », car le terme « prolifération » implique une « [m]ultiplication, normale ou pathologique, d'éléments biologiques, d'une cellule, d'une bactérie, d'un tissu, d'un organisme » (« Prolifération »). Puisque ce substantif est modifié par l'adjectif « folle », cela paraît suggérer que cette « multiplication rapide et [...] »

anarchique » du Je soit de type pathologique. Alors, si la langue de l'autofiction est capable de transposer directement et sans restriction l'expérience viscérale de l'auteur·e à son·sa lecteur·ice, chez Delaume, ce qui est communiqué à travers cette contamination linguistique est l'expérience de la violence dont elle a été témoin mais également celle de la fracture identitaire qui se reproduit dans la fracture syntaxique. Ainsi, même s'il ne s'agit pas d'une écriture de la folie à proprement parler, cette écriture oblige le·a lecteur·ice à rejoindre la narratrice dans le domaine du pathos, là où s'abrite la folie, là le non-sens ou bien la pléthore de sens règne.

Il est donc à noter que, selon Bruno Blanckeman cette contamination par le langage doit également être comprise comme une forme de partage, d'échange, qu'il décrit comme une « transfusion » (127). C'est à travers cette écriture qui « devient virale, et éclate sporadiquement dans la virulence argotique » que l'auteur·e autofictif·ve crée une connexion intime avec le·a lecteur·ice (127). Or, en reflétant et en traduisant l'inconscient de l'auteur·e, le langage de l'autofiction devient donc le vecteur d'un mode de pensée mais également une source d'intimité entre les deux inconscients. En lisant, les pensées et les expériences de l'auteur·e se fondent en le·a lecteur·ice, provoquant transformation, transmutation, en un mouvement empathique de partage. Cela rappelle ce qu'on a vu dans le chapitre sur Ernaux — que l'un des plus importants aspects d'un récit fictif de la folie est l'empathie que celui-ci génère chez son·sa lecteur·ice.<sup>59</sup> En particulier, la possibilité que la littérature dépeignant la folie permette au·à la lecteur·ice d'appliquer sa propre expérience au récit. Selon Anaëlle Touboul, spécialiste en études littéraire de la folie au XX<sup>e</sup> siècle, le statut spécial attribué à la fiction quant à la folie est dû au fait que cette dernière crée « une passerelle » entre le·a lecteur·ice et le fou (« *Histoires de fous* » 344). Par contre, la fiction a pour deuxième fonction de servir de « garde-fou », c'est-à-dire de « filtre qui rend acceptable l'expérience extrême de la folie »

---

<sup>59</sup> Cet argument se trouve à la page 82.

(Touboul, *Histoires* 344). Elle crée donc simultanément une distance entre la folie et le·a lecteur·ice qui rend tolérable les récits fous, atténuant « leur charge tragique » (Touboul, « *Histoires de fous* » 344). Alors, si la fiction permet au·à la lecteur·ice une connexion avec la folie en passant par l'assimilation de l'expérience d'un personnage fictif, on peut dire que l'autofiction vise à donner un accès sans intermédiaire, sans « garde-fou ». Elle possède également cette capacité à provoquer « l'em·pathos » chez le·a lecteur·ice, mais à la différence de la fiction pure, cette empathie ne passe pas par la conduite d'un personnage fictif, mais, comme le dit Doubrovsky, par un transfert « d'inconscient à inconscient » via le langage (« *L'initiative* » 110). Au sein d'un récit autofictionnel, la communication entre le·a lecteur·ice et le texte est donc une « contamination » directe.

Selon Karen Ferreira-Meyers, spécialiste de l'autobiographie et de l'autofiction, « à la fois autoréférentielle, métadiscursive, métatextuelle et métafictionnelle, [l'autofiction] contraint le lecteur à s'interroger sans relâche sur la manière dont iel doit évaluer l'engagement de l'écrivain dans son texte et sur la façon dont il est possible de juger de l'authenticité du propos littéraire » (59). Comme l'auteur·e autofictif·ve utilise cette écriture pour s'enquérir de la validité de sa mémoire, de sa perspective, et de sa parole, le·a lecteur·ice est entraîné·e dans un questionnement réciproque. De cette manière, chez Delaume, l'écriture autofictionnelle lui permet d'*entrer* directement dans cet espace d'incertitude et d'hésitation — le monde du non-sens, le monde de la folie. D'une manière similaire à ce qu'on a vu chez Ernaux, cela se passe dans l'œuvre delaumienne par une sorte de transsubstantiation des corps. En s'adressant à son·sa lecteur·ice autant qu'à elle-même, Delaume admet qu'un « déplacement s'impose » car « [t]u es vide, toi aussi, si vide, logement vacant, le lecteur s'y installe » (*FPD* 135, 45). C'est alors la transmission de ce « ressenti », si importante pour l'entreprise autofictionnelle, qui permet au·à la lecteur·ice de s'installer dans le vide laissé par la démultiplication du sujet delaumien qui se déplace continuellement. Celle ou celui qui lit est donc impliqué·e dans le mouvement



de la chaîne des signifiants déferlant du récit comme le décrit Doubrovsky (« L'initiative » 102). Le langage brisé lie la multitude de voix et crée une chambre d'écho à l'intérieur du texte, là où tout est remis en question, où le sens est simultanément toujours en cours de développement et en voie de disparition. Le « ressenti » communiqué dans ses textes est non seulement l'expérience de la narratrice ayant assisté au meurtre-suicide de ses parents, mais également le doute et l'incertitude qui existent au sein de la folie, une folie (Delaume, « Ni prudes, ni soumises »). Or, le langage delaumien transmet à son·sa lecteur·ice à la fois sa sensation d'être hantée par l'histoire de Nathalie Dalain, son besoin de vengeance, et le vacillement continu de ce manque de sens qu'elle appelle « la prolifération folle des Je » (*RDJ* 4<sup>e</sup> de couverture). Alors que l'écriture permet à Delaume de construire (et [re]construire) son moi éclaté, la primauté du ressenti transmet l'expérience de cette fissure du sujet au·à la lecteur·ice. Celle·lui·ci est donc invité·e à réviser sa notion de l'identité avec l'auteure et puis, à se mettre lui ou elle aussi à s'écrire, contribuant ainsi à la dissolution de la frontière entre fictif et réel.

### **Conclusion : la langue folle, portail vers la folie**

En s'écrivant Chloé Delaume prend sur elle de dévoiler l'hypocrisie du monde qui se construit à partir d'une vérité « universelle » à travers laquelle ceux qui détiennent le pouvoir n'hésitent pas à imposer leur version de la réalité sur autrui. À l'instar de Bey, l'espace autofictionnel lui permet de décrier la persistance des mythes et des fictions ordinaires perçus comme des faits et intégrés à la conscience collective. On voit exposé la capacité des textes et des médias à influencer sur la psyché, véhiculant ces « fictions collectives », comme cela l'a été soulevé chez Ernaux et Bouraoui. Mais Delaume pousse cette réflexion encore plus loin. Sa convocation de la littérature dans un travail de réécriture et de collage intertextuel illustre la vision delaumienne selon laquelle le sens n'est jamais fixe — il peut toujours être repris, retourné, refaçonné. Elle démontre ainsi la nécessité de travailler ces fictions, de toujours être

dans un questionnement et dans une réécriture, pour éviter d'être piégé par une identité imposée par autrui. Dans cette optique, pour Delaume, l'autofiction n'est pas seulement un genre, mais un système de croyances.

En même temps, ce « travail des contraintes » qu'elle s'impose lui sert de « garde-fou » (« Laboratoire » 25). Delaume communique à travers son écriture l'épuisement psychique et émotionnel engendré par l'effort que nécessite cette résistance, par sa langue éclatée, sa syntaxe heurtée. De son propre aveu, l'autofiction est « le genre qui correspond à [sa] structure psychique » (*Dans ma maison* 4). Son histoire s'exprime dans une écriture fracassée, fracturée, multiple, une écriture qui s'apparente à la folie, à une échelle dépassant ce qu'on a vu dans les autres textes examinés au sein de cette thèse. Et pourtant, il s'agit également d'une écriture contre la folie, car même si Delaume affirme avoir du « mal » à dire « si je n'écrivais pas, je serais folle ou je mourrais » car « [c]a fait poseur », elle admet tout de même : « si je n'écrivais pas, je ne sais pas quelle vie j'aurais, mais je pense que ça se passerait mal » (« Laboratoire » 25-26). C'est seulement en se faisant maîtresse et gardienne du « Verbe » qu'elle se met en position de pouvoir, car elle considère la langue comme toute puissante. Au sein de cette écriture de soi, un brouillage entre le réel et le fictif fait éclater la limite entre texte et vie. Or, comme l'explique Doubrovsky, le texte autofictionnel « opère dans une vie, non dans le vide » (Doubrovsky, « Autobiographie » 90). Ainsi, à travers cette écriture chevauchant réel et imaginaire — comme le personnage à la fois fictif et réel de Chloé Delaume — la voix de la folie elle aussi se libère de ses contraintes. En créant de la distance entre elle-même et les « fictions collectives », en se mettant de l'autre « côté du miroir » (*RDJ* 5), Delaume arrive à ôter la folie de cette structure historique déterminée ; et puis, comme elle le fait avec d'autres fictions, à la modifier par son écriture. Or, c'est grâce à la trinité autofictionnelle auteur·e, narrateur·ice, personnage principal que Delaume parvient à accepter sa multiplicité et à la concevoir comme une force au lieu d'un défaut, attribuant à l'autofiction « une possibilité

d'incarner la psychose, voire la schizophrénie » (« S'écrire » 4). En franchissant cette étape, Delaume dépasse enfin sa peur d'être « l'héritière génétique d'un meurtrier schizophrène » (« Laboratoire » 27), ce qui l'amène à voir différemment la folie et même à conclure que la révolution contre le système qui l'opprime « se joue en collectif » (*FPD* 135).

Ce n'est donc ni par hasard ni à cause de sa propre tendance à la dissociation qu'elle insiste sur la multiplicité dans ses textes. L'importance attribuée à l'éclatement du sujet et au « Verbe » est due au fait qu'elle considère ces derniers comme essentiels à la destruction de ce qu'elle appelle le « modèle 1 + 1 » (*FPD* 129), modèle dans lequel seulement un côté du binaire est valorisé et chaque être au sein de ce système a seulement une seule possibilité de se définir. En somme, c'est à travers le pacte autofictif que Delaume franchit la première étape vers le rejet de ce modèle binaire oppressif et réducteur (*FPD* 128). C'est « la folie du verbe éclaté », comme l'appelle Doubrovsky, qui se transforme « en un *autre* discours », permettant par là d'instaurer un « nouveau sens » (« L'initiative » 103). Mais chez Delaume, lorsque la suprématie de la binarité et de l'unité fixe du sujet est remplacée, ce n'est pas un seul sens, mais une multiplicité qui la remplace, vacillante et variable à l'infini.

Parallèlement, le rapport non-hiérarchique et volontairement interactif instauré par sa démarche scripturale ainsi que l'hésitation évoquée par l'ambiguïté générique de l'autofiction permet d'instaurer une intimité avec le·a lecteur·ice qui est appelé·e à une participation à cette entreprise de [re]écriture. Alors que la fiction peut être conçue comme le miroir de la réalité, dans l'autofiction delaumienne, le·a lecteur·ice est invité·e à se mettre, avec l'auteure, de l'« autre côté du miroir » (*RDJ* 5). Iel n'est donc pas amené·e à souffrir *avec*, ou à *se reconnaître dans* une folie poussée aux marges d'un monde ordonné qui la rejette, comme dans la fiction. À la place, à partir de cette position avantageuse, cette écriture autofictionnelle lui permet d'*entrer* directement en cette folie, de voir lui·elle-même le monde à l'envers, le monde éclaté, le monde de non-sens et d'incertitudes. C'est ainsi que le·a lecteur·ice se retrouve

libéré·e, non seulement des « fictions collectives », mais libre de créer son propre sens, d'avouer sa propre folie, sa propre multiplicité folle.

## CONCLUSION

### Que peut la littérature<sup>1</sup> dans ce monde où « tout le monde est fou » ?

- *Mais je n'ai nulle envie d'aller chez les fous, fit remarquer Alice.*
- *Oh ! vous ne sauriez faire autrement, dit le Chat : Ici, tout le monde est fou.*
- Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* (123)

En avant-propos à cette conclusion, j'aimerais prendre un peu de recul afin de resituer la présente étude et les questions qui l'ont informée, dans un contexte à la fois plus large et plus personnel. Il faut sans doute commencer par aborder la situation dans laquelle cette analyse a été menée (et terminée), qui est, puisque je me suis concentrée sur des textes du XXI<sup>e</sup> siècle, contemporaine de celle dans laquelle ces ouvrages ont été rédigés. Il semble aujourd'hui indéniable que, depuis quelques années, le monde est de plus en plus tourmenté par la polarisation politique et économique ainsi que par l'instabilité sociale, environnementale et culturelle. À quelques mois de ma soutenance, j'ai reçu dans une même matinée deux emails, un de mon département français et un de mon département américain, expliquant la nécessité de lutter pour nos droits en tant que futur·e·s chercheur·euse·s et de se battre pour les sciences humaines de manière générale au risque de les voir disparaître. Certes, ce n'est pas la première fois que l'on est menacé de disparition ou jugé non pertinent voir inutile dans les domaines considérés « non-scientifiques ». Pourtant, ce serait mentir que de prétendre que le futur ne me semblait pas à ce moment de plus en plus précaire. Par la suite, l'explosion d'une pandémie mondiale n'a fait qu'aggraver ce sentiment et ces problèmes. Pourtant, le trouble dans le domaine dans lequel j'étais censée lancer ma carrière et le fait que ma soutenance ait été remportée d'un an ne me semblait rien à côté de l'état de santé d'une amie proche tombée gravement malade, la perte du travail de mon partenaire, une précarité financière soudaine, et

---

<sup>1</sup> Cette question fait référence au débat éponyme de 1965 auquel participent Jean Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Elle prend également une place importante dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948) de Sartre, *La Littérature en péril* (2007) de Tzvetan Todorov et *Les dehors de la littérature* (2013) de Marc Angenot.

la peur d'avoir un parent immunodéficient vivant sur un autre continent que je ne pouvais plus voir. Je ne suis certainement pas la seule à avoir vécu ces dernières années — mais surtout l'année dernière — comme une série de remises en cause des valeurs personnelles, des idées sociales et des espoirs professionnels. Était-ce une forme d'ignorance de croire, face à de nombreuses critiques et avertissements bienveillants, que je pouvais poursuivre dans cette voie, devenir professeure, contribuer à des changements, exposer et faire évoluer les façons de penser ? Terminer mes études doctorales, est-ce également mettre fin à ce rêve devenu illusoire, ce projet chimérique de me dédier à une posture critique, à un travail d'interrogation des enjeux de pouvoir et des normes à l'œuvre ? Il ne me revient sans doute pas d'apporter seule la réponse à ces questions. En revanche, et malgré la tentation certaine de céder au découragement et à la fatigue physique et psychologique dû à cette période, cette situation me semble illustrer — au contraire — l'importance de ce travail.

Depuis le début de mes études je me suis obstinée à croire que, avec une démarche critique adaptée, il serait impossible d'ignorer la pertinence de mes travaux de recherche. J'ai été guidée par la certitude que certaines questions devaient sous-tendre chaque étude d'une œuvre littéraire : que fait la littérature, qu'est-ce qu'elle peut faire et comment ; en contribuant à notre compréhension du réel, modifie-t-elle la façon dont on vit ? Dans cette optique, j'aimerais terminer cette thèse, et ce parcours universitaire, avec une réflexion quant à cette capacité de la littérature — de l'autofiction en particulier — à véhiculer des changements dans la pensée et à dévoiler des évolutions déjà en train de s'effectuer dans le monde qui l'a produit.

En vue de cet intérêt pour le rôle de la littérature, il n'est donc pas surprenant que je me sois penchée au sein de cette thèse sur des ouvrages d'auteurs ayant l'intention expresse de montrer la possibilité de l'écriture (et plus généralement du langage) à faire évoluer la pensée. L'attrait pour la folie, et spécifiquement pour la folle, me semble encore plus évident et naturel. Alors que la folie en soi n'incarne plus l'altérité radicale, elle est toutefois reléguée au seuil de

la société, perpétuellement présente mais simultanément maintenue à distance. De multiples textes que j'ai découvert pendant mes études me semblaient hantés par le spectre de cette folie — si souvent féminine — ce qui m'a poussé à me poser des questions sur sa voix, sur sa parole, et sur comment cette voix a évolué au fil du temps. Au début de ce parcours, je ne m'étais pas spécifiquement orientée vers l'autofiction. Mais je ne pouvais pas ignorer la régularité avec laquelle ces sujets qui m'intéressaient se chevauchaient en des textes ayant des caractéristiques leur permettant d'être rangés dans cette fameuse « case aveugle » du tableau lejeunien.<sup>2</sup> En sus de la place laissée à l'auteur·e, l'ambiguïté même de l'autofiction m'intriguait — quel rapport il y avait-il entre la folie, la femme, et ce genre « qui n'en est pas un », ce genre tant rabaissé ? Ne trouvant aucune étude répondant à cette question, j'ai décidé de l'examiner moi-même.

C'est alors que le travail que j'ai mené au sein de cette thèse a mis en avant une série d'ouvrages du XXI<sup>e</sup> siècle qui attachent une grande importance au rapport entre la femme, la folie, et l'écriture. Il faut pourtant remarquer que le fil conducteur de ces textes n'est pas tant thématique que perlocutoire : leurs auteures font preuve d'une volonté, non-pas nécessairement d'affirmer une identité folle, mais plutôt de problématiser leur relation à celle-ci, comme les écrivaines au XXI<sup>e</sup> siècle le font pour l'identité féminine plus généralement (Damlé, *Aventures et expériences littéraires*, 6). La folie qu'on retrouve au sein de ces récits ne peut donc pas être réduite à une rébellion, à un acte subversif, à une métaphore de l'oppression patriarcale comme cela pouvait être le cas au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (Rogers empl. 450).<sup>3</sup> Ernaux, Bouraoui, Bey et Delaume écrivent le rapport à la folie comme un droit à la différence, défiant les limites établies entre réel et fictif, entre littérature et théorie, entre auteure et lecteur·ice.

---

<sup>2</sup> Cette « case » est soulevée par Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (1975).

<sup>3</sup> Rogers observe pourtant : « The madwoman character, while remaining a metaphor for feminist disobedience and narrative subversion, has moved from negative to positive, from a mourning to a celebration. Whereas the interpretation of nineteenth century literary madwoman there is an inevitability to the female character's emotional distress, in the interpretations of the twentieth and twenty-first century literary madwoman there is a level of choice associated with her state of mind” (empl. 507).

## La folie féminine écrite au XXI<sup>e</sup> siècle

L'interaction entre texte et vie sous-tend donc la trame de cette analyse qui se penche sur l'écriture par ces quatre auteures d'une folie quelque part réelle, quelque part fictive. C'est lors de la deuxième révision de cette thèse que je vis ressortir une claire progression au fil des chapitres dans la manière dont ces textes abordent le rapport entre la folie, la société, et le langage. Dans le but d'exposer cette dernière et, en même temps, de mieux situer ce projet de recherche dans un contexte plus large, il semble alors propice de reprendre ici très sommairement certains points saillants qui ont fondé les bases de cette étude, en commençant par la démarche adoptée à l'égard de la folie.

J'ai choisi de débiter cette thèse en examinant l'expérience d'une folie obsessionnelle décrite dans *L'occupation*. Au fur et à mesure du texte, la narratrice révisé sa perception de la folie, exposant le rapport entre sa souffrance et une vision oppressive de la femme et sa sexualité, progression qui fait de ce texte un point de départ pertinent. Ce questionnement sur l'indissociabilité du contexte socio-culturel, du vécu d'un trouble psychologique est reconduit dans le chapitre II qui traite *Mes mauvaises pensées* où le rapport corps/esprit occupe une place centrale. Le long du récit, on voit apparaître la difficulté qu'a la narratrice à dissocier les réels symptômes psychologiques de la folie, de la valeur d'exclusion de celle-ci. Ainsi, ce texte articule la connexion entre l'habitus corporel qui marque l'appartenance socio-culturelle, la folie qui marque l'exclusion, et le langage qui agit sur les deux. Ensuite, mon analyse de *Cette fille-là* de Maïssa Bey au sein du chapitre III permet de mettre en évidence des similarités entre la folie et l'autofiction, toutes deux des espaces « intermédiaires ». À l'instar de ce qu'on a constaté dans les ouvrages d'Ernaux et Bouraoui, la folie qu'on retrouve dans ce texte est à la fois, imposée par la société pour exclure et museler des personnes « déviantes », et une réaction psychologique à ce rejet. La mesure dans laquelle une réelle folie existe dans ce récit est cependant volontairement ambiguë, ce souligne davantage la nature indissoluble de ce rapport.



Pourtant, la folie est plus que jamais rendue présente dans le pathos du texte. Cette tendance se poursuit dans le chapitre IV, même si les textes delaumiens sont tout aussi marqués par la présence d'une folie réelle, incontestable. Chez Delaume, c'est la trinité identitaire au sein de l'autofiction qui conduit l'auteure à une revendication de sa « multiplicité folle », remettant en cause la validité d'un monde construit sur un système binaire de pensée.

Je dois alors reconnaître — même si, à présent, l'idée me semble presque absurde — avoir cru, au début de ce parcours, que mes recherches étaient susceptibles de faire ressortir une vision cohérente de la folie permettant ainsi de répondre à la question : en quoi la folie féminine écrite au XXI<sup>e</sup> siècle se distingue-t-elle ? Pourtant, comme ces narratrices, le regard accordé par le processus de rédaction m'a permis de comprendre non seulement que ce n'était pas le cas, mais que ça ne pouvait pas l'être. La folie présentée dans ces récits n'est ni valorisée comme une force subversive, ni réduite à un expédient narratif. Malgré la douleur substantielle qu'elle peut engendrer, elle n'est pas non plus dépeinte comme un trouble qu'il faut surmonter, une épreuve qu'on peut traverser afin de redevenir « normale ». Dans ces textes, même si l'écriture peut mener à quelque chose ressemblant à une « guérison », ce soulagement survient aussi souvent d'une reconnaissance du rôle joué par la société dans l'amplification de la souffrance. D'un côté, ces auteures refusent de dissimuler l'importance de la conception genrée de la folie véhiculée par les médias, la littérature et le langage quotidien, qui se répercute par la suite sur leurs vies, leurs visions du monde. De l'autre, malgré des liens clairement tissés entre le trouble psychologique et la situation socio-culturelle de chaque narratrice, ces ouvrages sont toutefois hantés par une réelle souffrance psychique indéniable. Et pourtant, cette souffrance prend une forme et un degré différent dans chaque texte. Or, tout comme l'autofiction, la folie dans ces ouvrages est caractérisée par une indécidabilité. Ce qui les relie est donc avant tout le fait que cette expérience ne soit jamais minimisée — dans ces textes, la folie est une épreuve qui génère incompréhension et impuissance, un fardeau émotionnel

quotidien et une aliénation d'autrui comme de soi-même.

Mais même si les expériences qui y sont décrites varient, l'influence socio-culturelle sur l'expérience et même le diagnostic de la folie fut cependant un thème récurrent dans tous les récits examinés au sein de cette étude. On y voit s'étaler comment la narration d'une folie se prête à la confrontation des stéréotypes associés à des facteurs sociaux liés à ce diagnostic, notamment l'appartenance à la classe sociale populaire, la ménopause, l'homosexualité, et la différence raciale. Les ouvrages d'Ernaux et Bouraoui sont entrecoupés par des réflexions portant sur l'influence de la littérature et des médias sur la perception de soi de leurs narratrices. Chez Bey et Delaume on voit souligné le rôle joué par ce que Delaume nomme les « fictions collectives », à savoir la notion d'une vérité universelle qui sert à invalider les expériences des marginaux·ales, renforçant les inégalités révélées dans les chapitres précédents. Ainsi, on revient à de nombreuses reprises au long de cette thèse sur l'idée que le langage qui se pose sur chaque être humain sert à le situer dans le monde et à constituer son être par rapport à une notion nébuleuse de « normalité ». Des personnes<sup>4</sup> qui ne correspondent déjà pas en quelque sorte aux « normes » sociales établies auront donc plus de chance d'être qualifiées de « folles » et ainsi percevoir leurs souffrances psychologiques à travers l'optique de la folie. En cela, l'analyse de ces ouvrages permet d'établir sans équivoque la capacité de la littérature et du langage quotidien soit à promouvoir l'association persistante entre femme et folie qui sert à ancrer les deux dans une position socio-culturelle inférieure, soit à contribuer à son démantèlement.

### **L'autofiction et la réhistorisation de la littérature**

Il me semble évident que la circonspection dont ces auteures font preuve vis-à-vis de la folie ne pouvait qu'advenir suite à l'intérêt théorique porté sur ce sujet au XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>4</sup> Comme établi dans l'introduction, cette situation est exacerbée pour la femme à cause de son association historique avec la folie. Voir la page 79.

L'accalmie de textes fictifs en langue française traitant la folie, suscitée par les conflits autour du langage<sup>5</sup> dans les années soixante-dix, a trouvé sa résolution dans le genre autofictif. Lors de la rédaction de ma thèse, une tendance cohérente s'est graduellement dégagée rattachant le cadre du statut contesté de l'autofiction, dans lequel ces textes s'insèrent, au sujet qu'ils abordent : la folie. Ma réflexion sur ce point a été grandement nourrie par le propos de Mercédès Baillargeon dans *Aesthetics and Politics in Contemporary Women's "Autofiction"* (2014). Baillargeon constate que le glissement vers le personnel dans l'autofiction peut être relié à ce que la critique littéraire Dominique D. Fisher (2011) appelle la « réhistorisation » de la littérature, dépendante de « la reconstruction de la mise en mémoire historique et la réémergence des genres littéraires qui concèdent une place croissante à l'expérience, au vécu » (cité dans Baillargeon 5). Mais cette place accordée au vécu dans la littérature d'aujourd'hui n'est pas tout à fait nouvelle. En 1977 Elie Wiesel affirmait déjà : « our generation invented a new literature, that of testimony » (9). D'après Yves Baudelle, professeur en littérature à l'université de Lille 3, la vision selon laquelle cette littérature intime — l'autofiction en particulier — est emblématique de l'époque est inséparable de la postmodernité. En revanche, selon lui, il n'y a pas qu'un seul type d'autofiction, et toutes les autofictions ne sont pas égales. Baudelle déplore « l'abaissement du genre » par lequel « le surcodage doubrovskyien a laissé place aux vulgarités du non-style, comme si l'absence de toute ambition esthétique pouvait garantir l'authenticité du discours » (146).<sup>6</sup> Ce qu'il reproche surtout aux écrivaines comme Catherine Millet, Amélie Nothomb, Camille Laurens, Annie Ernaux et Justine Lévy est le fait qu'il estime que leurs textes ne corrélaient pas à la définition du genre tel qu'il a été défini par Doubrovsky. Pour lui, ces ouvrages ne sont que des « témoignage[s] à peine voilé[s] », de « simple confession[s] » dépourvus de toute habileté artistique (4). En revanche, Baudelle

---

<sup>5</sup> Cet argument se trouve à la page 30-34.

<sup>6</sup> Plus spécifiquement, il compare *Fils* (1977) de Doubrovsky et *Le Marché des amants* (2008) de Christine Angot.

admet : « [Les ouvrages autofictifs] expriment, sans fard, l'état présent de nos consciences. [...] [L]e mépris intellectuel qui entoure l'autofiction est un paradoxe et un leurre dans la mesure où il est une dénégation par la société de ce qu'elle est, le moyen illusoire de nous dédouaner de notre individualisme forcené » (12).<sup>7</sup> En cela, Baudelle ne voit aucune surprise dans le fait que la postmodernité ait abouti à cet « égo littérature », phénomène qu'il attribue à trois facteurs majeurs : la « marchandisation de la culture » telle que la décrit Bourdieu (2001-2002), qui a contribué au déclin des mœurs ; la « société du spectacle » à laquelle fait référence Debord (1967),<sup>8</sup> qui a mené à une dissolution des frontières entre public et privé ; et, enfin, la « démocratisation de l'écriture, [...] sa vulgarisation, c'est-à-dire à la fois à sa massification et [le] déclin subséquent de l'exigence culturelle » (16). Ce point de vue paraît ancré dans une notion obsolète de la littérature, à savoir l'idée que celle-ci est le domaine des classes supérieures. Or, la violente réaction du milieu universitaire et des critiques littéraires envers l'écriture de type autofictionnelle traduit une anxiété plus générale quant à un glissement effectué au niveau socio-culturel : l'abandon des mœurs et des normes culturelles qui ont longtemps permis à ceux qui tenaient le pouvoir de se distinguer des masses.

Certes, Baudelle est loin d'être le seul à voir dans l'autofiction l'exemple littéraire du déclin de la société dans son ensemble, mais sur quelle base cette critique est-elle fondée ? Quelle connexion existe-t-il entre le rabaissement de ce genre peu apprécié — ce « genre » qui n'en est pas un — et l'oppression, le musèlement des voix des personnes qui s'en réclament ? Comme on vient de l'établir, chaque chapitre de cette thèse démontre à quel point la folie est inséparable de facteurs culturels contribuant à l'oppression de la femme tels que l'âge (Ernaux), la classe sociale (Ernaux, Bey, Delaume), la mixité raciale (Bouraoui, Delaume), et l'orientation sexuelle (Bouraoui). Or, même au XXI<sup>e</sup> siècle, il y a un rapport évident entre la

---

<sup>7</sup> Cf. Philippe Vilain (2005)

<sup>8</sup> Baudelle se réfère à « La Marchandisation de la culture » de Pierre Bourdieu (*Inter : art actuel*, no. 80, 2001-2002 p. 5-9) et *La Société du spectacle* de Guy Debord (Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1967]).

folie et des comportements ou qualités considérés comme anormaux chez la femme. Cette prise de conscience suscite une interrogation relative à la relation entre les questions sociales soulevées dans ces textes et le format littéraire choisi pour les aborder.<sup>9</sup> Plusieurs critiques dont Madeleine Ouellette-Michalska (2007), Annie Richard (2013), et Mercédès Baillargeon (2019) ont déjà remis en cause cette condamnation de l'autofiction qui peut être vue comme basée sur une conception vieillotte de ce qui constitue la « grande littérature », reposant sur l'ancienne opposition entre « art bourgeois » et « art populaire » (Ouellette-Michalska 27-28). Dans *Autofiction et dévoilement de soi* (2007), Ouellette-Michalska explique que les écarts tolérés par l'institution littéraire sont seulement ceux « absorbés par une production répondant aux normes établies » c'est-à-dire « contenus par ses principaux appareils de contrôle : histoire littéraire, analyse critique, corpus d'enseignement » (44, 28). Seules les écritures autobiographiques et intimes correspondant aux critères artistiques prescrits sont authentifiées et instituées.<sup>10</sup> Le problème est donc lié à la langue. Le dévoilement, la nudité, la confession, l'intimité et l'individualité passant par la première personne deviennent scandaleux dès qu'ils s'expriment dans un langage non-conforme aux critères distinguant la grande littérature de la littérature de masse (Ouellette-Michalska 28-29).

Ce constat amène à un questionnement : est-ce que la soi-disant « mort de la littérature » se trouve vraiment à la base de cette peur, ou vient-elle plutôt de la pénétration des classes sociales basses dans un domaine qui n'est pas le leur ? Le débat sur l'autofiction doit alors être compris comme reflétant non seulement les éléments de la postmodernité soulevés par Baudelle mais également la polarisation sociale représentative de notre époque. Cette dernière est notamment liée à la remise en cause de l'agencement socioculturel basé sur un échafaudage rigide de genres et de critères artistiques. En ce sens, le prestige des lettres (et du

---

<sup>9</sup> Je tiens à préciser que, comme établi préalablement, malgré le fait que *Cette fille-là* soit un roman, l'autofiction reste un élément essentiel de ce texte qui met en scène un personnage principal qui s'autofictionne.

<sup>10</sup> Cela explique l'acceptation, par Yves Baudelle, de l'autofiction de Serge Doubrovsky et le refus d'autres autofictions, par exemple, celles de Christine Angot ou de Catherine Cusset.

domaine universitaire qui les interprète et les juge) renforce les écarts culturels qui dépendent de cette vision hiérarchique de ce qui constitue l'art, dictant, par extension, ceux qui auront accès à ce domaine.

Ce genre de distinction, fondée sur des bases arbitraires, ne peut que rappeler le fait que, alors que la folie chez les femmes est employée à des fins oppressives, on attribue à la folie masculine une haute valeur artistique et linguistique. Autrement dit, comme le démontre l'auteure américaine Kate Zambreno dans *Heroines* (2012),<sup>11</sup> les femmes sont des folles, les hommes, des génies. Cette hypocrisie s'applique également à l'autofiction. Zambreno affirme dans un entretien en 2012 avec Gina Frangello :

The biographies of the great men see their excesses as signs of their greatness. But Jean Rhys, in her biography, is read as borderline; Anaïs Nin is borderline; Djuna is borderline; etc. etc. Borderline personality disorder being an overwhelmingly gendered diagnosis. I write in *Heroines*: « The charges of borderline personality disorder are the same charges against girls writing literature, I realize—too emotional, too impulsive, no boundaries ». (« The Sunday Rumpus Interview »)<sup>12</sup>

Dans ce contexte, il faut donc reconsidérer la motivation derrière le rabaissement de ce genre, surtout au vu du fait qu'il est si souvent le véhicule des voix marginalisées.<sup>13</sup> Même dans l'article susmentionné de Baudelle, qui est pourtant plus gracieux envers l'autofiction que beaucoup d'autres, les éloges sont souvent penchés vers le masculin. Par exemple, quand il constate : « avec Christine Angot ou Catherine Cusset (2001, 2003), on est bien loin des *Romanesques* de Robbe-Grillet et du *Livre brisé* (Doubrovsky, 1989) » ou encore, quand il

---

<sup>11</sup> Comme le souligne Zambreno dans un entretien en 2012 : « [this text] gets at a central inequity in our culture—who has power, who is seen as genius, who gets to name. Also how difficult it was for a woman, once she was named by doctors, to become a writer, because many aspects of her behavior that are accepted in the genius or creative man are regarded as dangerous in the woman » (*The Rumpus*).

<sup>12</sup> Il faut donc préciser que beaucoup de similarités existent entre la « Borderline personality disorder » au XXI<sup>e</sup> siècle et l'hystérie au XIX<sup>e</sup>, ce que Zambreno soulève dans ce texte. Les deux se résument dans la notion de la folie féminine.

<sup>13</sup> J'examine cette idée plus en profondeur à la page 209 de cette thèse.

affirme « l'abaissement du genre », faisant référence à « ses brillants précurseurs – Céline, Genet [et] Aragon » (7). Pourtant, même Baudelle reconnaît l'hypocrisie dans le fait que *Rapport sur moi* (2003) de Grégoire Bouillier — un texte d'une « extrême complaisance envers lui-même » dans lequel l'auteur raconte sa diphtérie « sans rire, comme une épopée », sa constipation, le cancer de son père et l'avortement de sa mère, entre autres détails intimes — ait été accueilli favorablement par la critique (9). Cette réception ne peut que paraître paradoxale étant donné que des autofictions écrites par des femmes qui abordent de pareils sujets se voient souvent qualifiées d'obscènes par cette même critique.

### **Une écriture qui « agit »**

Au vu de cette réception peu gracieuse, quelles motivations sous-tendent donc cette écriture « borderline » ? Selon Mercédès Baillargeon, c'est notamment en cultivant un rapport « délibérément conflictuel » avec leurs publics que certaines écrivaines d'autofiction réussissent à rendre plus actif·ve le·a lecteur·ice, le·a faisant « entrer » dans leurs récits (13). Elles parviennent ainsi à faire de leurs textes un commentaire politique sur les formes de violence et d'oppression présentes dans « la société du spectacle occidentale » (15). Baillargeon cite l'exemple de Chloé Delaume qui se positionne très clairement dans la continuité de cette pensée dans *La règle du Je* où elle affirme : « J'écris pour déconstruire : modifier le réel, la fiction et la langue sont des outils guerriers » (74). En effet, le dernier chapitre de cette thèse a été consacré à l'exploration de cette idée, détaillant son rôle dans l'autofiction Delaumienne. Si j'ai pourtant choisi de clôturer cette étude avec cette question sur la pouvoir attribué à l'acte d'écrire c'est notamment parce qu'elle y est présente du début à la fin.

En effet, l'organisation de cette analyse n'a pas été informée par les enjeux exposant l'influence des facteurs socio-culturels sur le diagnostic ou l'expérience de la folie, mais par la place attribuée à l'écriture, et par extension, la littérature, dans la manière de se confronter

à ce rapport. Le chapitre I a démontré l'effet qu'a la littérature (et d'autres formes de média) sur la psyché de la narratrice dans *L'occupation*, mais également la possibilité de voir en l'écriture un moyen d'exposer, et donc de contrer cette influence. Ernaux affirme son accord avec cette notion dans un entretien, expliquant : « Ce lien entre l'exercice de l'écriture et l'injustice du monde, je n'ai jamais cessé de le ressentir et je crois que la littérature peut contribuer à modifier la société, comme l'action politique, bien que différemment » (« Littérature et politique » 550). Il en est de même pour Bouraoui qui, à l'instar d'Ernaux, considère que « la politique peut aussi passer par la littérature » (« Inédits » 2:45). Le chapitre II a mis en avant la capacité de la littérature à pourvoir la communauté manquante à la vie de la narratrice ainsi que la possibilité de l'écriture à contrer l'effet du langage d'autrui. C'est justement le pouvoir de la langue qui fait que Bouraoui attribue à l'écriture un élément de danger, de violence, mais également une puissance politique : « [Je fais] de la politique poétique [...] Écrire, c'est résister. Et c'est un long chemin parfois complexe, un sport de combat, car il faut toujours recommencer » (« Nina Bouraoui : 'Écrire, c'est résister' »). Pour elle aussi l'écriture est un outil de guerre : « Avec les mots, j'ai ouvert la porte sur un monde très violent. Au début, j'écrivais comme si j'avais une arme à la main, je pointais mes phrases sur les autres, ou sur moi » (Bouraoui, « 'Écrire, c'est retrouver ses fantômes' »). Dans le droit fil de cette idée, la narratrice de *Mes mauvaises pensées* s'enquiert : « Est-ce que l'écriture est une arme ? » (83). Cette idée est également mise en avant par Bey dans *Cette fille-là*, comme établi dans le chapitre III. Elle admet elle-aussi écrire dans le but d'exposer des problèmes socio-culturels : « Je ne pouvais plus me taire, je ne pouvais plus faire avec les compromissions, le silence, avec les obligations sociales et l'hypocrisie qu'elles génèrent » (« Maïssa Bey, la voix »). Le projet de l'auteure en écrivant *Cette fille-là* reflète parfaitement celui de sa narratrice, qui explique dans l'avertissement son « envie de dire [sa] rage [...] de



lever le voile sur le silence des femmes et de la société » (9).<sup>14</sup> Alors Bey aussi rattache son écriture à la fois à la découverte personnelle et aux buts politiques, révélant ce qu'elle voit comme le pouvoir inhérent à l'acte de briser le silence.

Pourtant, comme démontré dans cette thèse, ce but d'agir ne fonctionne pas dans un sens unique. Le motif politique est imbriqué avec le personnel. Maïssa Bey, par exemple, voit l'acte d'écrire comme une nécessité et un moyen de se « consacrer à [s]oi ». Elle explique ainsi ce qui motive son écriture : « [Le silence et l'hypocrisie] me pesait de plus en plus. J'ai eu l'impression de me libérer de ce poids, de m'ébrouer, non seulement quand j'ai commencé à écrire, mais aussi quand j'ai commencé à être lue et entendue » (« Maïssa Bey, la voix »). Ici, la perspective du psychanalyste Serge Tisseron apporte une clarification. Comme Baudelle, Tisseron attribue cette évolution dans la littérature au brouillage des limites entre le domaine public et le domaine privé, dû au fait que de plus en plus de personnes acceptent de montrer publiquement des parties de leur intimité, un désir qu'il désigne sous le nom emprunté à Lacan « d'extimité » (« De l'intimité »). Tisseron précise qu'il ne s'agit pas d'exhibitionnisme mais plutôt « [d'une envie de] s'engager dans des expériences exceptionnelles qui permettent [aux auteur·e·s] d'extérioriser certains éléments de leur vie, afin de se les approprier en les intériorisant sur un autre mode grâce aux échanges qu'ils suscitent... » (« De l'intimité »). Or, quand Bey insiste sur l'importance d'être « lue et entendue », elle soulève la valeur de cet échange dont parle Tisseron permettant « d'extérioriser certains éléments de la vie ». C'est à travers cette extériorisation qu'elle se décharge du poids « du silence et de l'hypocrisie ». Annie Ernaux décrit un soulagement similaire dans *L'occupation* quand, en parlant de sa frustration et de son besoin d'agir, elle dit : « [L]e geste d'écrire, ici, n'est peut-être pas si différent de celui de planter des aiguilles » (35).<sup>15</sup> Comme établi dans le chapitre I, pour Ernaux

---

<sup>14</sup> Pour une analyse de cette citation, voir la page 245 du chapitre III.

<sup>15</sup> Une analyse complète de cette citation se trouve à la page 83.

l'écriture est donc semblable au vaudou, un mode de vengeance qui prend la place de l'acte meurtrier jugé « fou ». En faisant cette comparaison elle dépeint l'écriture comme un moyen efficace d'apaiser la souffrance en trouvant un mode alternatif afin d'expulser la violence engendrée par son sentiment d'impuissance. Il en est de même pour Bouraoui qui affirme dans *Mes mauvaises pensées* en parlant de sa « théorie de l'écriture qui saigne » avoir « si peur de devenir un assassin » (22). Ces réflexions rejoignent la pensée de Chloé Delaume, longuement examinée dans le chapitre IV, qui considère la littérature comme capable de tuer.<sup>16</sup> Selon elle, l'écriture déplace la violence du réel vers le symbolique — elle admet choisir l'écriture car : « dans le réel, si je déclenche la violence, je vais être internée » (« Laboratoire » 24). Or, pour les quatre écrivaines, c'est l'écriture qui permet d'expulser leurs frustrations et leurs souffrances.

On en vient ainsi à une explication quant aux motifs permettant à ces auteures de traiter le sujet de la folie au sein de leurs textes. Suivant la formule de Tisseron, en écrivant des éléments intimes de leur vie, chaque auteure crée un « échange », à la fois avec elle-même et avec le·a lecteur·ice. Dans un premier temps, l'acte d'écrire permet de « s'approprier » la folie en « [l']intériorisant sur un autre mode » : le mode de l'écriture. Comme on l'a vu dans les chapitres II et IV, c'est cette écriture autofictionnelle qui permet de se rapprocher de soi-même,<sup>17</sup> de se réapproprier son corps,<sup>18</sup> son « moi ébranlé » comme le dit Stéphanie Michineau (44). Dans un deuxième temps, l'écriture de la folie au sein de ces textes permet d'extérioriser la violence que cette expérience peut engendrer. Comme l'explique Ernaux, l'effet guérisseur passe « par le travail sur le langage, la transmission, le don aux autres d'un texte » (*L'Écriture* 35). Au fur et à mesure de cette thèse on a vu que le rapport suscité par cet échange (également

---

<sup>16</sup> C'est d'ailleurs le but de *Dans ma maison sous terre* (2009) texte qui vise à tuer sa grand-mère (RDJ 21).

<sup>17</sup> Dans *Mes mauvaises pensées*, on voit que c'est l'écriture qui permet de se confronter au « moi [...] longtemps étouffé » qui représente la fracture du sujet bouraouien. Voir page 153 du chapitre II.

<sup>18</sup> Dans *La règle du Je* Delaume affirme : « Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvait s'effectuer que par la littérature » (6).

d'une grande importance dans l'écriture autofictionnelle) est extrêmement signifiant dans le cadre d'une écriture de la folie. Tisseron la résume ainsi : « Le lien d'expression et de validation mutuelle de l'intimité qui s'ensuit définit même la forme la plus complète d'empathie » (« Intimité et extimité » 86).<sup>19</sup> Dans les chapitres I et IV, il est devenu apparent que cette « validation mutuelle », basée sur la création d'un rapport empathique, affirme la capacité de ces écrits à modifier le signifiant de la folie en altérant la perception désuète de cette dernière comme synonyme d'altérité radicale. Or, c'est en expulsant cette violence qui se pose sur elles que ces auteures suscitent une réflexion chez le·a lecteur·ice. Comme l'affirme Anne Richardson dans *L'autofiction et les femmes* (2013) cela crée une relation vivante, « une interpellation au cœur de l'écriture » (17).

### **Le langage comme voie de transmission**

C'est notamment cette relation qui fait du langage le fil conducteur de cette thèse. Au sein de l'autofiction, deux éléments — l'hésitation générique et la forme même de la langue — rendent possible l'« intériorisation » du côté de l'auteure ainsi que cette « interpellation » du·de la lecteur·ice. Le long de cette thèse, on a vu comment le langage dans ces textes sert de voie de partage, instaurant un rapport basé sur l'« em-pathos », facilitant une réhabilitation de la folie qui ne représente plus l'altérité radicale. Les histoires dans ces ouvrages ne sont pas racontées autant que « transmises », elles passent « d'inconscient à inconscient » à travers une langue guidée par les « motions psychiques inconscientes » de son auteure qui subvertit « la loi du Logos parental » en privilégiant des qualités sonores, en détournant règles linguistiques et grammaticales (Dobrovsky, « L'initiative » 103). Chez Ernaux, c'est en privilégiant la « matérialité » linguistique au-delà de la valeur analytique du langage que la narratrice se libère

---

<sup>19</sup> On retrouve ici la question de l'empathie, au sens d'em-pathos, (« souffrir avec » en latin), provoquée par la lecture d'un texte littéraire. J'esquisse ce rapport à la page 82 (Chapitre I) et à la page 61 (Chapitre IV) mais également plusieurs fois dans le Chapitre III sur *Cette fille-là* de Maïssa Bey.

enfin de l'emprise d'une notion oppressive de la sexualité féminine. Son entrée dans le domaine de la folie à travers une écriture de l'inconscient entraîne un changement dans sa façon de voir la langue, permettant, par extension, une réconciliation avec son corps. Ensuite, dans le chapitre II, pour la narratrice de *Mes mauvaises pensées*, c'est en parlant « le langage de sa propre folie » que l'expérience de la maladie se déplace du monde réel — le monde littéral — vers le monde littéraire, le monde métaphorique. L'écriture est donc très concrètement un moyen d'extérioriser son expérience d'altérité pour mieux « l'intérioriser », comme le dit Tisseron. Cela se passe d'une manière similaire chez Bey, où la violence faite à la langue permet d'expulser, et même de retourner la violence faite à la narratrice par la société. C'est en instaurant un « nouvel ordre linguistique » qu'elle crée un espace textuel sécurisé et communautaire. L'acte de conter fonctionne comme un système d'ouverture et de fermeture de l'espace hétérotopique, s'ouvrant à un espace partagé, un espace d'empathie contestant les démarcations rigides sur lesquelles reposent l'ordre extérieur. Mais c'est dans le chapitre IV que l'importance d'une langue « folle » est le plus évident. Chez Delaume, l'écriture « consonantique » fournit l'espace nécessaire pour jouer avec le « je », permettant la mise-en-scène de la multiplicité, la pluralité, la fracture identitaire. Le·a lecteur·ice assiste ainsi à « la prolifération *folle* des Je » qui passe d'abord par un « réarrangement du champ linguistique » permettant à l'auteure de subvertir la rationalité, c'est-à-dire « l'ordre établi du langage » (Dobrovsky, « L'initiative » 103, 109).

Dans chaque texte examiné au sein de cette thèse, on voit comment l'écriture psychanalytique et le « sujet schizé » se trouvant au cœur du genre autofictif prônent l'exploration de l'aliénation de soi, la place du corps et son rapport à l'identité, la subjectivité et l'agencivité féminines. Mais tout aussi important est l'effet de ce langage sur la relation entre auteure et lecteur·ice. Or, comme l'explique Dobrovsky, c'est la langue de l'autofiction qui fait que l'expérience de l'auteure — dans ce cas, celle d'une folie — passe directement de

l'auteur·e au·à la lecteur·ice. Dans *L'occupation*, c'est la forme « transpersonnelle » de l'écriture qui provoque un passage de l'individu à l'universel, laissant le·a lecteur·ice entrer dans le récit et se mettre à la place de l'auteure. Ce lien créé entre lecteur·ice et auteure à travers la déstabilisation du pacte autobiographique illustre les possibilités du texte autofictif à fonder un rapport empathique avec une folie réelle. Cette analyse se poursuit à travers l'étude de *Mes mauvaises pensées* dans le chapitre II. Bouraoui invite le·a lecteur·ice à la rejoindre dans « le pays des mots » où elle mobilise la folie en tant que métaphore pour l'altérité tout en problématisant cette association, ce qui lui permet ensuite de la réévaluer tout en encourageant son·sa lecteur·ice à en faire de même. Dans les deux ouvrages, la forme de l'écriture véhicule une remise en cause des associations ancrées dans la conscience collective contribuant à l'exclusion et l'oppression de ceux qui ne rentrent pas dans les « normes » socio-culturelles. Mais chez Bouraoui l'amalgame entre la thérapie psychanalytique et l'écriture — composante essentielle de l'autofiction — est encore plus évident, car le long de l'ouvrage la narratrice s'adresse à un « vous » qui se confond avec le·la lecteur·ice. Au-delà d'inviter le·a lecteur·ice à s'identifier à l'expérience de l'auteure comme le fait Ernaux, la lecture du texte bouraouien favorise une implication plus active dans celui-ci.

En partant de cette conclusion, les chapitres III et IV se penchent davantage sur la relation créée par l'autofiction entre l'auteure et le·a lecteur·ice. La deuxième partie de cette thèse se dévoue donc à explorer plus en profondeur, la manière dont ce genre floute la démarcation entre fictif et réel et les effets de ce brouillage sur l'écriture de la folie. Là où les récits d'Ernaux et Bouraoui paraissent suggérer la possibilité que le texte littéraire puisse agir sur le réel, les ouvrages de Bey et Delaume la confirment. Dans le chapitre III, on voit dans *Cette fille-là*, un rôle important attribué à l'espace textuel comme lieu de partage, rappelant ce qu'on a observé chez Bouraoui mais d'une manière encore plus réfléchie. L'ouvrage de Bey démontre le potentiel contestataire d'un espace hétérotopique littéraire à générer de nouvelles

perspectives sur le monde réel en agissant sur celui-ci. Comme constaté préalablement, ce texte commence avec Malika qui s'adresse au·à la lecteur·ice à la place de l'auteure, annonçant : « Libre à vous de découvrir ce que d'aucuns ici appellent des délires, ou de me réduire au silence en abandonnant ce livre » (9). Dans le texte de Bey on voit donc attribué à cette communication un potentiel contestataire. D'une manière qui rappelle l'« absence » de l'auteure dans l'écriture « transpersonnelle » d'Ernaux, à la fin du texte la narratrice semble laisser sa place au·à la lecteur·ice. Tout comme l'avertissement dépeint la lecture comme un acte participatif et subversif permettant de valoriser des histoires issues de voix muselées dont celle de la folie, le dernier passage du texte semble inviter le·a lecteur·ice à prendre le relais de la narratrice et faire le pont entre le monde fictif et le monde réel depuis cet espace intermédiaire. Comme chez Ernaux et Bouraoui, la complicité générée par cet échange met le·a lecteur·ice dans une position qui l'encourage à reconsidérer ce rapport, à savoir la validité du modèle hiérarchique binaire. Cette interrogation constitue également un des axes centraux de l'écriture delaumienne examinée dans le chapitre IV. Toutefois, Delaume pousse la réflexion de Bey encore plus loin, se voyant comme « un personnage de fiction », proposant ainsi de voir la fiction comme ayant non seulement un effet, mais une véritable emprise sur le réel. À la fin d'*Une femme avec personne dedans*, elle appelle le·a lecteur·ice à s'écrire lui·elle-même et à travers cette écriture, à participer à la déconstruction du « modèle 1 + 1 concrètement » (FPD 129). Comme Ernaux et Bouraoui, Delaume souligne dans ses textes l'influence du langage sur l'identité, mais elle est unique en le fait d'intégrer (et d'interroger) la théorie autofictive directement dans ses ouvrages. Ce chapitre apporte donc un aperçu essentiel sur l'alliance folie/autofiction. Si la fiction peut être conçue comme le miroir de la réalité, l'autofiction delaumienne amène le·a lecteur·ice de l'« autre côté du miroir » (RDJ 5) où il se trouve avec l'auteure dans le « monde fou », là où le sens s'éclate et la multiplicité règne.

Ainsi, la relation entre auteure, le·a lecteur·ice, et texte est mise en avant dans chacun des ouvrages étudiés au sein de cette thèse. Même Ernaux, si méfiante d'être associée à ce genre, confirme son accord avec cette notion, admettant : « l'autofiction a fait évoluer les pratiques d'écriture. Elle a aussi changé les attentes des lecteurs, qui se posent, plus qu'avant, la question de la vérité » (« Toute vérité »). En effet, elle considère que c'est précisément ce changement qui rend l'écriture de soi aussi dangereuse que puissante : « les lecteurs s'identifient à ce que l'on écrit. C'est une littérature qui les atteint dans tous les sens du mot, les oblige à s'examiner eux, leur vie, à dire 'moi aussi' ou 'moi jamais' » (« Toute vérité »). On voit donc un lien entre le « je transpersonnel » d'Ernaux (« Vers un je »), le « pays des mots » de Bouraoui (*Mes mauvaises pensées*), l'espace hétérotopique du texte analysé dans le chapitre III chez Bey, et ce que Delaume appelle son « je-monde » (« S'écrire »). Que cela se passe, comme le dit Baillargeon, à travers un rapport « délibérément conflictuel » ou simplement à travers une écriture qui « atteint » le·a lecteur·ice « dans tous les sens du mot » comme l'explique Ernaux, la lecture fait entrer celle·lui·ci dans le texte, l'obligeant à s'interroger.

L'apport de l'autofiction à une écriture de la folie est axé sur cette interrogation. Comme l'explique Jean-Louis Jeannelle, en brouillant les frontières entre fiction et réel, le texte autofictionnel crée une « hésitation » chez le·a lecteur·ice (« Où en est la réflexion » 33).<sup>20</sup> La coexistence d'éléments factuels et fictionnels fait que le·a lecteur·ice d'autofiction est contraint·e de questionner sans relâche « l'authenticité du propos littéraire » (Ferreira-Meyers 59). Selon Mounir Laouyen, pour concilier ces deux registres il serait nécessaire de pouvoir « distinguer le référentiel de l'imaginaire, le littéral du métaphorique », un défi qui paraît impossible (23). Pour Laouyen, cela fait qu'« [i]l y a dans l'autofiction quelque chose de similaire au "paradoxe du menteur" : Épiménide le Crétois, en affirmant que "tous les Crétois sont menteurs", ne peut que mentir en disant la vérité ou dire la vérité en mentant. La

---

<sup>20</sup> J'élabore ce « phénomène d'hybridité » (Jeannelle, « Où en est la réflexion » 28) à la page 195.

valeur aléthique d'une telle proposition est évidemment indécidable » (23). Autrement dit, vouloir établir l'authenticité de tel ou tel propos au sein d'un texte autofictif est voué à l'échec — conclusion rendue d'autant plus saisissante par le fait qu'une écriture autobiographique de la folie relève nécessairement de la même problématique. Si l'auteur·e affiche un écart avec la logique et donc avec la subjectivité,<sup>21</sup> peut-on encore parler d'autobiographie, genre censé être basé, si on emprunte le terme de Doubrovsky, sur une vérité « chronologico-logique » (« Autobiographie » 90) ?<sup>22</sup> Ou alors, sachant qu'un fou/une folle ne pourra pas s'engager dans un raisonnement « logique », cet autodiagnostic au sein d'un texte autobiographique ne serait-il pas nécessairement un mensonge ? Laouyen affirme pour l'autofiction : « Avec un contrat de lecture aussi contradictoire, il nous est impossible de mesurer la part du mensonge (de la fiction) » (23). Ainsi, en adoptant cette démarche, il est donc impossible, par extension, de mesurer la part de la folie dans ces textes.

Or, c'est précisément cette nécessité de continuellement évaluer l'authenticité et la véracité au sein d'un texte autofictionnel qui permet à l'auteur·e d'exprimer une folie. Encore une fois, on peut revenir ici sur « la loi du genre » de Jacques Derrida. Comme évoqué au préalable, les lignes de démarcation qui séparent un genre d'un autre — que cela soit un genre taxinomique ou un genre littéraire — sont mouvantes. Dans *Femmes psychiatisées, femmes rebelles* (1998) Martine Delvaux rappelle que l'établissement d'un genre dépend non seulement de la position de son élocution mais également de celle depuis laquelle on l'interprète.<sup>23</sup> Ross Chambers, professeur et spécialiste en études littéraires, appelle cela la « pragmatique » du genre — la notion qui fait que, plus important que de connaître le genre

---

<sup>21</sup> J'examine le rapport entre la subjectivité et la folie à la page 12.

<sup>22</sup> Je rappelle que, dans l'introduction, j'ai établi mon accord avec la perspective de Jeannelle selon laquelle l'autofiction et l'autobiographie forment « la frontière sinueuse d'un domaine littéraire plus large » dont l'étude nécessitera une situation à la fois historique et relative aux autres procédés littéraires (« Où en est la réflexion » 35). En revanche, cela n'empêche pas l'argument que j'avance ici étant donné qu'aujourd'hui la conception générale de l'autobiographie dépend d'une certaine expectation d'adhésion aux « faits », comme le dit Doubrovsky.

<sup>23</sup> Voir cet argument à la page 27.



auquel un texte (par exemple) appartient, c'est la capacité à le situer par rapport à d'autres textes et à discerner comment il est utilisé qui va prédominer (cité par Delvaux 150-151). En revanche, une fois le genre troublé, comme c'est le cas avec l'autofiction, le·a lecteur·ice ne peut plus dépendre de ses notions préconçues — la situation et le fonctionnement du texte sont donc ouverts à l'interprétation. En cela, on pourrait dire que l'autofiction est le genre post-moderne par excellence, fragmentaire, multiple, à la fois profondément personnel et universel. Cela veut également dire que chaque phrase aurait autant de chance de venir de la réalité que du domaine fictif, ou bien d'un mélange des deux. Ainsi, pour les autofictions étudiées dans cette thèse, le·a lecteur·ice ne saura donc jamais si un énoncé vient d'une folie réelle ou d'une élaboration fictive. Iel est donc obligé·e de rester conscient·e de sa propre position — de la situation depuis laquelle iel lit, analyse, et théorise car il n'y a aucun autre repère. Par extension, iel est donc constamment contraint·e de se repositionner, au fur et à mesure de sa lecture, par rapport au texte fou.

Il mérite donc de rappeler que, pour Delvaux, c'est en subvertissant la loi du genre que des études de cas [re]écrites par le patient réussissent à retourner la « double contrainte »<sup>24</sup> de l'appareil psychiatrique, c'est-à-dire l'impossibilité pour le « fou » de sortir de la position, une fois établie, qui le constitue en tant que tel. C'est notamment cette position qui fait qu'un discours tenu par un « fou » ne sera jamais doté d'une valeur esthétique et sera plutôt pris comme « exemple d'une expression pathologique qu'on tâchera de taire » (153), ce qu'on a justement pu remarquer dans les textes de Bey et Delaume. C'est également sur cette base que repose la notion foucaldienne de la folie comme « absence d'œuvre ».<sup>25</sup> Que l'on partage, ou pas, la position de Delvaux sur la capacité de ces récits à retourner le regard psychiatrique contre lui-même,<sup>26</sup> l'explication qu'elle propose vis-à-vis du rôle du genre dans l'encadrement

---

<sup>24</sup> Cf. Gregory Bateson (1977)

<sup>25</sup> Cette perspective est exposée dans l'introduction, pages 31-32.

<sup>26</sup> J'étaye son argument dans l'introduction pages 22-23.

de la voix de la folie demeure convaincante. C'est dans cette optique qu'il faut évaluer la possibilité offerte par le texte autofictionnel fou tel qu'on l'a vu dans cette thèse. Comme établi précédemment, d'un côté, la voix de la folie est reléguée au silence dans le domaine réel. De l'autre, même si le domaine fictif lui offre une sorte de refuge et la possibilité d'une subjectivité, elle y est souvent réduite à sa valeur esthétique et métaphorique. C'est alors que l'hybridité engendrée par l'autofiction devient pertinente car celle-ci permet une contamination, troublant les limites entre réel et fiction. D'un côté, le statut ambigu de l'autofiction ressemble à celui de la folie. De l'autre, grâce à cette liminalité, le terrain littéraire créé par le texte autofictionnel fournit l'espace nécessaire pour que le non-sens s'exprime. Ainsi, à travers la lecture d'un texte autofictionnel fou le·a lecteur·ice se retrouve lui·elle aussi sur ce seuil, à mi-chemin entre raison et folie, directement confronté·e au pathos. Or, en comparaison avec la fiction pure, l'autofiction fait un pas de plus vers la folie car, sans l'intermédiaire d'un personnage fictif, ces textes obligent le·a lecteur·ice à se tenir au plus près d'elle. Iel est donc contraint·e de s'interroger sur sa façon de penser la folie, de s'y identifier, de s'y retrouver et, par là, de remettre en question sa position quant à elle.

Si l'on suit ce raisonnement, on trouve une concordance avec la façon dont Ernaux, Bouraoui, Bey et Delaume voient chacune leurs projets d'écriture et leurs relations avec leurs propres lecteur·ice·s. Elles ont non seulement toutes écrit des ouvrages mettant en dialogue l'autofiction et la folie, mais ces ouvrages attribuent aussi une grande importance à l'acte d'écrire en soi et, par extension, au rôle de l'auteure et à la relation que cette écriture engendre avec soi et avec autrui. Or, ce n'est certainement pas par hasard s'il existe autant de similarités dans leurs textes que dans la façon dont elles décrivent leurs travaux. Considéré conjointement avec la capacité du texte autofictionnel à déstabiliser la frontière entre le réel et le fictif, on peut constater que le but commun de ces écrivaines est en fait de changer, à travers leur écriture, la façon de penser l'autre en instaurant une nouvelle relation entre le·a lecteur·ice et

l'auteure. C'est grâce à ce nouveau rapport que ces textes participent à une réhabilitation de la folie, la transformant d'un signifiant de la différence à un signifiant de parité. En revendiquant et en partageant cette expérience, ces auteures permettent une compréhension de la folie qui ne renforce pas son inquiétante étrangeté, la révélant plus comme une expérience profondément humaine.

Ainsi, on voit illustré la possibilité de l'écriture autofictionnelle à faire évoluer les connotations du signifiant de la folie en créant une expérience de lecture immersive fondée sur le partage. Or, si quelque chose émerge de cette analyse, c'est la réalisation que, en donnant voix à cette folie complexe, multiforme et quelque peu résistante à l'interprétation, ces ouvrages accomplissent leur but d'agir sur la perception réelle de ce signifiant. Plus précisément, ils contribuent tous à la compréhension de la maladie mentale au féminin, exposant son indissociabilité de la culture, participant ainsi à son évolution et au dévoilement de sa complexité. Parallèlement, on voit comment l'acte de narrer cette expérience permet de gérer les implications socioculturelles et les effets psychologiques du rapport entre la femme et la folie. À travers ces récits à la première personne se crée un espace inclusif, permettant la (re)construction et la (ré)imagination des identités communes et individuelles menacées par cette construction négative de la folle. En cela, ces textes marquent un pas important vers la normalisation de la folie et le démantèlement de la hiérarchie entre folie et raison. En agissant ainsi, considérant les effets de ses origines mais sans nier la réelle douleur de son expérience vécue, ils facilitent la compréhension de la folie en tant que construction sociale souvent genrée, propagée à travers le langage, mais également en tant que poids individuel irréfutable.

### **Le rapport au texte [fou] au XXI<sup>e</sup> siècle**

On pourrait alors dire que, malgré la réception critique négative par certains dans l'académie dont Tzvetan Todorov et Marc Petit, c'est l'autofiction qui permet cette rencontre et cette prise de conscience. On a vu dans les ouvrages étudiés au sein de cette thèse que ces

textes n'ont pas besoin d'être théoriquement ou poétiquement compliqués (même si, parfois, ils le sont), le plus important est leur accessibilité et leur capacité à faire évoluer la pensée. Maintenant, au lieu d'incarner un espace d'aliénation, ils permettent à la folie de devenir un espace de partage, un espace où tout le monde — peu importe le sexe ou le genre — peut se reconnaître. À travers l'écriture et la subséquente lecture des ouvrages figurants dans cette analyse ainsi que d'autres que je n'ai pas pu traiter, peut-être que la folie deviendra, encore une fois, le lieu commun d'une époque.<sup>27</sup> Mais cette fois-ci, ce ne sera pas en tant que concept théorique, mais en tant que manifestation quotidienne : la folie de tous les jours, la folie qui est, comme l'autofiction, accessible à des masses « marginales »,<sup>28</sup> c'est-à-dire une folie dans laquelle tout le monde se retrouve. Car si les textes étudiés ici transmettent un message commun, c'est que nous sommes tou·te·s impliqué·e·s dans ce récit — l'histoire de la folie est toujours en train de s'écrire. Il faut simplement s'engager à être à son écoute, lui laisser la place pour que cette voix fragmentée s'exprime, la chercher autour, ou bien, au sein de nous.

À mon sens, cette volonté de changement est précisément ce qui positionne ces textes dans l'air du temps. Il sera sans doute difficile d'affirmer, dans un monde de télé-réalité, de Facebook, Snapchat, et d'Instagram, qu'il n'y a pas eu un changement radical au cours du XXI<sup>e</sup> siècle en ce qui concerne la conception de l'intime et de la façon dont on représente le soi. Mais, parallèlement, et en grande partie grâce à l'internet, notre rapport à la construction identitaire et même à la possibilité de bâtir simultanément de multiples identités, a subi une évolution. Certainement, beaucoup d'idées issues des mouvements théoriques des années soixante et soixante-dix sont maintenant plus répandues alors que d'autres tombent progressivement dans l'oubli. Mais là où auparavant le domaine universitaire et les milieux littéraires et intellectuels étaient principalement responsables de la transmission de notions

---

<sup>27</sup> Je rappelle que dans les années soixante/soixante-dix la folie est devenue si omniprésente dans les champs culturels et théoriques que Shoshana Felman l'appelle le « lieu commun » de l'époque (*La folie* 13).

<sup>28</sup> Je parle du rapport (contesté) entre l'autofiction et les marginaux à la page 209.

allant à l'encontre de la pensée conventionnelle, ce n'est plus tellement le cas aujourd'hui. Au XXI<sup>e</sup> siècle, ce sont les médias de masse et les réseaux sociaux qui véhiculent des courants de pensée novateurs. De nouvelles perspectives sur le genre, le sexe, la race, l'âge, la maladie mentale etc. sont soutenus par des artistes grand public, des séries télévisées, des mouvements sur les médias sociaux.<sup>29</sup> Il n'est donc pas si surprenant que l'autofiction, ce genre littéraire considéré comme « sentimentalo-trash » (Ernaux, « Toute vérité ») et narcissique, accusé d'être la télé-réalité des lettres, soit non seulement un lieu de contestation mais aussi un générateur d'idées nouvelles et de nouveaux rapports, autant avec autrui qu'avec soi-même. Dit d'une autre manière, les modèles actuels d'engagement ne ressemblent plus vraiment à leurs prédécesseurs, le rapport au texte et à l'information a aussi changé, même si les grandes maisons d'éditions et les institutions d'enseignements supérieurs, d'études et de recherches paraissent résistantes à ces changements. Cette capacité à faire évoluer le rapport à la folie et surtout entre la folie et la femme ne serait certainement pas aussi efficace si ces textes ciblaient uniquement un public composé d'universitaires et de personnes bénéficiant d'une éducation supérieure. À priori, pour faire évoluer une pensée collective sur un phénomène comme la folie, il faut être capable de parler aux masses.

Cela me ramène au défi que j'ai soulevé au début de cette conclusion — à savoir la manière dont il faut gérer, le mieux possible, en tant que chercheuse, le rapport à la littérature et aux sciences humaines. Comment lutter contre cette précarité, contre cette remise en cause de la valeur, voir la validité même de ce travail, de ces textes ? Pour contribuer à des changements, faut-il alors plutôt se laisser porter par de nouvelles voies ?

---

<sup>29</sup> Pour donner quelques exemples : dans le milieu de la musique, Beyoncé et des « hip-hop feminists » (cf. Joan Morgan [1999, 2006], Patricia Hill Collins [1999, 2006] et shani jamila, 2002) comme Missy Elliott ont contribué à la popularisation du féminisme chez les jeunes et surtout des jeunes de minorités ethniques (Peoples 20). Les exemples similaires dans le monde francophone seront Angèle, Chris (ex-Christine and the Queens) et Kiddy Smile. Des séries télévisées comme *The L Word* (2004-2009) et *Glee* (2009-2015) ont fait la même chose pour la visibilité et les droits des homosexuel·le·s (Pullen 2014, Hilton-Morrow & Battles 2015). Dans le monde de la mode, la popularité croissante de l'esthétique « queer » (Moskovich 2019 ; Blackman & Perry 1990) promulgue une mouvance stylistique et sociale. Encore plus emblématique de cette transformation, l'exemple des mouvements sociaux globaux comme #blacklivesmatter, #metoo, #noustoutes et #Balancetonporc.

Cette conclusion semble être dans l'ensemble appuyée par certaines jeunes auteures anglophones qui basculent vers d'autres voies de partage et de publication, réévaluant l'utilité et l'équité de la procédure de promotion et de canonisation instituée par de grandes maisons d'éditions et le milieu littéraire traditionnel (Kraus 93). À l'instar de la France, dans le milieu anglophone on observe de véhémentes critiques envers des textes autofictionnels de femmes qui osent esquisser des détails intimes de leur vie et de leur psychologie.<sup>30</sup> En 2018, dans *Social practices*, l'écrivaine et réalisatrice Chris Kraus cite un article dans *Frieze* où Lynne Tillman s'en prend à la notion qu'une femme ne pourrait pas écrire « The Great American Novel », expliquant : « [The GAN is] a dated artifact [...] a time stamp, [fraught with] nostalgia ... for those good old days when America was top dog » (93). On ne peut pas manquer la similarité entre cette anxiété vis-à-vis du « GAN », ce genre rendu célèbre par des écrivains comme Steinbeck, Hemingway, et Faulkner, et la nostalgie en France de « l'écrivain engagé » incarné par des Sartre, Camus, et Zola. En revanche, au lieu d'accepter cette attaque, des écrivaines nord-américaines comme Kate Zambreno, Emily Gould et Sheila Heti se sont regroupées contre les affronts médiatiques et la mauvaise presse ciblant des ouvrages d'autres femmes. Pour ce faire, elles trouvent des solutions alternatives pour se mettre en contact avec leurs publics comme notamment des blogs, des petites librairies électroniques indépendantes, et d'autres plateformes numériques. Elles arrivent ainsi à lancer une critique de ce système tentant de les rabaisser. Par exemple, dans une réflexion suscitée par le traitement négatif de la jeune écrivaine américaine Mary Calloway, suite à la publication d'un texte détaillant une liaison avec un journaliste connu, Emily Gould se demande :

Why do women who aren't afraid to humiliate themselves appall us so much, and why do we rush to find superficial reasons to dismiss them ('she's crazy' 'she's a narcissist')

---

<sup>30</sup> Un exemple de ce dernier est la réception critique de « James Brody » (2012) écrit par Mary Calloway ou bien de *I Love Dick* (1997) de Chris Kraus.

‘she’s young’ ‘she’s a famewhore’)? I think in part because they pose a threat to the social order, which relies on women’s embarrassment to keep them either silent or writing in socially accepted modes. (cité dans Kraus 93)

Or, ce qui est donc intéressant dans l’évolution littéraire récente, c’est qu’en France comme dans les pays anglophones, en abordant publiquement des sujets comme la folie, l’avortement, la maladie, le désir, la prostitution, etc. la honte et l’embarras qu’ils pouvaient provoquer auparavant paraissent nécessairement moindre. À force d’en parler, ces sujets deviennent de plus en plus « mainstream ». En cela, on peut tout à fait voir une forme de subversion dans un texte dans lequel la narratrice s’autodiagnostique, car la folie a longtemps provoqué la honte. Elle a été, pendant des siècles, l’un des moyens les plus efficace d’enlever toute légitimité à la voix d’une femme perçue par la société comme « anormale ». Aujourd’hui, ce n’est plus tellement vrai.

Certes, il faut souligner que cette subversion n’est pas inhérente à la folie elle-même. Un message fondamental que j’ai tiré de ma lecture des textes inclus dans cette thèse est que la subversion se trouve plutôt dans l’acte même de *dire*, dans la tentative de cerner, par l’écriture, cette expérience qui fait tellement partie de la vie, surtout de la vie des femmes. Dit d’une autre manière, l’acte révolutionnaire dans ces ouvrages réside en la décision d’énoncer et d’assumer cette folie qui aurait pu être cachée, dissimulée. Peu importe d’où elle vient ou combien de temps elle reste — une vie ou une semaine — cette écriture refuse de taire cette douleur et les conditions psychologiques et culturelles qui l’engendrent ou qui l’empirent. En cela, les textes étudiés au sein de cette thèse ne diminuent absolument pas la souffrance de l’expérience vécue, mais ils permettent d’ôter à autrui possibilité d’employer la folie en tant qu’insulte dans le but d’objectiver ou de corriger la déviation d’une norme superflue. Au-delà, ils permettent de partager cette expérience qui a si longtemps été passée sous silence ou qui ne s’énonçait qu’en dernier recours par une personne déjà dévastée par le mécanisme psychiatrique ou le système

social. Ces écrivaines, en écoutant et accueillant elles-mêmes la folie avec empathie, invitent leurs lecteur·ice·s à faire de même.

En cela le message de ces textes ne peut qu'être, comme le démontre Baillargeon, politique. Il me semble donc évident que la littérature n'est, en effet, absolument pas en train de « mourir ». Comme l'affirme Dominique D. Fisher dans « L'esthétique et la politique du réel dans la littérature aujourd'hui » (2011), on n'assiste pas dans ces ouvrages écrits depuis le tournant du siècle à son dernier souffle, mais aux premiers chuchotements d'une transformation, marquant l'assimilation de nouvelles techniques et formes d'expression postmodernes. Ainsi cette littérature avance à tâtons, expérimente, se questionnant sur ce qu'elle peut faire, tout en pointant du doigt ceux qui tenteraient de rabaisser ou ralentir cette évolution. Comme la folie au sein de ces textes, la littérature aujourd'hui refuse d'être enfermée dans une seule et unique définition. Les deux se veulent multiple.



## LA BIBLIOGRAPHIE

- « Affabulations ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales* 2012, [www.cnrtl.fr/definition/affabulations](http://www.cnrtl.fr/definition/affabulations), consulté le 7 févr. 2020.
- Ait, Tanina et M. Boudarène. « Dr Mahmoud Boudarène psychiatre, à Santé Mag ». *Santé Magazine*, no. 5, avr. 2012, pp. 25-27.
- Al Jendi, Nada. *Traumatisme psychique et symbolisation : Cas des victimes de guerre en Irak*. Université Lumière Lyon 2, thèse de doctorat, 2015.
- Allen Thiher. *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature*. University of Michigan Press, 1999.
- Anargyros, Annie. « Construction dans l'analyse. Fiction et réalité dans l'écriture ». *Revue française de psychanalyse*, vol. 72, no. 5, 2008, pp. 1693-1698.
- Anderson, Matthew D. « Specters of Naiveté and Nuance in Verlaine's "Poèmes Saturniens" ». *Romance Notes*, vol. 46, no. 3, 2006, pp. 265–276.
- Angenot, Marc. « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 ». *Romantisme*, no. 63, Femmes écrites, 1989, pp. 5-22.
- Angot, Christine. *L'Usage de la vie*. Fayard, 1998.
- « Anaphore ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/anaphore](http://www.cnrtl.fr/definition/anaphore), consulté le 10 janv. 2021.
- « Anormal ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/anormal](http://www.cnrtl.fr/definition/anormal), consulté le 7 févr. 2020.
- « Aphasie ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/aphasie](http://www.cnrtl.fr/definition/aphasie), consulté le 7 févr. 2020.
- « Approprier ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/approprier](http://www.cnrtl.fr/definition/approprier), consulté le 10 janv. 2021.
- Apter, Emily. « Fantom images: Herve Guibert and the writing of 'sida' in France ». *Writing AIDS: Gay Literature, Language, Analysis*, Timothy R. Murphy & Suzanne Poirier (éds), Columbia University Press, 1993, pp. 83-97.
- « Architecture ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/architecture](http://www.cnrtl.fr/definition/architecture), consulté le 10 janv. 2021.
- « Arraisonner ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/arraisonner](http://www.cnrtl.fr/definition/arraisonner), consulté le 7 févr. 2020.
- Assmann, Aleida. « Transformations between History and Memory ». *Social Research*, vol. 75, no. 1, 2008, pp. 49–72.

- Austin, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Introduction et traduction de l'anglais par Gilles Lane, Éd. du Seuil, 1970.
- « Auto ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/auto](http://www.cnrtl.fr/definition/auto), consulté le 10 janv. 2021.
- « Avatar ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/avatar](http://www.cnrtl.fr/definition/avatar), consulté le 7 févr. 2020.
- Bacholle-Boskovic, Michèle. « Annie Ernaux Ph-auto-bio-graphe ». *Women in French Studies*, vol. 22, 2014, pp. 72-86.
- Bailey, J.M. « Homosexuality and Mental Illness ». *JAMA Psychiatry*, vol. 56 no. 10, 1999. p. 883–884.
- Baillargeon, Mercédès. *Aesthetics and Politics in Contemporary Women's "Autofiction"*. North Carolina–Chapel Hill, thèse de doctorat, 2014.
- Barel, Sophie. « Plus Que Des 'Hystériques à Bout De Souffle' Dans La Publicité ? ». *Medium*, 17 avr. 2017, [medium.com/@SophieB./plus-que-des-hyst%C3%A9riques-%C3%A0-bout-de-souffle-dans-la-publicit%C3%A9-816cea5ba35b](https://medium.com/@SophieB./plus-que-des-hyst%C3%A9riques-%C3%A0-bout-de-souffle-dans-la-publicit%C3%A9-816cea5ba35b), consulté le 10 sept. 2018.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Éd. du Seuil, 1973.
- Basso, Elisabetta. « Foucault entre psychanalyse et psychiatrie "Reprendre la folie au niveau de son langage" ». *Archives de Philosophie*, tome 79, no. 1, 2016, pp. 27-54.
- Bastide, Lauren. « Chloé Delaume ». *La poudre*, Épisode 48, avr. 2019. <https://podcloud.fr/podcast/la-poudre/episode/episode-48-chloe-delaume> (consulté le 2 sept. 2019).
- Baudelle, Yves. « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? ». Blanckeman, Bruno, et Barbara Havercroft. *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 145-157, <http://books.openedition.org/psn/480>, consulté 21 janv. 2020.
- Baudoin, Alphonse. *Glossaire du patois de la forêt de Clairvaux*. Librairie Léopold Lacroix, 1885.
- Beckett, A., P. Bagguley et T. Campbell. « Foucault, Social Movements and Heterotopic Horizons: Rupturing the Order of Things ». *Social Movement Studies*, vol. 16, no. 2 2017, pp. 169-181.
- Bedell, Kenneth B. *Realizing the Civil Rights Dream*. ABC-CLIO Inc, 2017.
- Benoît, Jacquot, (réal). *L'École De La Chair*. Pyramide Films, 1998.
- Bey, Maïssa. *À Contre-Silence : Entretien avec Martine Marzloff*. Éd. Paroles d'aube, 1998.
- . *Cette fille-là*. Éditions de l'Aube, 2001.

- . « Les Cicatrices de l'histoire ». *Colloque de Paris VII et l'EHESS sur « La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire »*, 14 au 16 novembre 2002, Jussieu. Document inédit.
- . « Maïssa Bey, la voix des femmes d'Algérie ». Entretien avec Liliane Charrier. *TV5MONDE*, 30 Oct. 2015, [information.tv5monde.com/terriennes/maissa-bey-61075](http://information.tv5monde.com/terriennes/maissa-bey-61075), consulté le 21 janv. 2020.
- . « My Father, the Rebel ». Entretien avec Suzanne Ruta. *World Literature Today*, vol. 81, no. 6, 2007, pp. 27–31.
- . « Rencontre Littéraire Avec Maïssa Bey ». Entretien avec Seza Yıllancıoğlu, *Synergies Turquie*, no. 3, 2010, pp. 43-48.
- Bezier, Janet. *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-century*. Cornell University Press, 1994.
- Black, Max. « Metaphor ». *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55, no. 1, 1955, pp. 273-294.
- Blais, Louise. « Compte rendu de Martine Delvaux : *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique* ». *Recherches féministes*, vol. 12, no. 2, 1999, pp. 188–190.
- Blanckeman, Bruno. « Hervé Guibert : postures et impostures du récit ». *Les récits indécidables*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 89-146.
- Borch-Jacobsen, Mikkel. « Une boîte noire nommée Sybil », *La fabrique des folies. De la psychanalyse au psychopharmarking*, sous la direction de Borch-Jacobsen Mikkel. Éditions Sciences Humaines, 2013, pp. 97-149.
- Bouraoui, Nina. « 'Écrire, c'est retrouver ses fantômes' ». Entretien avec Dominique Simonnet, *L'Express*, 28 mai 2004, [www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes\\_819681.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html), consulté le 21 janv. 2020.
- . *Garçon manqué*, Stock, 2000.
- . « Inédits de Nina Bouraoui ». Entretien avec Augustin.Trapenard. *Boomerang*, France Inter, 13 déc. 2018, [www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-13-decembre-2018](http://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-13-decembre-2018), consulté le 21 janv. 2020.
- . *Les hommes veulent naturellement savoir*. JC Lattès, 2018.
- . « Making-of littéraire : *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui ». Entretien avec Tara Lennart. *Bookalicious*. 4 août 2017. <http://bookalicious.fr/making-of-litteraire-mauvaises-pensees>, consulté le 5 nov. 2019.
- . *Mes Mauvaises pensées*. Folio, 2005.
- . « Nina Bouraoui : "Écrire, c'est résister" ». Entretien avec Astrid Krivian, *Afrique Magazine*, avr. 2019, [www.afriquemagazine.com/nina-bouraoui-c-est-r-sister](http://www.afriquemagazine.com/nina-bouraoui-c-est-r-sister), consulté le 21 janv. 2020.

- . *Poupée bella*. Stock, 2004.
- . « Rentrée Littéraire. Nina Bouraoui : ‘ne pas s'assumer, c'est la pire des trahisons de soi’ ». Entretien avec Romain Burrel, *TÊTU*, 17 sept. 2018, [tetu.com/2018/09/12/nina-bouraoui-rentree-litteraire-ne-pas-sassumer-la-pire-des-trahisons-de-soi/](http://tetu.com/2018/09/12/nina-bouraoui-rentree-litteraire-ne-pas-sassumer-la-pire-des-trahisons-de-soi/), consulté le 1 déc. 2019.
- Bourdieu, Pierre. « Entretien avec P. Bourdieu pour *Méditations pascaliennes* ». Entretien avec Roger Chartier, *L'atelier du savoir : Les lundis de l'histoire*, Radio France Culture, 12 mai 1997, 9h. Rediffusé sur France Culture le 3 août 2002. [www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/lexique/d/donquichotte.html](http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/lexique/d/donquichotte.html), consulté le 7 nov. 2019.
- . *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Droz, 1977.
- . *La Distinction : critique sociale du jugement*. Éditions de minuit, 1979.
- . *Langage et pouvoir symbolique*. Seuil, 2001.
- . *Le Sens pratique*. Éditions de Minuit, 1980.
- . *Méditations pascaliennes*. Points, 2015.
- Braudeau, Michel. « À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie : Hervé Guibert écrit contre la montre ». *Le Monde*, 2 mars 1990, [www.lemonde.fr/archives/article/1990/03/02/ecrire-contre-la-montre\\_3961848\\_1819218.html](http://www.lemonde.fr/archives/article/1990/03/02/ecrire-contre-la-montre_3961848_1819218.html), consulté le 6 déc. 2019.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Random House Inc., 1950.
- Bullard, Alice. « The Truth in Madness ». *South Atlantic Review*, vol. 66, no. 2, 2001, pp. 114–132.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: Contemporary Scenes of Politics*. Routledge, 1996.
- . *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Éditions Amsterdam, 2004.
- . « Performativity's Social Magic ». *Bourdieu: A Critical Reader*, Richard Shusterman (Éd). Blackwell, 1998.
- . *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Éd. La Découverte, 2005.
- Caminero-Santangelo, Marta. *The Madwoman Can't Speak, Or, Why Insanity Is Not Subversive*. Cornell University Press, 1998.
- « Camp ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/camp](http://www.cnrtl.fr/definition/camp), consulté le 7 févr. 2019.
- Cape, Anouck. « De l'aliénisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », *Romantisme*, vol. 141, no. 3, 2008, pp. 65-78.

- . *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*. Champion, 2011.
- Caporale, Marzia. « Exorcising Obscenity: Narrating Sex, Illness, and the Female Self in Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo* ». *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives*, Fell, Allison et Edward Welch (éds.) Cambridge Scholars Publishing, 2013. pp. 33-44.
- Carcassonne, Manuel. « L'autofiction ou les bâtards de la vérité ». *Page des libraires*, no. 52, juin-juillet-août 1998.
- Cardinal, Marie. *Autrement dit*, Grasset, Livre de poche, 1977.
- . *Les Mots pour le dire*. Grasset et Fasquelle, 1975.
- Carlson, Mikko. « Reflective Interplay between Self and Other: Textual/sexual Space and the Cultural Meanings of Aids in Herve Guibert's *To the Friend Who Did Not Save My Life* ». *Nora*, vol. 17, no. 1, 2009, pp. 18-33.
- Caron, David Henri. « Maladies, romans, communautés : Rhétorique de la maladie dans le roman français de Zola & Guibert ». University of California, Irvine, thèse de doctorat, 1994.
- Carroll, Lewis. *Alice au pays des merveilles*. Benjamin Lacombe, Soleil, 2015.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, 1995.
- Castelli Gattinara, Enrico. « Vérités, histoires, réalités ». *Espaces-Temps*, no. 84-86, 2004, pp. 193-214.
- « Cependant ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/cependant](http://www.cnrtl.fr/definition/cependant), consulté le 7 mars 2020.
- Chakali, Mohamed, et Tanina Ait. « Il y a Beaucoup de choses à revoir, pour améliorer la prise en charge de la santé mentale ». *Santé Mag*, no. 51, mai 2016.
- Chesler, Phyllis. *Les Femmes et la folie*. Payot, 1979.
- . *Women and Madness*. Palgrave Macmillan, 1972.
- « Ciboire ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/ciboire](http://www.cnrtl.fr/definition/ciboire), consulté le 7 févr. 2019.
- Cixous, Hélène et Catherine Clément. *La jeune née*. Union Générale d'Éditions, 1975.
- . « Le rire de la méduse ». Éditions Galilée, 2010.
- . « La venue à l'écriture ». *La venue à l'écriture*, Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, Union Générale d'Éditions, 1977, pp. 9-62.
- Clément, Catherine. *Les Fils de Freud sont fatigués*. Éditions Grasset, 1979.
- Collignon, René. « La psychiatrie coloniale française en Algérie et au Sénégal : Esquisse d'une historisation comparative ». *Revue Tiers Monde*, vol. 47, no. 187, 2006, pp. 527-546.

- Colonna, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Éditions Tristram, 2004.
- . *L'Autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. L'École des hautes études en sciences sociales, thèse de doctorat, 1989.
- Conlogue, Ray. « Isabelle Huppert breathes life into film about death of passion ». *The Globe and Mail*, 18 Sept. 1998.
- « Considérer ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/considérer](http://www.cnrtl.fr/definition/considérer), consulté le 15 janv. 2021.
- « Consistance ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/consistance](http://www.cnrtl.fr/definition/consistance), consulté le 15 janv. 2021.
- « Consommer ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/consommer](http://www.cnrtl.fr/definition/consommer), consulté le 7 févr. 2020.
- « Constituer ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/constituer](http://www.cnrtl.fr/definition/constituer), consulté le 15 janv. 2021.
- « Consumer ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/étimologie/consumer](http://www.cnrtl.fr/étimologie/consumer), consulté le 7 févr. 2020.
- Conti, Flavia. « Métaphore et autofiction chez Chloé Delaume ». *Les avatars de la métaphore, Publifarum*, n. 23, le 15 oct. 2015, [publifarum.farum.it/ezone\\_articles.php?id=310](http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=310), consulté le 4 févr. 2020.
- Cornelio, Dawn. « Fragmentation des corps et des identités chez Chloé Delaume ». Dans *Protean Selves: First-Person Voices in Twenty-First-Century French and Francophone Narratives*, Adrienne Angelo et Erika Fülöp (éds), Cambridge Scholars Publisher, 2014.
- « Conscience ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/conscience](http://www.cnrtl.fr/definition/conscience), consulté le 17 janv. 2021.
- Cottet, Serge. « Le roman familial des parents », *La Cause freudienne*, vol. 65, no. 1, 2007, pp. 39-44, [www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2007-1-page-39.htm](http://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2007-1-page-39.htm), consulté le 22 févr. 2020.
- Cottille-Foley, Nora. « Annie Emaux: Socio-Ethnographer of Contemporary France ». *Nottingham French Studies*, vol. 48, no. 2. 2009.
- Coulomb-Gully, Marlène. « Les sciences de l'information et de la communication : une discipline Gender Blind ? ». *Questions de communication*, no. 15, 2009.
- Darrieussecq, Marie. « L'autofiction, un genre pas sérieux ». *Poétique*, 107, sept. 1996, pp. 372-373.
- Day, Loraine, et Lyn Thomas. « Exploring the Interspace: Recent Dialogues around the Work of Annie Ernaux ». *Feminist Review*, vol. 74, no. 1, juill. 2003, pp. 98-104.
- De Lauretis, Teresa. « Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's 'M. Butterfly' ». *Signs*, vol. 24, no. 2, 1999, pp. 303-334.

- « Debout ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/debout](http://www.cnrtl.fr/definition/debout), consulté le 20 déc. 2019.
- Delboulle, Achille. *Glossaire de la vallée d'Yeres (pour servir à l'intelligence du dialecte haut-normand et à l'histoire de la vieille langue française)*. Havre J. Brenier, 1876.
- « Défaire ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/defaire](http://www.cnrtl.fr/definition/defaire), consulté le 20 déc. 2019.
- Delanoë, Daniel. « La question des troubles psychiques attribués à la ménopause ». *Femmes et hommes dans le champ de la santé. Approches sociologiques*. Pierre Aïach éd. Presses de l'EHESP, 2001, pp. 75-95.
- . « Les troubles psychiques attribués à la ménopause et le regard des hommes ». *La ménopause*. Pascale Bélot-Fourcade (éd.), ERES, 2004, pp. 151-170.
- Delaume, Chloé. *Corpus Simsi*. Léo Scheer, 2003.
- . *Dans ma maison sous terre*. Coll. « Fiction et Cie ». Éd. du Seuil, 2009.
- . « Entretien avec Chloé Delaume ». *Zone Littéraire*, 8 nov. 2001, [www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/entretien-avec-chloe-delaume.html](http://www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/entretien-avec-chloe-delaume.html).
- . *La règle du Je*. Presses Universitaires de France, 2010.
- . *La vanité des somnambules*. Éd. Farrago / Léo Scheer, 2003.
- . *Le cri du sablier*. Coll. « Folio ». Gallimard, 2003.
- . « *Le soi est une fiction*. Interview avec Chloé Delaume ». Entretien avec Barbara Havercroft, *Revue critique de fixxion contemporaine*, no. 4, 2012, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.12/671>, consulté le 23 févr. 2020.
- . *Les mouffettes d'Atropos*. Coll. « Folio ». Gallimard, 2000.
- . « "*Les Sorcières de la République*" : La Conversion de Chloé Delaume ». Entretien de Alexandra Profizi. *La Règle Du Jeu*, 29 août 2016, [laregledujeu.org/2016/08/29/29740/les-sorcières-de-la-republique-la-conversion-de-chloe-delaume](http://laregledujeu.org/2016/08/29/29740/les-sorcières-de-la-republique-la-conversion-de-chloe-delaume), consulté le 18 sept. 2019.
- . « Ni prudes, ni soumises ». Entretien de Grégoire Leménager (avec Claire Castillon), *Le Nouvel observateur*, le 19 janv. 2012, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120118.OBS9095/castillon-delaume-niprudes-ni-soumises.html>, consulté le 18 sept. 2019.
- . « Personnage de Roman : Dossier Chloé Delaume ». Entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des Anges*, 100, févr. 2009, pp. 21-27.
- . « S'écrire mode d'emploi ». Cerisy, Colloque sur l'autofiction, 25 juill. 2008, [www.chloedelaume.net/ressources/divers/standalone\\_id1/cersiy.pdf](http://www.chloedelaume.net/ressources/divers/standalone_id1/cersiy.pdf), consulté le 15 sept. 2019.

- . *Une femme avec personne dedans*. Éd. du Seuil, 2012.
- . « Une femme, la fin d'un cycle de l'autofiction ». Entretien avec Christine Marcandier & Vincent Truffly. *Mediapart*. 31 janv. 2012, [www.dailymotion.com/video/xo9xd0\\_chloe-delaume-une-femme-la-fin-dun-cycle-de-l-autofiction\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xo9xd0_chloe-delaume-une-femme-la-fin-dun-cycle-de-l-autofiction_news), consulté le 4 oct. 2019.
- . « Vingt-quatre heures dans la vie de Chloé Delaume ». Entretien avec Colette Fellous, *France Culture*, août 2009, [www.fabriquedesens.net/24-h-dans-la-vie-de-Chloe-Delaume](http://www.fabriquedesens.net/24-h-dans-la-vie-de-Chloe-Delaume), consulté le 17 sept. 2019.
- « Délire ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/delire](http://www.cnrtl.fr/definition/delire), consulté le 7 févr. 2019.
- Delvaux, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique*. Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.
- . *Histoires de fantômes : Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2005, <http://books.openedition.org/pum/9364>, consulté le 27 janv. 2020.
- . *Mais...elle est folle! Fictions médicales et cures d'écriture : Femmes et folie au 20<sup>e</sup> siècle*. University of Michigan, thèse de doctorat, 1995.
- « Dépossession ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/depossession](http://www.cnrtl.fr/definition/depossession), consulté le 20 déc. 2019.
- Derrida, Jacques. « Cogito et histoire de la folie ». *L'écriture et la différence*, Éd. du Seuil, 1967, pp. 51-97.
- . « La loi du genre ». *Parages*, Galilée, 1986, pp. 249-87.
- . *Limited Inc.* Northwestern University Press, 1988.
- « Désapprendre ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/desapprendre](http://www.cnrtl.fr/definition/desapprendre), consulté le 30 juill. 2019.
- Desportes, Bernard. « Annie Ernaux et L'autre fille ». *Nouvel Observateur*. 7 mars 2011, [bibliobs.nouvelobs.com/essais/20110303.OBS9049/annie-ernaux-et-l-autre-fille.html](http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20110303.OBS9049/annie-ernaux-et-l-autre-fille.html), consulté le 22 avr. 2019.
- « Déstructuré ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/destructure](http://www.cnrtl.fr/definition/destructure), consulté le 27 juin 2019.
- Devaux, Anne-Marie. « Ravages La ménopause des femmes ». *Promenade psychanalytique – Forum du Champ Lacanien du Brabant*, 12 janv. 2008.
- Devereux, Cecily. « Hysteria, Feminism, and Gender Revisited: The Case of the Second Wave ». *English Studies in Canada*, vol. 40, no. 1, 2014, pp. 19-45.
- « Déviation ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/deviation](http://www.cnrtl.fr/definition/deviation), consulté le 21 juin 2019.



- Diasio, Nicoletta et Virginie Vinel. « Introduction : Penser Le Corps Qui Change ». *Ethnologie Française*, vol. 45, no. 4, 2015, pp. 597–605.
- . « Temps et passages de la vie féminine : l'exemple de la ménopause ». *Des sciences sociales dans le champ de la santé et des soins infirmiers. À la rencontre des âges de la vie, des vulnérabilités et des environnements*, Louise Hamelin-Brabant, Louise Bujol & Nicolas Vonarx (dir.), Presses de l'Université Laval, 2010.
- Didier, Béatrice. *L'écriture femme*. Puf (écriture), 1981.
- Diel, Paul. *Le Symbolisme dans la Mythologie grecque*. Payot, 1966.
- « Disloquer ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/disloquer](http://www.cnrtl.fr/definition/disloquer), consulté le 2 avr. 2020.
- « Dissémination ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/dissemination](http://www.cnrtl.fr/definition/dissemination), consulté le 2 nov. 2019.
- « Divagation ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/divagation](http://www.cnrtl.fr/definition/divagation), consulté le 17 janv. 2021.
- Djafer, Saïd. « Les malades mentaux de plus en plus abandonnés par leurs familles en Algérie ». *Huffpost Magrheb*. 25 mars 2016.
- « Djnn ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/djinn](http://www.cnrtl.fr/definition/djinn), consulté le 2 oct. 2019.
- Donaldson, Elizabeth J. « The Corpus of the Madwoman: Toward a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness ». *NWSA Journal*, vol. 14, no. 3, 2002, pp. 99-229.
- Donnelly, Taylor. *Vogue diagnoses: The functions of madness in twentieth-century American literature*. University of Oregon, thèse de doctorat, 2012.
- Doubrovsky, Serge. « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse ». *L'Esprit Créateur*, vol. 20, no. 3, 1980, pp. 87–97.
- . *Fils : roman*. Gallimard, 2001.
- . *Le livre brisé*. Grasset, 1989.
- . « L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse ». *Parcours critique*, Galilée, 1980, pp. 165-201.
- . « Les points sur les 'i' ». *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au coeur des textes », no. 6, 2007.
- Douzou, Cathérine. « Entre vécu instantané et représentation de soi : écrire 'au-dessous de la littérature' ». Dans Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2004, pp. 79-89

- Dow, Suzanne. *Madness in Twentieth-Century French Women's Writing: Leduc, Duras, Beauvoir, Cardinal, Hyvrard*. Bern, 2009.
- Ducas, Sylvie. « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, "personnage de fiction" ». *Le Temps des médias*, vol. 14, no. 1, 2010, pp. 176-192.
- Dumont, Isabelle. *Le théâtre cruel de la répétition à l'œuvre dans Le Cri du sablier de Chloé Delaume suivi de Érosive Thana*. Université de Montréal, Mémoire, 2007.
- Dusaillant-Fernandes, Valerie. *L'Inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980*. University of Toronto, thèse de doctorat, 2010.
- « Écarteler ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/ecarter](http://www.cnrtl.fr/definition/ecarter), consulté le 17 janv. 2021.
- « Éclater ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/eclater](http://www.cnrtl.fr/definition/eclater), consulté le 20 janv. 2019.
- « Emparer ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/emparer](http://www.cnrtl.fr/definition/emparer), consulté le 2 nov. 2019.
- Ernaux, Annie. « Annie Ernaux : ce n'est pas simple d'être une femme ». Entretien avec Nathalie Collard, *La presse*, 17 mai 2016. [www.lapresse.ca/arts/litterature/201605/17/01-4982487-annie-ernaux-ce-nest-pas-simple-detre-une-femme.php](http://www.lapresse.ca/arts/litterature/201605/17/01-4982487-annie-ernaux-ce-nest-pas-simple-detre-une-femme.php), consulté le 4 oct. 2018.
- . « Je voulais venger ma race ». Entretien de Grégoire Leménager, *Le Nouvel observateur*, le 9 déc. 2011, [www.bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111209.OBS6413/annie-ernaux-je-voulais-venger-ma-race.html](http://www.bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111209.OBS6413/annie-ernaux-je-voulais-venger-ma-race.html), consulté le 18 avr. 2020.
- . « La littérature est une arme de combat ». Entretien avec Isabelle Charpentier, *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Mauger Gérard (dir.), Éditions du Croquant, 2005, pp.159-176.
- . *La place*. Gallimard, 1983.
- . *L'Écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Stock, 2003.
- . « Le 'Dur désir d'écrire' : Entretien avec Annie Ernaux ». Entretien avec Karin Schwerdtner, *The French Review*, vol. 86, no. 4, 2013, pp. 758–771.
- . « Littérature et politique ». *Nouvelles nouvelles*, no. 15, dans *Écrire la vie*, Gallimard, coll. « Quarto », 1989, pp. 549-551.
- . *L'occupation*. Gallimard, 2002.
- . « L'occupation ». *Le Monde*, 7 août 2001, pp. 2-14.
- . « Toute vérité déclenche les passions ». Entretien de Raphaëlle Rérolle (avec Camille Laurens), *Le Monde des livres*, 4 févr. 2011.

- [https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions\\_1474360\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html), consulté le 2 nov. 2019.
- . « Vers un *je* trans personnel ». Dans Lecarme Jacques (dir.) *Autofiction & Cie*, RITM, no. 6, Université de Paris X, 1994.
- . « 'Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...'. L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable ». Entretien avec Isabelle Charpentier, *COntEXTES*, vol. 1, 15 sept. 2006, [www.journals.openedition.org /contextes/74](http://www.journals.openedition.org /contextes/74), consulté le 23 janv. 2020.
- « Essentiel ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/essentiel](http://www.cnrtl.fr/definition/essentiel), consulté le 2 nov. 2019.
- « Étiologie ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/etiologie](http://www.cnrtl.fr/definition/etiologie), consulté le 20 janv. 2021.
- « Étranger ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/etranger](http://www.cnrtl.fr/definition/etranger), consulté le 2 nov. 2019.
- Falret, J. « Folie raisonnée ou folie morale ». *Études cliniques sur les maladies mentales et nerveuses*, JB Baillière, 1890, pp. 475-544.
- Faubion, James. « Heterotopia: An Ecology ». *Heterotopia and the city: Public Space in a Postcivil Society*, Michiel Dehaene et Lieven De Caeter (éds), Routledge, 2008, pp. 31-40.
- Felman, Shoshana et Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, 1992.
- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Éd. du Seuil, 1978.
- . « Madness and Philosophy or Literature's Reason ». *Yale French Studies*. 1975, pp. 206-228.
- . « Preface ». *Writing and Madness: Literature/philosophy/psychoanalysis*. Martha N. Evans (trad.), Stanford University Press, 2007, pp. 1-11.
- . « Women and Madness: The Critical Phallacy ». *Diacritics*, vol. 5, no 4, 1975, pp. 2-10.
- Ferber, Alona, et Judith Butler. « Judith Butler on the Culture Wars, JK Rowling and Living in "Anti-Intellectual Time"s ». *New Statesman*, 22 sept. 2020, [www.newstatesman.com/international/2020/09/judith-butler-culture-wars-jk-rowling-and-living-anti-intellectual-times](http://www.newstatesman.com/international/2020/09/judith-butler-culture-wars-jk-rowling-and-living-anti-intellectual-times), consulté le 5 déc. 2020
- Ferreira-Meyers, Karen. « L'aventure de l'autofiction : De la théorie doubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXI<sup>ème</sup> siècle ». *Dalhousie French Studies*, vol. 91, 2010, pp. 55-61.
- « Figurer ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/figurer](http://www.cnrtl.fr/definition/figurer), consulté le 2 oct. 2018.

- Firică, Ștefan. « L'autofiction : Genre littéraire féminin ? ». *Diversité et identité culturelle en Europe (DICE)*, XII, no. 2, Editura Muzeul Literaturii Române București, 2015, pp. 117-124.
- Fisher, Dominique D. « L'esthétique et la politique du réel dans la littérature aujourd'hui ». *Art et politique : La représentation en jeu*, Lucille Beaudry, Caroline Ferrer et Jean-Christian Pleau (dir.), Presses de l'Université du Québec, 2011, pp. 59-73.
- « Folie ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/folie](http://www.cnrtl.fr/definition/folie), consulté le 3 févr. 2019.
- « Fondre ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/fondre](http://www.cnrtl.fr/definition/fondre), consulté le 10 juin 2019.
- Forest, Philippe. *Le roman, le je*. Pleins Feux, 2001.
- « Forme ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/forme](http://www.cnrtl.fr/definition/forme), consulté le 3 juin 2019.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres ». *Dits et écrits, tome II, 1976-1988*, no. X, Quarto Gallimard, 2001, pp. 1571-1581.
- . « La folie, l'absence d'œuvre ». *Dits et écrits, tome I, 1954-1975*, no. 25, Gallimard, 2001, pp. 440-448.
- . « Folie, Littérature, Société ». *Dits et écrits, tome II, 1976-1988*, no. 82, Gallimard, 2001, pp. 972-996.
- . « Le sujet et le pouvoir ». *Dits et écrits, tome II, 1976-1988*, no. 306, Gallimard, 2001.
- . *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard, 2016.
- . *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, 1966.
- . *Naissance de la clinique : Une archéologie du regard médical*. Presses Universitaires de France, 1963.
- « Fourberie ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/fourberie](http://www.cnrtl.fr/definition/fourberie), consulté le 3 juin 2019.
- Frank, Arthur W. *The wounded storyteller: body, illness, and ethics*. University of Chicago Press, 1997.
- Freud, Sigmund, et Anne Berman. *Anna O. (Etudes sur l'hystérie)*. Hatier, 1996.
- Freud, Sigmund. « Le moi et le ça ». *Essais de psychanalyse*. Trad. de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch. Éditions Payot, 1968, pp. 177-234.
- . «L'inquiétante étrangeté» (Das Unheimliche) ». Traduction française de Marie Bonaparte et Mme E. Marty. *Essais de psychanalyse appliquée*. Éditions Gallimard, 1933.

Réimpression, 1971. Collection Idées, nrf, no 243, pp.163 - 210. Cet article a été originalement publié dans Imago, tome V, 1919.

« Friction ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/friction](http://www.cnrtl.fr/definition/friction), consulté le 20 janv. 2021.

Frommer, D. J. « Changing Age of the Menopause ». *The British Medical Journal*, vol. 2, no. 5405, 1964, pp. 349–351.

« Antérieur ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/antérieur](http://www.cnrtl.fr/definition/antérieur), consulté le 25 févr. 2020.

Gaensbauer, Deborah B. « Chloé Delaume's Experimental Self- Representations ». Dans *Women's Writing in Twenty-First-Century France: Life as Literature*, Gill Rye et Amaleena Damlé (éds), University of Wales Press, 2013.

Gambus, Aurélie. *La quête d'individualisation du personnage féminin : Les jolies choses de Virginie Despentes, Amor, curiosidad, prozac y dudas de Lucía Etxebarria, Surtout ne te retourne pas et Cette fille-là de Maïssa Bey*. L'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, thèse de doctorat, déc. 2009.

« Garder ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/garder](http://www.cnrtl.fr/definition/garder), consulté le 3 juin 2019.

Garnier, Emmanuelle. « Les 'mots de passe' : Les petites filles mortes ne grandissent pas de Beth Escudé ». Weber, Edgard, et al., *Langue(s) d'écrivains*. Presses universitaires de Strasbourg, 2013, pp. 167-178, <http://books.openedition.org/pus/5730>.

Gasparini, Philippe. « Autofiction vs autobiographie ». *Tangence*, vol. 97, 2011, pp. 11–24.

--. *Est-il Je ? : Roman autobiographique et autofiction*. Éd. du Seuil, 2005.

Gaudreau, Michèle, *Violence et identité dans Les mouffettes d'Atropos et Le cri du sablier de Chloé Delaume*. Cahiers de l'IREF, coll. « Tremplin », no. 2, 2011.

Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Éditions du Seuil, 1982.

Gilbert, Sandra M. et Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 2007.

Girardon, Lucie. *La place de l'"Habiter" dans le corpus psychiatrique*. Université Claude Bernard, thèse de doctorat. 2011.

Givoni, Michal. *The Care of the Witness: A Contemporary History of Testimony in Crises*. Cambridge University Press, 2016.

Grell, Isabelle. « À propos de la chose commune : l'autofiction ». Entretien de Konan Kouassi Samuel, 2014, [www.autofiction.org/index.php?post/2015/09/10/A-propos-de-la-chose-commune-%3A-lAutofiction](http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/09/10/A-propos-de-la-chose-commune-%3A-lAutofiction), consulté le 4 oct. 2018.

--. *L'Autofiction*. Armand Colin, 2014.

- « Griffonner ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/griffonner](http://www.cnrtl.fr/definition/griffonner), consulté le 20 janv. 2021.
- Gross, Angelika. « L'idée de la folie en texte et en image : Sébastien Brant et l'insipiens ». *Médiévales*, no. 25, 1993, pp. 71–91.
- « Grumeleux ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/grumeleux](http://www.cnrtl.fr/definition/grumeleux), consulté le 20 janv. 2021.
- Gubar, Susan. « What Ails Feminist Criticism? ». *Critical Inquiry*, vol. 24, no. 4, 1998, pp. 878–902.
- Guichard, Thierry. « Laboratoire de génétique textuelle : Dossier Chloé Delaume ». *Le Matricule des Anges*, 100, févr. 2009, pp. 18-21.
- Guimbail, Henri. *De la folie à la ménopause*. A. Davy, 1884.
- Harsen, Jill. « Gender, Class, and Madness in Nineteenth-Century France ». *French Historical Studies*, vol. 17, no. 4, 1992, pp. 1048–1070.
- Havercroft, Barbara. « Subjectivité féminine et conscience féministe dans L'événement ». Dans Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2004, pp. 125- 138.
- Hasbellaoui, Mokhtar. « Plan national de la promotion de la santé mental 2017-2020 ». *Ministère de la santé de la population et de la réforme hospitalière de la République Algérienne*, [Sante.gov.dz](http://Sante.gov.dz), 2017.
- Hausman, Carl. *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*. Cambridge University Press, 1989.
- Hautgen, Thierry et Marc Louis Bourgeois. *L'évolution du concept de mythomanie dans l'histoire de la psychiatrie*. *Ann Med Psych*, vol. 165, no. 5, 2007, 334–44, [doi-org.proxy.library.vanderbilt.edu/10.1016/j.amp.2007.03.013](https://doi.org/proxy.library.vanderbilt.edu/10.1016/j.amp.2007.03.013), consulté le 2 janv. 2020.
- Herndl, Diane Price. « The Writing Cure: Charlotte Perkins Gilman, Anna O., and 'Hysterical' Writing ». *NWSA Journal*, vol. 1, no. 1, 1988, pp. 52–74.
- « Histoire ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/histoire](http://www.cnrtl.fr/definition/histoire), consulté le 4 déc. 2019.
- Hite, Molly. « Writing in the Margins: Jean Rhys ». *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*, Cornell University Press, 1989, pp. 19-54.
- « Horizon ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/horizon](http://www.cnrtl.fr/definition/horizon), consulté le 19 juill. 2018.
- Hubier, Sebastien. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Armand Colin, 2003.

- Hughes, Alex. « Women's/lesbian writing ». *Encyclopedia of Contemporary French Culture*. Alex Hughes et Keith Reader (éds), Taylor & Francis, 1998, <https://epdf.pub/encyclopedia-of-contemporary-french-culturea73c378b991eb40f15ace890ee3c48c557.html>, consulté le 3 janv. 2020.
- Hugueny-Léger, Elise. *Je e(s)t les autres : transgressions textuelles, déplacement littéraires et enjeux sociopolitiques du transpersonnel dans l'oeuvre d'Annie Ernaux*. Durham University, thèse de doctorat, 2007.
- Hustvedt, Siri. *The Shaking Woman or a History of My Nerves*. Picador/Henry Holt, 2011.
- « Immatériel ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/immatériel](http://www.cnrtl.fr/definition/immatériel), consulté le 21 janv. 2021.
- « Imposture ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/imposture](http://www.cnrtl.fr/definition/imposture), consulté le 13 févr. 2020.
- « Imparfait ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/imparfait](http://www.cnrtl.fr/definition/imparfait), consulté le 1 févr. 2020.
- « Incarner ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/incarner](http://www.cnrtl.fr/definition/incarner), consulté le 20 janv. 2021.
- « Indélébile ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/indeleBILE](http://www.cnrtl.fr/definition/indeleBILE), consulté le 2 févr. 2020.
- « Intelligence ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/intelligence](http://www.cnrtl.fr/definition/intelligence), consulté le 2 mai 2020.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Éditions de Minuit, 1977.
- « Ivraie ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/ivraie](http://www.cnrtl.fr/definition/ivraie), consulté le 22 janv. 2021.
- Jabri, Youssef. « L'autofiction, le non-lieu d'un genre ». *Cahiers d'Études sur la Représentation*, no. 2, déc. 2017, pp. 16-27.
- Jaccard, Roland, *La Folie*. PUF, coll. « Que sais-je ? », 1979.
- « Jalousie ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/jalousie](http://www.cnrtl.fr/definition/jalousie), consulté le 22 janv. 2021.
- Jeannelle, Jean-Louis. « Les Antimémoires : exemplarité de soi et inexemplarité générique ». *Littérature et exemplarité*, Alexandre Gefen, et al. (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 313-329.
- . « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? ». *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir), Academia Burylant, 2007, pp. 17-37.
- Jeanpierre, Laurent. « Pierre Bourdieu par Pierre Bourdieu, ou la question du double ». *Critique*, vol. 689, no. 10, 2004, pp. 776-790.

- Jellenik, Cathy. « Annie Ernaux and L'autre fille: Writing Absence ». *Women in French Studies*, vol. 25, 2017, pp. 160-171.
- Jensen, Jessica R. *Hysterographies: Writings on Women's Reproductive Body Image in Contemporary French Fiction*. University of Pennsylvania, 2010, thèse de doctorat, ProQuest, 17 déc. 2019.
- « Jeu ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/jeu](http://www.cnrtl.fr/definition/jeu), consulté le 2 févr. 2020.
- Johnson, Peter. « Unravelling Foucault's 'different spaces' ». *History of the Human Sciences*, vol. 19, no. 4, 2006, pp. 75-90.
- Jordan, Shirley. « État présent: Autofiction in the feminine ». *French Studies* 67, no. 1, 2013, pp. 76-84.
- Jordis, Christine. *Jean Rhys : La prisonnière*. Stock, 1996.
- Kaës, R. et al. *Crise, rupture et dépassement*. Dunod, 1979.
- Kearns Michael. *Metaphors of Mind in Fiction and Psychology*. The University Press of Kentucky, 2015.
- Klein-Scholz, Christelle. « Fragments d'un corps : L'écriture du sida dans les ouvrages d'Hervé Guibert ». *L'esprit Créateur*, vol. 56, no. 2, 2016, pp. 52-63.
- Knight, Kelvin T. « Placeless Places: Resolving the Paradox of Foucault's Heterotopia ». *Textual Practice*, vol. 31, no.1, 2017, pp. 141-158.
- Kohn, George C. *Encyclopedia of Plague and Pestilence: from Ancient Times to the Present*. 3rd ed., Facts on File: Library of World History, 2008.
- Kolebka, Héloïse. « Annie Ernaux : 'Je ne suis qu'histoire' ». *L'histoire*, vol. 332 no. 6, 2008.
- Kosnick, Kristina. *Nina Bouraoui and "le pays des mots": Performativity and Presence in Garçon manqué, Mes mauvaises pensées and Nos baisers sont des adieux*. University of Wisconsin-Madison, thèse de doctorat, 2016.
- Kraus, Chris. *Social Practices*. Semiotext(e), 2018.
- Kristeva Julia. « Unes femmes ». *Les Cahiers du GRIF*, no. 7, 1975. Dé-pro-ré créer. pp. 22-27.
- Kubrick, Stanley (Réal.). *Orange Mécanique*. Warner Brothers, 2013.
- « Là ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/la](http://www.cnrtl.fr/definition/la), consulté le 1 févr. 2020.
- Lacan Jacques. « Propos sur la causalité psychique ». *Écrits*, Seuil, 1966, pp. 151-193.
- . « L'instance de la lettre dans l'inconscient ». *Écrits I*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, pp. 249-289.



- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma: Parallax Re-visions of Culture and Society*. Johns Hopkins Univ. Press, 2001.
- Lafontaine, Dominique et Lorent Geneviève. « Si l'écriture des femmes ». *Les Cahiers du GRIF*, no. 23-24, 1978. Où en sont les féministes ? pp. 153-156.
- Laplanche, J., J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. PUF, 1967.
- « La querelle des Anciens et des Modernes ». *Gallica : Les Essentiels Littérature*, Bibliothèque nationale de France, 2020, gallica.bnf.fr/essentiels/repere/querelle-anciens-modernes, consulté le 27 janv. 2020.
- Laouyen, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique ». *Frontières de la fiction*, Alexandre Gefen et René Audet (dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pp. 339-356.
- Lasègue, E-C. « Les hystériques, leur perversité, leurs mensonges ». *Ann Méd Psychol 1881*, vol. 39, no. 111, Nouv. Ed., *Écrits psychiatriques*, Privat, 1971, p. 165-71.
- « Lassitude ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, www.cnrtl.fr/definition/lassitude, consulté le 1 févr. 2020.
- Laurens, Camille. « Affronter l'épreuve du vrai ». *Le Monde des livres*, 29 avr. 2003.
- Laurent, Jenny. *Méthodes et problèmes : L'autofiction*. Université de Genève. 2003, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afinteg.html#af020000>, consulté le 13 févr. 2020.
- Laurentin, Emmanuel et al. « Quelle histoire de la folie après Foucault ? - Ép. 3/4 - Une Histoire de la folie ». La fabrique de l'histoire, France Culture, 27 févr. 2019, [www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/une-histoire-de-la-folie-34-quelle-histoire-de-la-folie-apres-foucault](http://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/une-histoire-de-la-folie-34-quelle-histoire-de-la-folie-apres-foucault), consulté le 13 févr. 2020.
- Lawler, J. « Verlaine's "Naïveté" ». *The Language of French Symbolism*. Princeton University Press, 1969, pp. 21-70.
- Laznik, Marie-Christine, *L'impensable désir*. Denoël, L'Espace analytique, 2003.
- Le Breton, David, *Sociologie du corps*. PUF, 2008.
- Lebdai, Benaouda. « Yasmina, an Autodiegetic Character: Herstory and History ». *Arab Women's Lives Retold*, Nawar Al-Hassan Golley (Éd), Syracuse University Press, 2007, pp. 35-48.
- Lecarme, Jacques. « L'autofiction : mauvais genre ? ». *L'Autofiction & Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), Université Paris X, 1993.
- Leclerc, Annie. *Parole de Femme*. Bernard Grasset, 1974.
- Legars, Brigitte. s. d. « FÉMINISME ; Le féminisme des années 1970 dans l'édition et la littérature ». *Encyclopædia Universalis*,

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-le-feminisme-des-annees-1970-dans-l-edition-et-la-litterature/>, consulté le 17 sept. 2018.

Lejeune, Philippe. *L'autobiographie en France*. Armand Colin, 1971.

--. *Le pacte autobiographique*. Le Seuil, 1975.

Lerude, Martine. « Belle ou pas belle, une question analytique ? ». *Le Bulletin Freudien* no. 31, mai 1998.

« Limite ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/limite](http://www.cnrtl.fr/definition/limite), consulté le 13 févr. 2020.

Loewenberg, Ina. « Creativity and Correspondence in Fiction and in Metaphors ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, n° 3, 1978, pp. 341.

Loum, Fatou Dame. « Sport et maraboutage : la lutte sénégalaise, élément de compréhension des phénomènes de maraboutage ». *Corps*, vol. 12, no. 1, 2014, pp. 201-209.

MacPherson, Kathleen. « Menopause as Disease: the Social Construction of a Metaphor ». *Advances in Nursing Science*, vol. 3, no. 2, janv. 1981, pp. 95-114.

Mathieu-Castellani, Gisèle. *La Scène judiciaire de l'autobiographie*. Presses Universitaires de France, 1996.

Maton, Karl. « Habitus ». *Pierre Bourdieu : Key Concepts*, Michael James Grenfell (éd.), Routledge, 2014, pp. 49-65.

Mauger, Gérard. « Sens pratique et conditions sociales de possibilité de la pensée 'pensante' ». *Cités*, vol. 38, no. 2, 2009, pp. 61-77.

McCracken, Allison. « 'Study of a Mad Housewife': Psychiatric Discourse, The Suburban Home and The Case of Gracie Allen ». *Small Screens, Big Ideas: Television in the 1950s*. Thumim, Janet. I.B. Tauris, 2002.

Meek, Laura Anne. *Medicalization and Neoliberal Individualization of Women's Suffering in the Context of Third-Wave/Post-Feminism*, University of Chicago, thèse de doctorat, 2011.

Melman, Charles. « Que veut une femme ? », *Ornicar, Bulletin du Champ freudien*, no. 15, Ed. Navarin, 1978, pp. 33-34. Cité par Laznik, p. 94.

« Mémoire ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/memoire](http://www.cnrtl.fr/definition/memoire), consulté le 2 févr. 2018.

Mesbah, Mohamed Chafik. « Psychiatrie, santé mentale et société en Algérie : Farid Kacha, L'entretien du mois ». *Le Soir d'Algérie*, no. 12, 23 mai 2009, pp. 7-9.

« Métaphore ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/métaphore](http://www.cnrtl.fr/definition/metaphore), consulté le 22 janv. 2021.

- « Métonymie ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/métonymie](http://www.cnrtl.fr/definition/métonymie), consulté le 22 janv. 2021.
- Michineau, Stéphanie. *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*. Publibook, 2008.
- Miller, Jim. *The Passion of Michel Foucault*. Harvard University Press, 2000.
- Mitchell, Juliet. *Women, the Longest Revolution*. Pantheon Books, 1984.
- Mokaddem, Khédidja. « Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey », *Synergies Algérie* no. 5, 2009, pp. 217-225.
- Montenach, Anne. « Agency : un concept opératoire dans les études de genre ? : Introduction ». *Rives méditerranéennes*, vol. 41, 2012, pp. 7-10.
- Motte, Warren. « Annie Ernaux's Understatement ». *The French Review*, vol. 69, o. 1, 1995, pp. 55–67.
- Moussaron, Jean-Pierre. « Fac-similé pour Jacques Derrida ». *Papiers du collège international de philosophie*, Papiers 4, mars 1991.
- Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy et Marshall Cohen (éds.), Oxford UP, 1999, pp. 833-844.
- « Naïveté ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/naïveté](http://www.cnrtl.fr/definition/naïveté), consulté le 22 janv. 2021.
- « Nature ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/nature](http://www.cnrtl.fr/definition/nature), consulté le 13 févr. 2020.
- Nerval, Gérard de. « El Desdichado ». *Les Filles du feu*, D. Giraud, 1854, p. 329.
- Ni Cheallaigh, Gillian. *Three Generations of Women Writing Mad Women in French: Simone de Beauvoir, Emma Santos, Linda Lê*. University of London, King's College, 2015, thèse de doctorat, ProQuest, 17 déc. 2019.
- Ni Cheallaigh, Gillian, Laura Jackson, Siobhán McIlvanney. *Quand la folie Parle: The Dialectic Effect of Madness in French Literature since the Nineteenth Century*. Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Noble, Greg et Megan Watkins. « So, How Did Bourdieu Learn to Play Tennis? Habitus, Consciousness and Habituation ». *Cultural Studies*, 2003, pp. 3-4.
- Ockman, Joan. « Two Women in Architecture ». *Journal of Architectural Education (1984-)*, vol. 46, no. 1, 1992, pp. 51–55.
- Oger, Claire. « Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif* ». *Mots. Les Langages du politique*, Vol. 81, no. 2, 2006, pp. 125-129.

- Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton University Press, 1971.
- « Omerta ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/omerta](http://www.cnrtl.fr/definition/omerta), consulté le 12 janv. 2020.
- « Orage ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/orage](http://www.cnrtl.fr/definition/orage), consulté le 13 janv. 2020.
- Ostervald, J F. *La Sainte Bible qui contient le Vieux et le Nouveau Testament*. Boyve, 1744.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. XYZ (Coll. « Documents »), 2007.
- « Palimpseste ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/palimpseste](http://www.cnrtl.fr/definition/palimpseste), consulté le 20 févr. 2020.
- Penny, Laurie. « Laurie Penny on sexism in storytelling: ‘I was a Manic Pixie Dream Girl’ ». *New Statesman*, [www.newstatesman.com/lifestyle/2013/06/i-was-manic-pixie-dream-girl](http://www.newstatesman.com/lifestyle/2013/06/i-was-manic-pixie-dream-girl). Juin 2013, consulté le 3 déc. 2019.
- Peoples, Whitney A. « ‘Under Construction’: Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms ». *Meridians*, vol. 8, no. 1, 2008, pp. 19–52.
- Perreau, Valérie. « Littérature/Folies littéraires. Libres déséquilibres ». *Papiers Universitaires*, 18 mai., 2012, <https://papiersuniversitaires.wordpress.com/2012/05/18/-litterature-folies-litteraires-libres-desequilibres-par-valerie-perreau/>, consulté le 1 févr. 2020.
- Peslier, Julia. « Faust à l'épreuve du médiéval. Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann ». *Littérature*, vol. 148, no. 4, 2007, pp. 77-97.
- Petit, Marc. *Éloge de la fiction*. Fayard, 1999.
- Pichon, Paul. « La Douleur en questions ». *Société d'étude et de traitement de la douleur*, Ministère de la santé et de la protection sociale, nov. 2004, [solidarites-sante.gouv.fr/IMG/pdf/la\\_douleur\\_en\\_questions.pdf](http://solidarites-sante.gouv.fr/IMG/pdf/la_douleur_en_questions.pdf), consulté le 1 sept. 2020.
- Piva, Marika. « ‘Donner à sa vie une forme inédite’ : morphologie du carrefour et du basculement chez Chloé Delaume ». *S'écrire Chloé Delaume*, Juin 2017. <http://komodo21.fr/donner-a-sa-vie-une-forme-ineditemorphologie-du-carrefour-et-du-basculement-chez-chloe-delaume/>, consulté le 1 sept. 2019.
- . « Formes kaléidoscopiques : l'hybridité chez Chloé Delaume », *Babel*, 33, 2016, 1 Jull. 2016, pp. 139-159, <http://journals.openedition.org/babel/4460>, consulté le 4 févr. 2020.
- « Poétique ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/poetique](http://www.cnrtl.fr/definition/poetique), consulté le 29 févr. 2020.
- « Poétique et poésie ». *Gallica : Les Essentiels Littérature, Bibliothèque nationale de France*, 2020, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/poetique-poesie>, consulté le 27 janv. 2020.

- Pollock, Griselda. « Modernity and the spaces of femininity ». *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, 2015.
- Polverel, Elsa. « L'itinéraire singulier d'Emma Santos : Une écriture à l'intersection de la révolte féministe, de la psychanalyse et de la déconstruction antipsychiatrique ». *Quand la folie parle: The Dialectic Effect of Madness in French Literature since the Nineteenth Century*, Gillian Ni Cheallaigh et al (éds.), Cambridge Scholars, 2014, pp. 97-111.
- « Posséder ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/posseder](http://www.cnrtl.fr/definition/posseder), consulté le 20 janv. 2019.
- « Postconsumption ». *Office québécois de la langue française*, 2004, [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=8358375](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8358375), consulté le 20 févr. 2020.
- « Prétexte ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/pretexte](http://www.cnrtl.fr/definition/pretexte), consulté le 2 janv. 2020.
- « Préhension ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/prehension](http://www.cnrtl.fr/definition/prehension), consulté le 22 janv. 2021.
- Printz-Påhlson, Göran. « Style, Irony, Metaphor, and Meaning ». *Letters of Blood and Other Works in English*, Göran Printz-Påhlson & Robert Archambeau (éds.), Open Book Publishers, 2013, pp. 59-66.
- Quinodoz, Jean-Michel. « Le moi et le ça, S. Freud » (1923). *Lire Freud. Découverte chronologique de l'œuvre de Freud*, sous la direction de Quinodoz Jean-Michel. Presses Universitaires de France, 2004, pp. 231-238.
- Rabin, Nathan. « The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown ». <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>, AVclub, 2007, consulté le 2 déc. 2019.
- Rambal, Julie. « Comment la ménopause est devenue taboue ». *Le Temps*, 23 févr. 2019.
- Rault, Jasmine. *Eileen Gray: New Angles on Gender and Sexuality*. McGill University, thèse de doctorat, 2006.
- « Raviver ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/ravavier](http://www.cnrtl.fr/definition/ravavier), consulté le 3 juin 2019.
- « Rayer ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/rayer](http://www.cnrtl.fr/definition/rayer), consulté le 30 janv. 2021.
- Rector, Neil A., et al. *Le trouble obsessionnel-compulsif guide d'information*. 2001, [www.camh.ca/fr](http://www.camh.ca/fr), consulté le 30 janv. 2020.
- @realDonaldTrump (Donald Trump). « AOC is a Wack Job! ». Twitter, 4 oct., 2019, 3h27, [www.twitter.com/realDonaldTrump/status/1179931107111907333?s=20](https://www.twitter.com/realDonaldTrump/status/1179931107111907333?s=20), consulté le 2 févr. 2020.
- . « Nancy Pelosi just had a nervous fit. She hates that we will soon have 182 great new judges and sooo much more. Stock Market and employment records. She says she “prays for the

- President.” I don’t believe her, not even close. Help the homeless in your district Nancy. USMCA? ». Twitter, 5 déc., 2019, 17h49, [www.twitter.com/realDonaldTrump/status/1202631185052164096?s=20](https://www.twitter.com/realDonaldTrump/status/1202631185052164096?s=20), consulté le 1 févr. 2020.
- « Rentrer ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/rentrer](http://www.cnrtl.fr/definition/rentrer), consulté le 23 avr. 2019.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. Penguin, 2011.
- Richard, Annie. *L’autofiction et les femmes. Un chemin vers l’altruisme ?*. L’Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2013.
- Rimbaud, Arthur. *Lettre à Paul Demeny*, datée du 15 mai 1871.
- Ritter, Joshua R. « Recovering Hyperbole: Rethinking the Limits of Rhetoric for an Age of Excess », *Philosophy & Rhetoric*, vol. 45, no. 4, 2012, pp. 406–428. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.5325/philrhet.45.4.0406](http://www.jstor.org/stable/10.5325/philrhet.45.4.0406), consulté le 7 juill. 2020.
- Rocca, Elisa. « L’autofiction face au mythe d’Œdipe ». *Acta fabula*, vol. 15, no. 1, Notes de lecture, janv. 2014, [www.fabula.org/revue/document8354.php](http://www.fabula.org/revue/document8354.php), consulté le 7 nov. 2019.
- Rogers, Megan. *Finding the Plot : A Maternal Approach to Madness in Literature*. Kindle ed., Demeter Press, 2017.
- Rouhana, Samar. *Remise en question et quête identitaire dans l’oeuvre autobiographique d’Annie Ernaux*. Thèse, Sciences de l’Homme et Société. Université Saint-Esprit de Kaslik, 2008.
- Roudinesco, Élisabeth. *Pour une politique de la psychanalyse*. Paris : La Découverte, 1977.
- « Saisir ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/saisir](http://www.cnrtl.fr/definition/saisir), consulté le 2 avr. 2020.
- Sánchez Hernández, Ángeles. « L’auto-socio-biographie d’Annie Ernaux, un genre à l’écart ». *Anales de Filología Francesa*, no. 25, 2017, pp. 187-205.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature ?*. Gallimard, collection Folio/Essais, 1948.
- « Scotomisation ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/scotomisation](http://www.cnrtl.fr/definition/scotomisation), consulté le 23 mars 2019.
- Scull, Andrew. *Madness in Civilization*. Princeton University Press, 2015.
- « Séance ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/seance](http://www.cnrtl.fr/definition/seance), consulté le 2 nov. 2019.
- Seltzer, Leon F. « The Triggers of Sexual Desire: Men vs. Women ». *Psychology Today*, Sussex Publishers, 11 mai 2012.

- Serrano Mañes, Montserrat « Nina Bouraoui : construction sexuelle et transgression identitaire ». *Journal of Research in Gender Studies*, Vol. 1, no. 2, 2011, pp. 33–48.
- « Seuil ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/seuil](http://www.cnrtl.fr/definition/seuil), consulté le 2 avr. 2019.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Lit2Go Edition. 1605. <https://etc.usf.edu/lit2go/94/hamlet/>, consulté le 16 mars 2021.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*. Virago, 1987.
- . « Hysteria, Feminism, and Gender ». *Hysteria Beyond Freud*, Sander Gilman et al. (éds.), University of California Press, 1993.
- Sider, Chérifa. « Pour une politique de santé mentale en Algérie ». *Liberté Algérie*, 22 oct. 2016, [www.liberte-algerie.com/contribution/pour-une-politique-de-sante-mentale-en-algerie-257006](http://www.liberte-algerie.com/contribution/pour-une-politique-de-sante-mentale-en-algerie-257006), consulté le 07 oct. 2019.
- Silvester, Anne. « Le corps, l'esprit, la conscience... ». *Cahiers de Gestalt-thérapie*, vol. 15, no. 1, 2004, pp. 125-135.
- Slama Béatrice. « De la 'littérature féminine' à 'l'écrire-femme' : différence et institution ». Dans *Littérature*, no. 44, 1981. pp. 51-71.
- Small, Helen. *Love's Madness: Medicine, the Novel, and Female Insanit, 1800-1865*. Clarendon Press, 2011.
- Smith, Sidonie, et Julia. Watson. *Reading Autobiography : A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, 2013.
- Soler, Ana. « La parole au féminin : la narratrice de Cette fille-là de Maïssa Bey ». *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, vol. 70, no. 1, art. 11, 2008, pp. 169-183.
- « Solidaire ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/solidaire](http://www.cnrtl.fr/definition/solidaire), consulté le 20 avr. 2019.
- « Sombrier ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/sombrier](http://www.cnrtl.fr/definition/sombrier), consulté le 7 oct. 2019.
- Sontag, Susan. *AIDS and its Metaphors*. Penguin, 1990.
- . *Illness as Metaphor*. Farrar, Straus et Giroux, 1978.
- « Souvenir ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/souvenir](http://www.cnrtl.fr/definition/souvenir), consulté le 2 avr. 2019.
- Stanger Elran, Renana. « A Mind Trying to Right/Write Itself: Metaphors in Madness Narratives ». *Humanities*, vol. 8, no. 2, 2019.

- Stemberger, Martina. « Discours errants, sujets égarés : (Trans)Fictions de la folie chez Emmanuelle Bayamack-Tam ». *Cedille*. Vol. 7, no. 193, sept. 2017, pp. 193-227.
- « Stéréotypé ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/stereotype](http://www.cnrtl.fr/definition/stereotype), consulté le 20 avr. 2019.
- « Stratégie ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/stratégie](http://www.cnrtl.fr/definition/strategie), consulté le 30 janv. 2021.
- Studer, Nina S. *The Hidden Patients: North African Women in French Colonial Psychiatry*. Böhlau Verlag, 2016.
- « Subir ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/subir](http://www.cnrtl.fr/definition/subir), consulté le 30 janv. 2021.
- Szasz, Thomas. *The Manufacture of Madness A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*. Harper and Row, 1970.
- . *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct*. HarperCollins, 1974.
- . « Thomas Szasz's Summary Statement and Manifesto ». *Thomas S. Szasz Cybercenter for Liberty and Responsibility*, 1998, [www.szasz.com/manifesto.html](http://www.szasz.com/manifesto.html), consulté le 20 nov. 2019.
- . « Fifty Years After *The Myth of Mental Illness* ». *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct*, 50th Anniversary Edition. Harper Perennial, 2010.
- « Tabou ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/tabou](http://www.cnrtl.fr/definition/tabou), consulté le 2 nov. 2019.
- « Taboulé ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/taboule](http://www.cnrtl.fr/definition/taboule), consulté le 2 nov. 2019.
- Thorpe, Holly. « Bourdieu, Feminism and Female Physical Culture: Gender Reflexivity and the Habitus-Field Complex ». *Sociology of Sport Journal*, Vol. 26, no. 4, 2009, pp. 491-516.
- Tisseron, Serge. « De l'intimité librement exposée à l'intimité menacée ». *Vie sociale et traitements*, no. 93, 2007, pp. 74-76.
- . « Intimité et extimité ». *Communications*, Antonio Casilli (dir.), no. 88, 2011, pp. 83-91.
- Todorov, Tzvetan. *La littérature en péril*. Flammarion, 2007.
- Tolstói, Léon. *Anna Karénine*. Nelson, 1939.
- Touboul, Anaëlle. « Anaëlle Touboul : 'La littérature réfléchit la folie : elle la reflète et permet de la penser' ». Entretien avec Soria Brown, *Libération*, 2019, [https://www.liberation.fr/debats/2019/08/09/anaelle-touboul-la-litterature-reflechit-la-folie-elle-la-reflete-et-permet-de-la-penser\\_1744602](https://www.liberation.fr/debats/2019/08/09/anaelle-touboul-la-litterature-reflechit-la-folie-elle-la-reflete-et-permet-de-la-penser_1744602), consulté le 14 janv. 2020.



- . « *Histoires de fous* » : *Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle*. Université Sorbonne Paris Cité, thèse de doctorat, 2016.
- « Tous ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012.
- « Tournis ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/tournis](http://www.cnrtl.fr/definition/tournis), consulté le 2 nov. 2018.
- « Transsubstantiation ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/transsubstantiation](http://www.cnrtl.fr/definition/transsubstantiation), consulté le 2 nov. 2019.
- « Travers ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012, [www.cnrtl.fr/definition/travers](http://www.cnrtl.fr/definition/travers), consulté le 2 nov. 2019.
- « Troubles Mentaux ». World Health Organization, 28 nov. 2019, [www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders](http://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders), consulté le 10 déc. 2019.
- Turbayne, Colin Murray. *The Myth of Metaphor*. Yale university Press, 1970.
- Ussher, Jane M. *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?*, Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Vassallo, Helen. « Embodiment, Environment and the Reinvention of Self in Nina Bouraoui's Life-Writing ». *Women's Writing in Twenty-First-Century France: Life as Literature*, Amaleena Damlé & Gill Rye (éds.), University of Wales Press, 2013, pp. 141-53.
- . « Unsuccessful Alterity? the Pursuit of Otherness in Nina Bouraoui's Autobiographical Writing », *Intl. Journal of Francophone Studies*, vol. 12, no. 1, 2009, pp. 37-53.
- . « Wounded Storyteller: Illness as Life Narrative in Nina Bouraoui's *Garçon manqué* ». *Forum for Modern Language Studies*, vol. 43, no. 1, 2007, pp. 46-56.
- Vilain, Philippe. *Défense de Narcisse*. Grasset, 2005.
- « Vrac ». *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, 2012 [www.cnrtl.fr/definition/vrac](http://www.cnrtl.fr/definition/vrac), consulté le 20 déc. 2019.
- Wacquant, Loïc. « Pierre Bourdieu ». *Key Contemporary Thinkers*, Rob Stones (éd.), Macmillan, new edition, 2006, pp. 261-77.
- Wiesel, Elie. « The Holocaust as a Literary Inspiration ». *Dimensions of the Holocaust*, Elliot Lefkowitz (éd). Northwestern University Press, 1977, pp. 5-19.
- Wilce, James M. « Language and Madness ». *A Companion to Linguistic Anthropology*, A. Duranti, Blackwell Publishing Ltd., 2005, pp. 414-430.
- Zambreno, Kate. *Heroines*. Semiotext(e), 2012.
- . « The Sunday Rumpus Interview: Kate Zambreno ». Entretien avec Gina Frangello, *The Rumpus*, 2012, <https://therumpus.net/2012/11/the-sunday-rumpus-interview-kate-zambreno/>, consulté le 9 févr. 2020.

« Zen, or the Skill to Catch a Killer ». *Twin peaks*, Frost, Mark et David Lynch (Réal.), Episode 3, Season 1, ABC, avr. 1990.

Zufferey, Joël. « L'écriture de soi comme invention de l'Autre : formes et enjeux de l'autofiction dans *Passion simple* d'Annie Ernaux ». *L'autofiction: Variations génériques et discursives*, L'Harmattan-Academia, 2012.