HAL
open science

Explorer la frontière : folie et genre(s) dans la littérature anglophone contemporaine

Diane Gagneret

▶ To cite this version:

Diane Gagneret. Explorer la frontière : folie et genre(s) dans la littérature anglophone contemporaine. Littératures. Université de Lyon, 2019. Français. NNT : 2019LYSEN056 . tel-02458256

HAL Id: tel-02458256
https://theses.hal.science/tel-02458256v1

Submitted on 28 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Numéro National de Thèse : 2019LYSEN056

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
opérée par
l'École Normale Supérieure de Lyon

École Doctorale N° 484
Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Spécialité de doctorat : Langues et Littératures étrangères
Discipline : **Études anglophones**

Soutenue publiquement le 22/11/2019, par :
Diane GAGNERET

Explorer la frontière : Folie et genre(s) dans la littérature anglophone contemporaine

---

Devant le jury composé de :

Elisabeth ANGEL-PEREZ	Professeure	Université Paris-Sorbonne	Rapporteure
Jean-Michel GANTEAU	Professeur	Université Paul Valéry-Montpellier 3	Rapporteur
Catherine BERNARD	Professeure	Université Paris-Diderot	Examinatrice
Marc DELREZ	Professeur	Université de Liège	Examinateur
Vanessa GUIGNERY	Professeure	École Normale Supérieure de Lyon	Directrice de thèse

Numéro National de Thèse : 2019LYSEN056

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée par

l'École Normale Supérieure de Lyon

École Doctorale N° 484
Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Spécialité de doctorat : Langues et Littératures étrangères
Discipline : Études anglophones

Soutenue publiquement le 22/11/2019, par :

Diane GAGNERET

Explorer la frontière : Folie et genre(s) dans la littérature anglophone contemporaine

Devant le jury composé de :

Elisabeth ANGEL-PEREZ	Professeure	Université Paris-Sorbonne	Rapporteure
Jean-Michel GANTEAU	Professeur	Université Paul Valéry-Montpellier 3	Rapporteur
Catherine BERNARD	Professeure	Université Paris-Diderot	Examinatrice
Marc DELREZ	Professeur	Université de Liège	Examinateur
Vanessa GUIGNERY	Professeure	École Normale Supérieure de Lyon	Directrice de thèse

Image de couverture : Autoportrait de Célia, patiente de Michael Robbins (1991)

REMERCIEMENTS

Ce travail ne peut s'ouvrir sans un hommage à tous ceux qui, ayant été les meilleurs antidotes à la solitude de l'apprenti chercheur, ont fait de ces quatre années de thèse une expérience si enrichissante par leur soutien et leur sérénité.

Mes premiers remerciements vont à Vanessa Guignery, dont la présence et les conseils m'ont accompagnée non seulement au fil de cette thèse mais dès les premières étapes de mon parcours de recherche, auquel elle a ouvert bien des pistes ; la pertinence et la précision de son regard ont grandement contribué à affiner le mien. Je salue ici la justesse de ses observations, sa rigueur et son soutien, et lui sais gré de toutes les discussions qui ont nourri ces années de doctorat.

Ma gratitude va également aux membres de mon jury, Elisabeth Angel-Perez, Catherine Bernard, Marc Delrez et Jean-Michel Ganteau, pour m'avoir fait l'honneur de lire ces pages ; je me réjouis des échanges à venir. Je remercie tout particulièrement Elisabeth Angel-Perez et chacun de ses doctorants pour leur accueil chaleureux au sein du Groupe Théâtre de la Sorbonne, dont les séminaires m'ont permis de partager et de découvrir diverses idées dans une atmosphère particulièrement bienveillante et stimulante.

Ces dernières années m'ont permis de découvrir aussi bien la recherche que l'enseignement, et je tiens ici à remercier mes collègues de divers horizons. Toute ma reconnaissance va en premier lieu à chacun des membres du département d'anglais de l'École Normale Supérieure de Lyon qui, après m'avoir accueillie et formée en tant qu'étudiante, m'a offert la meilleure des initiations au métier d'enseignante. Merci également à mes collègues de l'Université de Lorraine de m'avoir si vite intégrée à leur belle équipe ; merci pour leur aide, leurs conseils, leurs encouragements et leur soutien qui ont rendu la fin de rédaction bien plus douce et aisée.

Les mots ne suffisent pas pour dire tout ce que je dois à ceux qui m'accompagnent depuis le début de cette thèse, ou depuis le début. Parmi les collègues devenues amies au fil des premières années de thèse, merci à Sonia et à Mathilde ; merci aussi à Héloïse pour son humour et sa finesse. Merci à Isabelle et à Léa pour leur amitié si nécessaire. Pour l'étendue de son soutien, pour sa gentillesse et son intelligence, merci à Anne-Claire que j'ai l'impression de connaître depuis bien longtemps. Merci à Thierry pour sa sensibilité et son savoir. Merci à Fanch et à Sophie, que je suivrais au bout du monde. Merci à Marie et à Aurélien pour nos aventures oxoniennes et pour toutes les autres. Merci au Docteur Pilote, amie et mentor, pour toutes ses

réponses et pour tous les moments passés ensemble depuis l'entrée à l'ENS, avec tous les autres membres de la nouvelle Camif dont la joie et la bonne humeur me sont si précieuses. Merci donc à Anne-Laure, Anita, Alice, Clément, Étienne, Jodie, Lucie et Xavier, et en particulier à Claire-Lucie pour son soutien et son écoute au quotidien, et à Camille pour sa présence, ses conseils et pour toutes les pauses si salvatrices. Toutes ces journées passées dans les entrailles de la BnF n'auraient pas été les mêmes sans elle ni sans Florent, que je remercie pour toutes ces années d'amitié et de fous rires, ainsi qu'Houda et Céleste. Merci à Cristina d'avoir égayé certaines de mes lectures. Merci à Franck, dont l'œil n'a d'égal que la plume et qui a donné du *duende* à mon amour de la littérature. Merci à Gaëlle, mon modèle dans la thèse comme dans la vie, à Victoria, parce que c'est elle, et à Marion si aventureuse. Merci à ceux qui sont là depuis les années de collège et de lycée, et avec qui j'ai eu le bonheur de grandir : Isabelle pour son inépuisable énergie et pour nos discussions sur la « recherche », Simon pour son âme d'enfant et son âme d'artiste, Pierre pour sa curiosité, pour tous ses talents, pour son rire et sa générosité, et Pauline, pour tout.

Enfin, un merci toujours à multiplier à mes parents, Pierre-Yves et Carole, dont je suis si fière d'être la fille, et à Thomas et Manon, que j'ai tant de chance d'avoir comme frère et sœur. Je dois à ma famille, petite et grande, présente ou partie, de m'avoir donné, avec son amour inconditionnel, cet équilibre si précieux qui rend la vie moins vertigineuse et me permet d'y avancer d'un pas sûr. Merci aussi à celui qui y avance avec moi et grâce à qui j'avance ; merci de renforcer mon équilibre et de me faire tourner la tête.

NOTE SUR LE TEXTE

Afin d'alléger la lecture, nous adoptons pour les œuvres du corpus primaire les abréviations suivantes :

- *TL*, pour *The Lagoon and Other Stories*, de Janet Frame (Bloomsbury, 1997 [1951) ; *FW*, pour *Faces in the Water*, de Janet Frame (Virago, 2009 [1961]).
- *QTI*, pour *The Quantity Theory of Insanity*, de Will Self (Bloomsbury, 1991).
- *MU*, pour *Monkey's Uncle*, de Jenny Diski (Phoenix, 1994).
- *EL*, pour *Enduring Love*, d'Ian McEwan (Vintage, 1998 [1997]).
- *4.48* pour *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane (Methuen, 2000).
- *WWD* pour *The Wonderful World of Dissocia*, d'Anthony Neilson (Methuen, 2007 [2004]).

Les références de pages apparaissent entre parenthèses, à la suite de l'abréviation.

Dans un même souci d'allègement, nous utilisons au fil de cette thèse le terme de « lecteur » au masculin neutre plutôt que l'écriture inclusive (« lecteur.trice.s »), sans pour autant soustraire cette convention langagière à tout regard critique.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements 1

Note sur le texte 3

Introduction 9

1 L'époque de l'espace 10

2 Logiques de la frontière 12

3 « L'irréductible de la folie » 15

4 Questions de genre(s) 21

5 Les genres de la folie 35

6 Fictions subversives 42

7 Liminalit(t)és 51

Partie I. Fous à (dé)lier : chroniques/critiques de la frontière 55

CHAPITRE 1. Prisonniers du seuil : folie, liminalité, marginalité. 59

1. La folie, ou le passage d'une frontière 60

1.A. La folie en exil 61

1.B. Fous et sains d'esprit 66

2. Murs de l'asile 72

2.A. Asile/prison : internement et enfermement 73

2.B. The angel in the (mad)house : thérapie et tyrannie 79

CHAPITRE 2. Camisoles nominales : folie et frontières du discours. 89

1. Femmes folles et hommes de raison ? 91

1.A. « Male Minds/Female Bodies » 93

1.B. La folie, « maladie des femmes » 99

2. « Sex-typed symptoms » 106

2.A. Diagnostics et dualismes 107

2.B. Le cas de la dépression 117

CHAPITRE 3. « Rationalism gone berserk » : délires de la rationalité.. 125

1. La toile de la raison : raisonnement/emprisonnement 126

1.A. « Frameworks of prediction » : la raison classificatoire 127

1.B. De la case à la cage 131

2. Hybris de la rationalité 135
2.A. Lectures vertigineuses 136
2.B. Délires de la catégorisation 146

Partie II. Traverser la frontière : hétérotopologies, hétérotypologies 155

CHAPITRE 4. Les « espaces autres » de la folie. 161
1. Explorations de la faille 161
1.A. Ouvertures 162
1.B. Passages 168
2. Mondes à l'envers, envers du monde 174
2.A. Immersions 175
2.B. Inversions 183
CHAPITRE 5. De l'hybridité comme loi du genre.. 189
1. Les genres de la folie 190
1.A. Mosaïques 192
1.B. Métissages 196
2. Folie et androgynie(s) 204
2.A. Troubles dans le(s) genre(s) 206
2.B. Hermaphrodismes 216
CHAPITRE 6. « A fissure in ideology » : folie et reconfigurations du savoir.. 223
1. Folie et épistémologie : des dualismes au dialogisme 224
1.A. Théorie(s) de la folie 225
1.B. Expériences de la folie 236
2. « No theory at all » : le crépuscule des Idées ? 242
2.A. La fin des grands récits ? 244
2.B. Histoires de fous et de folles 249

Partie III. Des espaces entre : folie et liminalit(t)é 257

CHAPITRE 7. Seuils : folie et transitionnalité. 263
1. Limbo Park : topologie/typologie des espaces entre 264
1.A. « Non-lieux » de la folie 265
1.B. Espaces de/en crise : liminalité et labilité 270
2. « In Transit » : de la fécondité des états limites 275
2.A. « Borderlands »/« Borderscapes » 275
2.B. Folie et continuums 282

CHAPITRE 8. Carrefours : folie et multiplicités. 287
1. Le tiers espace de la folie 288
1.A. La croisée des chemins 290
1.B. Folie et « trialectique » 294
2. Lisières d'indécidabilité : la frontière interface 302
2.A. Folie et inter-généricité 303
2.B. « Impersonnages » de la folie 309
CHAPITRE 9. Lignes de fuite : vers une redéfinition du genre. 315
1. *Parerga* : pour une nouvelle conception des catégories 317
1.A. La folie comme rupture de l'œuvre 319
1.B. Figures du Neutre 325
2. Free form : penser/classer/écrire entre les lignes 329
2.A. Une écriture rhizomatique ? 331
2.B. Folie et expérimentalismes 338

Conclusion 351

Annexes 363
ANNEXE 1 – Images asilaires : Peinture 365
ANNEXE 2 – Images asilaires : Photographie 368
ANNEXE 3 – Visages de « Crazy Jane » 370
ANNEXE 4 – Figures androgynes dans l'art brut 371
ANNEXE 5 – Modélisation sommaire des traversées de frontières textuelles internes dans *The Quantity Theory of Insanity*, de Will Self 372
ANNEXE 6 – *Enduring Love* : Appendix I 373
ANNEXE 7 – Perspectives sur le processus de création d'Anthony Neilson 379
ANNEXE 8 – *The Wonderful World of Dissocia* en scène(s) 380
ANNEXE 9 – Métamorphoses de *4.48 Psychosis* 381

Bibliographie 383
SOURCES PRIMAIRES 385
Œuvres du corpus 385
Autres œuvres des auteurs du corpus 385
Sélection de mises en scène des pièces du corpus 386
Autres sources primaires 387
Roman et nouvelle 387
Théâtre 388
Poésie 389

SOURCES SECONDAIRES 390
Études critiques sur les auteurs du corpus 390
Jenny Diski 390
Janet Frame 391
Sarah Kane 395
Ian McEwan 399
Anthony Neilson 403
Will Self 405
Espace, frontières 408
Folie… 411
Études générales 411
Folie et littérature 414
Folie et genre (« gender ») 415
Genre (« Gender ») 417
Études générales 417
« Gender » et littérature 419
Genres littéraires 420
Études générales 420
Nouvelle 422
Roman 422
Théâtre 423
Littérature britannique contemporaine 424
Fiction 424
Théâtre 425
Philosophie, théorie critique, théorie de la littérature 426
Ouvrages généraux 426
Postmodernisme 427
Trauma theory & vulnerability studies 428
Ressources en ligne 428

Index 429
Index des noms 431
Index des notions 435
Index des sources primaires 441

Table des illustrations 443

INTRODUCTION

[T]o know the boundaries, is the essence of sanity.

(Ian McEwan, *Saturday*, 4)

Cette maxime cartésienne du neurochirurgien Henry Perowne, l'un des plus fervents rationalistes nés sous la plume du romancier Ian McEwan, définit la raison comme exercice de circonscription ; la folie s'y dessine a contrario et en filigrane comme expérience de (con)fusion et/ou de transgression. À un vécu hors-limites semble donc s'opposer une volonté de délimitation caractéristique du fonctionnement même de la pensée humaine qui, sinon catégorique, est toujours catégorisante[1]. Cette fièvre classificatoire, « vertige taxinomique » décrit en 1985 par Georges Perec dans *Penser/Classer* (2003 : 159), dresse systématiquement entre toute catégorie et la suivante une frontière. Selon Perowne, la limite est consubstantielle à la raison ; la folie résiderait donc dans l'oubli, l'omission ou l'outrepassement de cette limite.

Il n'est pas anodin que dans chacune des œuvres constituant notre corpus, l'irruption de la folie dans le quotidien des protagonistes se manifeste par un double mouvement de marquage et de passage, de tracé et de traversée d'une frontière, spatiale et/ou symbolique. L'invention ou l'investissement d' « espaces autres » selon la terminologie foucaldienne[2], soit des stratégies de spatialisation subversives, semblent ainsi caractériser selon des modalités différentes et à des degrés divers *The Lagoon and Other Stories* (1951) et *Faces in the Water* (1961), de Janet Frame ; *The Quantity Theory of Insanity* (1991), de Will Self ; *Monkey's Uncle* (1994), de Jenny Diski ; *Enduring Love* (1997), d'Ian McEwan ; *4.48 Psychosis* (2000), de Sarah Kane ; et *The Wonderful World of Dissocia* (2004), d'Anthony Neilson. La folie semble souvent se déployer dans ces nouvelles, romans et pièces de théâtre « sur la frontière » (« on the boundary », Kane *4.48* 12), dont nous proposerons plus tard dans cette introduction une présentation plus détaillée ; les textes explorent et exploitent ainsi un état de liminalité qui allie critique et création, contestant et redessinant à la fois les frontières (im)posées par la rationalité, poussant à repenser les catégories établies – en particulier celles du genre, sexué comme

[1] En témoigne également l'ouvrage de Patrick Tort intitulé *La Raison classificatoire : Quinze études* (1989).
[2] « Des espaces autres », conférence donnée en 1967 par Michel Foucault et publiée plus tard sous ce titre.

littéraire. Avant même de faire trembler les fondations de notre raisonnement, cependant, ces écritures « sur la frontière » illustrent le mouvement croissant, dans les dernières décennies, de spatialisation de la pensée humaine.

1 L'époque de l'espace

La pulsion de délimitation inhérente à nos processus cognitifs inscrit dans la conception contemporaine de la rationalité le « spatial turn » (ou « tournant spatial ») annoncé par certains critiques dès la fin des années 1960, puis consacré dans les sciences humaines et sociales à partir des années 1980. D'une part, ce tournant fait de l'espace la matrice conceptuelle qui sous-tend la plupart des théories de notre époque, ainsi décrite en 1967 par Michel Foucault :

> L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps, que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. (2004 : 12)

D'autre part, la revalorisation de l'espace entraîne sa re-conceptualisation[3] : la spatialité ayant pris le pas sur la temporalité dans le champ scientifique au fil du XXe siècle[4], il convient d'en renouveler l'analyse, qui évolue à partir de la division établie par Henri Lefebvre dans *La Production de l'espace* (1974). Selon ce qu'il nomme la triplicité perçu-conçu-vécu, Lefebvre propose de distinguer et de faire dialoguer trois axes : la pratique spatiale (donc perçue) d'une société ; les représentations de l'espace par les savants, les planificateurs et les technocrates (soit l'espace conçu) ; et les espaces de représentation des habitants et de certains artistes, écrivains et philosophes qui le décrivent, c'est-à-dire l'espace vécu (1974 : 49)[5]. L'irruption du perçu et du vécu dans le strict conçu de la géographie traditionnelle définit l'émergence comme l'ambition de la géographie culturelle, ainsi présentée par Christine Baron :

---

[3] On peut songer à ces propos d'Henri Lefebvre, qui font à juste titre de l'espace non pas un simple décor mais un corps : « [l]'espace ? Ce n'est pour le 'vécu' ni un simple 'cadre', comparable au cadre d'un tableau, ni une forme ou contenant presque indifférents, destiné seulement à recevoir ce qu'on y met. L'espace, c'est la morphologie sociale ; c'est donc au 'vécu' ce qu'est à l'organisme vivant sa forme elle-même, intimement liée aux fonctions et structures » (1974 : 112).

[4] La prédominance de la spatialité sur la temporalité dans les théories contemporaines ne remet pas en cause le lien indéfectible entre ces deux dimensions. Michel Foucault insiste ainsi sur l'intersection constante, sinon l'interdépendance, entre le spatial et le temporel : « il n'est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps avec l'espace » (2004 : 12).

[5] Quelques années avant Lefebvre, Gaston Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, proclame l'importance de l'espace vécu qu'il oppose à celui, sinon « des savants, des planificateurs et des technocrates », des géomètres : « [l]'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination » (Bachelard 1967 : 17).

> L'objet privilégié de la géographie semble donc de moins en moins le 'geos', la terre, que la manière qu'ont les hommes, au cours de leur histoire, de la transformer, de l'investir, de l'interpréter ; tel est, du moins, le postulat de la géographie culturelle depuis les travaux de Paul Claval. (Baron 2011, en ligne)

Le tournant spatial initié par les travaux en géographie culturelle consacre ainsi l'abandon d'une conception statique, absolue, au profit d'une conception dynamique et discursive de l'espace, qui n'est plus une donnée préexistante à l'activité humaine, mais l'un de ses produits[6]. Il s'agit dans l'étude de la spatialité de passer, selon la recommandation de Lefebvre (préfigurée par le titre de son ouvrage), « des produits à la production » (1974 : 35), s'assurant ainsi de ne jamais dissocier le concept théorique de la réalité pratique (80). Ce constructivisme des nouvelles approches spatiales problématise l'espace et met au jour les tensions qui le structurent et s'y jouent[7], comme le soulignent Kathryne Beebe et Angela Davis dans *Space, Place and Gendered Identities: Feminist History and the Spatial Turn* :

> Through this more theoretical approach, both cultural geographer and others in the humanities gradually came to consider 'space' as somewhat removed from the old idea of a static geographical 'place'. Space was dynamic, constructed, and contested. It was where issues of sexuality, race, class, and gender – amongst a myriad of other power/knowledge struggles – were sited, created, and fought out. (2015 : 2)

Dans le domaine souvent polémique du genre (« gender »), qui fait partie des champs d'investigation principaux de notre étude, les pratiques de spatialisation sont placées au cœur de la réflexion[8]. L'espace, réseau de relations, est cependant celui de toutes les rencontres et de toutes les luttes, liées notamment au genre mais également à toutes les autres facettes de la culture et de la vie humaines, comme le précisent les auteures. Or l'aspect dynamique de l'espace ainsi reconceptualisé, sa construction comme sa contestation dépendent d'un procédé fondamental de spatialisation, à savoir la délimitation, qui consiste à tracer des frontières.

---

[6] La géographie culturelle constitue en elle-même un tournant méthodologique fondamental, une transformation de la pratique géographique, puisque comme l'explique Christine Baron, de nos jours, « [l]a géographie est à la fois cette discipline qui observe les phénomènes par lesquels l'homme modifie son espace et cette science humaine qui invente cet espace à travers les concepts dont elle use pour le décrire » (2011, en ligne).

[7] Citons Anna Krasteva dans un chapitre de l'ouvrage intitulé *Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making* : « [t]he classic understanding of space is clearly defined in terms of geography and politics, the constructivist one is open and demands a more complex understanding » (2015 : 16).

[8] Dans *Space, Place and Gendered Identities: Feminist History and the Spatial Turn*, Kathryne Beebe et Angela Davis soulignent ainsi dès l'introduction le rôle majeur des études féministes et des historiens du genre dans le tournant spatial (2015 : 2). Bertrand Westphal affirmait déjà, à l'ouverture de *La Géocritique : réel, fiction, espace*, que « [l]es *Gender Studies* font la part belle à l'analyse spatiale, du double point de vue cognitif et social » (2007 : 110).

2 Logiques de la frontière

Dans *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Bertrand Westphal affirme qu'à l'ère post-industrielle, « [l']espace est devenu une sorte d'entre-deux commandé par une logique et par une culture de la frontière » (2007 : 46). Il n'est donc pas surprenant que dans le sillage du tournant spatial se soit opérée une reconsidération théorique de cet objet central pour qui étudie l'espace, ligne intrinsèquement double selon la définition proposée par Yves Winkin et Tomke Lask dans un numéro spécial de la revue *Quaderni* intitulé « Penser la frontière » :

> La frontière est, dans sa réalité empirique comme dans sa conceptualisation théorique, un objet à double face. C'est sa difficulté, c'est sa portée heuristique. […] Tout d'abord, tel le Janus bifrons dont l'effigie ornait les portes des villes romaines, la frontière contient autant qu'elle repousse. La frontière « interne » peut contribuer à la définition de la communauté, au renforcement de son identité ou de son intégration : « ici, on est chez nous ». La frontière « externe » signifie aux « autres » qu'ils sont dehors et qu'ils ne pourront pénétrer à l'intérieur que sous certaines conditions. (1995 : 60)

L'image du « Janus bifrons », *leitmotiv* des analyses récentes de la frontière[9], scelle l'ambiguïté et l'ambivalence de cette notion dont l'ubiquité n'a d'égale que la complexité. Dans cette étude, nous emploierons le terme de « frontière » en tant qu'hyperonyme, prenant en compte les diverses nuances de sens du mot, reflétées en anglais par l'existence de deux termes principaux que le français peut traduire tous deux par « frontière » : « boundary », la frontière-*limes*, qui peut connoter l'interdiction donc l'étanchéité ; et « border », la frontière-*limen*, qui autorise voire encourage le franchissement[10]. À double tranchant, instrument d'inclusion et d'exclusion à la fois, la frontière dessine des espaces et/ou des communautés selon le principe de ressemblance et selon la loi de la différence. Ligne de démarcation et/ou de discrimination, elle fonde simultanément identité et altérité, comme le signale Anna Krasteva[11] : « [b]orders both delineate and order – *b/ordering*. They frame identities and define alterity » (2015 : 18). La notion de *b/ordering*, reprenant la barre oblique de Perec (*Penser/Classer*), fait écho à la pulsion classificatoire évoquée plus haut. Le riche concept de frontière se déploie donc à bien des niveaux, non seulement géographique, politique et social mais également cognitif, épistémologique, imaginaire ou encore symbolique. Le champ émergent des *border studies* insiste sur la polyvalence de la notion, reflétée par la prolifération actuelle des frontières, lexicale comme littérale :

[9] On peut citer à titre d'exemple l'article de Henk van Houtum et Mark Eker, qui a recours à cette même métaphore : « the Janus-Face of borders », « border as Janus » (2015 : 44).
[10] Nous reviendrons ultérieurement sur cette distinction entre frontière-*limes* et frontière-*limen*.
[11] Citons également van Houtum et Eker : « the demarcation of borders in space, often is coincided with the making of an internal Order and is co-constituted with the making of Others » (2015 : 44).

> Borders, boundaries, frontiers – the proliferation of concepts illustrates the multiplication and diversification of borders and theoretical tools to problematise and analyse them. Two objectives guide the new field: forging new notions and new approaches, on one side, and decentring and destabilising existing concepts, on the other. (Krasteva 2015 : 19)

Si la (dé)multiplication des frontières peut sembler paradoxale au plus fort de la mondialisation[12], l'époque contemporaine est marquée par le renouvellement et la diversification du concept, qui appelle au renouvellement et à la diversification des modes de conceptualisation – tâches auxquelles s'attellent depuis quelques années les *border studies*, dont le double geste de déstabilisation et d'innovation ouvre selon Krasteva de nouveaux horizons à la critique :

> One can only be full of admiration for the theoretical project of border studies, which aims not only to explore new territories and look at space, territoriality and border through new lenses, but also to attack the conceptual hierarchies of the social sciences for decentring, reconfiguring and remapping them […]. (*Ibid* 22)

Ces nouvelles approches de la frontière ont notamment donné lieu au concept prometteur de « borderscape », sur lequel nous reviendrons en détail plus tard dans cette étude. Le « borderscape » procède d'un élargissement de la définition traditionnelle de la frontière, qui n'est plus seulement ligne mais également zone, espace tensionnel par excellence, comme l'écrit Chiara Brambilla : « [b]orders are not taken-for-granted entities that are exclusively connected to the territorial limits of nation-states; rather, they are mobile, relational and contested sites » (in Brambilla et al. 2015 : 111). Tout comme le concept d'espace, celui de frontière devient dynamique : la frontière est aussi un procédé, une pratique, et par voie de conséquence, elle est perpétuellement en relation, en évolution, en mutation – et en expansion.

Si comme le rappellent Nathalie Martinière et Sophie Le Ménahèze, « [c']est de la géographie, de la science politique ou de l'histoire que relève d'abord la frontière » (2003 : 7), le concept ne cesse en effet de conquérir de nouveaux territoires, dont celui, central à notre étude, de la littérature. La théorie littéraire fait preuve ces dernières années d'une tendance à évoquer de façon récurrente les « frontières » d'un texte ou d'un genre. Christine Baron constate à juste titre que « le recours aux métaphores de nature géographique pour décrire des faits littéraires ne cesse d'être une constante de la discipline » (2011, en ligne) ; dans *Mille Plateaux*,

[12] C'est ce que souligne à juste titre Krasteva plus tôt dans ce même chapitre : « [t]he paradox of borders is that the concept emerges at the same moment as its opposite, and affirms itself in front of a huge wave, a real theoretical hurricane, which presumably should completely erase it. Globalisation – the indisputable theoretical fashion of the 1990s to the 2010s – describes the *debordisation* of the world, the end of the realm of territorially defined and grounded power in the form of nation state, and the emergence of the world-system which has a hierarchy and structure – centre and periphery – but this structure is completely deterritorialised, it's economic, political, and symbolic » (2015 : 17).

Félix Guattari et Gilles Deleuze filent ces métaphores dans une définition désormais emblématique de la littérature :

> Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. […] Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. (1980 : 9-11)

Puisque l'objet littéraire (fondé par le geste même de tracer des lignes) doit se concevoir en termes spatiaux, on peut sans doute affirmer avec Martinière et Le Ménahèze que « [d]e cet espace stratégique et équivoque qu'est la frontière – car il est à la fois clôture et ouverture – il est naturel que la littérature s'empare, et qu'elle s'efforce de le représenter » (2003 : 8). Les œuvres de notre corpus jouent en particulier sur l'équivocité de la frontière, privilégiant l'ouverture. Ainsi dans le cadre de notre étude, comme dans celui de l'ouvrage de Martinière et Le Ménahèze, « 'écrire la frontière' consistera moins à évoquer la clôture qu'à instaurer un jeu avec les limites, à tenter de subvertir des principes d'organisation trop stricts » (2003 : 10). Si la raison ne cesse en effet de multiplier les lignes, pour revenir à la terminologie de Deleuze et Guattari, il s'agit trop souvent de lignes dures (dites « molaires »)[13], contre la souplesse rhizomatique invoquée par les auteurs ; les modèles dominants de la rationalité (« trop stricts ») succombent à l'arborescence, que les auteurs définissent comme une pensée centrée, hiérarchique, et majoritairement binaire. Le contraste établi entre « lignes de segmentarités », dures, molaires et « lignes de fuite », souples, moléculaires, recoupe l'opposition structurante dans le champ des *border studies* entre frontières dures (« hard ») et frontières souples (« soft ») telle que l'évoque Krasteva (2015 : 19).

Nul exercice de délimitation ne semble pouvoir aller sans limitation : c'est contre la rigidité de certaines frontières et le binarisme qu'elles induisent ou reflètent que la littérature, dans sa cartographie de contrées à venir, paraît « naturellement » s'inscrire, constituant ainsi un champ privilégié d'investigation où ne s'aventurent encore que rarement les *border studies*, si ce n'est pour aborder la littérature postcoloniale. Si l'entrée de la frontière dans l'espace littéraire semble bien souvent mener à la reconfiguration du concept, les récits des auteurs de notre corpus s'engagent explicitement dans une entreprise de déstabilisation des frontières traditionnelles car c'est le propre de leur objet central, à savoir la folie, que de pousser

[13] Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari proposent ainsi une typologie à trois termes pour définir les grandes lignes de la pensée et de l'existence humaines : la ligne dite « molaire », ligne dure, associée à un espace strié et à un système arborescent, binaire, circulaire, segmentaire ; la ligne « moléculaire », de type rhizome, qui appartient à un espace lisse, qui donne consistance aux multiplicités (1980 : 631-2) ; et enfin la ligne de fuite, de déterritorialisation, qui fait également partie du rhizome et, par ses potentialités créatrices, peut en permettre la réalisation la plus accomplie (*Ibid* 31).

inlassablement à les repenser. En effet, si la rationalité fonctionne bien par délimitation, la folie, esquissée par le cogito cartésien puis consacrée dans les travaux de Foucault comme l'envers, l'opposé ou (en termes spatiaux) l'en-dehors de la raison, ne cesse de problématiser les limites.

3 « L'irréductible de la folie »

S'il est un terme dont l'apanage est l'incertitude, la prudence ou l'hésitation de ceux qui en font usage, c'est bien celui de folie, régulièrement ceint de guillemets dans l'abondante littérature critique sur le sujet[14], où ce choix de ponctuation devient une forme de précaution si fréquemment employée que son absence semble parfois appeler une justification[15]. La ponctuation n'a plus ici une simple fonction d'encadrement, se faisant au contraire le signe de l'inadéquation de maintes entreprises de cadrage conceptuel de la folie, expérience que le notionnel pur échoue à saisir entièrement. C'est ce que souligne Patrick Chemla lorsqu'il évoque « l'irréductible de la folie » (2010 : 9) dans un ouvrage précisément consacré aux expériences de patients plus qu'aux concepts utilisés pour l'analyse de leurs pathologies[16]. Étant donné « l'ambiguïté foncière du mot » (Quétel 2012 : 15) et la diversité de ses emplois, la seule définition possible de la folie semble donc être son indéfinition même ; Lilian Feder dans *Madness in Literature* (1980), puis Isabelle Smadja dans *La Folie au théâtre* (2004), posent une question qui, loin de trouver une réponse, ne semble pouvoir déboucher que sur une vaste constellation d'interrogations supplémentaires[17] :

> The most obvious and natural question that arises at this point is what is madness: how is one to define a concept charged with centuries of political, social, religious, medical, and

[14] Dans *La Folie et la chose littéraire*, Shoshana Felman parle d'une « période d'inflation du discours sur la folie » (1978 : 12) dans les années 1960 et 1970, où l'influence d'une contre-culture polymorphe peut expliquer, entre autres facteurs, l'intérêt porté aux troubles mentaux et au vécu des populations en asile psychiatrique. La fascination séculaire pour la folie (documentée notamment par Michel Foucault) trouve cependant des échos au-delà de cette période, puisque des années 1970 aux années 2010 sont publiés plusieurs ouvrages critiques sur le sujet.

[15] Les guillemets marquent le plus souvent la prudence ou la circonspection de nombreux critiques dont Shoshana Felman, qui signe en 1971 un ouvrage intitulé *La « Folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*. Plus récemment, le psychiatre John G. Howells entoure de guillemets le terme « madness » dans *The Concept of Schizophrenia* (1991) ; c'est également le cas du médecin Michael O'Donnell dans un chapitre de l'ouvrage dirigé par Jane Macnaughton et Corinne Saunders, intitulé *Madness and Creativity in Literature and Culture* (2005 : 35). Françoise Tilkin opte au contraire pour l'absence d'une telle ponctuation dans l'ouvrage qu'elle consacre aux rapports entre folie et antipsychiatrie, non sans prendre le soin de justifier préalablement un choix qu'elle juge susceptible de créer la controverse : « [o]n s'étonnera peut-être de rencontrer les termes 'folie', 'fou', 'folle' employés sans guillemets ou sans précautions particulières. Une fois pour toutes, signalons l'évidence : ces mots sont utilisés sans connotations péjoratives, parce que, même s'ils sont lourds à porter, ils sont parfois préférables à ceux, très contestés à l'époque [de l'antipsychiatrie], de 'maladie mentale' ou de 'malade mental' » (1990 : 5).

[16] Chemla intitule l'ouvrage qu'il dirige en 2010 *Expériences de la folie*.

[17] Selon Shoshana Felman, « [l]a question de la folie, c'est précisément ce qui fait l'essence de la pensée, une *question* » (1978 : 37).

> personal assumptions? There is, of course, no one description that evokes all the varieties of aberrant or bizarre thought and conduct that have been regarded as insane throughout human existence. (Feder 1980 : 5)

> Peut-être cette question […] est-elle à dissoudre plutôt qu'à résoudre : définir un concept de folie serait une tâche impossible. Ce concept, surdéterminé, se caractérise tant dans sa forme que dans son contenu par son exubérance, par l'abondance de ses significations. Et on n'en finirait pas de dresser la liste des différents usages du terme de « fou » dans le langage courant […]. Disons donc que le terme qualifie un être complexe, insaisissable, au comportement incertain dont on ne comprend ni les ressorts ni les réactions au point que même la frontière entre le simulateur et le vrai fou n'est jamais très sûre, pas plus d'ailleurs que n'est sûre la frontière entre le normal et l'anormal, le raisonnable et le déraisonnable. Cette indécision se projette dans le langage où le terme n'a pas une application réservée au fou. (Smadja 2004 : 10)

La folie, malgré l'ubiquité et la familiarité du terme souvent employé au singulier, n'a rien d'un concept unifié : il s'agit en réalité d'une pluralité de singularités difficilement saisissables, d'un assortiment[18], voire, dans des termes plus provocateurs, d'un pot-pourri de réalités qui résistent à la simplification[19]. Certains usages quasi proverbiaux de la folie, la rendant « ordinaire », brouillent les frontières entre le normal et le pathologique ; la folie, parfois diagnostic, parfois complainte, parfois métaphore, s'apparente même à un concept sans frontières compte tenu du vaste répertoire de ses usages courants, « concept extensif […] qui plonge ses racines un peu partout » (*Ibid* 17). Ainsi, comme le souligne Christian Fierens, « la folie ne se laisse jamais enclaver par la raison » (2005 : 10) ; excessive par excellence, la folie dans son exubérance ou sa diversité semble systématiquement se dérober aux tentatives de délimitation, comme le suggère Monique Plaza dans *Écriture et folie* : « le mot évoque un monde trouble, les chaos d'une raison chancelante, les soubresauts d'une pensée qui *perd ses limites* et rit trop fort ou se désespère trop mal » (1986 : 5, nous soulignons).

Sans prétendre proposer une définition nette d'une notion dont la critique souligne perpétuellement l'indétermination, on décrira ainsi principalement la folie comme l'extrême, l'excès, le débordement, soit le hors-catégorie. Plusieurs tentatives définitoires, littéraires comme médicales, convergent sur ce point[20]. Dans la langue commune, la folie précède et

---

[18] C'est le terme choisi par Michael O'Donnell dans sa définition de la folie : « an assortment of well-defined diseases of the mind and less well-defined eccentricities, insecurities, and perceived inadequacies » (in Macnaughton & Saunders 2005 : 35)

[19] Cette formulation est celle de Thomas Szasz, théoricien et praticien fréquemment associé au mouvement antipsychiatrique : « [t]he term 'madness' refers to a potpourri of emotions and behaviours, expressed verbally or more often non-verbally, composed of a variety of ingredients, any one of which may be dominant in any one case » (in Ussher 2011 : 5).

[20] Lilian Feder écrit par exemple dans son étude des manifestations de la folie en littérature la chose suivante : « [t]he term madness is currently used to describe a wide variety of contradictory attitudes and almost any conduct *that can be either justified or attacked as extreme* » (1980 : xii, nous soulignons). Dans le domaine médical, on peut notamment citer John G. Howells, thérapeute et auteur *The Concept of Schizophrenia* : « [t]his behaviour was

excède la terminologie psychiatrique, qui semble vouloir lui substituer la notion de maladie mentale[21]. Or, comme l'écrit Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, « jamais la folie, comme domaine d'expérience, ne s'épuis[e] dans la connaissance médicale ou paramédicale qu'on p[eut] en prendre » (Foucault 1972 : 159). Figure tutélaire dans le domaine, l'auteur précise que

> [l]a belle rectitude qui conduit la pensée rationnelle jusqu'à l'analyse de la folie comme maladie mentale, il faut la réinterpréter dans une dimension verticale ; alors il apparaît que sous chacune de ses formes, elle masque d'une manière plus complète, plus périlleuse aussi cette expérience tragique, qu'elle n'est pas cependant parvenue à réduire du tout au tout. (*Ibid* 48)

C'est bien l'irréductibilité de cette « expérience tragique » qui se constitue en obstacle fondamental à la « belle rectitude » de la rationalité, mise en échec par un vécu qui la dépasse. La médicalisation de la folie succède à sa métaphorisation, sans pour autant la supplanter. La multiplication des classes et groupes de pathologies par la psychiatrie contemporaine, tout en étoffant sans cesse l'inventaire, semble paradoxalement en révéler l'insuffisance ou l'inadéquation[22]. La raison ne peut embrasser de son regard l'infinie diversité des manifestations de la folie polymorphe ; elle ne peut que s'évertuer à renouveler des classements toujours incomplets, dans un kaléidoscope nosographique qui échoue pourtant à refléter les innombrables facettes du phénomène.

Rappelons avec Foucault que « [l]a folie a une double façon d'être en face de la raison ; elle est à la fois de l'autre côté, et sous son regard » (*Ibid* 237). Or ce que voit la pensée rationnelle dans la folie est bien souvent l'incarnation de son opposé, comme l'écrit Shoshana Felman après Foucault, s'inspirant à son tour du cogito cartésien : « [j]e pense, donc je ne suis pas fou ; je ne suis pas fou, donc je suis. L'être de la philosophie est dans la non-folie, et l'être de la folie

---

deemed *outside* normal limits, *outside* understanding, and *outside* the individual's control » (Howells 1991 : xviii, nous soulignons).

[21] Selon Isabelle Smadja, « [e]n cette fin de XXe siècle, la folie disparaît du monde occidental pour laisser la place à la maladie mentale » (2004 : 7). Nous parlerions cependant moins de disparition que de dissociation : selon le *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, la folie se détache officiellement de la terminologie psychiatrique au début du XXe siècle. Le terme de folie est cependant plus ancien, et son champ d'application est plus étendu ; si la psychiatrie, et le domaine médical en général, ont de moins en moins recours à la « folie », elle nous semble toujours aussi présente dans le langage courant, ainsi qu'en littérature. Comme le rappelle notamment Joan Busfield dans son introduction à *Men, Women and Madness: Understanding Gender and Mental Disorder*, « [m]adness and lunacy first gained currency as societal not medical terms which were widely used in common parlance » (1996 : 120).

[22] Cette entreprise de classification à visée exhaustive est cristallisée par les versions successives, toujours plus substantielles, du DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), « bible de la psychiatrie moderne » selon la formulation d'Anaëlle Touboul (2016 : 194). Six éditions de cet ouvrage de référence, publié par l'APA (*American Psychiatric Association*), se sont succédées : *DSM*-I (1952), *DSM*-II (1968), *DSM*-III (1980), *DSM*-IV (1987), *DSM*-IV-TR (2000) et *DSM*-V (2013 pour la sortie américaine, 2015 pour la sortie en version française).

renvoyé au non-être » (Felman 1978 : 41). Plusieurs siècles après l'âge classique, et plusieurs années après l'ouvrage séminal de Foucault, la folie reste souvent « saisie par la raison comme l'opposition de la raison » (Fierens 2005 : 8), ce qui peut expliquer qu'elle soit encore souvent définie par opposition, en négatif : dés-équilibre[23], dé-raison, dé-rangement, ou, en anglais, « in-sanity ». Il n'est donc pas étonnant que dans la lecture critique qu'il propose de l'histoire foucaldienne de la folie, Jacques Derrida en arrive à la conclusion que « le concept de folie recouvre tout ce qu'on peut ranger sous le titre de la négativité » (1979 : 66), affirmation qui semble trouver un écho dans celle de l'une des voix de *4.48 Psychosis*, se proclamant « enfant de la négation » (« the child of negation », Kane *4.48* 37).

Par ailleurs, l'excès inhérent à la folie la condamne souvent à une forme d'extériorité. La folie est *l'autre* de la raison, et le fou, par conséquent, l'incarnation même de l'altérité : « the madman is that individual seen as 'other' by a culture » (Gilman 1982 : xv). Passant en revue les imaginaires de la folie, Nathalie Piégay-Gros affirme quant à elle que « la folie comme l'idiotie figurent la différence, voire l'altérité radicale » (in Berque 2015 : 158). Dans le champ social, cette différence est souvent conceptualisée en tant de déviance[24], terme inscrivant l'écart, le geste subversif de celui ou celle qui bafoue une norme[25]. La déviance revient à « ce dépassement des limites que le fou met en actes » (Plaza 1986 : 6), et qui lui vaut tantôt la crainte, tantôt l'admiration[26]. Le binarisme des représentations traditionnelles de la folie a souvent polarisé les réactions à l'éventail de phénomènes qu'elle peut désigner, dans un

[23] La conception de la folie comme déséquilibre, ou surplus, est ancienne, remontant aux formulations antiques de la théorie des humeurs, affinée plus tard par Galien : toute folie n'est que la surabondance d'une humeur, un déséquilibre causé par un excès. Le fou est encore souvent vu à l'époque contemporaine comme un déséquilibré ; Allen Thiher écrit ainsi : « we still define madness as a loss of equilibrium » (1991 : 20).

[24] Cette notion est au cœur des conceptions traditionnelles de la folie selon Michael Robbins (« a statement of social deviance and unacceptable conduct », 1993 : 12), Joan Busfield (« socially deviant behaviour may lead to assumptions of psychological pathology », 1996 : 57) ou encore Femi Obeyode : « [m]adness is usually conceived as a behavioural or psychological deviancy manifest in an individual » (2012 : 72).

[25] La subversivité de la folie est également soulignée en lien avec le domaine du politique, comme l'explique Allen Thiher : « [t]he image of madness as political rebellion is classical » (1999 : 171).

[26] Selon le psychiatre et psychanalyste Patrick Landman, la diabolisation du fou est une tendance qui n'a pas disparu, malgré le passage d'une culture asilaire à une thérapeutique de l'intégration : « [i]l n'y a plus de rupture, de folie en tant que telle : nous sommes tous sur le même gradient, même si nous ne sommes pas tous au même endroit. Mais en réalité, […] la peur du fou est bien présente et c'est la 'dangerosité' qui en est le paradigme, ce qui entretient l'idéologie sécuritaire » (in Berque 2015 : 64). Le fou prend alors les traits menaçants du criminel, voire de l'abomination ou du monstre. L'idéalisation de la folie est cependant une tendance tout aussi répandue que sa diabolisation, et ses déclinaisons sont nombreuses, de l'inspiration divine décrite par Platon à la « glorification de la folie » par les surréalistes, à laquelle Anouck Cape consacre une étude intitulée *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes* (2011 : 134). Fou-génie, fou-savant, fou voyant de Nerval ou Rimbaud sont autant d'avatars du fou dans sa version romantique. Lilian Feder identifie dans l'œuvre de Foucault (qui écrit que « [l]a folie fascine parce qu'elle est savoir », 1972 : 39) ce versant idéalisateur que l'on retrouve dans plusieurs études critiques : « an idealization of madness that actually confuses compulsion with freedom, anarchy with truth, suffering with ecstasy » (1980 : 33).

mouvement d'oscillation entre assimilation et rejet que décrit Gladys Swain au fil de son *Dialogue avec l'insensé* :

> Que fait-on avec le fou, celui qui se dérobe au cadre commun de référence ? D'un côté, on essaie à toute force de le faire entrer dans le même, de le traiter comme pareil : c'est le sermon ; de l'autre côté, on le rejette hors du monde des êtres avec qui une communication est possible. (1994 : 106)

Protéiforme, tentaculaire, labile, la folie (qu'elle inspire ou inquiète) fait toujours dés-ordre. On est toujours, en sa présence, face à ce qui se dérobe, et déborde les catégories usuelles ; là où la maladie ou le trouble mental ordonnent, circonscrivent, la folie dé-limite. Si le terme paraît en effet disparaître graduellement du domaine médical[27], la littérature contemporaine continue à l'employer, et à l'exploiter pour son potentiel perturbateur, sa force d'ébranlement. Ainsi les deux œuvres théâtrales de notre corpus illustrent-elles l'affirmation d'Isabelle Smadja selon laquelle « le théâtre contemporain met peu en scène une maladie mentale cernée, comprise et répertoriée dans le cadre prédéfini des psychiatres » et que s'il « se méfie de la psychiatrie et la juge en général fort mal, il se charge en revanche de folie » (2009 : 68-9)[28]. II est utile de rappeler ici que l'anglais, pour dire la « folie », a principalement recours à deux termes distincts : « madness », désignation en quelque sorte positive de la folie en elle-même, et « insanity », terme négatif ou privatif qui en fait l'opposé de la raison, et pourrait donc également se traduire par « déraison ».

Cette méfiance vis-à-vis de la catégorisation voire du « catégorisme » psychiatriques, transparaît dans *4.48 Psychosis* de Sarah Kane lorsqu'une voix de patient(e) a recours aux guillemets pour évoquer une seule fois sa prétendue maladie (« my/ 'illness' », *4.48* 7), alors que le terme de folie est employé à plusieurs occasions sous ses deux formes les plus courantes en anglais : « madness » (*4.48* 24, 25, 31), et « insanity » (27)[29]. *The Wonderful World of Dissocia* d'Anthony Neilson, dont le second acte a pourtant pour décor l'hôpital psychiatrique, ne fait aucune mention de la maladie ou du trouble mental ; seul apparaît dans la pièce, et à une seule occasion, l'adjectif « mad » (*WWD* 262). Chez Janet Frame et Will Self, la représentation

[27] Touboul écrit ainsi que le terme de folie est « jugé archaïque par la plupart des dictionnaires psychiatriques contemporains » (2016 : 25).

[28] Selon Patricia Waugh, les romanciers contemporains ont une attitude assez distincte de celle des dramaturges face à ce passage de la folie à la maladie mentale : « [t]he transition from madness to mental disorder in bio-psychiatry and the concomitant neurobiologization of the mind has fascinated contemporary novelists » (in Lustig & Peacock 2013 : 20). Si une telle affirmation s'applique particulièrement bien, au sein de notre corpus, à Ian McEwan (dont le sixième roman préfigure selon Marco Roth le nouveau genre des « neuronovels »), ce dernier n'abandonne pas pour autant le terme de folie ; le littéraire ne se soumet donc pas entièrement, ou aveuglément au joug de la psychiatrie.

[29] Il est intéressant de noter que le texte kanien privilégie, entre les deux principaux termes anglais désignant la folie, la formulation affirmative (« madness »), et non la tournure privative (« insanity »).

de l'univers asilaire s'accompagne d'une plus forte récurrence de la « maladie mentale », expression employée à plusieurs reprises dans *Faces in the Water* (mais absente des nouvelles de *The Lagoon*), sans que le roman renonce pour autant au(x) mot(s) tout aussi présent(s) de « madness » et « insanity ». Self fait de même dans plusieurs des nouvelles de son premier recueil qui, tout en se référant à la maladie mentale[30], inscrit la folie dans ses textes ainsi que dans son titre : *The Quantity Theory of Insanity*. *Enduring Love*, malgré l'obsession du diagnostic manifeste chez le narrateur, a bien moins recours au concept de pathologie ou de trouble mental (on ne relève qu'une occurrence, « psychiatric illness », McEwan *EL* 156) qu'à celui de folie (on compte quinze occurrences de l'adjectif « mad » et trois du substantif « madman »). La prédominance de la « folie » sur la « maladie mentale » est plus frappante encore chez Jenny Diski, où l'asymétrie « illness »/« madness » est particulièrement prononcée, avec seulement deux occurrences du premier terme contre vingt-huit du second au fil du roman.

Notre choix de privilégier dans cette étude le terme de folie (sans pour autant éliminer toute référence à la maladie mentale) s'inscrit ainsi dans la lignée de celui des auteurs de notre corpus, tout en reflétant à notre sens une préférence sensible, sinon généralisée, de la littérature pour la « folie ». Si toutes les œuvres étudiées ici engagent une forme de dialogue avec le monde de la psychiatrie, elles en sanctionnent plus qu'elles n'en sanctifient le langage et les méthodes. Face à un réseau particulièrement riche de réalités comme de représentations, nous ne souhaitons pas nous limiter à la seule perspective psychiatrique[31], alors que le phénomène, ou faisceau de phénomènes de la folie, mobilise tout autant les champs non seulement littéraire mais également sociologique et philosophique, entre autres. Si comme l'écrit à juste titre Anaëlle Touboul, le mot « a pu être disqualifié du fait de son indétermination » (2016 : 25), c'est précisément de cette indétermination dont nous souhaitons faire une ressource, et l'instrument d'une perpétuelle reconfiguration des classifications en vigueur – qui nous paraît au cœur de la démarche artistique et épistémologique entreprise par les œuvres analysées. Tout en prenant

[30] La formule est cependant mise entre guillemets à une occasion, comme chez Kane : « the so-called 'mental illnesses' » (Self *QTI* 158).

[31] La perspective psychiatrique doit être mise en regard, en relation, si l'on veut demeurer conscient de la dimension idéologique des choix nosographiques concernés. C'est ce qu'explique Jane Ussher lorsqu'elle justifie son recours, dans *The Madness of Women: Myth and Experience*, au terme de « folie » : « '[w]hy *madness*?' you might say. 'Why not talk of mental illness, or indeed, the diagnostic categories established by modern psychiatry?' The term 'mental illness' is problematic, as it suggests an internal pathology that can be incontrovertibly categorised and cured by biomedicine; a disease state that occurs within the individual and is separate from culture, value and politics. Notions of 'mental illness' also serve to absolve the individual of all responsibility for their feelings or actions, implying a passive sick role and reliance on the doctor for a biochemical cure. […] And while it has been claimed that diagnosis of *all* illness 'is, like beauty, in the eye of the beholder', social norms and subjective judgement are central to the diagnosis of disorders of the mind. The use of the term 'madness' reminds us of this fact » (2011 : 4).

soin d'éviter le piège répandu de l'idéalisation, notre travail valorisera ainsi la propension à l'excès, au débord, intrinsèque à la folie : aporie conceptuelle, ou défi lancé à tout exercice de conceptualisation, cette dernière aurait pour fonction de rendre problématiques les catégories délimitées par la rationalité dominante, et de dénoncer le binarisme traditionnellement instauré par la frontière qui les sépare. Dans les textes de notre corpus, la folie œuvre tout particulièrement à la déstabilisation des catégories de genre ; si les rapports entre folie et « gender » ont fréquemment été examinés au prisme de la pensée féministe, nous verrons que les études centrées sur le lien entre folie et genre(s) littéraire(s) semblent cependant plus rares.

4 Questions de genre(s)

Dès ses premières formulations, le concept de genre (« gender »), forgé comme complément ou alternative à celui de sexe, s'érige contre le règne du biologisme[32]. La distinction fondatrice établie par Robert J. Stoller dans *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity* (1968) fait désormais référence :

> *Gender* is a term that has psychological or cultural rather than biological connotations. If the proper terms for sex are 'male' and 'female,' the corresponding terms for gender are 'masculine' and 'feminine'; these latter may be quite independent of (biological) sex. Gender is the amount of masculinity or femininity found in a person, and, obviously, while there are mixtures of both in many humans, the normal male has a preponderance of masculinity and the normal female a preponderance of femininity. (1984 : 9-10)

L'opposition sexe/genre, tout en appelant une réflexion sur la norme[33], propose une nouvelle formulation ou une spécification de l'opposition nature/culture. Stoller insiste ainsi dès l'ouverture de l'ouvrage sur l'aspect foncièrement culturel du genre (« [t]hose aspects of sexuality that are called gender are primarily cultural, that is, learned postnatally », 1984 : xi), réitéré avec force par Kate Millett dans *Sexual Politics* (1970) : « the overwhelmingly *cultural*

[32] C'est ce que souligne notamment Joan Busfield : « [g]ender, as an analytical category designed to refer to and aid the understanding of the social and cultural origins of male-female differences in personal characteristics and behaviour, was introduced as a challenge to biological determinism » (1996 : 32). C'est bien le déterminisme, et le réductionnisme d'une approche biologisante que compte abolir la conceptualisation du genre selon Raewyn Connell : « [g]ender is social practice that constantly refers to bodies and what bodies do, it is social practice reduced to the body. Indeed reductionism presents the exact reverse of the real situation. Gender exists precisely to the extent that biology does *not* determine the social » (2005 : 71). Elaine Showalter rappelle à juste titre que cette distinction entre sexe et genre se dessinait déjà dans la théorie freudienne : « [i]n the Freudian model, masculinity and femininity were not simply biological imperatives that naturally shaped male and female personalities, but rather cultural constructs » (1987: 161).

[33] Si Stoller semble, en effet, avoir principalement recours à l'acception statistique de la norme dans son évocation de l'homme et de la femme « normaux », l'emploi du terme peut néanmoins paraître contestable s'il a pour effet d'assimiler la congruence entre sexe et genre à la normalité – soit de permettre la catégorisation de tout phénomène de non-congruence comme « anormal ».

character of gender » (Millett 1990 : 29). Dans *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Judith Butler réaffirme l'opposition théorisée par Stoller :

> Originally intended to dispute the biology-is-destiny formulation, the distinction between sex and gender serves the argument that whatever biological intractability sex appears to have, gender is culturally constructed; hence, gender is neither the causal result of sex nor as seemingly fixed as sex. (Butler 2006 : 8)

Les études de genre paraissent ainsi avoir entrepris la dénaturalisation de l'identité, tout comme les théoriciens du tournant spatial ont dénaturalisé l'espace. Le genre est, lui aussi, un concept relationnel[34] ; il semble cependant que la relation établie entre les genres demeure souvent trop rigide, ou trop hiérarchisée. Si le champ toujours en expansion des *gender studies* a en effet contribué à la remise en question de certains déterminismes, ses travaux ne semblent pas toutefois avoir sonné le glas du binarisme : Joan Busfield soutient que le genre devrait se penser en tant que continuum (« [g]ender can […] be viewed as a dimension or continuum of degrees of maleness and femaleness », 1996 : 34), mais constate que l'on continue bien souvent à opposer en termes simplificateurs l'identité masculine à l'identité féminine. Dans *The Politics of Postmodernism*, Linda Hutcheon doute quant à elle que l'on puisse échapper à cette structuration binaire (« the perhaps unavoidable binary of gender », 1989 : 20). Refusant malgré l'obstacle de céder au fatalisme, Judith Butler s'interroge en ces termes : « [i]s the breakdown of gender binaries, for instance, so monstrous, so frightening that it must be held to be definitionally impossible and heuristically precluded from any effort to think gender ? » (2006 : viii-ix). Si les œuvres de notre corpus s'attèlent à relever le défi implicitement lancé par Butler, affranchissant les représentations genrées de dualismes sclérosants, elles consignent également la persistance sociale et symbolique de divisions binaires, de frontières rigides entre masculin et féminin.

La prédominance du binarisme donne lieu, du moins dans les sociétés patriarcales, à une asymétrie dans la représentation comme dans le traitement des hommes et des femmes : les premiers constituent la norme, les secondes étant donc considérées comme une déviation par rapport à cette norme. Selon les termes de Kate Millett,

> [t]he image of women as we know it is an image created by men and fashioned to suit their needs. These needs spring from a fear of the 'otherness' of woman. Yet this notion itself presupposes that patriarchy has already been established and the male has already set himself as the human norm, the subject and referent to which the female is 'other' or alien. (1990 : 46)

[34] Cet aspect central de la notion est mis en avant par plusieurs critiques, dont Joan Busfield (1996 : 35) et Raewyn Connell : « [m]asculinity and femininity are inherently relational concepts, which have meaning in relation to each other, as a social demarcation and a cultural opposition » (2005 : 43).

La norme masculine définit le féminin par la négative, et le rejette souvent dans le domaine de la déviance, pour citer Joan Busfield, qui inscrit son analyse dans la lignée de celle de Millett : « [a]symmetry is evidenced in the way that men have typically been treated as the norm and women and their characteristics as somehow abnormal – *a deviation from the general standard* » (1996 : 35). Le « standard » masculin diffère ainsi du « standard » féminin, qu'il détermine par un geste fondamentalement discriminatoire[35] ; c'est le « double standard » critiqué par Phyllis Chesler dans *Women and Madness* : « [a] double standard of mental health – and humanity – one for women, another for men, seems to good-naturedly and unscientifically dominate most theories – and treatments – of women and men » (1973 : xxi).

Le mythe répandu d'une vulnérabilité accrue des femmes à la folie (l'altérité appelant l'altérité[36]) vient renforcer ce déséquilibre ou cette asymétrie pourtant absente des premières formulations du concept de genre. « [C]e présupposé si ancien qu'il a perdu le sens de ses origines, selon lequel les femmes, en tant qu'êtres sensibles, sont essentiellement 'folles' » (Delvaux 1998 : 12), a donné lieu à de nombreuses discussions et déconstructions au sein de la pensée féministe : à l'étude séminale de Chesler sur les liens entre féminité et folie dans la société et la culture américaines contemporaines s'ajoute en 1987 l'ouvrage tout aussi influent d'Elaine Showalter analysant ces mêmes thématiques dans le contexte britannique, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture (1830-1980)*. S'il ne figurait aucun chapitre sur le genre dans l'histoire de la folie de Foucault, la critique féministe écrit les siens sans faillir depuis les années 1970. Cependant, comme le souligne non sans humour Carol Thomas Neely, « [f]or Foucault there are only madmen; for Showalter there are only madwomen » (1991 : 318). Si la folie tend indéniablement à être vue depuis le XIXe siècle comme une « maladie des femmes »[37], Joan Busfield appelle en 1996 à un élargissement du spectre d'étude dans l'un des seuls travaux associant dans son titre non seulement les femmes, mais également les hommes, à la question de la maladie mentale (*Men, Women and Madness: Understanding Gender and Mental Disorder*) : « the experiences and treatment of men do need to be explicitly

[35] Citons John Stoltenberg, militant féministe, dans un discours de 1974 : « [u]nder patriarchy, men are the arbiters of identity for both males and females, because the cultural norm of human identity is, by definition, male identity – *masculinity*. And, under patriarchy, the cultural norm of male identity consists in power, prestige, privilege, and prerogative *as over and against* the gender class women. That's what masculinity is. It isn't something else » (in Murphy 2004 : 41).

[36] Comme le souligne à juste titre Alice Braun, « [l]a folie féminine est prise dans une double négativité : autre du langage de la raison, et autre du langage des hommes » (2008 : 39).

[37] Showalter évoque ainsi l'équation fréquente entre folie et féminité dans les sociétés occidentales (« [t]he pervasive cultural association of women and madness », 1987 : 4). Busfield confirme cette analyse : « [t]he claim that mental disorder is a distinctively, though not exclusively, female malady is, as we have seen, common » (1996 : 13).

and regularly kept in the frame » (Busfield 1996 : 6). L'auteure ajoute : « [t]his book focuses on gender – that is, on differences between men and women – and on gender relations, not just on women » (*Ibid* 6). En effet, comme l'affirment Daniel Welzer-Lang et Chantal Zaouche, les études de genre « s'intéressent aux filles, aux femmes, aux garçons, aux hommes » (2011 : 8). La plupart des travaux critiques existant à l'heure actuelle sur les rapports entre folie et genre se concentrent en réalité sur la folie féminine[38], ne prenant que très rarement en compte les hommes, là où toute étude du genre, en particulier en lien avec la santé et la maladie mentales, devrait prendre en compte à la fois les hommes, les femmes et la diversité de leurs relations.

C'est bien une approche relationnelle que nous souhaitons adopter dans le cadre de cette étude, tentant ainsi d'accorder une place égale aux expériences féminines et masculines, tout en gardant conscience des sur- ou sous-représentations de chacun des sexes dans les sphères explorées. Sans doute n'est-il pas surprenant, en effet, qu'à la sous-représentation des femmes dans l'espace public corresponde une certaine sur-représentation dans l'espace critique ouvert par les études féministes. Construction socioculturelle, le genre peut participer non seulement d'une théorie descriptive, mais aussi et surtout d'une idéologie prescriptive[39], associant à chaque genre une série de comportements ou un rôle, et introduisant une hiérarchie entre hommes et femmes particulièrement défavorable à ces dernières, selon les termes imagés de Sandra Gilbert et Susan Gubar dans *The Madwoman in the Attic* : « Eve's daughters have fallen much lower than Adam's sons » (1980 : 9). Pour pallier à cette non-représentation et/ou fausse représentation des femmes[40], maintes théoriciennes et critiques féministes du genre se sont donc concentrées sur le statut, l'expérience et la place des femmes, selon l'observation de Michael S. Kimmel, Jeff Hearn et Raewyn Connell en introduction à leur *Handbook of Studies on Men and Masculinities* : « [t]he field of gender research has mainly addressed questions about

[38] Outre les ouvrages de Chesler et Showalter, on peut citer notamment parmi les plus récents ceux de Martine Delvaux (*Femmes psychiatrisées, femmes rebelles*, 1998), Lisa Appignanesi (*Mad, Bad, and Sad: A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*, 2008) ou encore Jane Ussher (*Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?*, 1991 ; *The Madness of Women: Myth and Experience*, 2011). Il n'existe à notre connaissance aucun ouvrage entièrement consacré à la folie masculine, qui fait l'objet d'un article de Jane Garde (« Masculinity and Madness », 2003) figurant parmi les seules sources critiques que nous ayons trouvées sur le sujet.

[39] Selon Butler, on ne peut dissocier les dimensions descriptive et normative du genre : « [t]he question however of what qualifies as 'gender' is itself already a question that attests to a pervasively normative operation of power, a fugitive operation of 'what will be the case' under the rubric of 'what is the case'. Thus, the very description of the field of gender is in no sense prior to, or separate from, the question of its normative operation » (2006 : xxii).

[40] « [C]ette longue histoire de gynocide » est dénoncée en 1975 par d'Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse* (2010 : 59).

women and has mainly been developed by women » (Kimmel et al. 2005 : 1)[41]. Comme l'écrivent dès 1998 Andrew Rowland, Emma Liggins et Eriks Uksalis dans une étude consacrée à la représentation des hommes en littérature depuis 1700, « in many instances gender studies have been fixated with femininity. Its binary opposite, masculinity, has to a certain extent been dismissed as an 'empty', redundant category of gender identity » (3). Plusieurs années plus tard, l'« état des lieux » dressé par Daniel Welzer-Lang et Chantal Zaouche Gaudron relève encore maintes lacunes dans les études sur la masculinité : « force est de constater le peu de travaux spécifiques sur les hommes et le masculin, leurs diversités sociales, leurs orientations sexuelles, les différentes positions qu'ils occupent dans les sphères publique et privée » (Welzer-Lang & Zaouche Gaudron 2011 : 7). Les hommes, s'ils sont le cœur même, et le référent principal des définitions courantes de « l'humanité », formant le groupe « dominant » dans les sociétés actuelles, n'en risquent pas moins d'être laissés de côté par l'entreprise théorique, comme le signale Stephen Whitehead dans *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions* :

> [M]en, as a gender group, are omnipresent across the social world. Are not men the very centre, the core, the drive, the universal 'mankind'? Certainly, many men have been prone to seeing themselves as such. But is being at the 'centre' the same as being 'visible'? No, for, paradoxically, being at the centre can serve to hide, obfuscate, confuse, obscure. (2002 : 5)

Cette invisibilité paradoxale des hommes[42], ou plus exactement, leur invisibilisation par de nombreux discours théoriques, est presque totale lorsqu'il s'agit d'évoquer la maladie mentale ou, pire encore, la folie. La vulnérabilité étant traditionnellement interdite aux hommes (mais dite intrinsèque à la féminité), la folie, vulnérabilité à son acmé, serait l'antithèse par excellence de la masculinité. Du silence assourdissant qui entoure la folie non pas diagnostiquée, ou théorisée, mais vécue, émergent de rares voix féminines ; les récits masculins d'une expérience alors taboue sont plus rares encore, comme le déplore l'actrice Emma Watson au fil de son discours de lancement de la campagne « HeforShe » au siège des Nations-Unies en septembre 2014 : « I've seen young men suffering from mental illness, unable to ask for help for fear it would make them less of a man » (en ligne)[43]. Faisant ouvertement écho à ce constat, le titre

[41] On peut citer également l'historien André Rauch, pour qui « l'histoire du genre (*gender story*) s'est engagée avec celle des femmes. […] Les histoires de la virilité ou des masculinités sont plus récentes » (in Welzer-Lang & Zaouche 2011 : 55).

[42] L'ouvrage de Ben Knights intitulé *Writing Masculinities: Male Narratives in Twentieth-Century Fiction*, s'ouvre sur ce déroutant constat d'une sur-représentation masculine aux effets pervers : « [y]et there is a sense in which masculinity can be so taken for granted as to be invisible » (1999 : 1).

[43] Les propos de Watson font écho à un éditorial du collectif masculin *Achilles Heel* de 1971, « Hopes and Dreams: Creating a Men's Politics » : « [i]n the society in which we live, men are by and large brought up to be aggressive, competitive and tough or manipulative; and not to show feelings – particularly of weakness. […] / In the world we appear confident. We are supposed to 'handle' things. But our inner lives, denied so early, are often deeply insecure

donné par Tom Matte à un témoignage qui reste, aujourd'hui encore, de l'ordre de l'exception, est révélateur : « 'Why would I need help ?!' – On Men, Madness, and Mental Health » (2018, en ligne). Notre étude, à travers l'évocation d'expériences directes ou indirectes de la folie par des hommes comme des femmes, tentera à sa modeste échelle de lutter contre l'évacuation de certaines réalités, et la réduction d'un vécu hors-catégorie au « catégorisme » du stéréotype, qui cherche à en éluder la complexité. Si les liens entre folie et masculinité (que nous souhaitons explorer dans les œuvres de notre corpus) demeurent actuellement sinon le point aveugle, du moins l'une des facettes les plus confidentielles des études de genre, plusieurs travaux sur les hommes par les hommes (et certaines femmes) ont vu le jour ces dernières décennies[44].

Rares dans les années 1980 encore, les données sur la masculinité commencent aujourd'hui à se multiplier au sein d'études qui ont déjà abandonné le singulier pour un pluriel complexe[45], à l'instar de l'ouvrage dirigé par Daniel Welzer-Lang et Chantal Zaouche Gaudron, *Masculinités : état des lieux* :

> [l]es années 1970 ont commencé à mettre en valeur une redéfinition de la masculinité et l'avènement d'une paternité relationnelle et affective pour aboutir à une multitude de masculinités flexibles. Même si le masculin est d'ores et déjà pluriel. Réduire tous les hommes à leurs stéréotypes virils ne suffit pas, ne suffit plus. (2011 : 20)

Ainsi la « masculinité hégémonique » initialement définie par Raewyn Connell[46], fait-elle place à une crise du masculin élevée ces dernières années au rang de lieu commun[47]. Stephen

---

and weak. If we crack up we tend to kill ourselves, commit suicide, rather than ask for help and end up in mental hospitals, as women tend to do » (in Murphy 2004 : 83).

[44] Ben Knights fait ainsi la recommandation suivante : « while gender awareness and gender studies are often thought of as yet another women's responsibility, men too need to take up a role in the study of gender and the articulation of a cultural politics of gender » (1999 : 11).

[45] Stefan Horlacher, dans un chapitre très clair et synthétique intitulé « Charting the Field of Masculinity Studies ; or, Toward a Literary History of Masculinities », explique que la courte histoire des études sur la masculinité (alternativement appelées de nos jours *new men's studies*, *masculinity studies* ou *critical studies of men and masculinities*) a connu deux périodes : la première (jusqu'au début des années 1990), marquée par l'utilisation prédominante du singulier, envisageait la masculinité comme phénomène monolithique ; la seconde, sous le signe du pluriel, renonce à l'homogénéité de la notion pour en souligner l'hétérogénéité, notamment sous l'impulsion des *queer studies* et *transgender studies* (2011 : 11).

[46] « Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women » (Connell 2005 : 77). La masculinité hégémonique, dans un système social patriarcal, est une masculinité au pouvoir, comme l'affirme Michael S. Kimmel : « [t]he hegemonic definition of manhood is a man *in* power, a man *with* power, and a man *of* power. We equate manhood with being strong, successful, capable, reliable, in control. The very definitions of manhood we have developed in our culture maintain the power that some men have over other men and that men have over women » (in Murphy 2004 : 184).

[47] On peut citer notamment Abby L. Ferber (« [i]n both academic and mainstream circles, the idea that masculinity, especially white masculinity, is in crisis is widespread », in Murphy 2004 : 228) ou encore Michael S. Kimmel : « [t]hat many men are today 'confused' about what it means to be a 'real man' – that masculinity is 'in crisis' – has become a cultural commonplace, staring out at us from every magazine rack and television talk show in the country » (in Horlacher 2011 : 89).

Whitehead insiste d'une part sur la diversité, et d'autre part sur la variabilité des masculinités (2002 : 16), qui mettent à mal toute approche théorique à visée totalisante : « '[m]asculinity' is not a coherent object about which a generalizing science can be produced » (Connell 2005 : 67). Kimmel redéfinit ainsi la masculinité non comme un phénomène unifié, mais comme un éventail changeant de phénomènes extrêmement divers :

> [A] constantly changing collection of meanings that we construct through our relationships with ourselves, with each other, and with our world. Manhood is neither static nor timeless; it is historical. Manhood is not the manifestation of an inner essence; it is socially constructed. Manhood does not bubble up to consciousness from our biological makeup; it is created in culture. Manhood means different things at different times to different people. We come to know what it means to be a man in our culture by setting our definitions in opposition to a set of 'others' – racial minorities, sexual minorities, and, above all, women. (in Murphy 2004 :182)

Il semblerait que face à la prolifération potentiellement infinie de réalités et d'expériences difficilement saisissables dans leur multiplicité et leur singularité, la pensée se rabatte à nouveau sur le binarisme ; le masculin se concevrait alors « *ex negativo* » (Kimmel in Horlacher 2011 : 252). Si le féminin est défini par opposition au masculin (selon les modalités du manque), le masculin à son tour se définit par opposition au féminin, mais selon les modalités d'un refus, ou d'une fuite (« masculinity as the flight from the feminine »), ce qui, selon Kimmel, affaiblit une notion alors évanescente : « [m]asculine identity is born in the renunciation of the feminine, not in the affirmation of the masculine, which leaves masculine gender identity tenuous and fragile » (*Ibid* 185, 186). Le recours à la forme plurielle offrirait une issue possible aux impasses théoriques du binarisme, ouvrant une voie vers l'affirmation des masculinités et des féminités mises non plus en opposition, mais en interaction.

Avec la mise au pluriel du genre (masculin et féminin[48]) refont surface non seulement la multiplicité des définitions possibles et la pluralité des logiques définitoires à l'œuvre, mais également – et corrélativement – la difficulté de donner du concept une définition précise, difficulté déjà consignée par Freud selon Connell :

> The concepts 'masculine' and 'feminine', Freud observed in a melancholy footnote, 'are among the most confused that occur in science'. In many practical situations the language of 'masculine' and 'feminine' raises few doubts. We base a great deal of talk and action on this contrast. But the same terms, on logical examination, waver like the Danube mist. They prove remarkably elusive and difficult to define. (2005 : 3)

[48] Judith Butler, tout en constatant que certaines approches mettent le féminin au pluriel, avance que la notion est désormais instable, voire insaisissable : « [r]ather than a stable signifier that commands the assent of those whom it purports to describe and represent, *women*, even in the plural, has become a troublesome term, a site of contest, a cause for anxiety » (2006 : 4). Dans des termes très proches de ceux de Butler, Ben Knights propose une évaluation similaire du concept de masculinité : « [m]asculinity is in fact an unstable sign » (1999 : 19).

L'auteur ajoute que les notions liées au genre font fréquemment polémique car elles sont définies au sein de discours différents, souvent contradictoires : « the right to account for gender is claimed by conflicting discourses and systems of knowledge » (Connell 2005 : 3). Qui plus est, dans le domaine du genre, description et prescription semblent si souvent aller ensemble que certains courants de la pensée féministe ont pu suggérer l'abandon voire l'abolition du concept, qui ne paraît pas toujours entièrement affranchi du biologisme[49]. Judith Butler ajoute que notre connaissance du genre ne peut jamais prétendre à aucune forme d'essentialisme ou de stabilité (« what we invoke as the naturalized knowledge of gender is, in fact, a changeable and revisable reality », 2006 : xxiv), puisque nous n'avons jamais simultanément accès à toutes les données du genre : « [g]ender is a complexity whose totality is permanently deferred, never fully what it is at any given time » (*Ibid* 22). Le « flou du genre », pour reprendre une expression de Jérôme Carrié (in Welzer-Lang & Zaouche 2011 : 172), risque toujours de le faire basculer dans l'indéfini. La difficulté de délimitation que nous avons associée plus haut à la notion de folie paraît donc s'appliquer à un autre de nos objets d'étude : le genre, non seulement sexué mais également littéraire[50].

Tout aussi délicate, en effet, est la définition du genre en littérature, où il constitue selon François Gallix et Vanessa Guignery « un magnifique terrain de mésentente » (in Chassagnol & Laprevotte 2002 : 5). Karl Viëtor emploie une métaphore similaire dans *Théorie des genres*, ouvrage séminal dirigé par Gérard Genette et Tzvetan Todorov : « [l]e concept de 'genre' n'a pas un emploi aussi unifié qu'il le faudrait pour qu'on progresse enfin sur ce terrain difficile » (1986 : 10). Dans un autre chapitre, Jean-Marie Schaeffer écrit quant à lui que « [d]e tous les champs dans lesquels s'ébat la théorie littéraire, celui des genres est sans nul doute un de ceux où la confusion est la plus grande » (*Ibid* 179). Cette spatialisation manifeste des réflexions sur le genre – et sur la difficulté de sa délimitation – est consacrée par Yves Stalloni dans *Les Genres littéraires* lorsqu'il conclut que « parlant des genres, il est difficile d'avancer en terrain sûr » (2016 : 98). Territoire rebelle voire terrain miné, le genre, « figure de la pluralité » (*Ibid* 9), déconcerte, voire dé-limite. Il s'agit tout d'abord d'un ensemble ou faisceau de critères

[49] Dès les premiers balbutiements des études de genre, Robert J. Stoller évoque ainsi les confusions possibles entre sexe et genre (1984 : 10). Judith Butler ajoute que la catégorie du « sexe » est elle-même genrée : « [t]he task of distinguishing sex from gender becomes all the more difficult once we understand that gendered meanings frame the hypothesis and the reasoning of those biomedical inquiries that seek to establish 'sex' for us as it is prior to the cultural meaning that it acquires » (2006 : 148-49).

[50] « In modern literary theory, few concepts have proved more problematic and unstable than that of genre » (Duff 2000 : 1).

différents, que Genette désigne comme « trois sortes de 'constantes' : thématiques, modales et formelles » (in Genette & Todorov 1986 : 154)[51]. Le singulier du « genre » superpose en réalité plusieurs logiques de classification. D'autre part, comme le souligne à juste titre Viëtor, l'appellation peut désigner aussi bien les trois grandes divisions tirées de la poétique aristotélo-platonicienne (épique, lyrique, dramatique)[52], que des « espèces » particulières (comme l'élégie, le sonnet, la comédie, la nouvelle, etc.). Selon lui, épique, lyrique et dramatique constituent des « *attitudes fondamentales* de mise en forme » (*Ibid* 1986 : 10), là où seules les formes spécifiques précédemment citées devraient pouvoir prétendre au titre de « genres ». Dans *Les Genres littéraires*, Dominique Combe réserve également cette étiquette aux formes telles que le drame bourgeois, le roman, la tragédie, l'élégie, etc., distinguées des « catégories génériques » que forment les termes de la triade classique épique-lyrique-dramatique. On retrouve encore plusieurs formulations de cette distinction, par exemple chez Northrop Frye (genres « idéaux » et genres « réels ») ou Tzvetan Todorov (genres « théoriques » et « historiques ») (Combe 1992 : 124) ; Gérard Genette, dans sa fondamentale « Introduction à l'architexte » (1979) oppose quant à lui les « modes » aux « genres »[53], avant de redéfinir lyrique, épique et dramatique comme « des sortes d'archigenres » (in Genette & Todorov 1986 : 142).

L'emploi du terme de « genre » est donc bien loin d'être unifié, pour paraphraser Viëtor. Selon la synthèse proposée par Jean-Marie Schaeffer, le genre serait « soit une norme, soit une

---

[51] Schaeffer propose de cette tripartition une formulation légèrement différente : « [l]a théorie générique est tout simplement censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques » (in Genette & Todorov 1986 : 186). À cette « classification hétérogène », Dominique Combe incorpore quant à lui des critères socio-esthétiques (1992 : 42).

[52] Selon la démonstration désormais canonique de Genette, l'attribution de la tripartition épique/lyrique/dramatique à Aristote est une erreur, « une illusion rétrospective qui a des racines profondes dans notre conscience, ou inconscience, littéraire » (in Genette & Todorov 1986 : 90). « La glorieuse triade » (120) ayant influencé voire dominé toute l'histoire de la théorie des genres est une construction obtenue par un jeu de glissements et de réinterprétations, là où la *Poétique* aristotélicienne ne distinguait en réalité que deux modes d'énonciation (*diegesis*, la narration pure, et *mimesis*, l'imitation dramatique), évacuant le mode mixte identifié par Platon ; les deux auteurs proposent cependant une typologie moins générique que modale, et s'intéressent au dramatique et à l'épique, laissant le lyrique de côté.

[53] « Les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique* » (in Genette & Todorov 1986 : 142). Si cette distinction entre la généricité, spécifiquement liée à l'écriture, et la modalité, phénomène plus général lié à l'énonciation, est claire, l'emploi des termes de « modes » et de « genres » ainsi que leurs rapports peuvent varier selon les théoriciens ; citons par exemple Robert Scholes dans « Les modes de la fiction » : « j'appellerai ma théorie des types idéaux une théorie des modes, réservant le terme de genre, dans un sens plus étroit, pour l'étude d'œuvres individuelles considérées sous l'angle de leur rapport à des traditions spécifiques, historiquement identifiables » (*Ibid* 1986 : 81). La distinction recoupe ici celle qu'établit Todorov entre les genres dits « théoriques » (ces « types idéaux ») et les genres « historiques ». Marielle Macé résume la situation en introduction au *Genre littéraire* : « les genres sont des objets historiques, les modes (c'est-à-dire les situations d'énonciation) des universaux du discours. La difficulté est qu'ils ont souvent été articulés dans les pratiques » (2004 : 38).

essence idéale, soit une matrice de compétence, soit un simple terme de classification auquel ne correspondrait aucune productivité textuelle propre, etc. » (Schaeffer in Genette & Todorov 1986 : 179-180). De nombreuses définitions commencent par poser le genre comme « simple terme de classification » : la généricité est intrinsèquement liée à la pulsion classificatoire caractéristique de la pensée humaine[54]. Cette « volonté, consubstantielle à l'esprit humain, de classer, de structurer, de définir le champ illimité du savoir, s'est appliquée très tôt aux productions littéraires » (Stalloni 2016 : 12). Ainsi Marielle Macé, dans *Le Genre littéraire*, écrit-elle en guise de prélude : « [à] quoi [les genres littéraires] sont-ils bons ? À classer, répondra-t-on d'abord » (2004 : 13). S'interrogeant sur l'origine et la nature des genres, Todorov a également recours à la notion de classe : « [a]t first glance, the answer seems self-evident : genres are classes of texts » (in Duff 2000 : 197). Le terme apparaît également chez Combe et Schaeffer, il est omniprésent chez Genette ; lorsque, pour citer Hans Robert Jauss, les genres littéraires sont saisis « comme *genera* (classes) » (in Genette & Todorov 1986 : 43), ils sont des instruments de classification – ou, en termes spatiaux, « l'instrument d'une circonscription à l'intérieur de catégories » (Dominique Vaugeos in Dambre & Gosselin-Noat 2011 : 45). La critique ou le rejet des genres par une longue tradition théorique comme artistique[55] s'explique souvent par le risque permanent de transformation d'un simple outil en objet indépendant, préexistant, et de passage de la classe à la « norme » évoquée par Schaeffer, soit « le glissement, souvent observé chez Aristote lui-même, de la description à la prescription, de la poétique scientifique à la poétique normative : définir les genres, c'est en rechercher la pureté et, par là, leur assigner une loi » (Combe 1992 : 148).

Cette « loi » du genre trouve chez Jacques Derrida en 1979 une définition célèbre :

> Dès qu'on entend le mot 'genre', dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre : 'il faut', 'il ne faut pas', dit le 'genre', le mot 'genre', la figure, la voix ou la loi du genre. Et cela peut se dire du genre en tous genres, qu'il s'agisse d'une détermination générique ou générale de ce qu'on appelle la 'nature' ou la *physis* (par exemple un genre vivant ou le genre humain, un genre de ce qui est en général) ou qu'il s'agisse d'une typologie dite non naturelle et relevant d'ordres ou de lois qu'on a cru, à un moment donné,

[54] Thomas Szasz dans *The Myth of Mental Illness* (publié en 1960 à l'origine, puis revu et augmenté en 2010), décrit une telle pulsion en ces termes : « [i]dentification and classification are fundamental to the need to order the world about us. The activity of ordering, while of special importance to science, is ubiquitous » (2010 : 33).

[55] Dominique Combe fait ainsi allusion à l'expression de Jean Paulhan, la « terreur dans les lettres », pour désigner un refus violent des genres littéraires dans la pratique de plusieurs auteurs à travers l'histoire (1992 : 4). On peut citer ici Vanessa Guignery : « [i]l est certain que lorsqu'il s'agit de littérature, de plaisir du texte, et de création, certains mots barbares tels que catégorisation, classification, taxinomie, font peur ; aurait-on oublié que notre champ d'investigation n'est guère scientifique ? Si la théorie générique répond sans doute au besoin éprouvé par l'homme de baliser, de classer, de cataloguer, comment néanmoins parler de règles, de codes, de lois lorsqu'il est question d'art ? Beaucoup d'écrivains et de lecteurs sont alors favorables à l'anéantissement d'une notion aussi sclérosante que celle de genre littéraire » (in Chassagnol & Laprevotte 2002 : 35).

> opposer à la *physis* selon les valeurs de *tekhnè*, de *thesis*, de *nomos* (par exemple un genre artistique, poétique ou littéraire). […] Ainsi, dès que le genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité. (Derrida 2003 : 234-235)

On en revient à la centralité de la frontière dans toute démarche taxinomique[56], dont la visée est simultanément descriptive et prescriptive[57] ; précisant que cette délimitation rigide s'applique au « genre en tous genres », Derrida nous rappelle que le genre, sexué ou littéraire, est aussi l'espèce, le type (*genos*). La « loi du genre » révèle une quête ontologique latente, au fil de laquelle la réification des genres mène directement à leur essentialisation (c'est « l'essence idéale » mentionnée par Schaeffer). Comme l'explique Dominique Combe, essentialisme et idéalisme ont souvent présidé, et président parfois encore à la théorie générique :

> [L]a notion même de genre repose sur le postulat qu'il existe en quelque sorte des formes *a priori*, universelles et intemporelles, de la littérature – des universaux dont on pourrait dégager l' 'essence' à l'état 'pur'. La théorie des genres obéit par conséquent à une logique essentialiste, idéaliste – et c'est peut-être la raison pour laquelle l'avant-garde de Tel Quel l'a si violemment attaquée. La rhétorique, dans son souci taxinomique, et par là distinctif, privilégie en effet les genres 'purs' aux 'mixtes', 'mélangés', voire 'hybrides', révélant par-là ses postulats platoniciens. (1992 : 45-46)

Postulats platoniciens, et aristotéliciens également ; Combe note que « la poétique grecque instaure une longue tradition ségrégationniste, essentialiste, de la théorie des genres, qui doivent être soigneusement cloisonnés » (*Ibid* 30). Un tel essentialisme est lié au paradigme biologique décelé par plusieurs critiques dans la *Poétique*[58], dont découlent des classifications en arbre – cette même arborescence critiquée par Deleuze et Guattari. Selon Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, l'attitude essentialiste-évolutionniste continue parfois à être défendue[59], notamment par Hegel, et peut persister même sous des allures « structuralistes » (1989 : 25). Les dangers et tentations du biologisme[60] menacent donc le « genre en tous genres », non seulement « gender » mais également genre littéraire, qui se trouvent engagés

[56] « The usefulness of any class and of its name depends on the fact that it includes some things and excludes others » (Szasz 2010 : 40).
[57] « En matière de théorie des genres, définir, identifier et classer, c'est déjà légiférer et prescrire » (Combe 1992 : 148).
[58] Dominique Combe écrit qu' « [i]l est frappant d'ailleurs d'observer que cette taxinomie des genres littéraires procède de la même démarche que celle du zoologiste ou du botaniste, et qu'Aristote tend à 'naturaliser' les genres, auxquels il se réfère comme à une réalité naturelle » (*Ibid* 46).
[59] Le plus grand représentant de l'évolutionnisme littéraire est le critique français Ferdinand Brunetière, dont l'application de la théorie darwinienne aux genres a notamment influencé les formalistes russes dans leur propre conception (r)évolutionniste de la littérature, comme l'explique David Duff dans *Modern Genre Theory* (2000 : 4).
[60] Comme le souligne à juste titre Paul Hernadi dans *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, la classification générique ne peut être assimilée avec la classification biologique ou botanique par espèces, voire essences (1972 : 4). David Duff offre quelques précisions dans *Modern Genre Theory* (2000 : 17).

dans une lutte perpétuelle contre l'essentialisme et contre l'hermétisme de certaines frontières taxinomiques.

Hernadi observe dès le début des années 1970 un assouplissement de la plupart des théories génériques : « [t]he better part of recent genre criticism has […] tended to be descriptive rather than prescriptive, tentative rather than dogmatic » (1972 : 8). Les conceptions actuelles des genres littéraires, dans le sillage du formalisme russe ou encore des travaux de l'école de Constance[61], insistent sur l'historicité et la contextualité du genre, passant d'une conception normative à une approche dynamique[62]. À une simple morphologie du genre s'ajoute une sociologie des genres, et la perspective lectoriale (de la réception) vient compléter la perspective auctoriale (de la production)[63]. Le genre est alors une « matrice de compétence », selon la définition de Schaeffer citée plus haut, pour l'auteur comme pour le lecteur. Dans ce cadre plus ouvert, pragmatique et fonctionnel, fruit d'un renouveau de la théorie générique[64], il est fréquent de souligner que rares sont les genres « purs » dans la pratique littéraire elle-même : le texte, étymologiquement « tissu », n'est-il pas par nature un entrecroisement ? Comme le rappelle Vanessa Guignery, « [s]i la théorie générique pose des codes et des règles, la pratique suppose très souvent une transgression de ces cadres qui est le signe même de la vitalité de la littérature »

[61] Les formalistes russes, Viktor Shklovsky et Yury Tynyanov à leur tête, insistent sur le dynamisme inhérent à la littérature, et donc à la formation des genres, dont l'histoire doit se concevoir en termes d'évolution, voire de révolution (Tynyanov in Duff 2000 : 32). Dans « Littérature médiévale et théorie des genres » (1970), Jauss, figure de proue de l'école de Constance, propose ainsi de « désubstantialiser le concept classique du genre, supprimer la valeur intemporelle et souligner les aspects transitoires, temporels des genres littéraires » (in Genette & Todorov 1986 : 42).

[62] Pour une exposition détaillée de chacune des approches principales du genre, se référer au document de synthèse de Vanessa Guignery intitulé « Lignes de fuite : trajectoires des genres dans le roman contemporain britannique » (2007). Contentons-nous de citer ici la tripartition proposée par Jauss et commentée par Macé entre une approche *ante rem* (normative), une approche *post rem* (taxinomique), et une approche *in re* (historique), tout en précisant que dans la pratique, les perspectives descriptive, prescriptive et explicative coexistent souvent. Concernant le mouvement général de la théorie des genres, Marielle Macé parle à très grands traits « d'une évolution qui est allée de l'attitude *normative* – présente dans l'idéal classique de convenance générique indissociable de la notion d'imitation et des formes constituées de la rhétorique – à l'*essentialisme* – contenu dans les pensées historiques promues par le romantisme, la logique hégélienne des genres de la poésie et l'évolutionnisme de Brunetière –, puis à une démarche *structurale* – qui a triomphé dans la discipline narratologique – , enfin à une attitude *pragmatique* […] qui insiste sur l'observation des pratiques de genre et de leurs transformations dans des contextes historiques donnés » (2004 : 37).

[63] Schaeffer insiste sur la nécessité de distinguer ces deux niveaux de la théorie des genres : « la problématique générique n'est pas une, mais se présente sous les formes d'au moins deux questions différentes : celle de la création du texte et celle de sa réception […]. Deux questions auxquelles correspondent deux phénomènes différents : la généricité auctoriale et la généricité lectoriale » (1989 : 154).

[64] « [A]près une période de disgrâce, le genre, comme les diverses notions qui participent de la rhétorique, connaît un regain d'intérêt qui le situerait, pour certains, au centre des études littéraires » (Stalloni 2016 : 121). Comme le précisent cependant Merete Stistrup et Marie-Odile Thirouin, « si l'on assiste aujourd'hui à un regain d'intérêt pour les genres littéraires, ce retour s'inscrit à l'évidence dans de nouvelles perspectives, marquées d'abord par le refus des genres qui a caractérisé toute une part de la littérature moderne » (2005 : 6).

(Guignery in Chassagnol & Laprevotte 2002 : 38). Derrida lui-même, ayant tout juste énoncé la loi du genre, annonce l'existence d'une contre-loi :

> Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres ? Et s'il y avait, logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination ? Et si la condition de la possibilité de la loi était l'*a priori* d'une contre-loi, un axiome d'impossibilité qui en affolerait le sens, l'ordre et la raison ? (2003 : 235)

Ce qu'il renomme « la loi de la loi du genre » est ainsi « un principe de contamination, [u]ne loi d'impureté » (*Ibid* 237) que les œuvres anglophones modernes appliquent avec une ferveur particulière. Cette « propension subversive de la littérature britannique contemporaine à l'égard des normes génériques », qui se manifeste par « l'enchevêtrement des genres » (Guignery in Chassagnol & Laprevotte 2002 : 51 ; 44), relève d'une tradition insulaire, d'un rapport singulier de la production littéraire anglaise à la juridiction générique que décrit David Duff dans *Modern Genre Theory* :

> In Britain, the tyranny of Neoclassicism was somewhat milder, and those who would defy it could always appeal to the supreme example of Shakespeare, who mixed genres as freely as most people mix metaphors. By the same token, it is not altogether facetious to observe that English resistance to the law of genre, or non-acceptance of the theory that upholds it, is expressed by the word 'genre' itself, which is virtually unpronounceable in English – which is to say that we are reminded of its alienness every time we utter it. (2000 : 6)

On verra que les œuvres de notre corpus sont tout à fait représentatives d'une telle démarche, caractérisées par l'hybridation générique, la traversée des frontières, l' « enchevêtrement » ou encore « l'éclatement des genres » selon le titre d'un ouvrage de 2001 dirigé par Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat. Comme l'écrit Dominique Vaugeos dans l'un des chapitres de ce recueil critique, « [l']éclatement des genres n'a de sens que comme mouvement, mouvement de débordement des limites, quand les genres craquent aux coutures et donnent à voir leur armature » (37). De tels procédés d'entrecroisement générique ne paraissent pas pour autant abolir le genre, revenant tout au plus à une forme de « synthèse », comme l'explique Dominique Combe :

> Quant à l'idée, somme toute profondément romantique, que la littérature moderne dépasse les catégories de genres, elle est encore typiquement aristotélicienne dans la mesure où elle revient à identifier l'œuvre à la synthèse des genres – consacrant l'apothéose de la notion de genre, à laquelle, décidément, nul ne peut échapper. (1992 : 146)

« Est-il possible de revitaliser la théorie des genres ou est-il préférable de lui rompre le cou une bonne fois pour toutes ? » : des deux alternatives proposées ici par François Gallix et Vanessa Guignery (in Chassagnol & Laprevotte 2002 : 12), on favorisera donc la première. En effet, malgré la réticence, voire la véhémence que suscite souvent en littérature la classification

générique[65], force est de constater le réinvestissement perpétuel du concept de genre qui, s'il est périodiquement dit en désaffection, ne l'est toujours que provisoirement. Il s'agit donc de « concilier cette obstination à faire retour sur les genres et le constat de leur transfiguration, voire de leur défiguration, dans les ouvrages mêmes » (Guignery in Chassagnol & Laprevotte 2002 : 35). La revitalisation de la théorie générique entamée dès les années 1980[66], nous semble se poursuivre dans les premières décennies du XXIe siècle par un recentrement sur la notion de frontière et sur une esthétique, une herméneutique et une dynamique du franchissement. En témoignent notamment l'ouvrage récent coordonné par Merete Stistrup et Marie-Odile Thirouin, intitulé *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions* (2005) et, plus récemment encore, le colloque universitaire organisé par l'université de Pau autour de la « Labilité des genres » (12-13 octobre 2017). Comme l'affirment à juste titre Stistrup et Thirouin,

> le choix du terme de 'frontières' ne manifeste donc pas la volonté de revenir à une pratique périmée, à la fois descriptive et analytique, de l'étude des genres, vouée de tout temps à l'échec, voire à la caricature face au foisonnement de la réalité littéraire. Il s'agit pour nous de rendre compte, par ce terme, de la résistance des genres en tant que grille de lecture qui se redéfinit et se régénère dans un va-et-vient permanent entre l'attente du lecteur et les textes dont il s'empare, dans un jeu plus ou moins complice avec l'auteur. […] C'est le jeu avec les frontières, qu'on respecte ou qu'on refuse, qu'on dépasse, qu'on brouille, qui définit aujourd'hui le champ littéraire en expansion. (2005 : 7)

Si, à l'instar de Guignery, on « propose de nommer 'genres' ces règles établies, lignes, démarcations, cadres, limites, bornes, bordures, frontières » (2007 : 4), c'est bien la frontière même qu'il faut interroger afin de rendre justice à l'hybridité, la multiplicité, la réflexivité et la subversivité de nombre d'œuvres contemporaines, à commencer par celles de notre corpus. Réfléchir à, et sur la frontière, puisqu'une telle démarche interroge les pratiques de délimitation générique, permet non seulement de revitaliser, mais aussi de renouveler la théorie du genre :

---

[65] Il est coutumier de citer à ce propos la déclaration devenue iconique de Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir* : « [s]eul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre » (1959 : 273).

[66] Plusieurs critiques constatent ainsi un « retour en force » (Combe 1992 : 6) des genres, « un regain de faveur provoqué ou alimenté par les recherches des structuralistes et de la 'nouvelle critique' » (Stalloni 2016 : 6), si bien que selon Combe, « [l]es genres se portent aujourd'hui à merveille […]. Les genres que les 'textualistes' entendaient détruire ou déconstruire ont évolué, se sont transformés ; des genres nouveaux sont apparus. Toute l'institution littéraire – de l'édition à l'université […], du lecteur au critique – témoigne de la vitalité et de l'actualité du principe des genres, dont on proclamait naguère la mort certaine (comme celle de la littérature et de l'art, d'ailleurs » (1992 : 50).

il s'agit moins aujourd'hui d'analyser les formes et manifestations génériques dans leur vertigineuse diversité, que de reconsidérer la notion même de genre.

5 Les genres de la folie

C'est une approche similaire que nous souhaitons adopter ici, en faisant des représentations littéraires de la folie, articulées autour de la liminalité, l'une des sources possibles d'un processus de reconfiguration herméneutique. Comme le signale à juste titre Bertrand Westphal, « [o]n aurait à garder à l'esprit que la liminalité relève du seuil (*limen*) et non de la frontière (*limes*) : le seuil suppose le franchissement libre, contrairement à la frontière, qui peut se révéler étanche » (2007 : 163). Cette étude prend néanmoins le parti d'inclure, dans le terme général de « frontière », les différents sens qu'il peut revêtir, et les différents versants qui le constituent, voyant non pas une contradiction, mais une continuité ou une coexistence, entre la frontière-*limes* et la frontière-*limen*. La liminalité, soit le fait d'être posté à la frontière et de l'occuper en tant qu'espace à part entière, permet selon nous de transcender l'opposition entre ces deux pôles ; en se faisant non plus seulement ligne mais véritablement lieu, la frontière permet à la fois l'arrêt et le franchissement, dans une dynamique (toujours renouvelée) de circulation et de transition. Les notions de folie, de « gender » et de genre ont en commun une extrême labilité dont notre étude compte valoriser le double potentiel de déconstruction et de reconstruction, en explorant et exploitant le concept structurant de frontière. Au vu de la difficulté considérable de (re)définir aussi bien la folie que « le genre en tous genres », on tentera seulement de proposer une ouverture, une perméabilisation des catégories et de leurs frontières, insistant sur les potentialités créatives et théoriques de la liminalité. La folie, état à la frontière et expérience du seuil, suscite au sein de notre corpus, pour paraphraser Butler, des « troubles dans le genre », soit dans le principe même de classification. Nous souscrivons ainsi entièrement à l'affirmation de Derrida selon laquelle

> [d]epuis toujours le genre en tous genres a pu jouer 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. (2003 : 266)

Notre choix de jouer sur la polysémie ou la polyvalence du terme de « genre », en associant dans cette étude genre littéraire et genre sexué, tend ainsi à souligner la parenté non seulement étymologique, mais aussi épistémologique de ces deux dimensions. Le genre nous paraît

constituer l'origine, voire l'essence même de la pulsion taxinomique inhérente à la rationalité humaine. Ainsi, comme l'observe également Derrida,

> [l]a question du genre littéraire n'est pas une question formelle : elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, de l'hymen entre les deux, d'un rapport sans rapport entre les deux, d'une identité et d'une différence entre le féminin et le masculin. (2003 : 57)

Si des rapprochements féconds entre genre et « gender » se retrouvent depuis quelques années dans certains travaux de la critique féministe[67], cette thèse n'a pas pour ambition d'élucider dans une perspective sociologique ou militante les rapports complexes entre le genre d'un auteur, ses choix de production et les modalités de réception de son œuvre. Une telle enquête outrepasserait le cadre de notre travail, et en déplacerait la problématique principale[68]. Considérant le genre, dans tous ses champs d'application, comme instrument voire principe classificatoire, nous mènerons principalement une analyse parallèle, comparative, des notions de genre et « gender », et consacrerons moins de temps à la prise en compte de leurs interactions en tant que facteurs ou paramètres socioculturels. En outre, ce sont principalement les troubles dans le(s) genre(s)s induits par les représentations littéraires de la folie en tant que force perturbatrice, défi aux dualismes habituels de la classification, qui nous occuperont.

Il n'existe pas, à notre connaissance, de travaux dans cette perspective tridimensionnelle associant folie, genre et « gender » : si le couple folie/« gender » fait l'objet d'une série d'études dont nous avons évoqué les exemples les plus connus, et si la théorie féministe entreprend désormais de mettre au jour la pluralité des liens unissant le genre sexué au genre littéraire, la mise en relation de ces trois notions particulièrement fuyantes nous semble encore rarement faire l'objet de tentatives critiques substantielles. Les rares ouvrages entrecroisant folie, « gender » et littérature prêtent une attention limitée à la question des rapports entre folie et genres littéraires, privilégiant une conception générale, indifférenciée, de la notion comme du domaine de la littérature. La parenté entre littérature et folie, notamment expliquée par la

[67] C'est ce que note David Duff : « [t]he connections between genre and gender are one of the most fruitful areas of investigation to have emerged from the feminist revolution in literary studies. […] [I]t was inevitable that questions of genre would start to loom large as feminist critics undertook the task of rewriting the history of literature, and rethinking literary theory, from the perspective of women. The etymological connection between the words 'genre' and 'gender' provided further stimulus, if only symbolic, and the pairing of these two terms has occurred frequently in the title of books and articles published in the last two decades » (2000 : 250).

[68] Duff souligne la difficulté de la tâche : « [e]xplaining exactly how these two concepts interrelate, or establishing clear criteria by which a genre might be said to be 'gendered' has, however, proved more difficult. Even when reliable statistical data are available, the numerical predominance of either sex among the practitioners or consumers of a particular genre need not imply any essential affinity, since many other factors may be operative » (*Id*).

centralité de l'imaginaire dans ces deux champs d'expérience, a été abondamment commentée par la critique[69], cependant plus réticente à resserrer l'angle d'approche en prenant en compte certains genres en particulier. Citons l'exception que constitue dans le domaine francophone l'excellente thèse d'Anaëlle Touboul intitulée « Histoires de fous : Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle », ainsi que le statut particulier du théâtre, seul genre régulièrement étudié en rapport avec la folie – sans doute en raison des affinités historiques entre ces deux champs, mentionnées par plusieurs auteurs et évoquées dans les ouvrages de notre corpus[70]. *La Folie au théâtre : regards de dramaturges sur une mutation* (2004) d'Isabelle Smadja ou *Madness at the Theatre* (2012) de Femi Obeyode, entre autres travaux[71], réaffirment ainsi cette proximité entre théâtre et folie, qui a fortement encouragé l'intégration au sein du corpus de deux œuvres théâtrales, mises en regard avec des romans et des nouvelles afin de pouvoir comparer différents espaces où la folie est en représentation.

On serait en droit de se demander pour quelle raison, dans ce cadre comparatiste, notre corpus principal n'inclut pas d'ouvrages appartenant au champ poétique. Nous avons employé plus haut le terme de « représentation » qui, s'il est bien entendu une véritable clef de voûte au théâtre, est selon nous tout aussi central aux pratiques du romancier et du nouvelliste, là où la

---

[69] Selon Shoshana Felman, « [i]l existe, entre littérature et folie, un rapport obscur mais constitutif : ce rapport tient à *ce qui les barre*, à ce qui les *voue* l'une et l'autre au refoulement et au démenti » (1978 : 15). Pour Monique Plaza, l'écrivain et le fou se trouvent tous deux « entre l'étranger et le familier, entre la création et l'isolement, entre le rêve et la réalité, entre le sens et le non-sens, entre la douleur et le plaisir » (1986 : 8), soit dans une position foncièrement liminale. Allen Thiher écrit quant à lui : « both madness and literature enable us to believe in and be moved by what in a sense does not exist, by fictions, imaginations, hallucinations, inner voices » (1999 : 2). Enfin, selon Corinne Saunders et Jane Macnaughton, « [t]he link between madness and creativity is as old as western literature » (2005 : 67). La folie est ainsi l'un des principaux *topoi* de la littérature depuis la période classique : le fou est exalté, célébré par l'ère romantique – comme l'écrit Touboul, « [s']il fallait distinguer un siècle de la folie, c'est le XIXe siècle qui décrocherait probablement le titre » (2016 : 25) – puis glorifié par les avant-gardes du premier XXe siècle, qui scellent l'association devenue archétypique entre la figure du fou et celle de l'artiste, comme le développe Cape dans *Les Frontières du délire*.

[70] Songeons aux origines presque mythiques du théâtre, souvent retracées au sein de rituels dionysiaques marqués par l'excès, le débordement d'adorateurs et adoratrices pris de folie. Michel Foucault revient quant à lui sur la mise en spectacle des insensés au Moyen-Âge, à bord de l'iconique nef des fous (1972 : 25). Erving Goffman, dans son analyse du système asilaire, insiste sur la « théâtralité institutionnelle » de l'univers psychiatrique (1991 : 95, nous traduisons), retranscrite par Janet Frame dans *Faces in the Water* : « we looked like stage whores » (*FW* 165). Chez Will Self, la « psychose mimétique » (*QTI* 28, nous traduisons) du patient prénommé Tom fait de lui l'incarnation par excellence de l'acteur. Dans *Monkey's Uncle* de Jenny Diski, la protagoniste fait de sa tentative de suicide un acte dramatique : « the drama of attempted suicide » (*MU* 222). Enfin, Ian McEwan compare une dispute conjugale à une scène jouée par deux comédiens dans *Enduring Love* : « but now they seem cast in a play they cannot stop » (*EL* 86).

[71] Voir également la thèse de Solange Ayache intitulée « 'In-Yer-Head Theatre': Staging the Mind in Contemporary British Drama. Towards a Quantum Psychopoetics of the Stage » (2017). Dans ce travail séminal (ainsi que dans plusieurs articles consacrés au théâtre de l'espace mental), Ayache analyse les modalités de représentation de la maladie mentale dans l'œuvre de plusieurs dramaturges britanniques contemporains, dont Kane et Neilson.

poésie nous paraît se placer moins du côté de la re-présentation que de la présentation[72], dans un rapport plus direct avec son destinataire. La voix du poète, *persona*, n'est pas celle du narrateur, ou du *personnage* ; nous n'étudions pas ici de purs témoignages ou des textes à dominante confessionnelle, mais des *histoires* de folie, qui re-présentent de telles expériences à travers la construction d'un univers, la mise en place d'une intrigue et la création de personnages, sans s'en tenir à la seule retranscription de sensations ou de pensées, pour reprendre la distinction (certes contestable) d'Hernadi : « [i]n plays and stories, words are used to create plots and characters ; in essays and poems, they are used to express ideas and feelings » (1972 : 149) : si nous avons pleinement conscience qu'il s'agit là d'une simplification volontaire, il n'en reste pas moins que la poésie, comme l'essai, se distingue de ce que l'on peut également appeler la fiction par le degré de médiation ou de (re)construction qui caractérise l'énoncé.

Il convient de noter ici qu'au prisme de ce qu'Antoine Compagnon nomme « la grille très simplifiée héritée du système des genres classiques » (2001, en ligne), qui inclut selon les théoriciens trois ou quatre grandes catégories[73], la fiction narrative est opposée non seulement à la poésie, mais également au théâtre, ce dernier gardant selon Michel Murat « sa structure propre dont le texte n'est qu'un des constituants » (in Dambre & Gosselin-Noat 2001 : 21). Dominique Combe précise quant à lui qu'entre la fiction et le théâtre, en particulier dans les pays anglo-saxons, une ligne de démarcation nette est souvent tracée (1992 : 14). Sans négliger dans cette étude les spécificités indéniables de la forme dramatique, nous proposons cependant d'analyser théâtre et récit comme deux formes fictionnelles, car centrées sur la représentation. Nous nous inscrivons ainsi dans le sillage de la *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger (1986), qui regroupe théâtre et récit sous l'appellation de « fiction épique et dramatique », catégorie opposée au lyrique selon des critères énonciatifs spécifiques[74]. Cette

[72] On trouve dans les écrits de Todorov une distinction similaire, la poésie se rapportant à la présentation et le récit à la représentation (in Combe 1992 : 130), mais ce partage exclut le dramatique.

[73] Compagnon cite ainsi le roman, la poésie, le théâtre et l'essai (in Stistrup & Thirouin 2005 : 18), qui constituent également les « quatre grandes régions » identifiées par Marielle Macé en tant que « repères minimaux pour s'orienter dans l'espace littéraire » (2004 : 13). Dominique Combe, tout en conservant cette grille à quatre entrées, préfère à la mention de « roman » celle de « fiction narrative », dont le genre romanesque n'est qu'un exemple parmi d'autres (1992 : 14). Michel Murat évoque quant à lui « le champ balisé par la tripartition poésie-roman-théâtre » (in Dambre & Gosselin-Noat 2001 : 22), perpétuation de la triade classique dans l'ère moderne ; ce système à trois termes est également celui que prend pour référence Yves Stalloni (2016 : 7).

[74] Comme l'explique Dominique Combe dans sa synthèse éclairante des travaux de Hamburger, le genre « fictionnel » est déterminé par un sujet d'énonciation (narrateur ou personnage) représenté de manière fictive, soit de manière « épique » (le mode narratif à la troisième personne), soit de manière « dramatique ». Au contraire, dans le genre lyrique « non fictionnel », le « Je-Origine » relève de l'énonciation historique, soit référentielle : c'est le poète qui parle, il s'agit donc d'un « énoncé de réalité » et non d'un énoncé fictif (1992 : 81).

redistribution des termes de la triade traditionnelle et de ses avatars contemporains est secondée par Genette dans *Fiction et Diction* :

> Le nouveau système illustré par d'innombrables variations sur la triade épique-dramatique-lyrique consiste donc à répudier le monopole fictionnel au profit d'une sorte de duopole plus ou moins déclaré, où la littérarité va désormais s'attacher à deux grands types : d'un côté la fiction (dramatique ou narrative), de l'autre la poésie lyrique, de plus en plus souvent désignée par le terme poésie tout court. (1991 : 21)

Puisque ce n'est pas la seule présentation, mais bien la/les représentation(s) de la folie[75], que nous plaçons au cœur de notre interrogation, nous avons ainsi privilégié des formes relevant – fût-ce selon des modalités distinctes – de la fiction : romans, nouvelles, et pièces de théâtre. Précisons ici que la poésie, écartée du corpus primaire, conserve droit de cité dans le corpus secondaire, ce qui nous permettra de proposer au fil de l'étude des points de comparaison féconds avec les histoires de fous et de folles qui nous occupent principalement. Par ailleurs, ces histoires écrites « sur la frontière » tendent parfois vers le genre poétique, en particulier chez Frame et chez Kane, dont les deux dernières pièces font émerger selon Élisabeth Angel-Perez « un théâtre à la frontière avec le poème » (2015, en ligne). Si la narrativité de romans ou de nouvelles ne fait pas débat, il n'en est pas toujours de même pour les œuvres théâtrales, en particulier dans le cas extrême que constitue *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane. S'il semble en effet hautement paradoxal d'invoquer la dimension narrative d'une pièce apparemment dépourvue d'intrigue et même de personnages, l'une des voix du texte le décrit pourtant comme un « récit » (« this dreary and repugnant *tale* », 2006 : 12, nous soulignons). Anthony Neilson, qui multiplie dans *The Wonderful World of Dissocia* les personnages hauts en couleurs au fil d'une intrigue tout en péripéties, harangue les dramaturges contemporains pour leur rappeler l'importance de la dimension narrative du théâtre[76] : « [t]here's no shame in a good story, well told » (2007, en ligne). Tous les ouvrages de notre corpus opèrent ainsi une *mise en récit de la folie vue de l'intérieur*, fou(s) ou folle(s) étant invariablement protagonistes de l'histoire, s'ils n'en sont pas systématiquement narrateurs ou narratrices.

Nous avons choisi d'explorer principalement l'œuvre d'auteurs britanniques[77], à l'exception de Janet Frame (1924-2004), dont l'origine et la vie néo-zélandaises imprègnent l'univers fictionnel mais qui, après huit années passées en asile psychiatrique, quitte la Nouvelle-Zélande

[75] Selon les propos liminaires de Lilan Feder dans *Madness in Literature*, « I am, however, continually aware of the differences between actual insanity and its portrayal in literature. The madman of literature is, to some extent, modelled on the actual one, but his differences from such a model are at least as important as are his resemblances to it […] » (1980 : 9-10).

[76] Mise en relief également dans la pièce de Neilson intitulée *Narrative* (2013).

[77] Si tous les auteurs à l'exception de Frame sont de nationalité britannique, précisons cependant qu'Anthony Neilson est d'origine écossaise.

pour Londres en 1956. C'est dans la capitale britannique (où elle passera sept ans) que le diagnostic de schizophrénie qui l'avait condamnée à l'institutionnalisation, et à une stigmatisation pérenne, est officiellement abrogé ; c'est également sur le sol britannique qu'elle écrit, dix ans après les nouvelles de *The Lagoon*, son deuxième roman intitulé *Faces in the Water* (1961). Ces deux œuvres ont été incluses ensemble car elles nous semblent constituer les deux facettes complémentaires de la fictionnalisation d'une même expérience[78] : aux instantanés de patientes offerts par les trois nouvelles du recueil de 1951 consacrées aux hôpitaux psychiatriques (« The Bedjacket », « The Park » et « Snapdragons »), sur lesquelles nous nous concentrerons, succèdent les portraits plus approfondis des camarades d'infortune d'Istina Mavet, protagoniste de *Faces in the Water* ; le roman de Frame sera donc abordé comme complément aux nouvelles dans cette étude, sans menacer l'équilibre de ce corpus[79]. Le choix d'intégrer au corpus primaire non pas une mais deux œuvres d'une même auteure, qui constitue ainsi une exception à la fois par son origine, par le nombre d'écrits étudiés et par leurs dates de publications, peut surprendre ; si excentrement voire excentricité il y a, il nous paraît cependant souhaitable et fécond, dans une étude comparatiste ayant pour ambition de repenser les frontières, de pouvoir échapper à la rigidité de certaines limites spatiotemporelles. Précisons en outre que nous privilégierons une approche non pas historique ou géographique, mais thématique avant tout, où le contexte de production (s'il sera bien entendu pris en compte) laissera cependant place aux textes mêmes, et à leurs parentés de forme comme de contenu. À l'instar de l'ensemble de nos auteurs, nous proposons ainsi, pour reprendre les termes de Schaeffer, de « plaide[r] pour des frontières souples et mouvantes et [de s']accorde[r] le droit de les traverser ou de les ignorer de temps en temps » (1989 : 77). La liminalité, si elle est en premier lieu un axe d'étude, une thématique et une dynamique, est également une démarche d'analyse, et une posture méthodologique.

[78] Frame raconte, dans le deuxième volume de son autobiographie intitulé *An Angel at My Table*, que la publication des nouvelles de *The Lagoon* (récompensées par le prestigieux prix Hubert Church) l'a sauvée d'une lobotomie, avant de signer la fin de son long internement (1990 : 222). Sortie de l'asile grâce à l'écriture, c'est par l'écriture également que Frame est ensuite encouragée par son psychiatre londonien, Dr Cawley, à se libérer de son expérience asilaire, à laquelle *Faces in the Water* donne forme. Nouvelles et roman pourraient donc se concevoir comme l'inauguration puis l'achèvement d'un cycle à la fois créatif et thérapeutique, d'assimilation et de transmission de vécus extrêmes.

[79] Traiter de façon informée et équilibrée la question du genre et du « gender » en lien avec la thématique de la folie supposait selon nous une structure en miroir : des auteurs féminins et masculins en nombres égaux, et des productions littéraires appartenant de part et d'autre aux mêmes genres (roman, nouvelle, théâtre).

Qui plus est, loin de menacer la cohérence d'ensemble du corpus, le diptyque formé par *The Lagoon* et *Faces in the Water* nous semble y contribuer par les fortes affinités thématiques[80], structurelles et intertextuelles qui le relient aux ouvrages de Jenny Diski (1947-2016), Sarah Kane (1971-1999), Ian McEwan (1947 -), Anthony Neilson (1967 -) et Will Self (1961 -). Recueil et roman inaugurent la seconde moitié du XXe siècle, période de réformes de l'institution asilaire chroniquées (même ironiquement[81]) par Frame, et d'évolution dans la représentation médicale, littéraire et culturelle de la folie. Les œuvres publiées par les auteurs du corpus dans les années 1990, et jusqu'à la première décennie du XXIe siècle, viennent refléter et/ou interroger certaines de ces évolutions : l'avènement de l'ergothérapie au sein des hôpitaux psychiatriques est ainsi manifeste dans « Ward 9 », l'une des nouvelles de *The Quantity Theory of Insanity* de Self (1991), qui a pour protagoniste un ergothérapeute, Misha. L'utilisation massive et banalisée de médicaments psychotropes pour le traitement de maintes maladies mentales, présente chez Self, apparaît de façon allusive mais révélatrice dans *Enduring Love*, de McEwan (1997), et de manière récurrente dans *4.48 Psychosis* (pièce terminée en 1999, quelques jours avant le suicide de la dramaturge, et montée pour la première fois en 2000). À ce recours systématique au traitement médicamenteux d'une grande variété de troubles mentaux, s'ajoute la persistance de l'hospitalisation, malgré la politique de désinstitutionalisation qui a dominé les dernières décennies ; cette tendance, manifeste dans *4.48 Psychosis*, se retrouve également dans *Monkey's Uncle* de Diski (1994) et dans la pièce de Neilson, *The Wonderful World of Dissocia* (2004). Si les œuvres du corpus inscrivent bien les

[80] Par exemple, la référence au Wonderland carrollien, qui se manifeste chez Frame par quelques touches subtiles (dans *Faces in the Water*, le surnom de l'un des médecins, « Mad Major » a une parenté certaine avec celui de « Mad Hatter »), est reprise par les autres ouvrages du corpus à travers un éventail de procédés, du simple écho à la revendication explicite et systématique. Une analogie de passage dans *Enduring Love* (« like the dormouse at the Mad Hatter's tea party », McEwan 1998 : 195) constitue en réalité une clef de lecture, comme l'expliquent à juste titre Clark et Gordon : « the other Carroll reference […] underlines the novel's dominant sense of how easy it is to step out of one apparently sane, rational world into one characterized by chaos and ultimately madness » (2004 : 76). Les protagonistes de Neilson et Diski, elles aussi, basculent en un instant dans le monde de la folie qui, à l'instar du pays des merveilles, est souterrain. On pourrait lire dans le prénom de Lisa l'anagramme discret de celui de l'héroïne de Carroll, et l'influence de cette œuvre sur *The Wonderful World of Dissocia* est identifiée à plusieurs reprises par la critique : « [i]nspired by reading Alice's *Adventures in Wonderland* » (Cavendish 2004, en ligne) ; « a wonderland journey » (McClure 2004 : 690) ; « its first half is a mix of *Alice in Wonderland* with a more contemporary sensibility » (Sierz 2008 : 106). Ajoutons que Neilson a mis en scène en 2016 une adaptation du périple d'Alice. Diski va jusqu'à placer ouvertement *Monkey's Uncle* sous la tutelle du récit de Carroll, auquel elle emprunte le titre comme l'épigraphe de chaque chapitre. Enfin, Will Self, qui a préfacé en 2001 une réédition des aventures d'Alice, érige l'œuvre en influence majeure sur sa production fictionnelle : « the text itself has always been with me, forming some of the fundamental antinomies that constitute my imagination : the juxtaposition of the quotidian and the fantastic; the transposition of irreconcilable elements… » (in Hayes 2007 : 5).

[81] Cette ironie est matérialisée dans *Faces in the Water* par l'usage de guillemets pour évoquer les réformes de l'hôpital psychiatrique : « the 'new' attitude » (*FW* 119).

représentations de, et les réactions à la folie dans leur contexte, elles en élaborent par le texte une contestation qui appelle au franchissement de plusieurs frontières.

6 Fictions subversives

Bien plus que de simples chroniques du traitement médical de la folie, les ouvrages du corpus offrent des traitements créatifs et subversifs d'une expérience qui, au fil d'une cartographie d' « espaces autres », bouleversent les spatialisations et délimitations familières. Ces autres espaces, déformations ou doublures de l'espace social réel, envers du monde ou mondes à l'envers[82], donnent à l'altérité une place de choix et retravaillent inlassablement les frontières de la rationalité et de la représentation. Comme nous l'avons évoqué plus haut, là où la raison s'épanouit dans la production constante de classements et de catégories, la folie, presque toujours synonyme de déséquilibre ou de débordement, altérité radicale, serait l'inclassable par excellence ; tenter d'écrire ou de décrire appellerait nécessairement à transcender les catégories établies, et en particulier les catégories quintessentielles du genre. Les auteurs du corpus s'opposent explicitement, dans les œuvres étudiées mais aussi dans d'autres écrits ou entretiens, à l'hermétisme de ces classifications, que la représentation de la folie leur permet de remettre en cause par la fiction.

Il nous semble opportun d'insister ici sur la réticence qu'ont en commun ces écrivain(e)s à se laisser imposer des étiquettes qu'ils ou elles jugent réductrices, et plus généralement, à interroger les catégories dans lesquelles on range leurs textes, voire leurs personnalités. L'internement de Janet Frame lui a valu très tôt le titre inopportun, mais familier, de « génie fou » [83], comme le signale Ruth Brown dans l'article intitulé « Beyond the Myth: Janet Frame Unframed » :

> She had been labelled insane. It is one of the paradoxes of the 'Janet Frame' myth that although she insists that she has never been insane, her successful establishment as a writer and her enduring celebrity were largely dependent upon her having been thought so. The literary field within which she achieved legitimation and recognition was one in which there was a perceived connection between insanity and literary genius. (2003 : 126)

[82] Les univers souterrains imaginés par Diski dans *Monkey's Uncle* et Neilson dans *The Wonderful World of Dissocia* ont tout de mondes à l'envers caractérisés par l'omniprésence de l'absurde.

[83] Vanessa Finney, dans l'article intitulé « What Does 'Janet Frame' Mean ? », indique que si Frame a dans une certaine mesure réussi à faire évoluer sa réputation, notamment en Nouvelle-Zélande (où le mythe était le plus profondément enraciné), certaines étiquettes ont néanmoins perduré : « Frame's label as the obscure, difficult, mad writer » (1993 : 201).

Parallèlement, cette écriture dite « folle » n'a cessé de défier les classifications génériques usuelles, selon l'observation de Carol McLennan, « [c]ritics have been troubled by the difficulty of placing her novels in any one of the recognized categories » (1988 : 190). Pour Marc Delrez, « [Frame's work] gestures, however, implicitly, towards an expansion of boundaries. Quite possibly, this deferral of limits turns Frame's work into a moving target of which criticism, almost necessarily, falls short » (2002 : xvi). Comme le souligne Paul Matthew St. Pierre dans l'étude récente intitulée *Janet Frame: Semiotics and Biosemiotics in Her Early Fiction*, Frame elle-même se réfère généralement à ses « livres » (2011 : 20), se refusant ainsi à convoquer une terminologie générique spécifique pour des œuvres qui paraissent y échapper. C'est également le cas de Jenny Diski selon le portrait qu'en dresse Robert Hanks : « for thirty years she has been one of the most individual, wildly various writers in English literature, […] though part of the individuality is that she makes those distinctions between genres or forms seem flimsy and artificial: 'It's all writing' » (2015, en ligne). L'écriture de Frame comme de Diski semble donc réticente à reconnaître ou à respecter les frontières ; une telle affirmation peut également s'appliquer à l'écriture dite « explosive » de Sarah Kane (Delvaux 2012, en ligne), dont chaque pièce a repoussé plus loin encore les frontières du dramatique. La dernière d'entre elles a pourtant été longtemps lue presque exclusivement à la lumière du triste sort de Kane, en qui maints critiques ont vu « l'auteure suicidée d'une œuvre désespérée » (*Ibid*). Ainsi le texte de *4.48 Psychosis* est-il qualifié par certains (dont l'éminent critique de théâtre Michael Billington, du *Guardian*) de lettre d'adieu[84]. Dans *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Graham Saunders énonce (et dénonce) formellement cette approche : « [h]er last play, *4.48 Psychosis* […], was reviewed by the majority of British theatre critics as little more than a dramatic suicide note, and the appraisal of previous work given a biographical approach in an attempt to seek connections between her work and life » (2002 : x)[85].

[84] Plusieurs critiques de Frame ont également privilégié le contexte au texte même, comme le regrette Mark Williams : « *Faces in the Water* has been dismissed as an autobiographical work, 'merely a documentary', less than a novel ». Qui plus est, « [t]he formula warning in *Faces in the Water* that the book is a work of fiction […] has not deterred all those readers of the 'tragic disordered power' school who recklessly conflate narrator and author. They imagine themselves listening directly to the voice of Janet Frame, speaking again and again of her long and terrible period among the mad people and about her resentments against the 'normal' » (1990: 37, 58). Tonya Blowers va plus loin encore : « It is hardly surprising then that *Faces*, despite Frame's efforts to the contrary, is almost invariably read not only autobiographically but as though it were autobiography » (1996 : 77). Ainsi, malgré la publication par Frame d'un démenti officiel en 1974 (Mercer 1994 : 13), les lectures biographiques de son œuvre l'ont poursuivie, comme le constate encore très récemment Paul Matthew St. Pierre : « [t]his kind of biographical reading of Frame's work has shadowed her entire career » (2011 :15).

[85] Dans *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Aleks Sierz va jusqu'à suggérer que la véritable maladie de Kane est sa réputation (« Kane's reputation has stuck to her like a sickness she can't shake off », 2001 : 112). Or, pour le dire avec David Greig dans son introduction aux œuvres complètes de Kane, « it would be a pity if, in attending to the mythology of the author, we were to miss the explosive theatricality, the lyricism, the emotional

Cette lecture à dominante biographique semble également contaminer les rares articles ou chapitres consacrés à l'œuvre de Jenny Diski à ce jour, dont le texte de Nicole Terrien intitulé « So Many Silent Voices, Which Are Mine ? (Jenny Diski) » : « [s]uffering from schizophrenia, Diski is particularly attentive to the multiplication of voices that all claim to tell the truth about life […] » (in Guignery 2009 : 88). Si, chez Frame, le diagnostic de schizophrénie donné en Nouvelle-Zélande est plus tard révoqué à Londres, dans le cas de Diski, il ne semble pas même avoir été prononcé par l'institution médicale ; l'auteure a bel et bien été internée en hôpital psychiatrique à plusieurs reprises durant son adolescence certes tumultueuse[86], mais la seule pathologie dont elle dit avoir souffert est (comme Sarah Kane) la dépression. Il paraît donc tout aussi ardu pour la critique de libérer le texte du joug contextuel s'agissant de Frame, Kane ou Diski[87]. Kane, dont l'entourage a parfois refusé en son nom l'étiquette de génie fou[88], s'est elle-même ouvertement opposée à certaines formes de catégorisation, notamment par le genre :

> My responsibility as a writer is to the truth, however unpleasant that truth may be. I have no responsibility as a woman writer because I don't believe there's such a thing. When people talk about me as a writer, that's what I am, and that's how I want my work to be judged – on its quality, not on the basis of my age, gender, class, sexuality or race. I don't want to be a representative of any biological or social group of which I happen to be a member. I am what I am. Not what other people want me to be. (in Langridge & Stephenson 1997: 134-35)

L'anticonformisme ici revendiqué par Kane au nom d'une allégeance à la vérité de l'expérience se retrouve chez Diski, dont les histoires « désagréables » semblent pouvoir décourager voire dissuader la lecture[89]. Frame, Kane et Diski ne semblent pas s'embarrasser de stratégies

---

power, and the bleak humour that is contained within the plays themselves » (2001 : ix). Si la diabolisation des premiers temps a fait place à une forme de canonisation suite à sa mort, le statut de Kane est cependant extrêmement ambigu (« the most famous and infamous playwright of the 1990s », Rees in Sierz 2012) : sa mythification en tant que nouvelle figure d'artiste maudite s'est longtemps accompagnée en Grande-Bretagne d'une marginalisation des pièces elles-mêmes, quoique cette tendance semble désormais en voie de s'inverser selon Ayache, qui évoque notamment la saison consacrée par les Sheffield Theatres à l'œuvre de Kane en février et mars 2015 (2017 : 55).

[86] C'est ce que souligne Joanna Price : « Diski remembers her parents' erratic and sometimes violent relationship ; their suicide attempts ; their manipulation, including through erotic games, of their daughter ; her father's frequent departures ; and her mother's fear of eviction and homelessness. She also recalls being sent to a care home, a boarding school, and a foster parent, and her responses to her situation, which resulted in long periods of hospitalization for depression and attempted suicide during her adolescence and twenties » (in Lustig & Peacock 2013 : 149).

[87] Sylvie Gambaudo estime qu'il est extrêmement délicat, au vu des expériences de l'auteur, de démêler le fictionnel du biographique, en particulier dans le cas de *Faces in the Water* (2012 : 42). Graham Saunders décrit quant à lui *4.48 Psychosis* en ces termes : « this last work was also the most clearly biographical and personally driven » (2002 : 110).

[88] Dans l'article intitulé « 'Don't Want to Be This': The Elusive Sarah Kane », Annabelle Singer cite Anthony Neilson qui, suite au suicide de Kane, s'insurge contre l'idéalisation de la folie et son assimilation au génie ou à l'inspiration : « [i]t worries me when Sarah Kane's agent Mel Kenyon talks about 'existential despair' being 'what makes artists tick' […]. Nobody in despair 'ticks' – and for Sarah Kane the clock has stopped […] » (2004 : 160).

[89] S'interrogeant sur la quasi-absence de littérature critique consacrée à l'œuvre pourtant prolifique de Diski, Maria Grazia Nicolosi invoque l'aspect dérangeant de nombre de ses écrits : « in Diski's writing a dismal array of

d'évitement dans leur exploration d'expériences de l'envers, dont la folie constitue le parangon. Elles osent s'aventurer dans le territoire de l'obscène[90], qui est aussi un hors-scène ou hors-champ, mais leur transgressivité, fréquemment valorisée chez les auteurs masculins du corpus, peut mener à une sous- voire à une dévalorisation de leur œuvre.

À titre d'exemple, là où l'extrême violence et la perversité marquée de *Blasted* (1995) ont déclenché dans le milieu majoritairement masculin de la critique théâtrale britannique une véritable « campagne anti-Kane » documentée par Elaine Aston (in De Vos & Saunders 2010 : 13), les premiers recueils de nouvelles de McEwan, pourtant saturés par l'obscène[91], lui ont attiré reconnaissance et admiration malgré la réticence voire la véhémence de certains critiques[92]. L'auteur a cependant dû combattre des tentatives répétées par la critique de le ranger dans différentes cases qu'il jugeait inappropriées. Partageant avec Frame une expérience adolescente du déracinement[93], et avec Kane une entrée fracassante sur la scène littéraire britannique[94], McEwan s'est d'abord vu affubler du surnom d' « Ian Macabre » du fait de la noirceur des situations et des thèmes abordés dans ses premiers ouvrages[95]. Il dit cependant ne

---

traumatic events are indeed paraded in their naked extremity. Episodes of childhood sexual abuse, material and affective deprivation, […], household violence between her parents, their – and her own – reiterated suicide attempts, her mother's – and her own – repeated spells of mental disorder […] As Diski herself has confessed, 'I don't feel compelled to tell comfortable stories' » (Nicolosi in Ganteau & Onega 2014 : 36).

[90] Nous songeons ici à la définition, ou plutôt à la délimitation de l'obscène par Henri Lefebvre dans *La Production de l'espace* : « [l]e mur, la clôture, la façade définissent à la fois une scène (où quelque chose se passe) et un obscène, ce qui ne peut et ne doit pas advenir dans cet espace : l'inadmissible, maléfique et interdit, qui a son espace caché, en deçà ou au-delà d'une frontière » (1974 : 46).

[91] McEwan a lui aussi affirmé vouloir sonder par sa fiction les aspects complexes, voire cachés, de l'existence : « [w]hat is going to compel me into writing fiction is not what is nice and easy and pleasant and somehow affirming, but somehow what is bad and difficult and unsettling. That's the kind of tension I need to start me writing » (in Ryan 1994 : 13).

[92] « Ian McEwan's first published fiction was met from the start with as much outrage as praise » (Childs 2006 : 1). Selon David Malcolm, « McEwan has always been taken seriously by critics and scholars, although they have not always liked his books » (2002 : 4).

[93] Fils de militaire, McEwan a connu une enfance migrante, de pays en pays et de base en base, d'où le sentiment de déracinement – « a potent sense of geographical rootlessness » (Head 2007 : 3) – auquel il fait plusieurs fois allusion. Janet Frame décrit quant à elle dans son autobiographie une expérience intime de l'itinérance du moi : « [t]herefore in an adolescent homelessness of self, in a time where I did not quite know my direction, I entered eagerly a nest of difference which others found for me but which I lined with my own furnishings […] » (Frame 1990 : 110). L'expérience du déracinement est, selon Gina Mercer, l'une des principales caractéristiques des personnages créés par Frame dans sa fiction (1994 : 27).

[94] Les premiers recueils de nouvelles de McEwan (*First Love, Last Rites* en 1975 et *In Between the Sheets* en 1978) et la première pièce de Kane (*Blasted*, 1995) ont scandalisé la critique de leur temps et mené à une association de ces deux auteurs à une esthétique de la violence, de l'interdit : Ian McEwan a été affilié à la « littérature-choc » (« literature of shock ») et Sarah Kane au courant coup-de-poing qu'Aleks Sierz a baptisé « in-yer-face theatre » (2001), dont Anthony Neilson est également l'un des représentants selon l'auteur.

[95] « For over a decade Ian Russell McEwan found himself trapped in the role of the shocking sensationalist, caricatured by the British press as Ian Macabre, Ian Makesyouqueasy, and the Clapham Shocker » (Schemberg 2004 : 7).

s'être enfin débarrassé de cette pesante étiquette que pour en recevoir ensuite une autre dans les années 1980 :

> Having escaped the label of being the chronicler of adolescence – I was then suddenly the male feminist, which really made me shrink. I found myself being co-opted into attending various types of convocation on 'Sexism in the Media' or 'Writers against Sexism.' It was very gratifying to see the enormous amount of attention *The Imitation Game* received, but I found I wanted to back off the subject. I didn't want to be used as a spokesman for women's affairs. I didn't want to be a man appropriating women's voices. (McEwan in Roberts 2010 : 33-34)

McEwan refuse donc lui aussi de se laisser enfermer dans une catégorie trop exclusive, et confiner à un certain rôle – ici, celui de porte-parole des femmes. Si un auteur masculin n'échappe pas aux gestes classificatoires ou au catégorisme, les étiquettes qu'on lui appose, voire lui impose, paraissent cependant avoir moins de poids, ou de pérennité, que celles que se voit décerner une auteure féminine. La réputation d' « enfant terrible » – attribut commun à McEwan, Kane et Self[96] – serait, en particulier, plus dommageable pour l'écrivaine que pour l'écrivain, dont la posture rebelle peut souvent augmenter le panache. Il semble que la critique laisse régulièrement opérer le « double standard » dénoncé par Chesler, soit une représentation et un traitement inégaux des hommes et des femmes – ici, des écrivains et des écrivaines[97]. Ainsi, le diagnostic psychiatrique attribué à Will Self[98], s'il a nourri cette mythologie de l'enfant terrible de la littérature anglaise, semble avoir bien moins influencé l'examen de sa production[99]. Pratiquer une « littérature du choc » n'a pas privé Self d'une distinction également

---

[96] McEwan est perçu par Claudia Schemberg comme l'enfant terrible des années 1970 (« an enfant terrible of the 1970s », 2004 : 7), description que reprennent notamment Peter Childs (2006 : 1) et Lynn Wells (2010 : 11). Anna Henchman inscrit (voire sanctifie) ce qualificatif dans l'intitulé du profil de Will Self qu'elle signe le 8 septembre 1997 : « Will Self: An Enfant Terrible Comes of Age ». Dan Rebellato suggère quant à lui que ce titre parfois valorisant a pu, dans le cas de Kane, représenter un fardeau : « perhaps burdened by her reputation as an *enfant terrible*, Kane wanted to recover something of herself before Blasted made her notorious » (in De Vos & Saunders 2010 : 39).

[97] Les choix terminologiques de certains critiques sont révélateurs. L'originalité stylistique de Janet Frame lui a valu des analogies ponctuelles entre son écriture et une forme de sorcellerie, images souvent voulues flatteuses mais dont on ne peut manquer de souligner l'ambiguïté : « Frame's power with words is difficult to explicate, partly because she intentionally privileges the irrational, the insane, the other. But not all powerful women need to be categorized as witches… » (Mercer 1994 : 14). Les métaphores liées à la magie ou à l'occultisme, lorsqu'elles s'appliquent à McEwan ou à Self, convoquent cette fois-ci la figure tout aussi intrigante, mais bien plus positive, du magicien ou du mage. Ainsi, selon les propos de Dwight Gardner : « Ian McEwan is contemporary fiction's black magician » (1998, en ligne). Graham Matthews qualifie Will Self, dans l'introduction à une monographie récente, de « mage du quotidien » (« The Magus of the Quotidian », 2016 : 1).

[98] M. Hunter Hayes, dans *Understanding Will Self*, explique qu'il a été déclaré en fin d'adolescence « personnalité borderline » (« borderline personality », 2007 : 12).

[99] Dans le chapitre intitulé « The Fiction of Will Self: Motif, Method and Madness », Liorah Anne Golomb se concentre principalement non par sur les éléments biographiques, mais sur les œuvres même de Self : « [h]e has transcended the trite labels of being 'dangerous', a 'bad boy' or a drug-culture writer. And perhaps the most remarkable thing about him – more remarkable than his brilliant imagination, voluminous vocabulary, or extensive knowledge of diverse subjects – is his stamina. Having hit the scene in 1991 with *The Quantity Theory of Insanity*, Self has been firing off powerful works of fiction and non-fiction like a machine-gun ever since […] » (in Lane, Mengham & Tew 2003 : 85).

accordée à McEwan à ses débuts ; les deux auteurs ont ainsi figuré, à dix années d'écart, sur la liste des vingt meilleurs espoirs du roman britannique (« Best of Young British Novelists ») de l'influent magazine littéraire *Granta* : en 1983 pour McEwan, et en 1993 pour Self. Ce dernier n'en est pas moins engagé dans une forme de lutte (même ludique) contre la fièvre classificatoire de la critique actuelle :

> In order to annoy critics in the early 1990s, I came up with the slogan 'dirty magical realism' to describe my fiction. This was a coinage made up of two others: the so-called 'dirty realism' of Raymond Carver, Jayne Anne Phillips and other American writers, elided with the Magical Realism of Gabriel Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa, and assorted other South Americans. I hasten to say, at no time did I believe in the existence of my own coinage – it was simply in order to give critics an enquiring handle to grasp with their febrile intellects. Of course it worked – triumphantly. To this day, a decade on, I am still asked by interviewers how to characterise dirty magical realism? (in Coe & Self 2003 : 44-46)

On ne niera pas que l'étiquette inventée en tant que pied-de-nez à la critique peut néanmoins lui être utile, comme Self a pu le reconnaître lui-même[100]. On ne cherchera pas non plus à ôter toute importance à l'expérience faite par Self, ainsi que par Frame, Diski et Kane, des hôpitaux psychiatriques et de certaines formes de détresse psychologique et/ou de troubles mentaux. Ces expériences, directes ou indirectes[101], inspirent et influencent les auteurs, tout en fournissant une explication possible de la récurrence voire de la centralité de la thématique de la folie dans leur œuvre.

Iain McClure écrit ainsi, dans une critique de *The Wonderful World of Dissocia* : « Neilson's subject matter has always hinted at aspects of mental illness, but in this new play he has tackled madness head-on » (2004 : 690). Dans *Normal* (1991), c'est la folie meurtrière qui est mise en examen ; *Penetrator* (1993) explore certaines déviances de la psyché masculine ; dans *Hoover Bag* (1996), l'érotomanie occupe le centre de la scène, comme dans *Enduring Love*. La fiction selfienne, pour Anna Henchman, est structurée par trois leitmotivs principaux, dont la maladie mentale : « mental disease, technology and memory – a triad of themes and motives which Self

[100] Force est de souligner, cependant, qu'à l'instar de Self, la plupart de nos auteurs prennent explicitement leurs distances avec les étiquettes critiques. Sierz identifie une telle tendance chez Kane : « [she] either distanced herself from any label, or at best seemed uninterested in it » (2012 : 134). Cette dernière a notamment affirmé ne pas souhaiter appartenir à un mouvement, quel qu'il soit (in Saunders 2002 : 7), posture partagée par McEwan dès ses débuts : « I certainly can't locate myself in any […] critical position or anything else. I don't really feel part of anything at all » (in Schemberg 2004 : 28).

[101] Anthony Neilson, s'il n'a pas lui-même souffert de troubles mentaux, dit y avoir été confronté très tôt : « I don't suffer from any clinical condition […] but I've had some strange episodes in my life and people close to me have been ill. […] If you've grown up in that situation, you don't have the same reaction to mental illness as other people do – you actually find it quite normal. So you don't run away from it. […] We need to go much further because I think it touches most people in one way or another » (entretien avec Dominic Cavendish, 16/08/2004, en ligne).

has relentlessly addressed since the publication of *The Quantity Theory of Insanity* » (1997, en ligne). Parmi les récits de folie qui s'ajoutent aux nouvelles du recueil inaugural, on peut citer *The Sweet Smell of Psychosis* (1996), *Dr Mukti and Other Tales of Woe* (2004) ou, plus récemment, *Umbrella* (2012). Les premières œuvres de Frame, mais aussi de Diski, baignent dans la folie : aux nouvelles de *The Lagoon* et à *Faces in the Water* s'ajoute ainsi le premier roman de Frame, *Owls Do Cry* (1957) ; les troubles mentaux sont notamment au cœur des deux premiers romans de Diski, *Nothing Natural* (1986) et *Rainforest* (1987), et constituent un motif récurrent, voire l'épine dorsale de l'ensemble de son œuvre. Chez Kane, la folie, si elle est omniprésente dans *4.48 Psychosis*, hante également ses autres pièces, en particulier *Cleansed* et *Crave*, toutes deux produites en 1998. Rappelons ici que c'est une pièce non seulement expérimentale mais surtout expérientielle de Jeremy Weller intitulée *Mad* (1992), qui a constitué pour la jeune Kane, à la sortie de ses études de théâtre, à la fois une épiphanie et un modèle : « *Mad* took me to hell, and the night I saw it I made a decision about the kind of theatre I wanted to make – experiential » (in Sierz 2001 : 92). Enfin, l'examen constant de la rationalité chez McEwan va rarement sans une plongée dans l'irrationnel, comme dans *Enduring Love* mais aussi *Saturday* (2005) ; selon David Malcolm, *Enduring Love* constitue un retour à l'univers fictionnel initial de McEwan, caractérisé par l'omniprésence des troubles mentaux : « the hermetically and luridly psychopathological world of the early fiction » (2002 : 5).

Si Kane ou McEwan refusent notamment de se laisser proclamer porte-paroles des femmes, leur rejet des étiquettes n'enlève rien à leur intérêt pour les problématiques et les représentations de genre, auxquelles leurs ouvrages, comme ceux des autres auteurs du corpus, reviennent régulièrement. Comme l'écrit à juste titre Elaine Aston, « [t]here is […] a crucial difference between Kane's desire […] not to have her work categorised, labelled in terms of being only about gender, or only about sexual politics, and the idea that gender concerns are not important to her work » (in De Vos & Saunders 2010 : 21). Dans leur étude de *Enduring Love*, Roger Clark et Andy Gordon insistent sur l'importance des questions de genre dans le roman comme dans l'œuvre de McEwan en général : « the issue of gender construction permeates this and other McEwan texts » ; « [d]econstructing masculinity and femininity has become a key strategy in McEwan's writing » (2004 : 70, 11). Cette approche critique des catégories usuelles du genre est également au coeur des stratégies d'écriture de Will Self selon Graham Matthews : « [a]lthough he does not straightforwardly celebrate the fluidity of gender, his work constitutes a sympathetic and critical engagement with the ramifications of evolving cultural views on what masculinity and femininity can and might mean » (2016 : 10). Selon Trish Reid, dans sa récente

monographie sur le théâtre d'Anthony Neilson, « gender and sex constitute a field of interest, debate and enquiry for Neilson, a field that remains fluid and unfixed, or even opaque, but nevertheless extremely vexed » (Reid 2017 : 15). Enfin, les œuvres de Frame comme de Diski, proposant souvent une immersion dans une grande diversité d'expériences de femmes, offrent une exploration à la fois créative et critique des sens et des représentations de la féminité, confrontées à celles du masculin. Toutes les œuvres étudiées ici ont en commun de ne pas dissocier leur réflexion sur la folie de celle qu'elles esquissent sur le(s) genre(s) ; c'est bien dans ce dialogue fécond entre la thématique de la folie et les problématiques de genre que réside l'une des particularités de ces ouvrages, qui constituent pour chacun des six auteurs la version la plus complète de leur traitement du sujet, et une illustration saisissante de leur goût pour l'exploration des extrêmes et des revers de l'expérience humaine.

Dans le domaine du genre sexué comme littéraire, notamment, ces auteurs s'opposent systématiquement à toute catégorisation hâtive, et leurs œuvres appellent une grille de lecture complexe, toujours ouverte à la reconfiguration. Anthony Neilson, sur lequel il existe encore très peu de textes critiques (à l'exception notable de l'ouvrage de Trish Reid publié en 2017), se dérobe lui aussi aux tentatives de classement dans des cases prédéfinies : « [w]riters such as Neilson don't always fit snugly into the British theatre system » (Sierz 2001 : 67). De façon significative, le théâtre coup-de-poing auquel Kane et Neilson sont affiliés par Sierz se définit précisément par sa remise en cause des classifications établies et des dualismes enracinés[102]. La catégorie « in-yer-face » elle-même a cependant fait polémique, tout comme l'intégration de Kane et Neilson à ce qu'il paraît délicat d'appeler ce « mouvement » tant son hétérogénéité et son indétermination sont régulièrement soulignées. Les deux dernières pièces de Kane, et le travail de Neilson à partir du tournant que constitue *The Wonderful World of Dissocia*[103], se dérobent définitivement à de tels mécanismes de classification.

On s'efforcera de montrer au fil de cette étude que déstabilisation, défamiliarisation, dédoxification sont bel et bien au cœur de l'entreprise de chacun des auteurs du corpus, par l'intermédiaire de récits de folie qui, s'ils ne dissolvent pas les frontières, ne cessent d'en

[102] « Most in-yer-face theatre challenges the distinctions we use to define who we are: human/animal; clean/dirty; healthy/unhealthy; normal/abnormal; good/evil; true/untrue; real/unreal; right/wrong: just/unjust; art/life. These binary oppositions are central to our worldview; questioning them can be unsettling » (Sierz 2001 : 6).

[103] Mark Brown rappelle ainsi que Neilson lui-même considère *The Wonderful World of Dissocia* comme un véritable tournant formel et thématique dans son travail de dramaturge (in Reid 2017 : 192). La pièce constitue à ce jour le plus grand succès de Neilson (« *The Wonderful World of Dissocia* has achieved something like canonical status », *Ibid* 195), là où *4.48 Psychosis*, qui scelle pour de nombreux critiques le tournant poétique de la dramaturgie kanienne et fait oublier à certains le « brutalisme » des débuts, suscite également une admiration considérable.

souligner l'ambiguïté, de jouer de leur ambivalence, et d'en exploiter le potentiel herméneutique, épistémologique et créatif. Si leur fortune critique ou leur rapport au canon littéraire varient indéniablement[104], Diski, Frame, Kane, McEwan, Neilson et Self frappent souvent par leur versatilité virtuose[105] et/ou leur expérimentalisme audacieux[106], à savoir leur volonté de, et leur capacité à écrire « sur la frontière » – un talent particulièrement mis à profit lorsqu'il s'agit de figurer la folie, véritable défi à la représentation. Les œuvres du corpus peuvent ainsi toutes prétendre au titre (décerné par Gina Mercer aux écrits de Frame) de « fictions subversives », ou à celui de « fictions transgressives » (appliqué à l'œuvre selfienne par Brian Finney) de par leur esthétique, et leur herméneutique liminales.

[104] McEwan est peut-être le seul auteur de notre corpus à pouvoir prétendre au statut de classique contemporain (« McEwan's prominence – pre-eminence, even – in the canon of contemporary British novelists », Head 2007 : 7). Si Frame a acquis un certain prestige, et si ses œuvres sont admirées par la critique, elles font moins régulièrement l'objet d'études. Kane et Self, quant à eux, entretiennent tous deux une relation ambiguë au canon et à la critique, qui fait que leurs œuvres peuvent être tour à tour applaudies ou marginalisées : « [t]his contentious relationship to critical opinion and the theatre canon in general has been a feature of Kane's work right from the ouset » (Saunders 2009 : xxiii) ; « Self rejects the notion that having gained a reputation as the enfant terrible of late twentieth-century English letters he now seeks approval from the literary establishment » (Matthews 2016 : 6). Quant à Neilson, malgré sa prolixité, son originalité et le rôle fondamental qu'il a joué dans la revitalisation du théâtre britannique dans les années 1990 selon Sierz, son travail reste peu valorisé (« often underrated », Sierz 2001 : 86) et rarement étudié, bien que la monographie récente de Trish Reid puisse donner une nouvelle impulsion à la critique. Diski, malgré la richesse et la singularité de son œuvre, est elle aussi relativement délaissée par les critiques : « Jenny Diski's critical standing and readership are far from established » (Nicolosi in Ganteau & Onega 2014 : 36).

[105] Paul Matthew St. Pierre propose la description suivante de l'œuvre de Frame : « [h]er body of work is prolific, substantial, original, visionary, and heterodox […] because of its plurality of forms and contents, and its stylistic versatility » (2011 : 13). Concernant McEwan, la versatilité de son écriture est sans cesse mise en avant par les critiques (Ryan 1994 : 1 ; Head 2007 : 6 ; Groes 2009 : 2). Ce signe distinctif est également appliqué à Self dès l'introduction de la monographie que lui consacre Graham Matthews : « Self's œuvre […] is not restricted to his novels but crosses into a variety of forms such as the article, the interview and the short story, the novel, novella, preface, commentary and review […], as well as the cartoon and comedy sketch » (2016 : 4). Diski traverse elle aussi les frontières génériques, ayant signé aussi bien des nouvelles et des romans que plusieurs volumes assimilables à des mémoires ainsi qu'un vaste éventail d'essais, d'articles et de critiques, notamment pour la *London Review of Books* dont l'archive met à disposition une liste de chroniques tout aussi vertigineuse, sans doute, que celle que Self a à son actif.

[106] Ken Urban, évoquant la place de Kane dans le groupe hétérogène des dramaturges « in-yer-face », écrit ainsi : « [o]f all these writers, […] Sarah Kane emerges as the most far-reaching experimentalist » (2001 : 40). Cet expérimentalisme exacerbé explique le caractère insaisissable de ses oeuvres : « Kane never rests, never stands still. The minute you categorize her, she moves on to explore different feelings, a different style, another extreme » (2001 : 118). Quant à Neilson, il se caractérise également par un expérimentalisme prononcé selon Trish Reid : « Anthony Neilson is among the most consistently entertaining, compelling and experimental playwrights of our time » ; « an impressively experimental output » (2017 : 2, 4).

7 Liminalit(t)és

À travers leurs hétérotopologies particulières[107], les auteurs du corpus paraissent ébaucher, ou tenter de réfléchir à ce que l'on pourrait appeler une hétérotypologie, soit une autre façon de penser/classer les textes et les individus ; peut-être même les œuvres comptent-elles, selon les mots de Perec, « renvoyer la pensée à l'impensé qui la fonde, le classé à l'inclassable (l'innommable, l'indicible) qu'il s'acharne à dissimuler » (2003 : 151). À travers et au-delà du déploiement dans les œuvres d'hétérotopologies heuristiques, cependant, c'est le statut liminal du fou que les œuvres exposent et exploitent, dans un geste d'inspiration postmoderniste alliant sans cesse critique et (re)création. Le fou est par excellence la figure de la frontière ; il en subit la rigidité sur les plans spatial et social, mais la subvertit pourtant aux niveaux symbolique et cognitif. Notre réflexion sur le corpus s'articulera ainsi principalement autour des images et des usages de la liminalité par Jenny Diski, Janet Frame, Sarah Kane, Ian McEwan, Anthony Neilson et Will Self pour faire de l'exploration fictionnelle de la folie un questionnement fonctionnel des frontières usuelles du genre sexué comme littéraire. Nous tenterons de montrer au fil de cette étude qu'il ne s'agit pas seulement de contester, de repousser ou même de transgresser ces frontières, mais de proposer, à travers l'exploration de la « fissure dans l'idéologie » qu'ouvrent les expériences et les représentations de la folie[108], une alternative aux spatialisations culturelles et cognitives trop rigides ; peut-être s'agit-il finalement de faire de la frontière même un espace à part entière, d'exploiter tout le potentiel de la liminalité pour la (re)définition non seulement de l'appartenance, mais de l'identité des individus et des textes qu'ils produisent.

Comme nous l'avons suggéré plus haut, frontière et liminalité constituent à la fois une problématique et une méthodologie dans cette étude, qui a pour ambition de se placer, comme les œuvres qui l'occupent, « sur la frontière ». En premier lieu, la perméabilité des limites induite ou révélée par la folie invite à un cheminement pluri-, voire transdisciplinaire. Comme le rappelle en effet Claude Quétel, « [l]a difficulté avec la folie, c'est que, du fait de son double sens et de leur parenté complice, l'écriture de son histoire appartient aussi bien à l'historien qu'au médecin, au philosophe, au psychologue, au psychanalyste, au sociologue » (2012 : 16), mais aussi (et peut-être avant tout) à l'écrivain, pour qui il nous semble que cette « difficulté »

[107] Le terme d' « hétérotopologie », forgé par Michel Foucault dans « Des espaces autres », désigne pour lui l'étude des hétérotopies, ces espaces éponymes que nous définirons plus précisément dans le corps de la thèse. Déplacée vers le champ littéraire et non philosophique ou sociologique, l' « hétérotopologie » se définit moins ici comme étude que comme exploration d'espaces autres ménagés par la fiction.
[108] Nous empruntons cette expression à Allen Thiher : « [m]adness is a fissure in ideology » (1999 : 261).

peut devenir une opportunité. Si la littérature est véritablement au cœur de cette étude, les questions liées à la frontière, à la folie et au(x) genre(s) appellent à l'intervention, même ponctuelle, de disciplines telles que la philosophie, l'anthropologie, la géographie ou la sociologie ; ainsi avons-nous inclus en bibliographie plusieurs travaux relevant d'approches non littéraires, afin de compléter et d'approfondir l'analyse littéraire des œuvres par l'apport de théories extérieures.

L'inclusion en bibliographie de sources primaires extérieures au corpus principal répond, à nouveau, à un souci d'approfondissement de l'étude par le dialogue entre une vision détaillée des œuvres centrales et un point de vue plus général sur les interactions littéraires entre genre(s) et folie, dans une constellation d'écrits plus vaste. Étendue et diversité doivent cependant être source non pas de dispersion, mais d'enrichissement dans la démarche résolument comparatiste qui guidera le travail de compréhension et d'analyse des textes. Travailler « sur la frontière » suppose en effet une approche transversale ; si le corpus principal se compose d'ouvrages de six auteurs différents dans trois genres distincts, nous ne pouvons prétendre au statut de spécialiste de chacun de ces auteurs, ni de chaque genre. Ainsi, si nous nous aventurons à travers l'étude des pièces de Kane et Neilson dans le vaste champ du théâtre britannique contemporain, nous n'en proposerons qu'une exploration extrêmement partielle. De même, notre analyse des romans et nouvelles de Diski, Frame, McEwan et Self, limitée à une sélection d'auteurs et de thématiques spécifiques, ne nous permet en rien d'embrasser toute la diversité des formes et des tendances de la fiction anglophone contemporaine. Nous n'avons donc pas l'audace de prétendre à l'exhaustivité en nous référant dans le titre de cette thèse à « la littérature anglophone contemporaine », formulation synthétique choisie dans un souci de concision.

Enfin, se positionner sur la frontière appelle à investir l'entre-deux, à y trouver un point d'équilibre et d'échange : dans le domaine souvent très polarisé de la folie et du genre, il nous faudra ainsi éviter de sombrer dans l'essentialisme ou l'idéalisation d'un côté, et de l'autre, dans un relativisme radical confinant au nihilisme, soit, dans les termes imagés que Claudia Schemberg emprunte à Heinz Antor : « to perform a careful balancing act and steering past 'the Scylla of old-fashioned essentialism and the Charybdis of a new-fangled arbitrary valuelessness in which anything goes' » (2004 : 15). Face aux liminalités explorées par les œuvres du corpus, il s'agit plus que jamais « de questionner les limites, les marges et les frontières », mission quintessentielle du critique littéraire, cet « individu de l'interstice » selon Jean-Philippe Miraux (in Guignery 2007 : 4).

Une première partie de cette étude conceptualisera la frontière sous forme de ligne, vecteur du binarisme qui contamine souvent le système dominant. Les histoires de fous et de folles du corpus consignent et contestent simultanément l'hermétisme et la rigidité des catégories établies dans le domaine du genre sexué et littéraire. La liminalité (spatiale, sociale et symbolique) souvent inhérente au statut des individus jugés fous sera principalement associée dans ce premier mouvement à la marginalité – soit le rejet du fou au-delà d'une certaine limite. Par l'insistance sur cette notion corollaire de la liminalité, et par l'inscription de stéréotypes dans le discours, les auteurs matérialisent la frontière, prennent acte de son existence et de celle des catégories qu'elle délimite. L'exemple archétypal est celui de la ligne étanche qui sépare traditionnellement le masculin, typiquement associé à la raison et à l'action, du féminin, souvent restreint à l'émotion et à la passivité. L'amalgame courant entre féminité et folie, principalement hérité du dix-neuvième siècle, découle directement de cette catégorisation, que les œuvres du corpus reflètent et repensent à la fois. La folie des protagonistes, si elle mène à leur marginalisation et/ou à leur stigmatisation, a également pour fonction de mettre en lumière la part de folie inhérente à la raison, ou du moins à la rationalisation excessive. De la case, on passe ainsi aisément à la cage, dont les œuvres du corpus et leurs fous à (dé)lier tentent de se libérer par un éventail de stratégies, à commencer par la traversée des frontières génériques et genrées.

Ces dynamiques de traversée, voire de transgression, seront au cœur de notre deuxième partie, qui proposera un assouplissement de la frontière (auparavant ligne dure), désormais vue comme lieu de passage, point de bascule, possibilité d'ouverture. La liminalité du fou sera alors analysée comme une expérience du basculement, du renversement. Les œuvres du corpus explorent la doublure imaginaire d'espaces réels, au fil de ces récits de folie ; une dynamique de déterritorialisation propulse les protagonistes dans des « espaces autres », non plus stables mais mouvants, non plus fixes mais variables, où le traitement des catégories du genre sexué et littéraire semble dominé par la défamiliarisation et l'hybridité, ou l'hybridation. On explorera ainsi les liens entre liminalité et hybridité, au fil d'une analyse plus détaillée des dynamiques hétérotopiques à l'œuvre chez les auteurs du corpus. Pris dans un mouvement de traversée toujours renouvelé, le fou opérerait logiquement en perpétuel va-et-vient d'un genre à l'autre ; l'hybridité dans les œuvres du corpus paraît bien à la fois textuelle et sexuelle, puisque les figures androgynes abondent dans des récits qui interrogent, et abolissent parfois les frontières séparant les genres littéraires. Si d'une hétérotopologie procède bel et bien dans les œuvres une hétérotypologie, c'est sans doute parce que la traversée des frontières, et l'apparition d'espaces

interstitiels, vient souvent fissurer les parois trop rigides élevées par la rationalité : l'esthétique, voire l'herméneutique de la faille à l'œuvre dans chacun de ces récits semble en effet vouloir défaire les coutures du tissu apparemment uniforme de la pensée, et souligner l'aspect fondamentalement transitoire et instable des catégories du genre.

La dernière partie de cette étude s'attachera à démontrer que ces « espaces autres » non seulement explorés mais aussi occupés par la folie dans ses représentations littéraires, sont le plus souvent des espaces entre, ou espaces-frontières, où la liminalité n'est plus un état temporaire mais permanent. On assiste aussi bien dans les histoires de fous et de folles du corpus à une perméabilisation qu'à un élargissement et à un investissement de la frontière, qui n'est plus ligne de démarcation entre deux espaces mais bel et bien espace à part entière, où se joue sans cesse une reconfiguration des genres. Ayant tout d'abord signalé l'hermétisme traditionnel, puis la porosité possible des frontières, les auteurs finissent ainsi par en souligner la fécondité aussi bien esthétique qu'épistémologique. Faire de la frontière un espace de plein droit revient en effet à poser toute catégorie de genre comme temporaire, transitoire, puisque l'identité même (sexuelle comme textuelle) semble infiniment plurielle, fluide, mouvante ; fou ou sain d'esprit, sans doute est-on voué à ne jamais quitter le lieu du passage. Les espaces entre où s'installent les récits de folie du corpus, comme les couloirs ou les placards chez Frame et Self ou le « Limbo Park » de *Monkey's Uncle* (Diski *MU* 38), se caractérisent ainsi, en premier lieu, par leur transitionnalité : la frontière-seuil est un espace de et en transition où se prépare sans doute l'émergence des « contrées à venir » évoquées par Deleuze et Guattari. Seuils mais également carrefours, ces espaces entre sont également marqués par la multiplicité en tant que lieux de rencontre et de coexistence d'une myriade de genres, nous poussant à refonder les catégories comme cadres ouverts, mobiles, et toujours en interaction. L'espace de la frontière tel que le représentent les auteurs de notre corpus semble donc constituer un véritable laboratoire toujours ouvert à la reconfiguration, invitant à repenser les frontières non comme simples ou strictes limites, mais comme lieux ou pistes d'évolution, dessinant les contours souples et changeants de genres en perpétuelle re-spatialisation, et re-conceptualisation.

PARTIE I

FOUS A (DÉ)LIER :

CHRONIQUES/CRITIQUES DE LA FRONTIÈRE

> En traçant une ligne, on délimite, on enferme, on enclave. Tracer une ligne, c'est également restreindre et borner, tout comme départager, séparer et isoler […]. La ligne est parfois tranchante, même impitoyable, comme une frontière. (Parret, Verschaffel & Verminck 1993 : 5)

La frontière est, dans sa modélisation première et aux sources de ses nombreux imaginaires, une ligne. Instrument de striage à dessein distinctif, ligne de séparation[1], elle paraît vouée à inscrire la différence, à matérialiser l'exclusion dans une logique fondamentalement dualiste : « binary oppositions (inside/outside, centre/periphery, and so on) that modern Western thought has privileged, affirming a territorialist geopolitical imaginary that conceives the border as a line separating two mutually exclusive differences » (Brambilla in Brambilla et al. 2015 : 118). Selon le résumé que propose le titre d'une étude de 2002 par Henk van Houtum et Ton van Naerssen, la frontière organise et hiérarchise en opérant une ségrégation de l'altérité : « Bordering, ordering and othering ». Cette ligne exclusive, cette frontière-*limes*, soit limite à ne pas franchir, est donc une ligne dure, dont la rigidité se manifeste en particulier dans l'espace social selon Lefebvre : « [d]ans la société, les clôtures tendent à devenir absolues » (1974 : 205-206). Les frontières tracent alors les contours d'espaces protégés mais aussi défendus ; elles manifestent l'interdiction au lieu de faciliter l'interaction. Dans cette perspective, toute expérience de la liminalité serait simultanément expérience de la marginalité, puisque l'ordre social tend à rejeter la différence au-delà d'une frontière la plus étanche possible[2]. La folie, ou la différence incarnée, est représentée par les auteurs de notre corpus comme une exploration de la frontière qui paraît dans un premier temps se heurter à son hermétisme ; les fous et folles à (dé)lier ont tout de prisonniers du seuil, incarcérés sur la marge, postés à la limite (à la fois spatiale, sociale et symbolique).

[1] « Borders are typically understood as limits and conceived of as lines. They also carry with them a sense of division or separation in space » (Popescu 2012 : 7).

[2] « The territorialization of difference is an exclusionary power practice with profound structuring effects on societies as it determines membership in society […]. Under these circumstances, borders have traditionally served the role of ordering society. […] Thus, bordering space is a means of ordering space […], two sides of the process by which humans appropriate space » (*Ibid* 8).

Chapitre 1.
Prisonniers du seuil : folie, liminalité, marginalité

La liminalité souvent inhérente au statut et à l'expérience des individus jugés fous[3] s'incarne chez Will Self dans le personnage de Richard Hermes, protagoniste perturbé de la *novella The Sweet Smell of Psychosis* (1996)[4], apparenté par l'onomastique au dieu grec des limites et des seuils. Le fou-Hermès semble bien occuper dans l'espace même de la société, comme dans celui de l'imaginaire collectif, une position liminale mise en avant par Foucault :

> [S]ituation symbolique et réalisée à la fois par le privilège qui est donné au fou d'être enfermé aux portes de la ville : son exclusion doit l'enclore ; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre prison que le seuil lui-même, on le retient sur le lieu du passage. Il est mis à l'intérieur de l'extérieur, et inversement. (1972 : 26)

Véritable « double bind » que celui de l'exclu enclos, figé à la croisée des espaces ; privilège et prison, cette posture à l'intérieur de l'extérieur, et à l'extérieur de l'intérieur qui fait la spécificité de la folie[5], peut permettre simultanément aux personnages fous de marquer la frontière et de s'en démarquer, de consigner et de contester le tracé, les contours des espaces et des catégories où on les enferme. Comme l'écrivent Marie-Pierre Bouchard et Vicky Pelletier,

> Le fou investit la marge, s'agite dans les espaces limites, parle un discours en rupture avec la norme. Son histoire s'écrit à partir des frontières et des seuils […]. Pour ces raisons, confrontant, différant et interrogeant une certaine réalité, cette parole désirante a su forcer au cours des siècles l'érection de cadres et de catégories. (in Pelletier 2009 : 9)

Transgressif, le fou doit être tenu à distance, mis en quarantaine par la limite qu'il outrepasse ou menace d'outrepasser[6]. La frontière s'érige pour consolider la norme, qui est aussi une ligne – ligne de conduite, souvent – dont la folie risque d'altérer le dessin, et de brouiller la netteté. « I sing without hope on the boundary » (Kane *4.48* 12), annonce l'une des voix de *4.48 Psychosis* : si investir la marge peut en effet permettre de confronter, différer et interroger le

---

[3] Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari citent ainsi « un très bon rêve de schizo » (1980 : 42) raconté par une patiente, Franny, décrivant une vision panoramique d'un désert où se tient une foule grouillante : « [j]e suis en bordure de cette foule, à la périphérie ; mais j'y appartiens, j'y suis attachée par une extrémité de mon corps, une main ou un pied. Je sais que cette périphérie est mon seul lieu possible […] » (*Id*).

[4] La *novella* est en elle-même une forme liminale, puisque sa longueur la situe habituellement entre nouvelle et roman.

[5] Shoshana Felman, en accord avec Foucault, signale que la folie (qui marque le lieu d'exclusion mais, en tant que lieu commun de la culture, est également lieu d'inclusion) a pour particularité de dire à la fois l'intérieur et l'extérieur, et leur ambiguïté radicale dans le monde contemporain (1978 : 13).

[6] Le terme de « quarantaine » est également employé par Michael Robbins lorsqu'il rappelle que la schizophrénie, dite « quintessence de la folie » (1993 : 1, nous traduisons), a souvent inspiré l'effroi, voire la haine : « [h]istorically, schizophrenics have come to the attention of society as infrahuman objects of fear and loathing because of their alien and disturbing demeanor and thinking, and they have tended to arouse social pressure to quarantine and even eradicate them » (12).

tracé des cadres et catégories institués, il existe cependant une liminalité « sans espoir », une conscience aiguë de la rigidité de la frontière qui limite (Kane emploie non pas « border », mais « boundary »), et les personnages fous du corpus proclament fréquemment la marginalité dont ils souffrent, se faisant conteurs de l'exil.

1. La folie, ou le passage d'une frontière

> At least in the public eye, madness is the obverse of reason, a territory outside the boundary of experience […]. (Obeyode 2012 : 10)

Liminalité et marginalité figurent parmi les préoccupations principales des auteurs de notre corpus : le vécu des marginaux, et les frontières entre conformité et déviance, normalité et anormalité, constituent l'un des motifs récurrents de l'œuvre de Frame. L'auteure fait référence à sa propre expérience de la marginalité dans son autobiographie : « on the rim of the farthest circle from the group which was my usual place » (1990 : 94). Au sujet de Neilson, Trish Reid écrit : « [u]ndoubtedly, [he] has been consistently concerned with characters that occupy the margins, whether between sanity and insanity, or acceptance and exclusion » (2017 : 141)[7]. Ian McEwan a quant à lui déclaré en 2002 : « I was […] interested in writing at the edge of human experience » (in Roberts 2010 : 97). Selon Maria Grazia Nicolosi, la spécificité de l'écriture de Diski réside dans l'« éthique liminale » qu'elle met en acte (in Ganteau & Onega 2014 : 36, nous traduisons). Enfin, dans un article consacré à la fiction de Will Self, Brian Finney conclut : « [h]is work aims at interrogating the very problematic of limits and boundaries, and doing so from a vulnerably liminal position that is no more anti-social than it is bourgeois » (2001, en ligne). Self donne fréquemment corps à la liminalité comme à la marginalité dans son œuvre, à travers le nom de certains protagonistes, mais aussi le titre donné à certains ouvrages (dont le recueil de nouvelles *Grey Area*) ou encore la prolifération de décors de banlieue pour les nouvelles, *novellas* et romans. La banlieue, espace « à l'intérieur de l'extérieur, et inversement » par excellence, constitue pour Malcolm Hayes « un épicentre géographique de la psychose » (2007 : 25, nous traduisons) dans la fiction selfienne, réaffirmant la parenté profonde entre folie, liminalité et marginalité.

[7] Elle ajoute : « [q]uestions of inclusion and exclusion, of the boundaries and borders between sanity and madness, and between individual subjects – whether real or imagined – affect Neilson's terms of engagement in both instances [*The Wonderful World of Dissocia* and *Realism*] » (Reid 2017 : 95).

Le fou se tient à la fois sur, et au-delà de la frontière ; pour parler « de la folie et de la marginalité qu'elle entraîne » (Smadja 2004 : 7), les protagonistes fous des œuvres du corpus déploient souvent un réseau de métaphores liées au passage d'une frontière, passage qui ne signe pas leur affranchissement, mais scelle leur exclusion voire leur emprisonnement.

1.A. La folie en exil

Michel Foucault fait dans sa canonique *Histoire de la folie à l'âge classique* le récit désormais célèbre du bannissement de la folie à l'ère cartésienne : puisque selon l'interprétation foucaldienne, la raison se constitue en excluant son contraire[8], « désormais la folie est exilée » (1972 : 70). En d'autres termes, la folie est placée dans une région d'exclusion, ou hétérotopie au sens où l'entend Henri Lefebvre : un espace rejeté en dehors d'un autre, l'espace de la différence donc de l'exclu (1974 : 430). Comme l'écrit Maryvonne Saison quelques années plus tard,

> Alors que certaines sociétés laissent une place et une fonction à la 'folie', la société de type occidental a plutôt tendance à l'exclure, à la rejeter, à s'en défendre en en faisant de l'inimaginable. Le fait que cette folie soit l'apanage de la médecine et soit interprétée en termes de maladie en constitue un aveu. (1981 : 16)

Cette exclusion de la folie par la raison est immédiatement observée chez Self par Misha, ergothérapeute tout juste nommé dans le service psychiatrique de Heath Hospital dans « Ward 9 » : « [t]he patients took no notice of this assembly – which to my mind more than anything else underlined their exclusion from the right-thinking world » (*QTI* 51). Notons ici que la santé mentale paraît se mesurer à la capacité de penser droit, et bien, de suivre donc une certaine ligne de raisonnement et de conduite. Ceux qui s'écartent d'une telle ligne se trouvent exclus du périmètre qu'elle délimite. Cette exclusion prend toute la solennité, la ritualité et la force d'une excommunication dans la section 17 de *4.48 Psychosis*, proche de l'oraison : « [w]e are anathema/ the pariahs of reason » (Kane *4.48* 26). Le texte érige une partition particulièrement

[8] Cette interprétation a été remise en question ou du moins nuancée depuis, notamment par Marcel Gauchet et Gladys Swain dont le *Dialogue avec l'insensé* est explicitement, par son sous-titre, *À la recherche d'une autre histoire de la folie* : « on peut faire l'économie de la prétendue 'exclusion' : puisque la Raison en vient à se constituer, il est inéluctable qu'on définisse, en effet, la folie par rapport à la Raison. Mais définition de la folie par rapport à la raison ne veut pas dire exclusion de la folie par la raison » (Swain in Gauchet & Swain 1994 : 176). Les auteurs déplorent ainsi qu' « [à] côté du livre et de ses patentes vertus de subtilité, [se soit] forgé un mythe simpliste, appuyé sur son autorité, dont nous pouvions chaque jour enregistrer les effets d'obscurcissement : le mythe de l' 'exclusion' » (Gauchet, *Ibid* xxvii). Pour autant, ils ne nient pas qu'on puisse concevoir les fous comme des exclus, à condition de clarifier l'acception du terme : « Des 'exclus', non pas au sens où la société les ségrègerait nécessairement, mais au sens où ils sont symboliquement réputés *exclus de l'humain* de par leur *impuissance à la réciprocité* » (Swain, *Ibid* 112).

nette par ce retour à la ligne qui effectue et accentue la séparation entre raison et folie-anathème, postées toutes deux en extrémité de vers. Le paria est quant à lui un parangon d'exclusion ou de marginalité, hors-caste rejeté au-delà d'une frontière qu'il ne semble pouvoir franchir qu'une seule fois, dans une seule direction, sans espoir de retour.

La narratrice de *Faces in the Water* dépeint ainsi le passage de la frontière entre raison et folie, entre normalité et ce que la société rationnelle juge anormal, comme un processus difficilement réversible : « I was now an established citizen with little hope of returning across the frontier ; I was in the crazy world, separated now by more than locked doors and barred windows from the people who called themselves sane » (Frame *FW* 90)[9]. La répétition de l'adverbe « now », en insistant sur le résultat, sur l'après du processus, inscrit la narratrice non dans un mouvement de traversée mais dans le statisme du fini, que renforce le verbe d'état répété lui aussi. Le choix du terme « frontier » restitue ici à la frontière ses consonances militaires originelles, suggérant donc que « ceux qui se disent sains d'esprit », à l'abri d'une authentique ligne de front, cherchent à s'armer contre toute attaque des citoyens de ce « monde fou », espace à part. C'est un vocabulaire policier, sinon militaire, qu'emploie également Elaine Showalter lorsqu'elle décrit la rigidification dans l'Angleterre du dernier XIXe siècle des limites érigées entre fous et sains d'esprit par une société sur la défensive : « patrolling the boundaries between sanity and madness and protecting society from dangerous infiltration by those of tainted stock » (1987 : 18). Nous reviendrons sur le fonctionnement de la frontière en tant que véritable mécanisme de défense contre la menace que représente la folie.

Un premier effet du renforcement et de la surveillance de ces frontières physiques mais aussi symboliques (« more than locked doors and barred windows ») est de consacrer l'existence de deux mondes distincts, et de sceller la séparation entre eux évoquée par Kane, Self et Frame ; chez Neilson, elle est matérialisée par la rupture stylistique radicale entre les deux actes de *The Wonderful World of Dissocia*, où le « monde fou » de Dissocia, caractérisé par son exubérance et par une esthétique du foisonnement, s'oppose nettement à l'univers délibérément austère de l'hôpital psychiatrique servant de décor à la seconde partie de la pièce. Comme l'indique le dramaturge dans les notes préliminaires au second acte : « the whole point of Act Two is that it is the polar opposite of Act One » (*WWD* 270). La rupture est consommée également chez Diski : à l'ouverture de *Monkey's Uncle*, la crise de folie de Charlotte Fitzroy crée une scission

[9] Soulignons ici que David Greig a également recours, dans son introduction aux œuvres complètes de Kane, à une métaphore spatiale qui vient accentuer l'hermétisme de la frontière qui sépare les malades mentaux du reste de la société : « *4.48 Psychosis* is a report from a region of the mind that most of us hope never to visit but from which many people cannot escape » (2001 : xvii).

intérieure qui fait émerger aux côtés de la « Charlotte-d'en-haut »[10], une Charlotte tour à tour nommée « Charlotte-the-Escapee », « Charlotte-the-Decidedly-Demented », « Charlotte-the-Deserter », « Charlotte-the-Crazed » ou encore « Charlotte-the-Mad » (Diski *MU* 32, 80, 126, 180, 215). Se lit (et se lie) immédiatement à travers ces surnoms espiègles une association entre folie et fuite[11], échappée vers un monde souterrain très éloigné du monde où la Charlotte-d'en-bas a laissé son double sain d'esprit : « [i]t crossed her mind she had no idea how to set about rejoining herself in the world of the normal » (*Ibid* 32). On note ici un jeu de mots à travers l'emploi du verbe « cross », possible rappel de la traversée que vient d'effectuer Charlotte. La formulation finale réitère l'équation commune entre santé mentale et normalité (soit conformité à la norme), là où la folie représente la déviation et inscrit l'écart. Chez Diski comme chez Frame, il paraît difficile de revenir en arrière une fois que l'on a quitté le monde normal pour celui des fous, et dans les deux cas, la plongée dans la folie est assimilée à la traversée d'une frontière, vécue par Charlotte Fitzroy comme une aventure, mais par Istina Mavet, narratrice de *Faces in the Water*, comme une forme d'exil.

Il existe non seulement un « monde fou » selon Frame mais plus encore, un pays, voire une nation de la folie, puisque l'on acquiert par elle une nouvelle citoyenneté[12]. Chez Neilson, si Dissocia est qualifié de « monde » dans le titre de la pièce, il acquiert également, et ce tôt dans le texte, le statut plus précis et institutionnalisé de « pays » : « a country called Dissocia » (*WWD* 205). Lisa, confrontée dès son arrivée à destination à deux gardes qui semblent également occuper la fonction de douaniers, doit bel et bien passer une frontière pour pénétrer dans cet espace autre. Le pays des fous est systématiquement décrit, dans *Faces in the Water* puis dans le second volume de l'autobiographie de Frame (*An Angel at My Table*), comme un pays étranger[13]. « Lost in a foreign land take your time from the sun and your position from the creeks flowing towards the sea » (*FW* 3), lance Istina à l'ouverture du roman, avant de répéter cette injonction quasi-incantatoire, offrant au lecteur une variation sur ce thème : « Lost in a foreign land, take your position from the creeks flowing towards the sea, and your time from

[10] Tantôt dite « Charlotte-up-top » (*MU* 18), tantôt « Charlotte-up-there » (*MU* 18, 32, 186).
[11] Nous verrons au fil de cette étude que la folie, « double bind » par excellence, peut être vécue à la fois comme peine d'emprisonnement et comme possibilité d'évasion. En présentant l'expérience folle comme une forme de désertion jubilatoire, Diski met en relief l'élément de contrainte inhérent à une vie sociale dite normale.
[12] Citoyenneté ambiguë ou incomplète cependant, comme le souligne Frame dans son autobiographie lorsqu'elle évoque non plus le « pays » mais la « communauté » très exclusive des fous : « There was a personal geographical, even linguistic exclusiveness in this community of the insane, who yet had no legal or personal external identity » (1990 : 193).
[13] Revenant sur sa première hospitalisation à l'hôpital de Seacliff, Frame écrit : « Even in my six weeks' stay I learned, as if I had entered a foreign land, much of the language and behaviour of the inhabitants of the land » (1990 : 194).

the sun » (Frame *FW* 12). L'expérience de la folie, entrée dans un autre espace, s'apparente à une expérience de la désorientation[14] : égarement exprimé par le lexique, d'une part, et d'autre part, perte des repères matérialisée dans la première occurrence par la disparition des signes de ponctuation, là où leur réapparition dans la seconde, et la reconfiguration des deux dernières propositions, pourrait signaler qu'Istina prend peu à peu ses marques dans cette terre d'exil.

La marginalisation du fou le mènerait ainsi à s'identifier à la figure de l'étranger, avec laquelle il se confond bien souvent pour les citoyens du monde extérieur, à l'instar de visiteuses surnommées « The Ladies » dans le roman de Frame : « Sometimes they gesticulated as if we were foreigners and they were the visitors to our land who needed to try and talk our language » (*Ibid* 143). Cette assimilation du fou à une figure exacerbée de l'étranger, l'extraterrestre, se retrouve chez Self, dans *Umbrella* : « patients who're *so far out as to be otherwordly* » (2012 : 309). Le fou, habitant d'un autre monde, semble pourtant se tenir toujours aux portes du nôtre, à l'instar des patientes décrites par Frame dans « The Bedjacket », dont les promenades supervisées les mènent régulièrement, presque rituellement, à la limite entre l'asile et le monde extérieur : « circumspect little walks in the gardens on a Sunday afternoon, to smell the flowers and see the magnolia and the fountain and perhaps go as far as the gates, beyond which lay the world » (*TL* 33). Dans « The Park », les patientes vont jusqu'à marquer physiquement la frontière : « [t]hey were walking near the brown picket fence, touching the tip of each post, like children » (*Ibid* 73). Le fou semble inévitablement posté à la lisière, exilé en bordure, perpétuellement prisonnier du seuil.

La politique de secteur mise en place à partir des années 1960[15] dans la plupart des sociétés occidentales visait à décloisonner les hôpitaux psychiatriques et à faciliter la réintégration des malades mentaux dans la société. Nonobstant les nombreux succès de cette réforme en profondeur du fonctionnement de la psychiatrie institutionnelle, plusieurs thérapeutes dénoncent les dérives d'une telle politique, qui confine selon Sophie Roche à « un abandon du

[14] Désorientation et défamiliarisation, comme le montre cet autre extrait du roman où se trouve martelée l'étrangeté de l'espace asilaire : « I feel like a child who has been forced to eat a strange food in a strange house and who must spend the night there in a strange room with a different smell in the bedclothes and different borders on the blankets, and waken in the morning to the sight of a different and terrifying landscape from the window » (Frame *FW* 14).

[15] Période où, comme l'explique en termes synthétiques Marc-Olivier Padis, « [l]a folie racontait l'histoire de la mise au ban de la société […]. La folie servait de révélateur, une logique sociale s'y déclarait, qu'on devinait à l'œuvre dans l'ensemble de la vie sociale : la normalisation des comportements, le microcontrôle de toutes les déviances. En ce sens, le mur de l'asile était un symbole des aliénations à abattre » (in Berque 2015 : 16).

fou » (Roche in Berque 2015 : 55)[16]. Denys Robiliard, auteur en décembre 2013 d'un rapport sur la santé mentale et l'avenir de la psychiatrie, estime que

> la visibilité de la folie reste faible. La pratique des psychiatres, malgré le secteur, reste peu tournée vers l'extérieur. La politique de secteur cherche en principe une ouverture à la société, en rupture avec la coupure asilaire. Les hôpitaux psychiatriques sont tout de même souvent, parfois en raison d'implantations historiques, coupés du reste de la société. Symboliquement et géographiquement, l'hôpital psychiatrique reste périphérique, marginal. (*Ibid* 2015 : 128)

Par ailleurs, il est indéniable que si « on ne s'en remet plus seulement aux murs de l'asile », « la folie continue d'inquiéter, qu'elle soit en prison ou dans la rue » (Roche in Berque : 56). Cette peur (parfois panique) du fou, même assourdie, même latente, peine à se dissiper. Frame consigne ainsi dans son autobiographie les bouleversantes leçons tirées de sa toute première période d'internement dans un hôpital psychiatrique de la région de Dunedin :

> The six weeks I spent at Seacliff hospital in a world I'd never known among people whose existences I never thought possible, became for me a concentrated course in the horrors of insanity and the dwelling-place of those judged insane, separating me for ever from the former acceptable realities and assurances of everyday life. From my first moment there I knew that I could not turn back to my usual life or forget what I saw at Seacliff. I felt as if my life were overturned by this sudden division of people into 'ordinary' people in the street, and these 'secret' people whom few had seen or talked to but whom many people spoke of with derision, laughter, fear. (1990 : 193)

Frame réaffirme donc l'existence d'une frontière entre les individus dits ordinaires (l'utilisation des guillemets est parlante) et les patients dont elle a découvert et éprouvé le terrible univers. Les fous, mis au secret, sont souvent sans visage et sans voix, comme dissimulés par un écran opaque sur lequel les sains d'esprit projettent leurs propres fantômes, ombres d'une folie qui fait rire et qui, plus souvent encore, fait peur. Si l'inhumanité qui a longtemps présidé au traitement matériel et médical des fous peut être remplacée, particulièrement en littérature, par un nouvel humanisme, les ouvrages du corpus n'enregistrent pas moins la persistance d'un désir, voire d'une frénésie de délimitation entre le normal et le pathologique, fruit d'une terreur profonde de ne voir en le fou qu'un reflet (même déformé ou défiguré) de soi-même.

[16] L'avis de Roche est partagé par le psychiatre et psychanalyste Jacques Hochmann, pour qui « [c]eux qui sont perdants dans l'affaire, ce sont ceux qu'on appelait autrefois les fous, souvent laissés à l'abandon. La place dans les institutions psychiatriques ambulatoires est souvent prise par des pathologies du mal-être. Et on laisse un nombre croissant de malades mentaux en grande souffrance à la rue, en prison ou simplement chez eux, sans soins » (in Berque 2015 : 32). Nicolas Henckes ajoute, dans le même numéro spécial de la revue *Esprit*, que « [s]i la remise en cause tant de l'internement que de l'hospitalisation a été un succès, le prix à payer en a été cependant à la fois l'éclatement des expériences de maladie et, jusqu'à un certain point, l'invisibilisation des populations concernées » (*Ibid* 42-43).

1.B. Fous et sains d'esprit

Deborah Blau, jeune femme schizophrène dont l'expérience asilaire est au cœur du roman de Joanne Greenberg (alias Hannah Green) intitulé *I Never Promised You a Rose Garden* (1964), évoque explicitement la difficulté de tracer une ligne définie (et définitive) entre raison et folie[17], à travers sa description de l'un des infirmiers du service psychiatrique :

> Hobbs was a little brutal sometimes, but it was more than that. He was frightened of the craziness he saw around him because it was an extension of something inside himself. He wanted people to be crazier and more bizarre than they really were so that *he could see the line which separated him*, his inclinations and random thoughts, and his half-wishes, from the full-bloomed, exploded madness of the patients. (Greenberg 2009 : 64, nous soulignons)

La tendance à caricaturer les fous vise à les rendre méconnaissables car, précisément, toute ressemblance qu'on leur trouverait avec les sains d'esprit paraît confiner à l'insoutenable ; on force le trait car il menace sans cesse de s'effacer. La dialectique finale du demi (« half-wishes ») et du plein (« full-bloomed ») montre bien qu'il n'y a pas véritablement rupture, mais plutôt continuité entre le comportement dit normal ou sain, et le comportement jugé fou, ou pathologique. La mise en relief de la fragilité, voire de l'inexistence de la limite qui sépare le personnel des patients en psychiatrie s'est érigée en topos de la littérature asilaire, voire de toute littérature qui se charge de folie. Ainsi Jed Parry écrit-il, dans une lettre à Joe Rose qui forme le second appendice à *Enduring Love* : « [t]he nurses, especially the men, are brutes who really ought to be inmates and have somehow scraped through to the other side » (McEwan *EL* 245).

L'association entre masculinité et brutalité, déjà présente chez Greenberg, révèle en creux certains stéréotypes de genre sur lesquels nous reviendrons. Si selon Jed, la frontière érigée entre fous et sains d'esprit au sein de l'asile ne semble guère avoir de sens, il est cependant contraint d'en constater, et d'en relater l'existence, puisque la réalité demeure bicéphale (« to the other side ») et que le passage d'un côté à l'autre semble particulièrement difficile (« scraped through »). Kane montre elle aussi que les patients doivent se résoudre à accepter

[17] Les affirmations de ce type constituent un lieu commun en littérature, mais aussi en philosophie, en psychologie ou dans un éventail d'ouvrages de sociologie et de critique littéraire : « an imprecise and ill-defined distinction », écrit Joan Busfield (1996 : 57), là où le psychiatre Jean Oury va jusqu'à affirmer que « [l]e 'fou' et le 'normal' sont séparés par un abîme qui n'a pas de sens » (2001 : 29). Dans *Asylums*, Erving Goffman souligne le caractère désormais proverbial des affirmations de ce type : « There is an old saying that no clear-cut line can be drawn between normal people and mental patients; rather there is a continuum with the well-adjusted citizen at one end and the full-fledged psychotic at the other » (1991 : 266). Selon Nathalie Jaëck, qui étudie la figure du narrateur fou en littérature, « mad narrators constitute what I would call 'an interruption' in the self-satisfied working of image that contradicts the existence of a tight barrier between reason and madness » (in Jaëck et al. 2014: 14). Examinant les liens entre théâtre contemporain et folie, Isabelle Smadja signale quant à elle « combien il est difficile ou hypocrite de tracer des frontières nettes entre normal et pathologique, […] entre la 'folie ordinaire' qui sous-tend le quotidien et une 'folie furieuse', la folie qu'on enferme » (2004 : 272-73).

les délimitations (im)posées entre médecins et malades mentaux, même s'ils doutent profondément de leur pertinence : « [i]nscrutable doctors, sensible doctors, way-out doctors,/ Doctors you'd think were fucking patients if you/ weren't shown proof otherwise […] » (Kane *4.48* 7). Diski crée délibérément la confusion lorsqu'elle évoque l'épisode de décompensation de Charlotte[18] : « the unfortunate incident in the garden which looked, at the moment, very much as if it was going to land her in the care of the mad doctors » (*MU* 6-7). Le recours à un archaïsme pour désigner la profession psychiatrique (« the mad doctors »), ainsi que l'omission du tiret figurant traditionnellement dans l'expression (« mad-doctor »), permet à la fois de placer la folie du côté des médecins, et d'assimiler la figure du psychiatre à celle, archétypale en littérature comme à l'écran et dans les arts visuels, du docteur fou.

Quant à Self, il fait du brouillage de la frontière entre personnel et patients le principe moteur et la clef de voûte de la nouvelle « Ward 9 », qui ne cesse de souligner (parfois dans un registre hautement loufoque caractéristique de la plume selfienne) la « symétrie » entre médecins et malades, et se constitue progressivement en troublant jeu de ressemblances :

> There is a strange symmetry between the sartorial sense of the psychiatric staff and that of their patients. Valuam with his strict dress which looks hopelessly contrived, Bowen with her bag lady chic, Busner with his escaping underwear. All of them match up with patients in their charge… (*QTI* 78)

La ressemblance n'est pas seulement vestimentaire ; friand des tours de mains onomastiques, Self paraît jouer ici sur la proximité phonique entre « Valuam » et « Valium » pour suggérer qu'Anthony Valuam a pu avoir lui-même l'occasion ou le besoin de goûter à certains des médicaments qu'il prescrit. Quant à Jane Bowen, experte désignée des troubles alimentaires, la nouvelle semble par cette désignation même impliquer que l'expertise de la thérapeute découle de son expérience personnelle. L'ensemble de ce texte aux accents parodiques souvent marqués, est gouverné par une dynamique de confusion portant peu à peu Misha, qui appartient initialement au camp des thérapeutes, vers le domaine des patients – bien que, à nouveau, la distinction ne soit pas jugée pertinente dans ce service psychiatrique très particulier, dirigé par le fantasque Dr. Zack Busner : « [i]t hardly matters whether we are doctors or patients, does it, Misha ? The important thing is to be at home » (Self *QTI* 88). Si les nouvelles asilaires de Frame sont souvent structurées autour d'une polarité nette entre l'hôpital et le foyer

[18] La décompensation, qui désigne en médecine générale une rupture de l'équilibre physiologique de la fonction d'un organe, correspond en psychiatrie à une crise psychotique aiguë, et en particulier, la première apparition d'un déséquilibre psychique, lié à une perte de contact soudaine avec la réalité.

(« home »/« hospital »)[19], « Ward 9 » tend au contraire à fusionner ces deux espaces, suggérant d'une part l'immersion finale de Misha dans le monde de l'asile, mais signalant d'autre part que la possibilité de confusion, ou l'effet de continuum entre raison et folie, n'est pas un phénomène restreint à l'institution[20].

Selon le constat du narrateur de « Waiting », nouvelle de clôture du recueil selfien, il est extrêmement aisé de basculer dans la folie, de passer cette ligne si ténue qu'elle en est parfois difficile à discerner : « [f]or the first time I had the sense with absolute clarity that Jim had teetered over that fine, fine line between eccentricity and madness » (Self *QTI* 250). De l'excentricité à la folie, il n'y a donc qu'un pas ; comportement normal et comportement pathologique sont parfois indissociables, comme dans le cas de Charlotte Fitzroy : « [s]o, at the time, a day off work and a visit to the Zoo had seemed to her, as she was sure it would have to anyone, perfectly reasonable, and hardly the first sign of a madwoman on the rampage » (Diski *MU* 7-8). Savoir où se situe la frontière est ainsi une tâche particulièrement ardue. Selon Silvia Caporale-Bizzini, « this can be seen as one of [Diski's] fiction's nodal points : defining the boundaries between sanity and insanity only to discover that the line that separates the two dimensions is blurred and that we all belong in-between » (2006 : 113). La tournure hyperbolique finale (« a madwoman on the rampage ») rappelle quant à elle cette tendance répandue à la caricature ou au cliché lorsqu'il s'agit de folie. Or les fous et les folles, loin des monstres de foire, ont parfois des traits identiques aux nôtres, comme le souligne Frame[21] :

> We all see the faces in the water. We smother our memory of them, even our belief in their reality, and become calm people of the world; or we can neither forget nor help them. Sometimes by a trick of circumstances or dream or a hostile neighbourhood of light we see our own face. (*FW* 131)

Il semble en effet que la folie puisse tour à tour provoquer le rejet ou bien susciter la reconnaissance. Si d'après Marcel Gauchet, qui propose une histoire de la folie alternative à

[19] C'est ce que souligne Mickaël Roy dans « Enclosure and Escape in Janet Frame's *The Lagoon and Other Stories* » (in Guignery 2011 : 22), de même que Claire Bazin et Alice Braun, qui insistent sur l'idéalisation du foyer (« home sweet home ») comme refuge qui se distingue radicalement de l'hôpital, apparenté à une prison (Bazin & Braun 2010 : 31).

[20] Neilson démontre la pertinence de ce continuum dans *The Wonderful World of Dissocia* ainsi que dans la pièce suivante, *Realism*, second volet d'un diptyque selon Trish Reid : « taken together *Dissocia* and *Realism* complicate easy assumptions about any essential difference between the subjective experiences of the sane and the insane. By choosing to dramatise in a similar style a decidedly un-dramatic day in the life of a very ordinary individual, and the extraordinary drama of a psychotic episode that leads to incarceration, Neilson reinforces the point made so effectively in *Dissocia*, that madness and sanity exist in a continuum of experience without a clear point of binary oppositional division » (2017 : 85-86).

[21] Selon Tonya Blowers : « *Faces in the Water* continually underlines the fragility of the boundary between us and them » (1996 : 82). Simone Oettli-van-Delden ajoute: « Frame's novels demonstrate the arbitrariness of the boundary between 'the man of madness' and the 'man of reason » (2003 : 119).

celle de Foucault, « une immémoriale culture de l'altérité faisant reposer la garantie de l'identité humaine sur l'articulation à son contraire » a été renversée, et remplacée par un « régime qui nous contraint à nous plonger dans le miroir d'abîme de la mêmeté de l'autre pour nous retrouver, là où nos ancêtres cultivaient l'altérité de l'autre pour se penser » (Gauchet in Gauchet & Swain 1994 : xxxv), nombreux sont les écrivains, mais aussi les critiques, les philosophes voire même les thérapeutes qui rappellent qu'aujourd'hui encore, on tend à se protéger ou à se détourner de la folie. Son inquiétante vérité et son potentiel perturbateur appellent un éventail de mesures préventives en retour. La rétribution passe presque systématiquement par une rigidification des frontières traduisant notamment un désir renouvelé de distinction, de séparation ; comme le souligne Paul Carmignani, « qui dit frontière, en effet, dit dualité » (1995 : 38). Si raison et folie coexistent dans le sujet, si elles peuvent même se concevoir en termes de consubstantialité[22], la rationalité cherche pourtant à réinscrire, à renforcer la dualité, dans une opération que Kane métaphorise en des termes particulièrement tranchants : « [s]anity is found at the centre of convulsion, where madness/is scorched from the bisected soul » (*4.48* 31).

C'est dans le cadre de la psychiatrie en particulier que la folie, conceptualisée comme « maladie mentale » ou « psychose », est extériorisée, tenue à distance[23]. Selon Foucault, « le fou n'est plus l'insensé dans l'espace partagé de la déraison classique ; il est l'aliéné dans la forme moderne de la maladie » (1972 : 651) ; cet aliéné est bien, par sa racine même, l'*autre*, et « [l]a clinique s'adresse à un alter qui doit être perçu dans son altérité » (Thuilleaux 1973 : 65-66). Par le diagnostic, l'homme de raison cherche à (r)établir l'ordre que la folie menace, à redessiner la ligne qui le distingue du fou, à le circonscrire au sein du périmètre de catégories médicales. Dans *Enduring Love*, la pulsion du diagnostic est d'autant plus forte chez Joe Rose

[22] C'est ce qu'explique Gladys Swain dans son analyse du passage d'une conception kantienne exclusionniste à une conception hégélienne inclusive de la folie : « On voit le chemin immense parcouru depuis Kant. On n'échappe pas à la condition humaine pour être fou. Quelque chose, au contraire, de la condition humaine s'accomplit dans la folie. La folie n'est pas passage dans un autre irrémédiable à la raison, mais une voie obligée que doit emprunter la raison pour se constituer. […] Certes, la folie n'en constitue pas moins son autre, mais un autre qui lui est intérieur, en quelque sorte, et dont la survenue s'inscrit dans la logique même de son fonctionnement » (in Gauchet & Swain 1994 : 24).

[23] Christian Fierens évoque ainsi « la dimension plus objectivante de la psychiatrie : si la *psychose* est conçue comme altération profonde de la personnalité et des fonctions intellectuelles supérieures, le *psychotique* s'inscrit *nécessairement* en marge du normal, le psychotique échappe *par définition* au bon sens, à la saine intelligence, à la raison raisonnable. […] Face à l'impasse, l'objectivation se contente de poser la raison normale et commune qui garantirait l'unité de la personnalité et de son fonctionnement. Et si la raison commune voit surgir une *antinomie* qui lui est inhérente, il ne lui reste qu'à la *traiter comme* extérieure à elle-même » (2005 : 8). Il en conclut que « [l]oin d'être une Idée, la folie est une Contre-Idée, elle est l'immondice de la raison » (10).

qu'il pressent en son for intérieur la friabilité de la frontière qui le sépare de Jed Parry[24], confirmée par Paul E. Mullen et Michele Pathé, auteurs de l'article (réel) sur l'érotomanie cité dans le premier appendice au roman[25] : « the pathological extensions of love not only touch upon but overlap with normal experience, and it is not always easy to accept that one of our most valued experiences may merge into psychopathology » (McEwan *EL* 242). Cette présentation du syndrome de Clérambault comme une simple « extension pathologique »[26] du sentiment amoureux dans ses manifestations jugées normales, encourage une nouvelle fois à penser le rapport de la folie à la santé mentale en termes de continuité plutôt que de rupture, à privilégier la notion de continuum au binarisme dominant.

Cependant, comme le relèvent les auteurs, il est souvent extrêmement délicat, et perturbant d'accepter ce changement de paradigme, d'inverser la perspective, et de supporter de se reconnaître en partie dans le comportement du fou[27] – ce qui peut expliquer, dans « Ward 9 », la réticence de Misha à faire preuve d'une empathie excessive avec les patients dans l'exercice de ses fonctions :

> Any psychiatric ward is a test of the therapist's capacity ; to embrace a fundamental contradiction, to retain sympathy whilst maintaining detachment. The previous day had been bizarre, because I had failed to maintain my detachment… it was said that if you empathised too closely with the insane you became insane yourself. (Self *QTI* 65)

Le risque de la contagion, la crainte latente d'une contamination de la raison par la folie mène Misha à recréer par une série de métaphores de l'exclusion et de la partition, des frontières qu'il souhaite solides entre lui-même et les malades mentaux qu'il côtoie en tant qu'ergothérapeute : « [t]his particular idiot lay *outside my jurisdiction*. […] If I was to have any success in my new job I would need to keep myself emotionally inviolate, *walled off* » (Self *QTI* 20, nous soulignons). Sous la menace d'une forme de contagion, et victime lui aussi de certains de ses effets[28], Joe Rose consolide également ses défenses, selon le reproche mi-amer, mi-moqueur

---

[24] Il cherche donc à renforcer cette frontière par sa promotion de la rationalité, comme l'écrit Sean Matthews : « Rose's recurrent stress on the importance of a rational approach to the world functions to sharpen the contrast between his sanity and Parry's madness. Madness is the antithesis of reason, and it is defined and ultimately defeated by the rational man » (in Childs 2007 : 103).

[25] Nous reproduisons l'intégralité du premier appendice dans l'Annexe 6.

[26] L'expression « the pathological extensions of love » sert de titre à cet article qui, si l'étude de cas où il est cité est fictionnelle, est une référence bibliographique réelle.

[27] Marcel Gauchet écrit ainsi que « [l]e fou est fou, mais il est en même temps mon pareil, c'est-à-dire qu'il me lance la question : qu'est-ce que cette folie que je ne partage pas me montre de ce que je suis ? Non pas : je suis fou comme le fou (ou le fou est normal comme moi) ; mais : en quoi puis-je être fou ? En quoi suis-je fou, profondément, au-delà de ce qui m'en garde ? Les leçons de cette ressemblance, deux siècles bientôt après, nous avons à peine commencé à les tirer, même si elles ont déjà bouleversé notre rapport à nous-mêmes » (in Gauchet & Swain 1994 : xxxv).

[28] Au fil de *Enduring Love*, Joe avoue plusieurs fois avoir le sentiment de perdre la raison : « [t]he effort of appearing sane and judicious for three hours had rather unhinged me » (McEwan *EL* 46) ; « the taxi stopped and I

que lui adresse Jed dans la seconde des lettres enflammées que reproduit le roman au chapitre 16 :

> Your mind is closed, your defences are in place. It suits you and it protects you to tell yourself that I'm a madman. […] There's no problem with Joe Rose. His world is in place, everything fits, and all the problems are with Jed Parry, the patient idiot who stands in the street like a beggar, waiting to glimpse his loved one and to offer his love. (McEwan *EL* 135-36)

On en revient à l'acception militaire de la frontière comme mécanisme et système de défense ; fermer son esprit, se murer dans ses propres certitudes, constitue une stratégie pour faire rempart à la folie. À l'instar de Misha, Joe dresse pour se protéger du fou un mur, émotionnel mais aussi matériel – Jed semble en permanence se tenir à l'extérieur (« in the street ») : « [e]very hour or so I went into the living room to check, and he was always there, staring at the entrance, like a dog tied outside a shop » (*EL* 77) ; « [j]ust as routine as the letters was Parry's presence outside the building » (142). Jed est un autre de ces prisonniers du seuil, sous les traits particulièrement peu flatteurs que lui prête Joe ; il allie, lui aussi, liminalité et marginalité en se comparant lui-même à un mendiant (« like a beggar »). Comme le signale Rhiannon Davies, « Parry is […] relegated quite literally to the margins of discourse […]. Throughout the rest of the novel Parry is constantly present, but just out of view » (2007 : 72-73).

La folie, perturbatrice, doit demeurer périphérique ; enfermés dehors, les fous semblent être alternativement ignorés, ou invisibilisés, et internés. En effet, si dans le sillage du secteur beaucoup estiment que « l'heure de l'asile est passée, les institutions closes nous sont devenues insupportables » (Swain in Gauchet & Swain 1994 : 278), la littérature asilaire paraît malgré tout se porter à merveille, et dans les œuvres du corpus, l'expérience de l'internement/enfermement, consécration de la marginalité des fous, durcissement des frontières, reste très présente. On ne s'en remet certes plus seulement aux murs de l'asile ; la chute des murs est cependant un processus qui demeure inachevé.

---

opened the door, feeling slightly mad » (McEwan *EL* 67-68). De plus, s'il diagnostique Jed, il est également diagnostiqué par Clarissa : « 'He's not the cause of your agitation, he's a symptom' » ; « [she said] I was disturbed » (*Ibid* 84,102-103). Sans doute cette « attribution de folie » (nous nous inspirons du titre d'un article d'Alan Palmer publié en 2009, « Attributions of Madness in Ian McEwan's *Enduring Love* ») explique-t-elle que Joe finisse par se comparer lui-même à un patient en hôpital psychiatrique : « [p]erhaps it was the worried smile she gave me as she bustled back to pack her briefcase, perhaps it was the solicitous way she told me she would be back at seven and would phone me during the day, but standing here on the polished dance floor parquet I felt like a mental patient at the end of visiting hours. *Don't leave me here with my mind*, I thought. *Get them to let me out* » (*Ibid* 58).

2. Murs de l'asile

Comme l'explique Maryvonne Saison,

> L'asile, dans sa conception, marque un tournant décisif dans l'évolution des mentalités ; il est un lieu où sera reléguée l'anomalie. […] Il correspondra au double projet de traiter et de protéger. En même temps il isolera les anormaux des normaux, il confrontera le monde extérieur à l'asile dans son espoir d'échapper à la maladie : il protégera en ce sens autant de la folie que du fou. (1981 : 108-09)

La frontière que matérialisent les murs de l'asile remplit en effet une double fonction d'isolation et de protection, rempart de la société des « normaux » contre la folie et l'anormalité[29]. Selon les propos de Paul Matthew St. Pierre, « the hospital [is] a space of exclusion, punishment, correction and normalization in the dichotomy *normalcy abnormalcy* » (2011 : 110). De toute évidence, il semble paradoxal de proposer un traitement des fous qui repose fondamentalement sur leur bannissement, et la plupart des critiques du système asilaire sont nées de cette contradiction constitutive de la « contre-société » de l'asile, « cette machine à la fois socialisatrice et antithérapeutique » (Swain in Gauchet & Swain 1994 : 278). Qui plus est, dans les représentations littéraires de l'asile (insistant en règle générale sur ses dérives), la thérapie confine bien souvent à une forme de tyrannie. Nous consacrerons une partie de la réflexion menée dans ce chapitre à l'aspect coercitif de certains traitements, en particulier ceux destinés aux femmes, et à la rigidité des frontières internes de l'asile. On insistera tout d'abord, cependant, sur l'hermétisme de la paroi externe qui sépare le microcosme de l'hôpital psychiatrique du macrocosme de l'espace social général.

Force est de souligner dans un premier temps que l'idée avancée par Swain d'une « contre-société » fait écho à la définition donnée par Foucault des hétérotopies, ces « espaces autres » au rang desquels figure l'hôpital psychiatrique :

> Des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture 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. (2004 : 15)

On ne se limitera pas, dans l' « hétérotopologie » menée au fil de cette étude, à « des lieux réels, des lieux effectifs », car parmi les « espaces autres » décrits par les auteurs du corpus se trouvent des lieux imaginaires qui n'en sont pas moins engagés dans ce que Foucault nomme une « contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » (2004 : 15). On

[29] Selon Lars Bernaerts, « the doctors are the gatekeepers of normality » (in Jaëck et al. 2014 : 199).

commencera néanmoins par ce lieu réel, effectif, dessiné dans l'institution même de la société et plus précisément à sa marge, qu'est l'asile, « hétérotopie de déviation » selon la typologie foucaldienne (2004 : 15-16). Tout individu dont le comportement n'est pas conforme à la norme établie peut être placé dans ces hétérotopies particulières : maisons de repos, cliniques psychiatriques, mais aussi prisons.

2.A. Asile/prison : internement et enfermement

L'analogie entre internement et enfermement, omniprésente chez les auteurs du corpus, est l'un des fils rouges de l'*Histoire de la folie à l'âge classique*, où la période d'émergence et de constitution du système asilaire tel qu'il perdurera jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondialeest baptisée ère du « grand renfermement » (1972 : 67) [30]. Cette période se caractérise en effet par une altération considérable de la perception de la folie, si bien que le traitement se mue peu à peu en correction et que, selon Foucault, « [l]a présence des fous parmi les prisonniers n'est pas la limite scandaleuse de l'internement mais sa vérité ; non pas abus, mais essence » (*Ibid* 499)[31]. L'internement, c'est explicitement « le geste qui enferme », et le « monde correctionnaire » (*Ibid* 77, 117) de l'asile est également décrit par Erving Goffman sous les traits non plus de l'hétérotopie (de déviation), mais de « l'institution totale » (1991 : 11, nous traduisons). La dimension totale voire totalitaire de telles institutions est signalée et symbolisée par la matérialisation d'une frontière : « the barrier to social intercourse with the outside and to departure which is often built right into the physical plant, such as locked doors, high walls, barbed wire, cliffs, water, forests, or moors » (1991 : 15-16). La falaise, frontière naturelle, est inscrite jusque dans le nom donné par Frame à l'asile de *Faces in the Water* (« Cliffhaven »), reprise ou transposition fictionnelle de l'hôpital réel de Seacliff. Dans les nouvelles de Self, « Heath Hospital » fait écho à la lande évoquée ci-dessus (« moors »). Enfin dans *The Ballroom* (2016), roman asilaire d'Anna Hope, c'est la forêt (autre exemple cité par Goffman) qui fait barrage entre l'asile de Sharston et le monde extérieur. Si ce motif des barrières naturelles est en effet présent dans plusieurs des textes du corpus, les références aux murs infranchissables et aux portes verrouillées de l'asile le sont d'autant plus.

[30] La naissance de l'asile et celle de la prison sont presque simultanées, comme l'explique l'anthropologue et sociologue Dider Fassin (in Berque 2015 : 99).

[31] Selon Kathryne Beebe et Angela Davis, on exclut ensemble les fous, les criminels et les malades : « the exclusionary spaces created for the insane, the diseased, and the criminalized » (2015 : 4).

Les références aux signes matériels de l'enfermement tels que les verrous et le fil barbelé prolifèrent en effet dans ces ouvrages, à commencer, chez Frame, par les nouvelles de *The Lagoon* et *Faces in the Water* :

> It was almost Christmas time and everybody in the mental hospital was wanting to go home. Some had homes and some didn't have homes but that made not much difference, they all wanted to go to a place that could be called home, where there were no locked doors and dayrooms and parks and Yards and circumspect little walks in the gardens […]. (« The Bedjacket », *TL* 33)
>
> I didn't stay in bed in that hospital. I walked all over the building, but not outside because there were locks and wired windows. (« Jan Godfrey », *TL* 133)
>
> And why do the windows only open six inches at the bottom and the top, and why are the doors locked by people who wear pink uniforms and carry keys fastened by a knotted cord to their belts […]? (*FW* 7)

Outre la mention des portes verrouillées dans le premier extrait[32], le poids de l'énumération (renforcé par la polysyndète) indique que les patientes, telles des prisonnières, vivent une vie tout aussi compartimentée que la géographie interne de l'asile, et se trouvent soumises à une série de contraintes, à la répétition voire à la ritualisation d'actes toujours identiques. Verrous et barbelés rendent infranchissable la frontière avec le monde extérieur, comme le souligne dans le deuxième passage la narratrice de « Jan Godfrey » dans une évocation rétrospective d'un séjour en hôpital psychiatrique. Les rares ouvertures sont infimes (« only open six inches ») au sein de cet espace scellé où tout est fermeture, et où infirmiers et infirmières, toujours porteurs de clefs, sont implicitement apparentés à des gardiens de prison. Cette analogie devient explicite chez Will Self à travers la description que fait Misha, dans « Ward 9 », du trousseau de clefs de Tony Valuam : « using a key that was on an extremely large gaoler's bunch » (*QTI* 42). L'équation entre asile et prison est plus explicite encore dans le second appendice à *Enduring Love*, où Jed écrit à Joe depuis l'hôpital psychiatrique : « I'm meant to be a prisoner. The bars are on the windows, the ward is locked at night, I spend my days and nights in the company of the shuffling, muttering, dribbling idiots, and the ones who aren't shuffling have to be restrained » (McEwan *EL* 245). Enfin, le rapprochement entre espace asilaire et espace carcéral, explicite dans *Faces in the Water*[33], est déjà suggéré par Frame dans les nouvelles ; esquissé

[32] Un motif fréquemment associé dans la littérature asilaire à celui des barreaux aux fenêtres, comme dans *The Bell Jar* (1963), de Sylvia Plath, ou *I Never Promised You a Rose Garden* (1964), de Greenberg : « I saw that the windows in that part were indeed barred, and that the room door and the closet door and […] everything that opened and shut was fitted with a keyhole so it could be locked up » (Plath 2009 : 137) ; « that grim place of locks and bars » (Greenberg 2009 : 6).

[33] Le roman fait ainsi plusieurs références à l'univers carcéral dans ses descriptions du milieu asilaire : « sometimes when Church was held by the chaplain in the hospital hall and we attended out of boredom or out of desire *like Lear and Cordelia in prison* to 'pray and sing' » (Frame *FW* 36, nous soulignons) ; « and the whole room seemed like a microfilm of atoms *in prison dress* revolving and voyaging, if that were possible, in search of their lost

par « The Bedjacket », il est achevé dans « Snapdragons » à travers la complainte de Ruth : « [b]ut oh for a sweet red prison instead of this one, this where Ruth was. Some called it asylum, others mental hospital, in slang terms it was a loony-bin, but whatever its name it was still a prison and not a soft dark one where only bees pounded on the walls, let me out let me out » (Frame *TL* 95)[34].

Le mouvement de balancier des gueules-de-loup, fleurs éponymes (« the thin red throats of the snapdragons, which now rocked up and down in the wind », *Ibid* 95) rappelle celui de l'idiot décrit par Misha qui, comme Ruth, jette un regard languissant sur le monde extérieur aperçu depuis l'hôpital : « still rocking, still free » (Self *QTI* 27). Ruth, observant le mouvement de ces fleurs qui peuvent à la fois se refermer sur l'abeille en redoutable piège, et s'ouvrir à nouveau pour la laisser s'envoler, médite elle aussi sur la liberté accessible aux habitants de l'extérieur : « if you were free did you always fly away ? » (Frame *TL* 95). Outre ces troublants échos textuels d'une nouvelle à l'autre, les deux narrateurs trahissent un sentiment profond d'emprisonnement par leur idéalisation du monde extérieur : c'est, chez Ruth, l'utilisation du « oh » intensif dans le passage cité plus haut, et, chez Misha, une description particulièrement idyllique de l'espace qui s'étend au-delà de Heath Hospital : « [i]t was like some separate arcadia glimpsed down a long corridor » (Self *QTI* 27). Malgré son statut de thérapeute, le narrateur de la nouvelle de Self se sent donc rapidement piégé au sein de l'institution : « inside Ward 9 I was trapped » (*Ibid* 40). Se déploie ainsi au sein du corpus un vaste réseau d'images liées à la claustration, matérialisée sur scène par le décor originel de *The Wonderful World of Dissocia* que détaille Neilson dans les notes précédant le second acte : « [i]n the original production, the hospital room was enclosed in a box, the front of which was clear perspex » (*WWD* 270-71). Soulignons ici, avec Isabelle Smadja, que la nature même de l'espace théâtral en fait un lieu privilégié de mise en scène des rapports entre folie et claustration :

---

nucleus » (Frame *FW* 77, nous soulignons) ; « that night she accomplished *the old prison trick of packing her bed with bedclothes in human shape*, and the next morning she was gone » (*Ibid* 92, nous soulignons). Le roman fait également référence à une association dont l'appellation (« Patients' and Prisoners' Aid Society », 144) apporte une nouvelle preuve de la parenté institutionnelle entre asile et prison.

[34] Si Frame, dans ses fictions asilaires, file les métaphores pour démontrer que « le monde de l'hôpital […] est un lieu carcéral » (Bazin in Bazin & Braun 2011 : 14), elle mène en parallèle une réflexion sur les noms donnés à l'hôpital psychiatrique, dont certains sont déclinés par Ruth dans la citation ci-dessus, et dont aucun ne peut masquer selon elle la véritable nature de l'institution. Frame, qui se délecte toujours à jouer sur les mots, met en évidence dans « Cliffhaven », nom oxymorique particulièrement révélateur de l'asile dans *Faces in the Water*, que la liminalité du fou peut conduire à une vulnérabilité extrême ; elle parachève également ainsi l'identification du fou au prisonnier : « [e]ven in the names of the hospitals Frame continues the notion of enclosure. […] These havens are as safe as a cliff. » (Mercer 1994 : 44-45). Le motif de la falaise apparaît dès l'ouverture du roman, où la liminalité du fou en fait un équilibriste en péril : « I am cast over the cliff and hang there by two fingers that are danced and trampled on by the Giant Unreality » (Frame *FW* 7).

> Sans doute encore la clôture de l'espace théâtral est-elle propice au surgissement du thème de la folie. Le théâtre contemporain qui intègre à l'œuvre une réflexion sur lui-même et sur l'espace scénique accentue cet apparentement à la folie et à l'hôpital psychiatrique. Un autre lien se tisse alors entre l'espace clos de l'asile et l'espace clos de la scène théâtrale, donnant lieu à de multiples agencements, la scène au théâtre symbolisant aisément le 'grand renfermement' de la folie. (Smadja 2004 : 217)

Ouvrons une brève parenthèse pour observer que cette ubiquité de l'espace clos semble en effet pouvoir désigner le théâtre comme genre prédisposé à la représentation de la folie, en particulier de la folie qu'on enferme – véritable topos de la scène anglophone contemporaine[35]. Espace clos, le théâtre s'intéresserait non seulement à la folie, mais aussi à son rapport à la clôture (soit à la frontière) ; la spécificité même du genre théâtral tient sans doute à l'interaction toute particulière entre textualité et spatialité qui s'y joue, et à la centralité, dans sa théorie comme dans sa pratique, des problématiques liées à la frontière.

La nouvelle nous paraît également délimitée en « espace clos », puisqu'elle est principalement définie, souvent à défaut de critères plus nets, par sa brièveté – la clôture y est donc, là aussi, de première importance. Pierre Tibi insiste à juste titre sur « la prédilection de la nouvelle pour le thème de la frontière, qui souvent commande son organisation » (in Carmignani 1995 : 36). Quant à postuler une affinité particulière entre nouvelle et folie, nous ne pouvons procéder qu'avec une grande prudence au vu du caractère parcellaire de la présente exploration d'un champ littéraire lui-même limité. Contentons-nous de constater qu'aux textes canoniques du XIXe siècle (*The Yellow Wallpaper and Other Stories*, de Charlotte Perkins Gilman ou les nouvelles d'Edgar Allan Poe pour le domaine anglophone, *Le Horla* en littérature française ou encore *Le Journal d'un fou* de Gogol et « Ward No. 6 » de Chekhov) viennent s'ajouter en littérature anglophone contemporaine une variété d'exemples : aux nouvelles asilaires de Frame et Self (qui rend hommage à la nouvelle de Chekhov dans « Ward 9 ») s'ajoute notamment une nouvelle de Diski intitulée « Strictempo » et publiée au sein du recueil *The Vanishing Princess* (1995)[36]. Les nouvelles de jeunesse de McEwan s'écrivent souvent, quant à elles, « aux bords de la folie »[37], et leurs protagonistes basculent parfois dans l'abîme. Ainsi fous et folles semblent-ils bien souvent envahir ces espaces tendus vers la clôture que sont la nouvelle et le théâtre, bien qu'ils hantent également l'espace romanesque ; on pourrait faire l'hypothèse (à interroger au fil de cette étude) de modalités variables de traitement de la

[35] Nous avons mentionné en introduction les affirmations d'Isabelle Smadja et de Solange Ayache à ce sujet ; ajoutons ici à ces références l'article de Johanna Biehler intitulé « La maladie mentale dans les écritures dramatiques anglophones contemporaines » (2012).
[36] On peut également songer à « To Room Nineteen » (1963), nouvelle de Doris Lessing (qui fut le mentor de Jenny Diski) ou à la nouvelle de Fay Weldon intitulée « Down the Clinical Disco » (1985).
[37] Nous reprenons ici le titre d'un numéro spécial de la revue *Esprit* cité plus tôt dans ce chapitre.

folie en lien avec les spécificités de chacun de ces trois genres, tout en mettant en relief les aspects partagés de leurs interactions avec les thèmes liés de la folie et de la frontière.

Pour en revenir à la représentation de l'institution psychiatrique dans *4.48 Psychosis*, si Kane n'esquisse dans la pièce aucun parallèle explicite entre espace asilaire et espace carcéral[38], la claustration n'en est pas moins présente à travers l'image de la toile, piège de l'univers et du discours auquel se trouvent pris le patient ou la patiente : « [m]y life is caught in a web of reason/ Spun by a doctor to augment the sane » (*4.48* 31)[39]. Le recours à la voix passive offre un portrait du fou ou de la folle en victime d'une rationalité imposée, subie. Kane signale ici que toute frontière érigée par le discours est susceptible d'être tout aussi rigide, étanche et contraignante qu'une frontière matérielle, comme nous le constaterons à plusieurs reprises au fil de cette étude. La frontière, inscription et prescription, est l'outil d'une circonscription aussi bien physique, spatiale, que plus largement sociale, discursive et symbolique, simultanément l'instrument d'une cartographie concrète et d'une classification abstraite. Si les frontières externes de l'hôpital psychiatrique ont pour rôle crucial d'isoler les fous des sains d'esprit, de mettre la menace en quarantaine, d'institutionnaliser l'exil, à l'enceinte même de l'asile viennent s'ajouter des partitions internes, un système de classification rigoureux, hiérarchisé :

> Crucial was the classification of the different grades of lunatics: men had to be separated from women, incurables from curables, the violent from the harmless, the clean from the dirty; and a ladder of progress established so that the improving could ascend towards discharge. Meticulous classification became the first commandment of asylum managers. (Porter 2002 : 116-17)

La hiérarchisation par « degrés » de folie se manifeste notamment par la séparation entre patients aigus (« curables ») et chroniques (« incurables ») dans les hôpitaux psychiatriques, souvent divisés en plusieurs services[40]. De prime importance au sein de l'asile est la séparation

---

[38] Asile et prison tendent cependant à se confondre dans les limbes de la quatrième pièce de Kane, *Cleansed* (1998), qui, au même titre que *The Hothouse* (1980) de Harold Pinter, « maintient le flou sur le genre d'institution dont il est véritablement question, qui se situe entre la prison, l'hôpital psychiatrique et le camp d'internement politique » (Smadja 2004 : 219-220).

[39] On relève également une occurrence de l'image de la toile chez Frame, où deux infirmières prennent des traits arachnéens : « as spiders might look when a so-carefully webbed-fly with one flick of his wings escapes » (*FW* 22).

[40] La topographie interne de l'asile comporte en effet plusieurs régions, et plusieurs populations séparées, comme dans *Faces in the Water*, où les patients du service réservé aux plus agités (Ward Two) sont décrits en ces termes : « [t]hese excited people in their red ward dressing gowns and long grey ward stockings and bunchy striped bloomers which some took care to display to us, were called by their Christian names or nicknames, Dizzy, Goldie, Dora. Sometimes they approached us and began to confide in us or touch our selves, reverently, as if we were indeed what we felt ourselves to be, *a race apart from them* » (*FW* 12, nous soulignons). Aucun patient n'est cependant à l'abri d'une rétrogradation des services les plus « sains » aux services les plus « fous », comme le souligne Istina : « [a]nd Ward Two was my fear. They sent you there if you were 'uncooperative' or if persistent doses of ECT did not produce in you an improvement which was judged largely by your submission and prompt obedience to orders » (*Ibid* 31-32). Les services sont également distingués dans *The Bell Jar* (« Caplan » pour les

entre les genres, en tête de liste chez Porter ; documentée par Frame à l'orée du second XXe siècle, elle semble rester d'actualité à sa clôture, puisque Self en fait mention à son tour dans « Ward 9 ». Dans *Faces in the Water* comme dans d'autres romans asilaires plus récents tels *The Ballroom* (2016) d'Anna Hope, même lorsqu'une occasion particulière les réunit, – comme le traditionnel bal des fous que décrivent les deux romancières – hommes et femmes restent chacun de leur côté : « [t]he men sat on one side of the hall, the women on the other » (Frame *FW* 37). De façon générale, l'hôpital psychiatrique réserve aux patients et aux patientes des espaces de vie séparés[41] ; Misha, lors de sa première visite du service psychiatrique de Heath Hospital, note une différence d'atmosphère entre les quartiers masculins et le dortoir des femmes : « [h]ere things seemed, at first, different » (Self *QTI* 37-38). Contrairement aux hommes, plus solitaires, les patientes se trouvent en pleine discussion (« associating, chatting, sitting around tables together », *Id*). Ainsi la « contre-société » asilaire paraît-elle bien reproduire, ou « représenter » selon la définition foucaldienne des fonctions de l'hétérotopie, deux modes de sociabilité distincts tels qu'ils se retrouvent dans l'espace social dit normal. L'art de la conversation légère (« chatting ») est traditionnellement, en effet, associé à la femme, et plus précisément aux femmes entre elles, là où l'homme peut se montrer moins avenant, plus grave, et parfois silencieux, engagé dans une sociabilisation moins rapide, progressive.

La réhabilitation des patients semble ici passer par le rétablissement des frontières qui régissent le fonctionnement de la société, à commencer par celle dressée entre hommes et femmes. Les œuvres du corpus mettent fréquemment en avant le rôle de l'institution asilaire dans la (re)production de caractéristiques et de comportements de genre que de nombreux critiques, ainsi que les auteurs eux-mêmes, jugent stéréotypés, en particulier dans le cas des femmes, premières victimes d'un système que la théorie féministe identifie comme patriarcal.

---

patientes les plus perturbées, « Belsize » pour celles en voie de guérison, Plath 2009 : 196-97) ou encore *I Never Promised You a Rose Garden*, où la hiérarchie est rendue d'autant plus nette par un système de classement alphabétique : services A, B et D (Greenberg 2009 : 70). Les patientes les plus réceptives aux traitements peuvent espérer remonter vers la lumière, tandis que pour les plus réfractaires s'ouvre la perspective d'une terrible descente aux enfers selon Frame et Greenberg.

[41] La non-mixité caractérise l'institution asilaire dès son émergence : « [t]he sexes were always kept separate, to the point that some asylums even had separate kitchens and mortuaries » (Showalter 1987 : 79).

2.B. The angel in the (mad)house : thérapie et tyrannie

Le culte victorien de la domesticité[42], incarné voire immortalisé par « l'ange de la maison » de Coventry Patmore (*The Angel in the House*, 1854)[43], tend à enfermer les femmes dans leurs rôles archétypaux de mères et d'épouses, que l'institution asilaire et même la thérapie individuelle semblent souvent perpétuer, selon l'argument de Phyllis Chesler :

> View both the mental asylum and private therapy as recapitulations or mirrors of the female experience in the family. Clinicians, most of whom are men, all too often treat their patients, most of whom are women, as 'wives' and 'daughters', rather than people: treat them as if female misery, by biological definition, exists outside the realm of what is considered human or adult. (Chesler 1973: xxi)

En effet, chez Frame comme chez Diski, Self ou Neilson, les médecins sont majoritairement, sinon exclusivement des hommes, là où les femmes sont surreprésentées parmi les infirmières[44] ; quant à la tendance de ces médecins à traiter leurs patientes comme leurs épouses ou leurs filles, les portraits que dresse Istina du Dr. Steward puis du Dr. Trace dans *Faces in the Water* font écho aux affirmations de Chesler :

> His references to his wife ranged from menstruation pains to getting up in the morning to seeing strange faces at the window, and though one does not know if his wife approved, the technique was at least successful. When Dr Steward had passed through the ward on one of his rare visits, patients could be heard mentioning with pride – even those who were not regarded as 'sensible' – that Dr Steward's wife felt the same way as they did – 'He said his wife suffers like this; she feels exactly the way I feel.' (Frame *FW* 159)

> 'Hello,' [Dr. Trace] said to me. 'What if I bring you some pictures to look at? Will you tell me stories about them? I hear you've been very naughty.'
>
> I burst into tears. So everybody, even the new doctor called me naughty as if I were a child in disgrace. (*Ibid* 189)

Les patientes tirent une fierté évidente de la possibilité de se comparer à l'épouse du médecin, dont les anecdotes conjugales ne sont pas si innocentes qu'elles le paraissent, dans la mesure où le mécanisme d'identification qu'elles encouragent fait de la relation thérapeutique un rapport profondément patriarcal. Parfois assimilée à l'épouse, la patiente est plus souvent

---

[42] Précisons que le culte de la domesticité, qui selon Marie Moreau « repose sur l'idée que l'identité, la féminité et la réalisation personnelle des femmes passent nécessairement et uniquement par leur statut de femmes au foyer » (in Binard et al. 2015 : 92), n'est pas une invention de l'ère victorienne, et lui a largement survécu. Selon Moreau toujours (qui étudie les sociétés états-unienne et canadienne), malgré l'affaiblissement de ce culte depuis les années 1970 du fait des évolutions sociales dans la situation globale des femmes, « le rôle de ménagère traditionnellement attribué aux femmes reste profondément ancré dans les mentalités » (*Ibid* 99).

[43] Pour une évocation plus détaillée de la figure de « l'ange dans la maison » et du poème de Patmore, voir *The Madwoman in the Attic* (Gilbert & Gubar 1980 : 22).

[44] « Thus the surgeon (stereotypically rational, reasoned, unemotional and distant) must be male, while the nurse (stereotypically caring, compassionate, maternal and emotive) must be female » (Whitehead 2002 : 18).

encore réduite au statut de fille : le Dr. Trace emploie un langage destiné non à l'adulte, mais ostensiblement à l'enfant. Si Diski fait à travers le personnage de Matthew, principal interlocuteur de Charlotte lors de son séjour en hôpital psychiatrique, le portrait d'un thérapeute moderne, ouvert et critique de sa propre pratique, il est cependant pris lui aussi en flagrant délit d'infantilisation de sa patiente : « [h]e looked down at her face and softly kissed her on the forehead, like a parent settling a child for sleep » (*MU* 58). Quant à Lisa chez Neilson, elle est explicitement infantilisée elle aussi, par les didascalies comme par les propos du personnel :

> **Lisa** *stares at it impassively, a child who has senselessly broken her toy*. (*WWD* 199)
>
> **Nurse 3** Come on, back to bed.
>
> *Reluctantly,* **Lisa** *gets back in*. **Nurse 3** *puts her belongings back where they came from*.
>
> **Nurse 3** That's a girl. (*Ibid* 273)

Par les gestes et/ou par le langage[45], le personnel asilaire traite ainsi fréquemment les femmes internées comme des enfants, provoquant régulièrement chez elles des réactions tout à fait puériles – Istina éclate en sanglots – qui perpétuent un cercle particulièrement vicieux. Pour les femmes en particulier, « la folie est enfance » selon l'aphorisme foucaldien (1972 : 606). Réduites au silence (l'*infans* ne parle pas), poussées vers un état de dépendance extrême, les patientes sont délibérément conduites à voir en la figure du médecin celle de l'autorité paternelle. Le médecin devient également, dans l'*Histoire de la folie à l'âge classique*, le Père et le Juge (1972 : 630), et ce dernier terme refait surface chez Kane : « [y]ou are my doctor, my saviour, my omnipotent judge, my/ priest, my god » (*4.48* 31). La dynamique de gradation consacre l'omnipotence attribuée au médecin, finalement assimilé à Dieu lui-même, parangon d'une autorité à laquelle la femme dérogeant aux règles ou aux normes de la féminité doit se soumettre.

En effet la femme, loin de bénéficier d'un traitement à proprement parler, semble plus souvent subir une punition[46], car elle a manifesté par sa folie un refus de s'en tenir au rôle que

---

[45] L'exemple du terme « girl » utilisé par Neilson dans la citation ci-dessus, est également évoqué par Chesler : « [m]any male psychologists who are verbally 'sympathetic' to feminism still call their middle-aged female patients 'girls' » (1973: 246).

[46] C'est le terme qu'emploie également Elaine Showalter dans sa caractérisation des écrits de femmes internées : « [g]uilt-ridden accounts of institutionalization as a punishment for transgressing the codes of feminine behavior, docility, and affection » (1987 : 211). Un sentiment de culpabilité traverse en effet les expériences féminines relatées dans le corpus ; chez Diski, Charlotte s'excuse ainsi de son épisode de folie (« I'm sorry for being so much trouble », *MU* 3), culpabilisée par son fils Julian comme l'est Lisa par son entourage chez Neilson : « [e]veryone's been giving me a hard time about it – saying I don't care about anyone but myself, that I was just being lazy and miserable » (*WWD* 205).

la société lui prescrivait – elle a été, dans les termes non seulement infantilisants, mais aussi humiliants appliqués à Istina, « vilaine ». Il s'agit là d'une description particulièrement répandue selon Elaine Showalter : « female inmates are instructed to regard themselves as 'naughty girls' who have broken a set of rules that have to do with feminine conduct » (1987 : 211). Pour le dire avec Chesler, « [i]t is debilitating to be any woman in a society where women are warned that if they do not behave like angels they must be monsters » (1973 : 53)[47]. La femme qui se dit ou se montre à l'étroit dans les limites de la féminité telle que la décrit – et la prescrit – une société patriarcale est internée car elle fait par là même acte de rébellion[48]. Il existe plusieurs variations lexicales sur le thème de la femme folle dépeinte en rebelle, à commencer par celle qui « refuse de coopérer »[49], incriminée par un rapport du personnel hospitalier chez Kane: « [p]atient attempted to leave hospital against medical advice./Restrained by three male nurses twice her size. Patient/threatening and uncooperative » (*4.48* 21-22).

On mesure immédiatement dans cet extrait la violence et le caractère disproportionné (à tel point qu'on pourrait même y déceler une pointe d'humour noir) de la réponse institutionnelle à tout « manque de coopération » de la part d'une patiente. Comme l'affirme Carole, l'une des patientes en psychiatrie interrogées par Chesler dans *Women and Madness*, « that's the big one, if you're uncooperative, you're crazy » (1973 : 178). Pour les femmes en particulier, de l'insubordination à l'internement, il ne paraît y avoir qu'un pas. Adoptant ci-dessus le langage d'un rapport médical, Kane met à nu l'instrumentalisation et le procès par le discours de la figure de la femme folle, que Frame dénonce avant elle en entourant de guillemets le même terme (« uncooperative ») dans trois occurrences sur quatre (*FW* 31, 32, 64). C'est également ceint de guillemets qu'apparaît un autre adjectif accusateur fréquemment attribué aux patientes

[47] Sandra Gilbert et Susan Gubar font écho à la remarque de Chesler : « [f]rom a male point of view, women who reject the submissive silences of domesticity have been seen as terrible objects – Gorgons, Sirens, Scyllas, serpent-Lamias, Mothers of Death or Goddesses of Night » (1980 : 79). Dans le cadre d'un système patriarcal et des représentations qu'il produit, toute féminité insoumise, transgressive ou excessive a en effet tendance à prendre des traits démoniaques ; la surabondance de figures et de mythes de la féminité monstrueuse dans la culture occidentale n'a rien d'une coïncidence.

[48] « Women are often psychiatrically incarcerated for rejecting their 'femininity' as defined by those close to them – and are released or are considered as 'improved' when they regain it » (Chesler 1973: 94).

[49] Ce refus peut être reproché à la femme internée non seulement par le personnel de l'hôpital, mais aussi par son entourage proche. Ainsi la mère d'Esther, protagoniste de *The Bell Jar* de Sylvia Plath, se lamente-t-elle, en présence de sa fille, de l'attitude de cette dernière : « [m]y mother drew back sharply./'Oh, Esther, I wish you would co-operate. They say you don't co-operate. They say you won't talk to any of the doctors or make anything in Occupational Therapy…' » (2009 : 173). Charlotte semble elle aussi refuser de se prêter au jeu de la thérapie par activités manuelles dans *Monkey's Uncle*, réduisant les instructions de l'ergothérapeute du service à une nuisance sonore, un bruit de fond relégué entre parenthèses : « [a]ll she had to do was get out of bed, dress, and wander into the day-room, where she could sit undisturbed (except for the chirpy exhortations of the art therapist) and read her book » (Diski *MU* 50).

en psychiatrie, dans le titre d'un article de Jennie Williams, Sara Scott et Sue Waterhouse daté de 2011 : « Mental Health Services for 'Difficult' Women : Reflections on Some Recent Developments »[50].

Euphémisme révélateur, ce qualificatif pourrait s'appliquer dans un cadre patriarcal à la féminité même, fondamentalement « difficile » selon les propos du Freud tourné en dérision par Diski dans *Monkey's Uncle* : « '[w]omen are very difficult,' Sigmund mumbled to himself » (*MU* 48). La femme peut constituer pour l'homme l'altérité même ; « difficile », parce qu'elle lui résiste. Celle qui oserait faire de cette résistance un principe pourrait aussitôt être déclarée « folle » ; Diski souligne bien que la folie est souvent le diagnostic venant sanctionner un comportement ou une disposition perçus chez la femme comme une forme de déviance. Ainsi Charlotte a-t-elle toujours manifesté aux yeux de son fils une tendance fort malvenue à contester le système patriarcal à travers sa politisation : « '[…] [m]ind you, she's always been difficult,' Julian said bitterly, his lips compressing in distaste. 'Full of ridiculous ideas. Politics. Feminism,' he spat at Dr Lander's enquiring eyebrows » (*Ibid* 5). Cette affirmation péremptoire de Julian au médecin venu secourir sa mère suite à sa crise de folie constitue un exemple emblématique de culpabilisation de la femme « difficile » par le patriarcat : à la source des troubles de Charlotte, son désir même de troubler l'ordre établi – son engagement, sa défense des droits des femmes, et son implication dans une sphère traditionnellement masculine. L'indépendance serait synonyme d'irrévérence, le refus de la domesticité conduirait à la démence, et l'institution asilaire (ainsi que d'autres formes de thérapie) permettrait de guider les brebis égarées, les « femmes difficiles » comme Charlotte, ou comme Istina, Ruth et Nan chez Frame, vers le droit chemin.

Istina paraît pleinement et douloureusement consciente du caractère arbitraire et de l'injustice d'une telle catégorisation : « [t]he doors to the outside world are locked. You can only be followed and dragged back and if Matron Glass catches you she will speak angrily, 'It's for your own good. Pull yourself together. You've been difficult long enough » (Frame *FW* 15). La combinaison dans la deuxième phrase d'une tournure restrictive et de la voix passive scelle l'impuissance de la femme internée, dont la véritable folie serait, dans ce contexte, d'oser s'opposer au *statu quo*, et notamment au confinement de la femme au foyer. La domesticité est un phénomène complexe, qui destine simultanément les femmes à l'intendance de la demeure

[50] Le même adjectif apparaît aussi entre guillemets chez Jane Ussher : « [t]he diagnosis of madness thus functioned very effectively to rid society – or husbands – of women who were 'difficult', or who were no longer wanted » (2011 : 70).

et aux rôles d'épouse et de mère de famille ; autant de facettes du féminin que rejettent les protagonistes de Frame et Diski. Si certaines intériorisent les attentes du patriarcat, Charlotte et Istina, mais aussi Nan et Ruth dans les nouvelles asilaires de *The Lagoon*, se détournent de la domesticité trop souvent vue comme inhérente à la condition féminine. Charlotte est, par exemple, une femme qui n'a jamais souhaité épouser, ni même partager la vie du père de ses enfants ; qui ressent pour son fils plus d'animosité que d'amour[51], et pour sa fille une forme de mépris empreint de déception[52]. La relation mère-fille, point focal de nombreuses études féministes[53], se caractérise chez Diski comme chez Frame par la désaffection plus que par l'affection[54]. Dans « Snapdragons », Ruth associe la domesticité à une figure maternelle qui semble perpétuellement à contre-emploi dans le récit ; loin d'apporter le réconfort, la mère suscite chez sa fille une inquiétude sourde, voire même un sentiment de répulsion :

> Ruth had a sudden vision of a fat woman far far away from the world, scrubbing a stone step of her little red house until the step shone as white as daylight.
>
> […] She wasn't scrubbing now. She was standing at the door of her house shaking a little red mat up and down in the wind. (Frame *TL* 97)

La mère est présentée par sa propre fille comme une étrangère, qui insiste non pas sur leur proximité, mais sur la distance considérable qui les sépare (« far far away » est une expression récurrente) ; en filigrane de ce portrait si peu flatteur transparaît une critique de la domesticité associée à la femme dans son rôle archétypal de mère au foyer. L'assimilation finale de la maison familiale à l'une des gueules-de-loup éponymes consacre le statut carcéral que le foyer partage avec l'asile. De façon significative, pour Ruth et pour Charlotte dans *Monkey's Uncle*, la perspective du retour chez soi, loin d'entraîner le soulagement, fait naître l'angoisse ; si, selon une parabole écrite au masculin, le fils prodigue retrouve avec grand bonheur sa famille, la fille ou la femme, elle, paraît fort craindre de s'y sentir prisonnière. L'enfermement est non seulement, ici, celui d'une patiente dans l'institution psychiatrique, mais plus généralement

---

[51] « 'You are a little shit, Julian,' Charlotte said quietly, and began to clear the pudding plates from the table. 'I don't think I ever liked you, not since you started to talk' » (Diski *MU* 66).

[52] « 'And you're not much better,' she added, when Miranda gave a little giggle of nervousness. 'Why don't you do something with your life? Why don't you think about someone other than yourself, just for once? […]' » (*Id*). Cette dureté, si éloignée de la douceur archétypique de la mère, est indirectement reprochée à Charlotte par son thérapeute, Matthew : « '[y]ou think I'm hard ?' Charlotte asked him./'Quite hard, but not hard enough. You get points for trying. Mind you, I'd rather be your therapist than your son or daughter' » (*Ibid* 107).

[53] Dont l'ouvrage séminal de Nancy Chodorow intitulé *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978). Pour une étude détaillée de la représentation des relations mère-fille dans la littérature contemporaine, chez Diski notamment, voir le recueil dirigé par Silvia Caporale-Bizzini, *Narrating Motherhood(s), Breaking the Silence: Other Mothers, Other Voices* (2006).

[54] « Charlotte lived lovelessly with her remaining parent. It was a mutual lack of feeling. Nothing was ever said or done. There was no simple deprivation, no palpable cruelty. Annie cared for her daughter's physical requirements, and worked hard to ensure that she had what she needed materially, but there was an absence of what might be thought of as normal affection on both sides » (Diski *MU* 148).

celui d'une femme dans une féminité stéréotypée, un carcan dont elle souhaite désespérément sortir, à l'instar de Nan dans « The Bedjacket ».

La nouvelle présente à son lecteur l'envers puis l'endroit d'une trinité connue, maintes fois sanctifiée, du féminin : « [i]t was funny to see the two of them together, Nan awkward and fat and loud-voiced, Nurse Harper gentle and quiet and small » (Frame *TL* 36). L'infirmière Harper est l'incarnation parfaite des vertus que la société patriarcale exige de la femme : la description ternaire, reprise d'un portrait similaire à la ligne précédente (« small and fair and very kind and very gentle » *Ibid* 35), renforce le statut archétypal de ce personnage, là où la polysyndète peut en suggérer l'appartenance au stéréotype. La grâce et la douceur de ce véritable « ange dans la maison de fous » viennent accentuer la gaucherie de Nan, et sa déviance par rapport aux normes esthétiques et comportementales de la féminité, avec ses associations familières non seulement à la délicatesse et à l'élégance, mais également à la soumission ou au silence (« quiet » peut à la fois signifier « calme » et « silencieuse »)[55]. La patiente représente en quelque sorte l'anti-féminité incarnée ; le binarisme instauré au fil de la nouvelle par la polarisation patiente/infirmière garantit un contraste extrêmement net et fort entre un archétype et son exact contrepoint. Nan incarne en effet une déviance radicale par rapport à l'idéal patriarcal du féminin, déviance qui pourrait bien mener cependant à une forme de libération, puisque cette « voix forte » semble plus apte à se faire entendre. Nan ne paraît pas, en effet, vouloir se contenter du second rôle que la société réserve souvent aux femmes, l'espace public demeurant le territoire privilégié des hommes. L'une des caractéristiques principales de la patiente, d'autant plus surprenante au vu de sa situation, est son ambition, qu'elle confie à l'infirmière lors de conversations dont Frame détourne habilement l'appellation :

> After work was over at six o'clock every night, Nan, who had parole, would go over to Nurse Harper's room and they would talk about the things girls liked to talk about, and Nan would tell Nurse Harper about what she would do when she was allowed out in the World. She was going to be a cook, not a third cook or a second one but a first cook in a large hotel. (Frame *TL* 35)

Loin d'en rester à des « trucs de fille » – soit des sujets triviaux ou superficiels, selon le cliché que l'auteur désamorce ici – Nan proclame ses aspirations haut et fort, dans une phrase dont la syntaxe même écarte systématiquement tout rôle d'arrière-plan : les stratégies de carrière de la

[55] Le même adjectif est employé par Diski lorsque Julian apprend avec soulagement que suite à son traitement en hôpital psychiatrique, Charlotte devrait se tenir tranquille : « [h]e was reassured by his mother's flattened mood, and the doctor's professional opinion that she would stay that way, *nice and quiet*, once she was home » (*MU* 51, nous soulignons).

patiente la placent sur la plus haute marche. Nan est une femme qui convoite la position traditionnellement masculine de « chef ».

C'est cependant à une tâche typiquement féminine – le tricot – qu'elle s'initie pour faire plaisir au pur modèle de féminité qu'est l'infirmière Harper ; de façon générale, les tâches proposées, et souvent imposées aux femmes internées reflètent habituellement une vision restreinte de la féminité : « [a] more prosaic view of feminine nature was suggested by the primary tasks of women in the asylum : cleaning, laundry, and sewing » (Showalter 1987 : 83)[56]. La protagoniste de *Faces in the Water* reçoit ainsi les éloges de deux autres patientes pour ses talents de ménagère : « [n]o one polished the corridor like you Istina » (Frame *FW* 116). Les infirmières semblent avoir pour mission d'inculquer aux patientes cette domesticité qui semble indissociable de la féminité : « '[r]ise, Ladies'. Side doors being unlocked as the patients were ordered to their separate places of work. Laundry, Ladies. Sewing Room, Ladies. Nurses' Home, Ladies » (*Ibid* 11). Venla Oikonen parle, dans son étude comparative de *Faces in the Water* et *The Bell Jar*, de « gender training » (2004, en ligne). Couture, ménage et lessive ont sans nul doute une valeur thérapeutique du point de vue institutionnel, si l'internement doit avoir pour résultat le confinement de la femme aux tâches domestiques – or il s'agit bel et bien de domestiquer ces femmes récalcitrantes, prises au piège d'une thérapie confinant à la tyrannie : les patientes se voient donner une série d'ordres particulièrement lapidaires. Comme le remarque à juste titre Gina Mercer, « *Faces in the Water* is as much about order and orders as it is about disorders » (1994 : 41). Cet autoritarisme marqué rappelle que l'asile est agent de conformisme, et force de normalisation, en particulier pour les femmes, dont les actes de déviance sont jugés plus sévèrement[57]. La reprise anaphorique du terme « Ladies », telle un refrain, dicte aux patientes que toute femme doit aspirer à l'élégance de la femme de société, de la parfaite grande dame érigée en idéal du système patriarcal. Showalter ajoute ainsi, au fil de sa description de l'asile victorien :

> While physical exercise and manual labour seemed more necessary therapies for male patients, social activities and social decorum were regarded as more important for women. Women's work within the asylum was also more rigidly circumscribed than that of men. […] Women patients had little choice in their employment, which took place indoors and in some cases was meaningless fancy-work or make-work […]. (1987 : 82)

[56] Claire Bazin seconde cette affirmation de Showalter dans son étude des nouvelles de *The Lagoon* : « à l'hôpital comme à la maison, les femmes s'adonnent ou, pour être plus exact, et commettre un anglicisme en le sachant, sont adonnées, à des tâches dites féminines, comme la couture […], le tricot ou encore la lessive » (in Bazin & Braun 2011 : 14-15). Pour une représentation picturale de tels types de thérapie, voir l'Annexe 1.

[57] « Anti-social behaviour is still widely regarded as 'doubly deviant' in women » (Scott, Waterhouse & Williams 2001 : 99).

La femme parfaite est pour le patriarcat une femme d'intérieur – une femme internée, domestiquée[58]. Le travail manuel n'a pas le même sens au masculin et au féminin : productif chez les hommes (« manual labour »)[59], il est purement décoratif chez les femmes (« meaningless fancywork »)[60]. En rétablissant et en renforçant la frontière genrée entre l'espace extérieur, réservé aux hommes, et l'espace intérieur, domaine des femmes, l'asile se fait miroir de la division entre sphère publique et sphère privée dans l'espace social à l'extérieur de l'hôpital. Dans *The Ballroom*, la jeune Ella Fay, affectée comme tant de patientes à la buanderie de l'asile de Sharston, ressent toute l'injustice d'une telle séparation, et, révoltée par les restrictions que les internées se voit imposer, envie aux hommes la liberté (même relative) qui leur est accordée :

> In the laundry it was always hot, and it always stank, so badly it made your eyes water. But something had changed there at least: there had begun to be grass stains on some of the men's clothes. A small knot of anger lodged in her chest at the sight of them, and she looked up to where the sun burnt an oblong shape on the wall. Were they outside now, these men? Why should they be outside when she was locked in here? (Hope 2016 : 131)

Dans l'espace périphérique, marginal de l'asile, la femme est marginalisée une nouvelle fois, tenue à l'écart ; comme le souligne Sarah Wood Anderson, « [t]he madwoman is a unique character – a marginalized figure within an already marginalized group » (2012 : 63). Plus radicale encore que la marginalité socio-spatiale des fous semble celle des folles, puisque le « double standard » dénoncé par Chesler a tendance à voir la féminité elle-même en termes pathologiques et à détecter dans la folie féminine une menace bien plus importance que celle

[58] L'un des exemples les plus mémorables d'un tel processus de domestication est sans doute, dans l'histoire de la psychiatrie, la « cure de repos » inventée par Silas Weir Mitchell au XIXe siècle, traitement particulièrement restrictif dont Charlotte Perkins Gilman propose une représentation littéraire devenue célèbre dans « The Yellow Wallpaper » (1892). La nouvelle, où John est à la fois le mari de la narratrice et son médecin, illustre de façon saisissante les propos de Chesler selon lesquels « [t]he institutions of therapy and marriage not only mirror each other, they support each other » (1973 : 109). Dans les deux cas, la femme est infantilisée (« '[w]hat is it, little girl ?' he said », Gilman 1997 : 8), et malgré les effets néfastes selon elle de cette inactivité forcée, n'a pas son mot à dire dans le traitement qui lui est imposé : « [i]f a physician of high standing, and one's own husband, assures friends and relatives that there is really nothing the matter with one but temporary nervous depression […] what is one to do?/ My brother is also a physician, and also of high standing, and he says the same thing./ So I take phosphates or phosphites […] and am absolutely forbidden to 'work' until I am well again./ Personally, I disagree with their ideas./ Personally, I believe that congenial work […] would do me good » (*Ibid* 1). Le confinement de la narratrice à une seule pièce de la maison – la nursery, qui plus est – peut être érigé en allégorie (quoique draconienne) de l'enfermement des femmes dans un rôle social bien trop restreint. La métaphore éponyme de la cloche de verre chez Plath (*The Bell Jar*), sous laquelle Esther en vient peu à peu à étouffer, suggère également que ce sont précisément les frontières trop rigides, et l'espace trop étroit alloué aux femmes dans la société qui peuvent les rendre folles.

[59] Dans *The Ballroom*, John Mulligan travaille aux champs, à l'instar de nombreux autres patients masculins (Hope 2016 : 105, 159).

[60] Frame met en doute les vertus thérapeutiques de la broderie en donnant une définition ironique de l'ergothérapie : « the ability to show patients who were not always interested, how to weave scarves and make shadow stitch on muslin » (*FW* 23).

que représente son pendant masculin[61]. Au sein du microcosme social qu'est l'asile psychiatrique, les rapports comme les rôles de genre doivent être clairement délimités, et la frontière qui sépare hommes et femmes perpétue plusieurs dualismes désormais identifiés dans le domaine du genre, notamment celui entre domaine extérieur, public, et domaine intérieur, domestique. Hétérotopie de déviation et par conséquent lieu de redressement cherchant à garder ses populations sous contrôle, l'hôpital psychiatrique tel que le décrivent la plupart des auteurs du corpus met en acte une approche non pas descriptive, mais normative du genre[62], dont la folie menace le fonctionnement habituel. La force d'ébranlement de la folie mène ainsi à la rigidification de certaines frontières et à la fossilisation de binarismes : les murs de l'asile semblent souvent assurer la pérennité de « la binarité contraignante et anxiogène » (Louvel in Binard et al. 2015 : 30) qui domine les discours sur le genre. Au-delà de l'institution asilaire, c'est en effet l'institution tentaculaire du discours – psychiatrique, médical et plus largement social – qui enferme les femmes, mais également les hommes dans des espaces et des catégories à la fois trop étanches et trop étroites, véritables « camisole[s] nominale[s] » (Smadja 2004 : 18) dont il demeure délicat de s'extirper de nos jours. Comme le déplore en effet Chesler, « [b]oth sexes are imprisoned by separate vocabularies » (1973 : 48). L'internement ne constitue qu'une forme (de plus en plus minoritaire avec la tendance actuelle à la déshospitalisation et à la prise en charge des patients par la communauté) d'emprisonnement parmi d'autres ; bien plus diffus, voire plus dommageable, est cet emprisonnement par le discours, en particulier dans les liens qu'il tisse entre folie et genre.

[61] « Since clinicians and researchers, as well as their patients and subjects, adhere to a masculine standard of mental health, women, by definition, are viewed as psychiatrically impaired – whether they accept or reject the female role – simply because they are women » (Chesler 1973 : 115).

[62] La distinction est explicitée par Butler en ces termes : « a descriptive account of gender includes considerations of what makes gender intelligible, an inquiry into its conditions of possibility, whereas a normative account seeks to answer the question of which expressions of gender are acceptable, and which are not, supplying persuasive reasons to distinguish between such expressions in this way » (2006 : xxii).

Chapitre 2.
Camisoles nominales : folie et frontières du discours

La folie se trouve bien souvent prise dans les carcans du discours, et se heurte à l'hermétisme des frontières érigées par le langage (institutionnel et courant) autour de la figure du fou (et de la folle, qui hante les imaginaires aussi bien littéraires que médicaux depuis le XIXe siècle, selon l'analyse de Showalter). À l'ère romantique, la folie féminine est tour à tour idéalisée sous les traits de la délicate Ophélie de Shakespeare – dont découle également la figure archétypale de Crazy Jane – et diabolisée sous ceux de Lucia, dont la folie est violence, débridement, menace[63]. Avatar inquiétant d'Ophélie, Lucia est un personnage inspiré de Lucy Ashton dans *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott (1819), forcée d'épouser un homme qu'elle poignarde lors de leur nuit de noces ; bien plus douce et docile, Crazy Jane, alternativement nommée Crazy Kate ou Crazy Ann dans le folklore romantique, est une jeune servante abandonnée par son amant, sombrant alors dans une folie presque attendrissante aux yeux du patriarcat[64]. C'est à la tendance à l'idéalisation de la folie des femmes, toujours répandue au XXe siècle, que s'en prend Frame dans l'un des rares passages au présent de *Faces in the Water*. La critique se fait alors sur le ton d'une vérité générale :

> There is an aspect of madness which is seldom mentioned in fiction because it would damage the romantic popular idea of the insane as a person whose speech appeals as immediately poetic; but it is seldom the easy Opheliana recited like the pages of a seed catalogue or the outpourings of Crazy Janes who provide, in fiction, an outlet for poetic abandon. Few of the people who roamed the dayroom would have qualified as acceptable heroines, in popular taste; few were charmingly uninhibited eccentrics. The mass provoked mostly irritation hostility and impatience. Their behaviour affronted, caused uneasiness; they wept and moaned; they quarrelled and complained. They were a nuisance and were treated as such. It was forgotten that they too possessed a prized humanity which needed care and love, that a tiny poetic essence could be distilled from their overflowing squalid truth. (*FW* 96)

Par la teneur du propos comme par le jeu des répétitions, la fiction est ouvertement accusée de propager plusieurs stéréotypes populaires de la folie féminine, qui occultent la véritable souffrance des patientes et opèrent leur transfiguration en « héroïnes acceptables ». La réalité

[63] Selon Showalter, ces masques tantôt touchants, tantôt terrifiants de la folie féminine forgés au XIXe siècle (1987 : 10) se retrouvent dans tout un éventail de romans du milieu du XXe siècle ; citons, à titre d'exemple, *I Never Promised You a Rose Garden* de Joanne Greenberg, où l'archétype de Lucia refait ouvertement surface : « Lucia, a new patient with a certain prestige for her violence » (2009 : 109).

[64] C'est sous le titre de « Crazy Kate » que le poète William Cowper livre en 1785 l'une des premières versions connues de l'histoire de cette jeune servante que l'amour puis l'abandon ont rendue folle et qui ressurgit régulièrement au fil de la période romantique (et même au-delà) dans divers récits et poèmes, dont les *Crazy Jane Poems* de Yeats (1933). Nous incluons en Annexe 3 des représentations picturales de Crazy Jane.

est tout autre[65] ; les réactions à la folie qu'on enferme, loin de l'admiration ou de l'attendrissement, sont dominées par le malaise. L'absence de ponctuation, tout en suggérant que les sentiments ici évoqués (« irritation hostility and impatience ») sont indissociables les uns des autres, renforce l'effet cumulatif de cette description à la cadence ternaire, soulignant que la folie, loin d'exalter, exaspère le plus souvent. L'euphémisme (« charmingly uninhibited excentrics ») se trouve démenti par l'expérience ; la folie résiste à la domestication, à l'esthétisation, à l'édulcoration[66]. C'est aux aspects souvent tus du vécu de la folie, à ses faces immergées (« faces in the water »), que Frame s'intéresse au contraire, prête à « distiller » une poésie qui n'est pas immédiatement accessible, mais dont l'existence n'est pas à nier pour autant. Précisons qu'à l'instar d'autres auteurs du corpus, Frame ne compte pas se limiter à la folie féminine dans sa lutte contre les représentations stéréotypées : « [n]ot one of the strenuously applied platitudes could fit the *people* of Ward Two » (*FW* 37-38, nous soulignons). Ces auteurs s'engagent, quoique de manières et à des degrés différents, dans une campagne contre l'idéalisation ou la romantisation de la folie ; en favorisant l'émergence de voix singulières, en confrontant bien souvent les conceptualisations de la folie aux vécus qu'elles édulcorent voire ignorent, ils démontrent et dénoncent l'existence de stéréotypes dans les représentations de la folie et du genre, et participent ainsi de l'entreprise de « dé-doxification » inhérente à la démarche postmoderniste selon Linda Hutcheon (1989 : 7).

Re-présenter la folie implique de libérer le langage de la rigidité du stéréotype, mais aussi de celle de binarismes fossilisés que les discours littéraires sur la folie féminine et masculine révèlent et relaient à la fois. À la source même du mythe, chez Shakespeare, la figure tout aussi archétypale de Hamlet s'oppose nettement à celle d'Ophélie :

> Gender distinctions likewise begin to take shape in the contrasts between Hamlet and Ophelia. […] The stylistic distinction between Hamlet's feigned madness and Ophelia's actual madness is emphasized by other distinctions. Henceforth in the play, Hamlet is presented as fashionably introspective and melancholy while Ophelia becomes alienated, acting out the madness Hamlet only plays at. Whereas her madness is somatised and its content eroticized, Hamlet's melancholy is politicized in form and content. (Neely 1991 : 325-326)

[65] La démystification esquissée par Frame en littérature trouve certains prolongements dans la critique littéraire, à commencer par les propos suivants de Monique Plaza : « [l]a vague lyrique se heurtait en nous [les critiques tendant à idéaliser la folie] à la représentation d'une réalité dure et tranchante. L'accent se déplaçait de la folie-voyage, de la folie-message, vers les misères complexes de l'hôpital psychiatrique ; plus encore, il se centrait sur l'incompréhension de 'ceux qui sont dehors', c'est-à-dire, aussi, de nous-mêmes » (1986 : 6).

[66] Comme l'écrit Marc Delrez, pour qui le roman rend droit de cité à une « phénoménologie de la folie » occultée par le discours dominant, « Frame does not flinch from describing the sinister doings of the mad » (2002 : 25, 26).

Seule la folie féminine – la « vraie folie » – devient une entrave à l'action, et à l'intégration. La folie pour Hamlet est un jeu, un état ou exercice passager, qui n'empêche en rien sa participation à la sphère publique. Cette folie politisée ne semble pas, finalement, annuler ou même altérer la raison. Hamlet, à travers sa folie, demeure un homme d'action et un homme d'esprit, là où la folie somatisée d'Ophélie fait de la femme un être de chair passif, objet et esclave du désir. Plusieurs siècles après Shakespeare, les représentations de la folie féminine et masculine continuent de véhiculer, et de renforcer, des conceptions du féminin et du masculin polarisées autour d'une série d'oppositions que les œuvres du corpus reproduisent et rejettent à la fois ; les auteurs démontrent ainsi que le dualisme familier entre femmes folles et hommes de raison s'appuie sur un ensemble de préconceptions et de stéréotypes de genre qui semblent toujours circuler assez librement du discours médical aux discours sociaux, littéraires et culturels.

1. Femmes folles et hommes de raison ?

« [F]olles, elles ne comprennent pas les hommes. Raisonnables, les hommes ne comprennent pas les femmes », écrit Shoshana Felman (1978 : 147), faisant ainsi écho aux associations séculaires entre folie et féminité d'une part, et entre rationalité et masculinité de l'autre[67]. Dualité structurante qui articule et propage une véritable constellation d'« oppositions duelles, *hiérarchisées* » (2010 : 71) qu'Hélène Cixous, tout en les déclarant caractéristiques du fonctionnement de la pensée, dénonce et détaille à la fois :

> Activité/Passivité,
> Soleil/Lune,
> Culture/Nature,
> Jour/Nuit,
>
> Père/Mère,
> Tête/Sentiment,
> Intelligible/Sensible,
> Logos/Pathos.
>
> Forme, convexe, marche, avance, semence, progrès. Matière, concave, sol – sur lequel s'appuie la marche, réceptacle.
>
> Homme/Femme. (Cixous 2010 : 71)

[67] Cette dernière association fait l'objet d'un chapitre entier de l'étude séminale de R.W. Connell, *Masculinities*, intitulé « Men of Reason » (2005 : 164-182).

L'omniprésence de la barre oblique (qui matérialise la frontière) ainsi que la verticalité particulièrement marquée du passage soulignent le systématisme de ces mécanismes d'opposition et de hiérarchisation dont l'objet principal, le couple central auquel se résument ici tous ceux de la série, est la division homme/femme[68]. La frontière primordiale dans le domaine du genre se dresse d'après Cixous entre activité et passivité[69] – dans une structure binaire réaffirmée et développée au troisième paragraphe de cette liste. L'homme a non seulement le privilège de la raison (« tête », « intelligible », « logos »[70]), mais aussi celui de l'action, là où la femme, créature du sensible, ne peut être que « réceptacle ». McEwan réinscrit cette dichotomie genrée entre activité et passivité dès le spectaculaire incipit de *Enduring Love* : là où Joe, avec une bravoure digne des héros hollywoodiens, se précipite immédiatement au cœur de l'action, Clarissa reste en marge de la scène de l'accident, occupant la position (passive par excellence) de spectatrice : « [b]y the time it happened – the event I am about to describe, the fall – she had almost caught us up and was well placed as an observer, unencumbered by participation » (*EL* 2). À chaque genre sa place : la participation est affaire d'hommes, et l'observation affaire de femmes. Le passage à la voix passive en fin de phrase concrétise l'installation du personnage féminin dans une inaction qui semble parfaitement recommandée pour elle, le verbe choisi (« unencumbered ») impliquant qu'elle n'a pas la capacité de porter le fardeau pris en charge par les hommes dont elle observe l'opération chaotique de sauvetage.

Reprenant dans certains de ses termes la liste proposée par Cixous, Showalter attire cependant notre attention sur une autre distinction fondamentale que reflètent les ouvrages du corpus, à commencer par *Enduring Love* : « women […] are typically situated on the side of irrationality, silence, nature and *the body*, while men are situated on the side of reason, discourse, culture and *mind* » (1987 : 3-4, nous soulignons). Il nous semble que cette séparation aujourd'hui régulièrement dénoncée par les *gender studies* entre le domaine intellectuel, royaume masculin, et le domaine corporel où le féminin se trouve souvent circonscrit, constitue l'une des principales sources discursives de l'asymétrie entre les représentations de la folie féminine, qui sont légion, et celles, plus minoritaires, de la folie masculine.

[68] Cixous pose à ce sujet une question susceptible de nous occuper sans cesse : « [e]st-ce que ça veut dire quelque chose ? Que le logocentrisme soumette la pensée – tous les concepts, les codes, les valeurs – à un système à deux termes, est-ce que c'est en rapport avec 'le' couple, homme/femme ? » (2010 : 71-72).
[69] Millett rappelle que Freud identifie la masculinité à l'activité, et la féminité à la passivité (1990 : 190).
[70] Nous lions ici le concept de logos à celui de rationalité ; dans la pensée grecque antique, le logos (étymologiquement « langage ») désignait également, par extension, la raison.

1.A. « Male Minds/Female Bodies »

La récurrence de la barre oblique chez les théoriciens et théoriciennes des *gender studies* (nous citons en titre Linda Martin Alcoff, in Duncan 2015 : 14) permet de mettre en évidence le recours fréquent, presque systématique, à la dichotomie pour penser le genre, soit à cette « pensée de la différence » qu'identifie en 2012 Françoise Héritier dans le sous-titre d'un ouvrage dont le titre principal (*Masculin/Féminin*) a délibérément recours à ce même signe. Or la dichotomie première, fondatrice, héritée du dualisme cartésien, est celle du corps et de l'esprit, le pôle intellectuel étant typiquement associé à l'homme et le pôle charnel à la femme, comme le rappelle Butler : « [t]he cultural associations of mind with masculinity and body with femininity are well documented within the field of philosophy and feminism » (2006 : 17). Cette division matricielle en engendre bien d'autres, dont certaines ont été évoquées précédemment : « [t]his gendered dualism of mind and body has spatial corollaries in other dualisms such as interiority/exteriority and public/private distinctions » (Duncan 1996 : 2). Aux frontières du discours peuvent en effet correspondre des frontières matérielles dessinées dans l'espace social. Plus encore, la matérialisation même de la frontière peut être liée à des représentations genrées, comme le met en évidence une réflexion particulièrement éclairante de Krasteva :

> Nothing intrinsic in the line makes it straight. Why and how does the line become straight? Why is western modernity so obsessed with the straight line of the arrow? […] The straight arrow is the image […] which synthesises the three pillars of the western world view: progress; order, separation, classifications; linearity, rationality, civility, moral rectitude […]. The civilizational preferences for one line or another are supplemented by gender specificities: the straight line is associated with masculinity, the curved line – with femininity. (2015 : 16-17)

La ligne droite, désincarnée, relie le masculin à des valeurs actives, positives (voire positivistes) dont le progrès et la rationalité, là où la ligne courbe – galbe, contour – réaffirme l'association entre féminité et corporalité. Les auteurs du corpus paraissent avoir pleinement conscience de la pérennité de cette dichotomie genrée entre corps et intellect : dans *Enduring Love*, malgré le statut intellectuel prestigieux que lui confère son poste de chercheuse en littérature[71], c'est

[71] Or les femmes étaient auparavant exclues des universités, comme l'explique Connell : « [w]omen's exclusion from universities […] was justified by the claim that the feminine mind was too delicately poised to handle the rigours of academic work. The resulting mental disturbance would be bad for their capacities to be good wives and mothers » (2005 : 21). Cette exclusion se justifiait non seulement par le rôle domestique réservé aux femmes, mais aussi par leur vulnérabilité supposée aux affections et aux pulsions charnelles : « [t]hough reason was portrayed as universal and neutral precisely because it was bodiless, this schema worked to justify the exclusion of women from the domains of the academy, of science, and from generally being accorded epistemic authority and even credibility, because women were well known to be much more subject to bodily distractions, hormonal cycles, emotional disturbances and the like » (Alcoff in Duncan 1996 : 16).

l'apparence de Clarissa, soit son corps, et en particulier sa beauté (« a beautiful woman », McEwan *EL* 7) qui sont le plus régulièrement mis en avant par Joe, qui se distingue quant à lui par ses capacités de raisonnement. Comme l'écrit Christina Byrnes, « Joe opts for a commitment to the masculinity of the intellect » (2002 : 62). De nombreux personnages masculins du corpus font un choix similaire, à commencer par Harold Ford, narrateur de « The Quantity Theory of Insanity ». La fiction de Self, comme celle de McEwan, est peuplée d'hommes de science, médecins ou chercheurs dans leur grande majorité, dont les compétences intellectuelles éclipsent le plus souvent les caractéristiques corporelles. À l'inverse, c'est avant tout par le corps que les femmes sont décrites : les deux gardes qui accueillent Lisa à la frontière de Dissocia sont fascinés par sa chevelure (« quite mesmerized by her hair », Neilson *WWD* 215), symbole millénaire de la beauté et de la sensualité féminines, qu'ils se permettent de toucher (« *[a] pause as they touch her hair – an almost sexual moment* », *Ibid* 215). Le corps féminin est sans cesse érotisé, ce qui n'est pas le cas du corps des hommes ; Lisa porte ainsi une robe de soirée (« a party dress ») là où deux accoutrements masculins sont dits, plus tard dans la pièce, « respectables » (« respectably dressed », *Ibid* 196, 251), soulevant la possibilité d'un décalage entre élégance pure et stratégie de séduction. Dans « Ward 9 », le corps masculin est aux antipodes du séduisant, là où la femme, à travers la figure d'une pulpeuse infirmière (« [t]he voluptuous Mimi », Self *QTI* 41), porte la sensualité presque à saturation – l'emploi de l'article défini fait du personnage l'incarnation même de la volupté. Si dans le neuvième chapitre de *Enduring Love*, Joe prétend adopter le point de vue de Clarissa, le regard masculin (chargé de désir face au corps de la femme) se trahit dans l'insistance sur les détails de l'habillement – et du déshabillement – de cette dernière. Le corps féminin, authentique objet d'exposition, se soumet aux regards là où le corps masculin s'y soustrait ; selon Harry Brod, les vêtements dévoilent la femme mais dissimulent l'homme, avec la conséquence suivante : « [t]hus, we reinforce the construction of women as sex objets and men as disembodied intellects, inscribing into our bodies the mind-body split that maps onto the male-female divide as part of patriarchal ideology » (in Horlacher 2011 : 23).

Puisque la femme a comme principal attribut son corps, elle est tenue d'en prendre soin selon les commandements du patriarcat, et de respecter certaines normes esthétiques ; toute déviance ou infraction peut être sanctionnée par l'entourage de la femme, ou intériorisée comme un échec ou une souffrance par la femme elle-même. Ainsi, chez Diski, Charlotte se trouve-t-elle d'entrée soumise au regard réprobateur de son fils :

> Charlotte's son stared down at his unkempt mother waiting for an answer to the question he thought he had asked. She had not worn her years well. A long time since she had *let herself go*, and whatever it was that goes, had gone, leaving a visibly overweight, somewhat shapeless and decidedly untidy woman to get on with it. (Diski *MU* 2)

Comme dans *Enduring Love*, le regard masculin se porte avant tout sur l'apparence de la femme, prompt à occulter son appartenance de plein droit à la sphère intellectuelle : Charlotte est chercheuse non pas en littérature, mais en génétique. Le premier de ses crimes, cependant, est de ne pas suffisamment de soucier de son apparence – de s'être « laissé aller ». Ce type de discours est simultanément chroniqué et critiqué ici à travers l'utilisation des italiques qui, tout en paraissant insister sur la gravité de la faute de la femme négligée[72], soulignent cette fossilisation du langage propre à transformer une expression récurrente en cliché. Souvent appliqués aux mots étrangers, les italiques peuvent également opérer la défamiliarisation d'une tournure si familière qu'elle peut en perdre tout sens : ainsi la glose est-elle tout aussi vague que la formule qu'elle est censée expliciter (« whatever it was that goes, had gone »). Non sans humour, Diski fait parler le patriarcat pour le prendre en défaut ; toute femme n'ayant pas l'apparence de féminité attendue, et ne soumettant pas son corps aux rituels de soin et de beauté dictés par la société, peut être jugée excentrique dans les cas les plus anodins, et folle dans les cas les plus extrêmes. L'intériorisation de normes corporelles idéales mène bien souvent les femmes à mépriser leur propre corps – à l'image de l'une des patientes dont Kane fait entendre la voix : « I am fat/[…] My hips are too big » (*4.48* 6) – et, de façon générale, fait du corps une véritable obsession, comme chez une autre patiente évoquée par Istina : « I was not surprised that Louise was haunted by the plumbing of the human body, so much that it occupied her thoughts to the point of insanity » (Frame *FW* 93). La femme, et en particulier la femme folle, est sans cesse aux prises avec son propre corps, là où l'homme le maîtrise sans peine. Le corps de la femme est décor, celui de l'homme est acteur ; chez l'homme, être rationnel, l'esprit doit prendre l'ascendant sur le corps, alors que la femme, irrationnelle par excellence, demeure à la merci du sien.

[72] Une allure négligée peut également être signe extérieur de folie chez les hommes, comme c'est le cas dans la description par Frame d'un groupe de patients : « [t]he unkemptness of these old men showed from within, beyond the shabby appearance of their braces hitching their pants anyhow, their unbuttoned flies, their flannel shirts bunched out, hanging loose » (*FW* 41). Force est de relever l'écho lexical entre le texte de Frame (« unkemptness ») et celui de Diski (« unkempt »). Par ailleurs, ce passage de *Faces in the Water* recrée une atmosphère similaire à celle de certaines des images asilaires présentées en Annexe 2.

La matrice dualiste cartésienne engendre ainsi un vaste réseau d'oppositions genrées, à commencer par celle entre rationalité et irrationalité[73]. Comme l'écrit Linda Martin Alcoff,

> [t]o say that 'reason is male' is more than simply to say that men have been biased against women's capacity to be rational. It is to say that reason has been defined in opposition to the feminine, such that it requires the exclusion, transcendence and even the domination of the feminine, of women and of women's traditional concerns, which have been characterized as the site of the irreducibly irrational particular and corporeal. The woman who reasons, declared Kant, might as well have a beard. It is our irrational, intuitive and emotional characteristics that both define us as female and make us capable of affirming men's 'essential' superiority. (Alcoff in Duncan 2015 : 14)

Le binarisme n'est jamais neutre ; les *gender studies* dévoilent et dénoncent l'asymétrie principielle des discours sur le genre, où se jouent des mécanismes de pouvoir œuvrant à la marginalisation et à l'annexion des femmes, longtemps dites (de façon particulièrement significative) le « sexe faible »[74]. Dans les termes de Cixous, « [l]a hiérarchisation soumet à l'homme toute l'organisation conceptuelle » (2010 : 72). Comme nous l'avons évoqué en introduction à cette thèse et comme le rappelle entre autres Elisabeth Badinter (1992 : 175), le masculin se définit traditionnellement *ex negativo*, ce qui explique en grande partie la rigidité des frontières que l'homme doit ériger entre lui, parangon de force, et la « faiblesse » féminine, entre sa propre rationalité et l'irrationalité voire la folie des femmes :

> Masculinity as a category is moreover established ex negativo through the rejection of attribution belonging to the despised other. The insistence on absolute contraries extrapolates a realm of manliness that itself is not assigned specific attributes but rather exists in and by distinction from womanish irrationality, beastly incontinence, and childish dependency. (Karremann in Horlacher 2011 : 112)

Les théoriciens des masculinités (et non de la masculinité, le singulier trahissant bien souvent une posture essentialiste dont les *gender studies* dans leur ensemble ont pour projet et pour principe de se détacher[75]) sont nombreux à insister sur le fait que l'identité masculine se

---

[73] Ces oppositions sont fréquemment relevées et commentées par la critique : « [g]ender stereotypes are rooted in dualisms such as passive/assertive, strong/weak, irrational/rational, gentle/forceful, emotional/distant » (Whitehead 2002 : 10) ; « [b]inary oppositions used to define sexual difference have often equated femininity with the body. In traditional versions of Western culture, men have been classified in terms of attributes such as 'activity, culure, reason', whereas women are generally associated with 'passivity, nature, emotion', characteristics linked to concepts of the corporeal » (Rowland et al. 1998 : 8).

[74] Busfield rappelle, après Butler, que les discours sur le genre participent d'une structure de pouvoir : « [t]he linking of assumptions about agency and rationality with masculinity, and of irrationality and the denial of agency with femininity are tied […] to issues of social power. They are, consequently, underpinned by structural differences in power between men and women. Agency and rationality tend […] to be attributed to the more powerful and denied to the more powerless » (1996 : 108).

[75] Le concept de genre constitue, selon Connell, un défi à l'essentialisme qui n'est pas sans lui attirer des représailles dans divers domaines théoriques : « [g]ender is a scandal, an outrage, from the point of view of essentialism. Sociobiologists are constantly trying to abolish it, by proving that human social arrangements are a reflex of evolutionary imperatives » (2005 : 72). Il est sans doute possible d'établir un lien entre les représentations conventionnelles voire conservatrices du genre dans *Enduring Love*, et la centralité dans le roman de certains postulats de la sociobiologie fondée dans les années 1970 par E.O. Wilson, pour qui McEwan ne cache pas son

construit majoritairement non par l'affirmation de soi, mais par le rejet de l'autre – soit de certaines caractéristiques dites féminines, jugées plus ou moins sévèrement. La masculinité est un tour de force, tandis que féminité rime avec fragilité. La rationalité confère à l'homme le privilège de l'autorité[76], là où la femme, du fait de son irrationalité inhérente, doit s'y soumettre. Tandis que la femme se laisse submerger par ses émotions, l'homme les contrôle rigoureusement, comme le rappelle Busfield : « [m]en tend to be viewed as controlled and rational beings even in their displays of emotion. In this respect standards of rationality are male standards » (1996 : 107). Le premier geste de l'homme rationnel consiste ainsi à bannir l'irrationalité vers le « continent noir » de la féminité, pour reprendre la métaphore emblématique de Cixous. Le continent noir, c'est le corps et c'est la folie ; c'est la folie ancrée dans le corps, le corps à la source de la folie. Comme le souligne à juste titre Roy Porter,

> Cartesian dualism posed an audacious challenge – one with momentous medical consequences for reasoning about madness, since it implied that as consciousness was inherently and definitionally rational, insanity, precisely like regular physical illnesses, must derive from the body, or be a consequence of some very precarious connections in the brain. Safely somatized in this way, it could no longer be regarded as diabolical in origin or as threatening the integrity and salvation of the immortal soul, and became unambiguously a legitimate object of philosophical and medical enquiry. (2002 : 58)

Donner corps à la folie, lui trouver des causes non plus divines ou démoniaques mais organiques, permet sa médicalisation – dont l'horizon est l'élucidation partielle, sinon totale de ce qui paraît (et ce même à l'ère positiviste de la « maladie mentale ») demeurer une énigme : « isn't insanity the mystery of mysteries ? » (*Ibid* 1). L'influence croissante des neurosciences sur la recherche et le discours psychiatriques vient couronner ce processus de somatisation de la folie devenue psychose[77]. On ne met plus en cause l'esprit, mais le cerveau, dans un discours qu'adoptent non seulement les chercheurs en neurosciences et les psychiatres, mais également certains écrivains et dramaturges, à l'instar de Neilson qui, lorsqu'il évoque les troubles mentaux dont souffrait Kane, emprunte exclusivement au lexique neurologique : « crazy, irregular tides of chemicals that crash through the brain » ; « neurological storms » (in Singer 2004 : 160).

---

admiration dans un article qu'il intitule « Move Over, Darwin » (*The Guardian*, 20/09/1998) ou encore dans « Darwin's Natural Heir » (Ed Douglas, *The Guardian*, 17/02/2001).

[76] « Hegemonic masculinity is culturally linked to both authority and rationality, key themes in the legitimation of patriarchy » (Connell 2005 : 90).

[77] Sophie Roche explique qu'« une conception exclusivement neurobiologique des troubles mentaux, qui tend à assimiler les psychoses à des maladies somatiques, s'est imposée dans les programmes de recherche et les formations » (in Berque 2015 : 55), mais précise que les neurosciences n'ont pas, à ce jour, abouti à la mise en place d'indicateurs biologiques pour le diagnostic des maladies psychiatriques ni à de nouvelles classes de médicaments psychotropes.

Ce changement de paradigme se manifeste notamment en littérature dans le genre émergent que Marco Roth baptise le « neuronovel » (« wherein the mind becomes the brain », 2009 : 2), et dont McEwan est l'une des figures de proue. Roth décèle dans *Enduring Love* les premiers balbutiements d'un genre entièrement constitué et consolidé dans *Saturday* (2005), qui a pour protagoniste le neurochirurgien Henry Perowne, plus radical encore que Joe dans sa posture rationaliste[78]. Cette fascination d'un grand nombre de romanciers anglophones contemporains pour des « tempêtes neurologiques » telles que le syndrome de Clérambault, la maladie de Huntington, ou encore le syndrome de Capgras dans *The Echo Maker* (2006), de Richard Powers est érigée au rang de phénomène littéraire par T.J. Lustig et James Peacock, pour qui la fiction récente est affectée par un « syndrome du syndrome » (« the syndrome syndrome », 2013 : 1)[79]. Si selon Smadja, le théâtre contemporain fait preuve d'une certaine défiance envers les nouvelles catégories établies par le discours psychiatrique et médical (bien que le « in-yer-head theatre » tel que le définit Ayache emprunte aux théories psychologiques, psychiatriques et neurologiques, 2017 : 24-25), le roman anglophone (masculin) paraît quant à lui montrer une curiosité prononcée pour diverses approches (neuro)scientifiques de la folie.

Ce « tournant neurologique » théorisé par Roth, Lustig et Peacock semble constituer l'une des manifestations littéraires du passage, au fil des siècles, de la folie à la maladie mentale évoqué en introduction ; il radicalise le double processus de somatisation et de médicalisation de la folie qui, puisqu'elle prend ses racines dans le corps, est non seulement une maladie, mais surtout, pour reprendre l'expression de Showalter citée en introduction, la « maladie des femmes ».

[78] Comme le précise Roth, « [i]n 1997, McEwan was still the sort of writer to challenge somewhat the correctness of Joe's neurological reductionism. […] McEwan abandoned his earlier ambiguity when he wrote *Saturday* in 2005, in favour of stark determinism. » (2009 : 5-6).

[79] Le fait que les pionniers du « neuronovel » soient en écrasante majorité des hommes – citons entre autres Chuck Palahniuk, auteur de *Fight Club* (1999), Mark Haddon et *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) ou encore Tom McCarthy avec *Remainder* (2005) – ne nous semble pas tenir de la coïncidence dans une société et une culture où le domaine des sciences dures et de la technologie est depuis longtemps sous domination masculine, là où on associe plutôt les femmes aux sciences humaines, comme le signale notamment Millett (1990 : 42-43). Selon Connell, « [t]he guiding metaphors of scientific research, the impersonality of its discourse, the structures of power and communication in science, […] all stem from the social position of dominant men in a gendered world » (2005 : 6).

1.B. La folie, « maladie des femmes »

> The belief that mental disorder is more common amongst women than men is itself both a reflection of, and a justification for, further assumptions about male-female differences. For many, it is linked either to the assumption that women are biologically and psychologically inferior to men and are more emotional, volatile and irrational, or to the assumption that they are, by nature more vulnerable to the various strains and stresses of daily life and are, consequently, more likely to become mentally disturbed. (Busfield 1996 : 13-14)

Leitmotiv fréquemment relevé et regretté par la critique féministe, l'équation entre folie et féminité trouve son expression la plus ancienne (et la plus pérenne) dans la maladie quintessentielle des femmes : l'hystérie, matrice dont l'étymologie fait du corps reproducteur féminin (*ὑστέρα*, l'utérus) une source de pathologie[80]. Comme le signale à juste titre Martine Delvaux, « la nosographie médicale se révèle un acte de discours et donc un acte de création et de fiction qui vise à borner l'hystérie, et à délimiter non seulement le terrain épistémologique de l'hystérique mais aussi celui du féminin que l'hystérie représente par métonymie » (1998 : 32-33). L'hystérie, c'est à la fois la maladie faite femme, et la femme faite maladie ; un rappel de la vulnérabilité qui, comme le réaffirme Busfield ci-dessus, est considérée comme inhérente à la « nature » même de la féminité[81]. Si le terme a perdu de son autorité nosologique au fil du temps, cet affaiblissement ne se reflète en rien dans le langage courant, prompt à faire de toute démonstration d'émotion jugée trop vive, ou de tout comportement vu comme excessif chez une femme, une manifestation « hystérique ». L'hystérique, c'est celle qui se laisse brusquement déborder par l'émotion, à l'instar d'une patiente dénommée Judith chez Self : « [a]t first it seemed as if she was simply having a rather heated exchange of words – albeit with herself. But this escalated into hysteria » (*QTI* 70). Dans la mesure où la femme, selon l'archétype patriarcal, est sans cesse en proie à, voire sous le joug de l'émotion, l'hystérie ne serait donc que l'exacerbation, ou l'exagération d'un état habituel, si bien qu'hystérie et féminité paraissent parfois synonymes. Dans *Monkey's Uncle*, la première apparition de Jenny – un orang-outan doté de parole, guide de Charlotte dans le monde souterrain de la folie – devant Darwin, Marx et Freud, inspire à ce dernier un diagnostic par trop familier : « [a]n

[80] « Hysteria was caused, traditional medicine believed, by the pathology of the diseased and wandering womb, and hence it was primarily although not exclusively a disease of women » (Neely 1991 : 320). Selon Showalter mais aussi Ussher, l'hystérie est au XIXe siècle la maladie des femmes par excellence : « hysteria, the classic female malady » (Showalter 1987 : 18) ; « hysteria, the most commonly diagnosed 'female malady' of the 18th and 19th centuries » (Ussher 2011 : 8).

[81] Le lien entre vulnérabilité et féminité est régulièrement mis en avant par les *vulnerability studies*, comme le rappelle Jean-Michel Ganteau dans son introduction à *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction* : « when vulnerability is evoked in a contemporary context, its feminine content and feminist origins are recalled » (2015 : 8).

interesting case of hysteria » (Diski *MU* 46). Or le signe le plus distinctif de Jenny pour les trois hommes n'est pas sa capacité (pourtant fort surprenante) à parler, mais le fait qu'elle porte une robe ; c'est bien sa féminité ainsi affichée qui conduit Freud, grand théoricien de l'hystérie, à l'inscrire dans cette catégorie.

L'hystérie inaugure et perpétue donc ce « rapport privilégié des femmes à la folie » (Felman 1978 : 138) dont la période contemporaine conserve les traces[82] : « [w]omen outnumber men in diagnoses of madness, from the 'hysteria' of the eighteenth and nineteenth centuries, to 'neurotic' and mood disorders in the twentieth and twenty-first » (Ussher 2011 : 1). Loin de désigner une affection nettement délimitée, cependant, l'hystérie s'apparente à une forme de limbe nosologique où viennent se loger tous les « problèmes féminins », autre expression consacrée dont Butler excave le véritable sens tout en invitant à la dérision :

> Consider the fate of 'female trouble', that historical configuration of a nameless female indisposition, which thinly veiled the notion that being female is a natural indisposition. Serious as the medicalization of women's bodies is, the term is also laughable, and laughter in the face of serious categories is indispensable for feminism. (2006 : xxx)

Une fois le sens profond de certains discours sur les « problèmes féminins » et l'hystérie démasqué, il semble que le message soit souvent le même : la féminité est une maladie en elle-même[83]. La vulnérabilité considérable des femmes aux troubles mentaux doit s'expliquer par le fait que tout, dans le corps féminin, peut porter à pathologie. Ainsi, selon la recommandation avisée de Gladys Swain,

> [i]l faut traiter l'hystérie – et le discours médical sur l'hystérie – comme des *révélateurs*. Dans et à propos de l'hystérie, jusqu'à Charcot, quelque chose se symbolise : le destin féminin. La maladie fonctionne comme une scène où se dévoilent et où s'exhibent la vérité du corps féminin et la condition qui en résulte. Car la femme est toute par son corps ou, du moins, par une partie de ce corps : sa partie reproductive, l'*hustera* des Grecs et les organes associés, dont les manifestations hystériques ont justement pour sens de rappeler et de signaler l'emprise prépondérante. (in Swain & Gauchet 1994 : 215)

L'hystérie, en véritable parangon de la folie organique, de la folie-maladie, vient « rappeler et signaler » que « la femme est toute par son corps » ; c'est bien « l'emprise prépondérante » de la partie reproductive du corps des femmes qui les prédispose depuis l'Antiquité au rôle devenu archétypal de mère, auquel elles se voient encore bien souvent encouragées à se tenir de nos

[82] Rapport privilégié dont on trouve des formulations chez Showalter et Busfield, citées en introduction, mais également chez Gilbert et Gubar ou encore chez Ussher : « the connection between femaleness and madness, or at least mental deformity » (Gilbert & Gubar 1980 : 62) ; « [f]or centuries, women have occupied a unique place in the annals of insanity » (Ussher 2011 : 1).

[83] Comme l'écrit ainsi Gladys Swain, « [p]oint important, relevons-le au passage : la diversité protéiforme des symptômes de l'hystérie. L'hystérie n'est pas une maladie. C'est la maladie à l'état pur, celle qui n'est rien par elle-même mais susceptible de prendre la forme de toutes les autres maladies. Elle est état plus qu'accident : ce qui fait la femme malade par essence » (in Swain & Gauchet 1994 : 223).

jours. La culture occidentale multiplie les icônes maternelles, dont certaines sont citées par une Charlotte indignée de se voir comparée à ces (anti)modèles par une jeune femme pour qui la folie est gage de sagesse : « this idiotic girl in a foolish hat was turning her into, who ? Mother Teresa ? Mother Earth ? Mother of God! » (Diski *MU* 203). L'exclamation qui vient couronner cette trinité d'archétypes lui apporte une touche subversive et humoristique ; le recours au juron signale en effet un contre-emploi de la figure maternelle quintessentielle de la vierge Marie, exutoire de l'agacement de Charlotte. Les associations de la féminité à la nature et au sacrifice perdurent néanmoins, et renforcent la prédisposition des femmes à la maternité. Dans *Enduring Love*, Joe lit la plupart des réactions de Clarissa au prisme (très patriarcal) de sa stérilité, due à un accident médical, et de l'ineffable tristesse qui en résulte[84], érigeant ainsi l'incapacité de devenir mère au rang de véritable malédiction. Une telle réitération de l'incomplétude de la femme qui n'est pas mère vient étayer les propos de Phyllis Chesler : « [t]he female's social role is still a biological one » (1973 : 281). L'influence du biologisme qui emprisonne les femmes dans des vocations et des vocabulaires restreints, et la persistance de cet impératif de maternité se retrouvent dans *Monkey's Uncle* au fil d'un échange entre Charlotte et la jeune Elaine, rédactrice en chef du magazine féminin *Herself* :

> We run a lot of articles about the psychological tensions between having fun and having a family. But we tend to come down firmly on the side of being settled. In the end, that's what most women want. Not too soon, of course, but eventually, and before it's too late. You know, the biological time-bomb? (Diski *MU* 1999)

La trivialisation de toute forme d'indépendance féminine (« having fun ») opère sa dévalorisation dans une structure syntaxique qui, malgré le parallélisme élaboré par le rythme binaire et le jeu des allitérations, suggère non pas un équilibre entre les deux choix ouverts aux femmes, mais la nécessité d'éliminer l'option la moins souhaitable. La prédestination de la femme à la maternité et à la domesticité est réaffirmée, puis cimentée par une généralisation que vient couronner le recours final à une hyperbole (« biological time-bomb ») dont la récurrence dans le discours est indiquée par l'emploi de l'article défini, opérateur thématique désignant ici une donnée culturelle partagée. L'image de la « bombe à retardement biologique », variation intensive sur le thème bien connu de « l'horloge biologique », autre référent discursif et culturel, montre bien que la femme ne peut échapper au déterminisme biologique, qui domine les discours médicaux et psychiatriques la concernant. Or ce n'est pas

[84] Une telle lecture se retrouve dans certains textes critiques, alors plus proches du jugement que de l'analyse. Ainsi, selon Dominic Head, « Clarissa's personal tragedy is her inability to bear children, and this opens up in her the propensity to emotional instability » (2007 : 130). Refait ici surface une vision très stéréotypée de la femme, cible sinon d'une des « attributions de folie » qui structurent le récit (« attributions of madness », Palmer 2009), du moins de l'attribution d'une tristesse (« attribution of sadness ») qu'elle ne formule pourtant pas elle-même.

le cas pour les hommes, comme le constate Busfield : « whilst women's reproductive hormones have been held responsible for much of the 'excess' mental disorder detected in women, men's reproductive biology is given far less attention in psychiatric ideas » (1996 : 163). Le corps masculin étant bien souvent invisibilisé là où le corps féminin est sans cesse investi par la théorie, et la sexualité féminine souvent perçue comme potentiellement dangereuse là où la sexualité masculine est rarement vue à travers de tels prismes, le biologisme tend ainsi à se concentrer sur les femmes.

Julian, le fils de Charlotte, attribue immédiatement l'épisode de décompensation de sa mère à son âge, proche de la ménopause : « [d]on't women of her age often start to go funny ? Can't you give her something ? Hormones or whatever ? » (Diski *MU* 4-5). La généralisation et le réductionnisme ici à l'œuvre sont subtilement tournés en dérision à travers la définition excessivement vague que le personnage donne du comportement de sa mère (« go funny »), et le geste euphémistique de substitution de l'adjectif « crazy » par « funny » rappelle bien que la folie féminine (double altérité) fait surgir le malaise. En l'absence d'une définition satisfaisante du phénomène, on en cherche une cause, la plus convaincante étant bien souvent l'explication physiologique. Remède expéditif, concret, les hormones sont à la fois source et solution du problème dans ces propos particulièrement désinvoltes qui trahissent toute l'influence sur les discours quotidiens du biologisme, selon lequel la folie procéderait principalement des périlleuses fluctuations du cycle menstruel et de « déséquilibres hormonaux » (« hormonal imbalance », Diski *MU* 5)[85]. Menstruation, parturition et ménopause jouent un rôle particulier dans l'apparition de la maladie mentale selon ces discours médicaux à forte teneur biologique, centrés sur la « partie reproductive » du corps féminin ; si « la femme est *réglée* » (Swain in Swain & Gauchet 1994 : 221-222), elle encourt par là-même un plus grand risque de dérèglement. Le biologisme réaffirme l'absence de contrôle de la femme sur son propre corps[86], et voit en la reproduction à la fois la destinée de la femme et le plus grand danger de basculement dans la folie. Comme on le constate notamment chez Diski, la pathologisation systématique de

[85] La cause hormonale est également soutenue par le médecin qui traite Charlotte à l'hôpital psychiatrique : « in all likelihood, she was also suffering from an erratic or depleted supply of hormones » (*MU* 51).

[86] « Women rather than being in control of themselves (having agency) were under the control of their biology. […] Men had the power (the will) to control their bodies – agency was assumed; women did not » (Busfield 1996 : 149-150). Cette réinscription voulue scientifique de la dichotomie entre femmes passives et hommes actifs aboutit au XIXe siècle à la dévalorisation de la femme : « [w]omen's biological inferiority lay, therefore, in their more limited energy (mental as well as bodily), and in the way in which reproduction consumed mental as well as physical energy » (152).

la ménopause et de la menstruation par les médecins du XIXe siècle se poursuit à l'époque contemporaine[87].

En effet, aujourd'hui encore, comme le déplore Ussher,

> [t]he female reproductive body is positioned as abject, as other, as site of deficiency and disease… We are told that menstruation is sign of pollution, source of debilitation and danger, leading to psychiatric illness, criminality and violence… Premenstrual change is positioned as sign of the monstrous feminine within, necessitating restraint and control on the part of the women… [and] menopause brings a disease of deficiency and decay, from which no woman can escape… This is a dismal litany. (2011 : 153)

L'effet de ces représentations particulièrement négatives et répandues des règles (entre autres « problèmes féminins ») se ressent dans *Monkey's Uncle*[88], mais également dans *Faces in the Water*, où le flux menstruel est pour Istina source de désarroi et de dégoût : « [m]y room stank with sanitary towels. I did not know where to put them therefore I hid them in the drawer of the landlady's walnut dressing table […]; everywhere was the stench of dried blood » (Frame *FW* 5). Les règles sont un phénomène honteux, dont il faut dissimuler les signes ; une souillure, une « pollution » qui en vient à caractériser la femme, ce corps obscène, dangereux. Corps étranger que le patriarcat voudrait le seul à porter en lui la pathologie non seulement physique, mais aussi et surtout mentale.

La folie peut pourtant être maladie des hommes, et l'hystérie elle-même a pu se décliner au masculin, comme le précise Gladys Swain : « l'hystérie est féminine, mais il y a toujours des cas d'hystérie masculine. Rares, s'empresse-t-on d'ajouter. Mais ô combien indispensables et ô combien parlants » (in Swain & Gauchet 1994 : 228). Parmi les cas les plus « parlants », l'exemple emblématique du « shell shock », – « the male counterpart of hysteria » (Showalter 1987 : 194) – première formulation d'une catégorie nosologique aujourd'hui plus étendue et d'une pathologie mieux connue, le stress ou syndrome post-traumatique[89]. Profonde blessure

---

[87] Busfield cite, parmi les plus éminents représentants de cette tendance au XIXe siècle, Henry Maudsley : « [t]he monthly activity of the ovaries […] has a notable effect upon the mind and body ; wherefore it may become an important cause of mental and physical derangement » (1996 : 143). Loin d'avoir disparu, ce discours a simplement connu des mutations : « [i]nstead of the impact of the womb or ovaries through some imprecisely specified mechanism, it is women's hormonal activity associated with puberty, menstruation, childbirth and the menopause that are seen as central both to higher aggregate levels of identified disorder and to the particular type of mental disorders in women » (Busfield 1996 : 155). Prenons l'exemple du syndrome prémenstruel (« premenstrual syndrome », PMS ou « premenstrual dysphoric disorder », PMDD, en anglais), dont l'inclusion dans le DSM-IV institutionnalise la pathologisation du cycle menstruel féminin ; pour une discussion détaillée du syndrome et de ses implications idéologiques, voir Ussher, *The Madness of Women: Myth and Experience* (chapitre 5).

[88] Charlotte compare ainsi la perte de tout espoir aux pertes menstruelles, présentées comme allégorie de la fatalité : « [s]he felt the remnants of hope flowing out of her like menstrual blood ; unstoppable » (Diski *MU* 62-63)

[89] Pour une étude plus détaillée du « shell shock » et de ses représentations dans le discours médical et littéraire, voir Busfield (1996 : 212-220).

ouverte par la Grande Guerre, le « shell shock » suscite l'effritement voire l'effondrement de l'idéal d'une masculinité guerrière conquérante, au grand embarras de la société victorienne et des autres sociétés qui le promouvaient depuis des siècles. Le soldat, « supermâle » (Badinter 1992 : 198), parangon de force, de courage et d'honneur, occupe depuis toujours une place de choix au panthéon de la masculinité, incarnant des exigences particulièrement hautes ; se conformer à de telles attentes peut constituer une tâche ardue, la masculinité se construisant traditionnellement à travers une série d'épreuves[90], hantée par le spectre de l'échec : « [t]he constitution of masculinity through bodily performance means that gender is vulnerable when the performance cannot be sustained » (Connell 2005 : 54).

L'accident de ballon sur lequel s'ouvre *Enduring Love* constitue l'épreuve de la masculinité par excellence, offrant à Joe et à ses congénères l'occasion inattendue de devenir héros et sauveurs. Cependant, à travers la chute finale (et fatale) de John Logan, seul des cinq sauveteurs improvisés à n'avoir pas lâché les cordes censées retenir la montgolfière à terre, c'est l'écroulement de cette masculinité triomphante (et stéréotypée) que met en scène de façon si retentissante l'incipit du roman. Logan incarnait en effet une virilité exemplaire : « [i]n John Logan, husband, father, doctor and mountain rescue worker, the flame of altruism must have burned a little stronger » (McEwan *EL* 15). À un portrait traditionnel se substitue une présentation énumérative, qui fait la liste des attributs et critères attendus du parfait patriarche : époux et père de famille, il doit exercer un métier prestigieux, hautement rémunérateur[91] – on ne peut que déceler ainsi une voix masculine sous l'une des suppliques de *4.48 Psychosis* : « Please… Money… Wife… » (Kane *4.48* 24). Dans l'idéal, l'homme fait également preuve d'héroïsme et d' « altruisme », à l'instar de Logan, non seulement médecin, mais aussi sauveteur de profession. Par le lexique comme par la syntaxe[92], Logan cumule donc les vertus traditionnellement attendues de l'homme dans la culture patriarcale, et comme le suggère le comparatif de supériorité en fin de phrase, rares sont les hommes à pouvoir se mesurer à ce « supermâle », et à prétendre égaler sa force. En effet, dans les termes de Connell, « [n]ormative

[90] « Être un homme se dit plus volontiers à l'impératif qu'à l'indicatif […]. 'Prouve que tu es un homme', tel est le défi permanent auquel est confronté un être masculin. Or l'exhibition des preuves passe par des épreuves que la femme n'a pas à connaître » (Badinter 1992 : 14).

[91] Le roman insiste ainsi sur le lien entre masculinité hégémonique et succès financier, comme le signale Jago Morrison : « [i]n *Enduring Love*, with Joe Rose's precious picnic of focaccia, black olives, and 1987 Daumas Gassac, we are aware almost immediately that here the stake in McEwan's wager on narrativity will be the constitution of a moneyed, successful masculinity » (2001 : 254).

[92] Cette esthétique de la liste fait écho à une image employée par Busfield : « a roll call of idealised masculinity: bravery, courage, endurance, discipline » (1996 : 212).

definitions of masculinity […] face the problem that not many men actually meet the normative standards » (Connell 2005 : 79).

Avec la mort de Logan, qui est également celle d'une conception stéréotypée de l'homme, la masculinité de Joe et la masculinité hégémonique entrent en crise. La culpabilité qui dévore le narrateur et protagoniste du roman ne découle pas uniquement de l'accident en lui-même, mais de ce qu'il représente et révèle : un manque de courage, une insuffisance face à l'idéal, le traumatisme de l'homme ordinaire qui entreprend dans la suite de l'intrigue de défendre une masculinité en péril (« to defend his embattled masculinity », Morrison 2001 : 255). Tout comme la femme (quoique selon des exigences et des paramètres différents), l'homme est soumis à une pression sociale considérable, qui lui interdit tout signe de faiblesse, toute perte de contrôle, tout manquement à la loi de l'impassibilité. Cet impératif de stoïcisme voire d'héroïsme se révèle souvent intenable, cependant, et la détresse masculine (si souvent refoulée) trouve au début du XXe siècle une expression d'une ampleur inédite dans ce phénomène dont les proportions épidémiques empêchent l'occultation, le « shell shock » :

> The anguish of shell shock included more general but intense anxieties about masculinity, fears of acting effeminate, even a refusal to continue the bluff of stoic male behavior. If the essence of manliness was not to complain, then shell shock was the body language of masculine complaint, a disguised male protest not only against the war but against the concept of 'manliness' itself. (Showalter 1987 : 172)

Chez les soldats atteints de ce syndrome, la peur, la honte, l'impuissance, ainsi que tout un éventail d'émotions habituellement rejetées dans le domaine du féminin, passent par le corps : « men were silenced and immobilized and forced, like women, to express their conflicts through the body » (*Ibid* 171). Ou, dans les termes de Pat Barker, dont le roman *Regeneration* (1991) propose une transposition fictionnelle du traitement de la « névrose de guerre » de Siegfried Sassoon par W.H.R Rivers en 1917 : « [t]he war that had promised so much in the way of 'manly' activity had actually delivered 'feminine' passivity » (2008 : 108). Ici encore, l'usage des guillemets interroge la légitimité d'une telle dichotomie, tout en continuant de la reproduire. Sans doute n'est-il guère surprenant que cette déconcertante « maladie des hommes » soit régulièrement perçue comme une forme de féminisation dans le discours médical, social et culturel[93]. Le cas de Septimus Smith dans *Mrs Dalloway* est désormais emblématique :

[93] « All these accounts of male hysteria – a rare phenomenon – suggest that it is a feminine kind of behaviour in male subjects » (Showalter 1987 : 172). La maladie mentale, mais aussi l'expérience de l'internement par les hommes sont souvent décrites en littérature comme des formes d'émasculation, par exemple dans *Regeneration* où les italiques viennent insister sur cet aspect (« I suppose it is *possible* someone might find being locked up in a loony bin a fairly *emasculating* experience », Barker 2008 : 28-29) et dans l'une des œuvres majeures de la littérature asilaire américaine, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), qui oppose Randle Patrick McMurphy,

« Septimus's problem is that he feels too much for a man. His grief and introspection are emotions that are consigned to the feminine » (Showalter 1987 : 193).

La folie semble donc transgresser les limites genrées, et aller à l'encontre de ce que Badinter nomme à juste titre « le besoin vital de différentiation » (1992 : 98) ; elle se fait le révélateur par excellence d' « une asymétrie entre les deux sexes qui renforce les frontières » (*Ibid* 202). Là où la folie menace d'abolir les grands dualismes du genre, le diagnostic cherche bien souvent à les rétablir – et à les renforcer.

2. « Sex-typed symptoms »

Soulignons avec Chesler, à qui nous empruntons la formulation qui figure en titre (1973 : 39), que la folie ne découle pas simplement d'une féminité hors de contrôle (« maladie des femmes »), mais de toute transgression des limites du comportement et du rôle que chaque genre se voit assigner : « *[w]hat we consider 'madness', whether it appears in women or in men, is either the acting out of the devalued female role or the total or partial rejection of one's sex-role stereotype* » (*Ibid* 57)[94]. La prédominance des femmes dans les statistiques contemporaines de la maladie mentale, soulignée tour à tour par Chesler (*Id*), Showalter (1987 : 3), Busfield (1996 : 14) et Ussher (2011 : 1), peut s'expliquer en partie par ce paradoxe : la femme peut être jugée folle aussi bien en rejetant qu'en acceptant le rôle qu'on lui prescrit[95]. Si l'homme, au contraire, n'est pas systématiquement soumis à de tels diagnostics, il n'en est pas à l'abri pour autant ; le diagnostic semble souvent viser au durcissement d'une frontière que la folie ne cesse de franchir. Par cette dynamique de franchissement, les personnages fous du

figure de l'hyper-masculinité, à l'infirmière Ratched, dépeinte en véritable castratrice : « that nurse ain't some kinda monster chicken, buddy, what she is is a ball-cutter » (Kesey 2005 : 54).

[94] Chesler se réfère ici à une théorisation spécifique du genre (« sex role theory », dite théorie des « rôles de genre » en français) qui opère selon une logique différentielle aujourd'hui jugée réductrice par plusieurs critiques, dont Connell : « [i]n sex role theory, action (the role enactment) is linked to a structure defined by biological difference, the dichotomy of male and female – not to a structure defined by social relations. This leads to categoricalism, the reduction of gender to two homogeneous categories […]. This leads to a misperception of social reality, exaggerating differences between men and women, while obscuring the structures of race, class and sexuality » (2005 : 26).

[95] Dans les propos imagés de Busfield, « [t]his is the 'Catch 22' of female mental health: that for women both conformity to, and departure from, female roles are liable to generate definitions of psychiatric disorder » (1996 : 101). La situation est ancienne : « if the hysteric was mad because she was ultra-feminine (or too feminine), many women were positioned as mad for not being feminine enough » (Ussher 2011 : 68).

corpus, féminins et masculins, problématisent sans cesse les limites du discours médical et culturel, et en interrogent la logique résolument binaire.

2.A. Diagnostics et dualismes

La folie peut être conceptualisée, d'une part, comme excès ou exagération de certains traits, et d'autre part comme adoption de traits étrangers, anomalie, écart, passage d'une frontière de genre ; lorsque la folie est transgression, ce sont souvent la femme trop active ou l'homme trop passif, la femme trop impassible ou l'homme trop émotif qui risquent l'hospitalisation. Si l'émotivité demeure constitutive de la féminité dans ses représentations les plus répandues, elle signe à l'inverse, chez l'homme, la défaite ou la disgrâce de la masculinité, comme le rappelle une longue réflexion de W.H.R. Rivers dans *Regeneration* de Pat Barker :

> In leading his patients to understand that breakdown was nothing to be ashamed of, that horror and fear were inevitable responses to the trauma of war and were better acknowledged than suppressed, that feelings of tenderness for other men were natural and right, that tears were an acceptable and helpful part of grieving, he was setting himself against the whole tenor of their upbringing. They'd been trained to identify emotional repression, as the essence of manliness. Men who broke down, or cried, or admitted to feeling fear, were sissies, weaklings, failures. Not *men*. (Barker 2008 : 48)

Le recours final aux italiques matérialise l'insistance extrêmement marquée sur la capacité des hommes (des « vrais »), à réprimer la peur, à refouler la tristesse, à faire barrage à tout sentiment qui pourrait ternir l'image virile telle que la promeut (d'une main de fer) le patriarcat. La plus grande folie pour un homme est sans doute de se laisser aller à l'émotion, comme le souligne également Istina chez Frame :

> I once looked through at the men prowling unshaven in their tattered outlaw clothes, and I could not forget their hopelessness; it seemed deeper than that of the women, for all the masculine power and pride were lost and some of the men were weeping and in our civilization it seems that only a final terrible grief can reduce a man to tears. (*FW* 150)

L'extériorisation par les hommes de sentiments de détresse est si rare (comme le manifeste la structure restrictive en fin de phrase) que leur vulnérabilité en paraît accrue, et que leur désespoir semble plus profond encore que celui des femmes ; la folie-féminisation scelle la disparition des caractéristiques masculines les plus fondamentales : force et fierté (l'allitération anglaise sur une plosive – « power and pride » – renforce l'identification de la masculinité à la puissance). Cette fierté doit être sauvée, et maintenue à tout prix ; c'est ce qu'apprennent les patients de Rivers dans *Regeneration*, ainsi que la majorité des hommes dans le monde contemporain, à l'instar du narrateur de « The North London Book of the Dead » de Self, plus

inquiet de passer pour un fils à maman aux yeux de son collègue de bureau que de voir et de s'entretenir avec sa mère défunte :

> Ray, who works at the desk opposite, was looking at me strangely when I put down the receiver.
>
> 'Are you OK?' he said. 'It sounded like you were saying 'Mother' on the phone just now.'
>
> I felt tongue-tied and incoherent. How could I explain this away? 'No… no, ah… I wasn't saying 'Mother', it was 'Mudder', a guy called Mudder, he's an old friend of mine.'
>
> Ray didn't look convinced. We'd worked with each other for quite a while and he knew most of what went on with me, but what could I say? I couldn't tell him who it really was. I'd never live down the ignominy of having a mother who phoned me at the office. (Self *QTI* 19)

Non sans humour, Self souligne l'absurdité de la situation dans laquelle se retrouvent certains hommes poussés dans leurs retranchements ; le protagoniste de la nouvelle trouve ainsi plus alarmante la perspective de subir une forme (pourtant mineure) d'humiliation en présence de l'un de ses congénères[96], que la possibilité d'avoir basculé dans la psychose. Il ment à Ray non pas pour dissimuler les traces de sa folie, mais pour se soustraire à une honte dont l'expression disproportionnée (« ignominy ») trahit la pression à laquelle les hommes sont quotidiennement soumis. Comme l'énonce explicitement l'extrait de *Regeneration* cité plus haut, la répression des émotions constituerait l'essence de la masculinité, réitérée en des termes similaires par Jack Sawyer : « [e]ssentially, men are forbidden to play and show emotion. This restriction is often not even recognized as a limitation, because being emotional is so far outisde the usual range of male activity » (in Murphy 2004 : 26) ; la folie tiendrait au contraire du débordement émotionnel ou d'une subjectivité débridée[97], traits traditionnellement réservés à la féminité. La folie, parce qu'elle est susceptible de féminiser, conteste et traverse les frontières dressées entre les genres.

Dans *Enduring Love*, le portrait initial de Jed en archétype de la masculinité lui confère la prestance du guerrier indien (« [t]he cheek bones were also tight and high-ridged and together with the pony-tail gave him the look of a pale Indian brave », McEwan *EL* 24) ; cette prestance

[96] Michael Kimmel insiste sur le fait que la masculinité d'un individu est toujours en instance de validation par son entourage masculin, soumise aux regards pesants des autres hommes : « [o]ther men: we are under the constant careful scrutiny of other men. Other men watch us, rank us, grant our acceptance into the realm of manhood » (in Murphy 2004 : 186). Comme le précise à juste titre Kate Millett, « [p]atriarchy is *dual* system, a system in which men oppress women, and in which men oppress themselves and each other » (1990 : 64). Ainsi, selon Chesler, « few men dare take off their helmes and armor – *especially with other men* » (1973 : 188).

[97] C'est la conception qu'en a Henry Perowne dans *Saturday* : « *[a]n excess of the subjective*, the ordering of the world in line with your needs, an inability to contemplate your own unimportance. In Henry's view such reasoning belongs on a spectrum at whose far end, rearing like an abandoned temple, lies psychosis » (McEwan 2005 : 17, nous soulignons).

lui est immédiatement retirée suite à sa première déclaration d'amour à Joe : « [h] e appeared smaller, all knobs and bones, no longer the sleek Indian brave, despite the pony-tail » (McEwan *EL* 61). L'évocation de sa posture adolescente, de sa nervosité apparente, de plusieurs de ses gestes, de ses supplications, véhicule désormais de lui une image fortement féminisée ; la queue-de-cheval ne serait plus attribut viril ici mais symbole de féminité. Bien avant la constitution de l'érotomanie en catégorie nosographique, l'amour fou (« délire d'amour » selon la traduction française du titre du roman), parfois appelé « love's madness », féminise l'homme, comme l'écrit Richard Burton dans sa très célèbre *Anatomy of Melancholy* (1621) que paraphrase ainsi R.A. Houston : « it turns a man into a woman » (2002 : 321). Parry succombe donc à l'émotion et, crime suprême pour l'homme, éclate en sanglots :

> At this point, to my great surprise, Parry put his hands over his face and started to cry. […] He stumbled after me, trying to regain his voice. 'I can't control my feelings the way you can,' he said. 'I know this gives you power over me, but there's nothing I can do about it.'
>
> 'Believe me, I have no feelings to control,' I said. (McEwan *EL* 64)

Joe résiste ainsi à toute forme de féminisation en proclamant son absence de sentiments là où Jed s'avoue submergé. Précisons ici que l'homme se construit habituellement par opposition non seulement avec le féminin, mais avec l'homme féminisé qu'incarne l'homosexuel[98]. Joe s'inscrit ici dans une tradition toujours vivace : « [w]arding off the threat of homosexuality seems to be a constant of male sexual identity in many modern texts » (Rowland et al. 1998 : 14). Or l'homosexualité, condition des hommes supposément trop féminins, n'a-t-elle pas longtemps figuré au rang des maladies mentales, et ses « malades » ne sont-ils pas souvent dits par ceux qui les dénigrent de « grandes folles » ? Il n'est pas anodin qu'au nombre des jeux de doubles qui structurent le roman figure l'appariement de Jed à Clarissa[99], dynamique venant consacrer la féminisation de l'érotomane. Plaçant Joe du côté de la raison, McEwan place à la fois Clarissa et Jed du côté de l'émotion[100]. Tous deux expriment à plusieurs reprises leur

---

[98] « À trois reprises, pour signifier son identité masculine, il lui faudra se convaincre et convaincre les autres qu'il n'est pas une femme, pas un bébé, pas un homosexuel » (Badinter 1992 : 57) ; « [h]omoerotic desire is cast as feminine desire, desire for other men. Homophobia is the effort to suppress that desire, to purify all relationships with other men, with women, with children of its taint, and to ensure that no one could possibly ever mistake one for a homosexual » (Kimmel in Murphy 2004 : 188).

[99] Signalons également un lien de parenté, non pas intra- mais intertextuel cette fois-ci, entre Jed et Jane dans *The Wonderful World of Dissocia* ; dans un troublant effet de miroir, les deux personnages ont la même façon de parler : « Parry had his generation's habit of making a statement on the rising inflection of a question » (McEwan, *EL* 24) ; « **Jane** […] *is one of those people whose sentences rise at the end, like questions* » (Neilson, *WWD* 236-237). Par ailleurs, Jed comme Jane sont pris dans un processus de victimisation qui n'est pas étranger à la condition féminine : là où Jed se dépeint en martyr, Jane est une victime institutionnalisée dans le cadre du « Victim Concentration Scheme » (*Ibid* 238), selon lequel à défaut de parvenir à la réduction des violences dans la société, il est bon de réduire le nombre de victimes, en concentrant ces violences sur une seule personne – une femme.

[100] Cette bipartition, loin d'être nouvelle chez l'auteur, a au contraire tout d'un motif récurrent dans son œuvre ; élevé (selon ses propres dires) par un père dur et dominateur et une mère douce et effacée (in Roberts 2010 : 3, 74,

profonde foi en l'amour et l'importance capitale que l'on doit accorder aux sentiments, et par la même voie qui plus est : la lettre. L'esthétique confessionnelle caractéristique du genre épistolaire, écriture de l'intime, atteint son acmé dans la lettre d'amour, qui constitue non seulement pour Clarissa un exercice auquel elle s'est ponctuellement essayée, mais aussi et surtout son principal objet d'étude, le cœur de son travail de recherche (qui porte sur la correspondance entre John Keats et Fanny Brawne) ; quant à Jed, le roman ne lui donne voix que par l'intermédiaire de trois lettres d'amour reproduites dans les chapitres 11 et 16, puis dans le second appendice. Il est très clair, dès l'incipit, que la lettre n'est pas le genre de prédilection de Joe, qui ne partage pas les talents d'épistolière de sa compagne : « [p]erhaps that's the essence of a love letter, to celebrate the unique. I had tried to match hers, but all that sincerity would permit me were the facts » (McEwan *EL* 7).

Il semblerait ainsi que matérialisme et rationalisme soient incompatibles avec certaines formes d'expression littéraire et que l'écriture confessionnelle relève en priorité du féminin, là où les récits masculins adopteraient une esthétique et des normes différentes. À chaque genre son genre, semble-t-il : les frontières du genre sexué et du genre littéraire paraissent parfois se recouper dans l'histoire de la littérature, les genres dévalorisés étant réservés au sexe dévalorisé[101], à l'instar du roman à ses origines :

> The newness of the form, its low status, its relative easiness to read, offered opportunities for the female author. There was no long and intimidating tradition of 'great masters' and, indeed, some of the forms that contributed to the novel were both accessible and familiar to women – letters, diaries, journals. (Eagleton in Duff 2000 : 254)

Le roman est donc à sa naissance un genre composé ou dérivé de formes à laquelle la femme se trouve d'ores et déjà associée, au premier chef desquelles la lettre, entre autres écritures de l'intime. Soulignons que les femmes ont généralement la primeur de genres dont la nouveauté ou l'informalité les marginalise, et les prive pour un temps variable de véritable considération, à l'instar de la nouvelle à la période contemporaine :

> [L]inks can be made between women as novelists and women as short story writers. If we are talking about new forms and low status then the short story is even newer and lower

89), McEwan établit régulièrement dans sa fiction un contraste particulièrement net entre vertus et/ou vices du féminin et du masculin. Là où le principe féminin était cependant fortement valorisé dans *Black Dogs* (1996), et porté aux nues dans l'oratorio *Or Shall We Die ?*, véritable ode au binarisme composée en 1982, il est explicitement dévalorisé dans *Enduring Love*, ce qui a mené plusieurs critiques à remettre en question l'allégeance de McEwan au féminisme : « in *Enduring Love*, there is little doubt that Joe's rational materialism is superior to Clarissa's vague emotionalism, and, indeed, her reliance on feeling over reason echoes the habits of mind of a psychopath. […] In fact, McEwan's supposed feminism has severe limitations in his fiction » (Malcolm 2002 : 13).

[101] On peut considérer, dans un rapport inverse, qu'un genre littéraire où prédominent les femmes risquait par là même d'être mal considéré : « [t]he novel is a status-deprived genre, Austen implies, because it is closely associated with a status-deprived gender » (Gilbert & Gubar 1980 : 131).

> than the novel. Many critics of the short story have stressed that it is not the primary literary form of our period, that it holds a marginal and ambiguous position in literary culture […]. (Eagleton in Duff 2000 : 256)

Si la nouvelle suscite aujourd'hui régulièrement l'intérêt de la critique, et si elle est fréquemment pratiquée par les femmes (dont Frame et Diski au sein de notre corpus), mais aussi par les hommes (non seulement Self, mais également McEwan à ses débuts), il n'en reste pas moins fécond d'établir des parallèles entre le statut relativement périphérique, et résolument ambigu d'un genre littéraire spécifique et celui du genre féminin, qui occupe toujours en littérature et dans la société une place ambivalente, souvent de second rang. La nouvelle est majoritairement analysée en tant que relative et inférieure au roman (forme désormais hégémonique)[102], tout comme la définition de la femme est, selon les conceptions conservatrices du genre, relative et inférieure à celle de l'homme (masculinité et hégémonie étant depuis longtemps synonymes) :

> Genre hybride voire même non-genre, [la nouvelle] aurait quelque chose de bâtard, serait une forme réduite du grand frère – les genres masculin et féminin ne sont sûrement pas innocents dans cette histoire : 'Genre mineur, 'petit ouvrage de dame'', nous rappelle Jean-François Massol. On voit en quelle estime était tenu le genre… Et les dames en question ! (Louvel in Carmignani 1995 : 77)

C'est par sa masculinisation que le roman, à l'instar d'autres genres au fil de l'histoire, semble avoir gagné ses lettres de noblesse ; la démocratisation spectaculaire de la forme romanesque ne paraît cependant pas empêcher la marginalisation des femmes, potentiellement confinées à l'écriture de nouvelles ou, pour le roman, à ses variantes domestique et sentimentale. Précisons ici que le choix par McEwan de donner au personnage féminin le prénom de Clarissa peut faire écho non seulement à Mrs Dalloway (dont les talents d'hôtesse en font un véritable « angel in the house »), mais également à l'héroïne du roman épistolaire éponyme – roman sentimental par excellence – de Samuel Richardson (1748). Selon G.H. Lewes, dont Eagleton cite une déclaration de 1852, ce sont la domesticité et la sentimentalité inhérentes à la condition de la femme qui la prédisposent à l'écriture de romans (genre identifié à la « Fiction ») :

> Of all departments of literature, Fiction is the one to which by nature and by circumstances, women are best adapted. Exceptional women will of course be found competent to the highest success in other departments; but speaking generally, novels are their forte. The domestic experiences which form the bulk of woman's knowledge find an appropriate form in novels; while the very nature of fiction calls for that predominance of Sentiment which we have already attributed to the feminine mind. Love is the staple of fiction, for it 'forms the story of a woman's life.' […] Hence we may be prepared to find women succeeding

[102] Comme le souligne Pierre Tibi, faire de la nouvelle le parent pauvre du roman tient de l'idée reçue, « [d]ire que la nouvelle est au roman ce que l'esquisse est au tableau est un *locus classicus* de la critique » (in Carmignani 1995 : 62).

> better in *finesse* or detail, in pathos and sentiment, while men generally succeed better in the construction of plots and the delineation of character. (Eagleton in Duff 2000 : 257)

Hommes et femmes peuvent pratiquer les mêmes genres, et s'essayer aux mêmes formes ; en fonction de sa « nature » et de son « esprit », chaque genre aurait néanmoins ses aires de spécialité, et son style. Aujourd'hui encore, certains auteurs et critiques contemporains avancent qu'il y a lieu de différencier une écriture « masculine » d'une écriture « féminine »[103] ; selon l'écrivain néo-zélandais Frank Sargeson (qui a joué pour Frame un rôle de mentor similaire à celui que Lessing a joué pour Diski), l'impressionnisme féminin s'oppose au réalisme masculin (in Williams 1990 : 21). La femme serait en submersion, et l'homme en surplomb. Cette dichotomie toujours familière peut, une fois encore, se décliner en diverses formulations : la femme-pathos, puisque c'est là son domaine, explore l'intériorité, l'intime, le sentiment, et l'homme-logos joue sur le registre de l'extériorité, du politique et de l'action, dans une écriture dont la forme reflète le fond. Solange Ayache suggère notamment, dans un article consacré à la représentation de l'espace mental dans le théâtre britannique contemporain, de

> distinguer entre des écritures majoritairement distanciées, qui privilégient de manière générale la troisième personne pour sa position voyeuriste et sa fonction critique, typiquement masculines, et des écritures essentiellement intimistes, qui privilégient globalement la première personne pour son discours pathologique et les fonctions expressive et poétique du langage, typiquement féminines. (2010, en ligne)

Le postulat d'une narratologie genrée qui s'articulerait autour d'une dialectique de la proximité et de la distance[104], de la confession et de la critique, peut aussi bien révéler ou refléter certaines tendances de la littérature classique et contemporaine, que réifier une série de préjugés et de préconceptions que les *gender studies* ont pour ambition de démanteler. Il nous semble par conséquent souhaitable de procéder avec prudence et recul dans l'emploi et l'application de ces catégories hautement polémiques que sont « l'écriture féminine » et « l'écriture masculine », et préciser qu'il doit s'agir plus de conventions que de camisoles nominales : l'écriture que l'on peut dire, par convenance, « féminine » n'est pas réservée aux femmes, et réciproquement. Les

---

[103] Dans *Le Rire de la Méduse* (1975), Hélène Cixous, qui théorise une « écriture féminine » libératrice, précise que selon elle, la distinction entre écriture masculine et féminine ne recoupe pas la division entre hommes et femmes : « c'est par méconnaissance que la plupart des lecteurs, critiques, écrivains des deux sexes, hésitent à admettre ou nient carrément la possibilité ou la pertinence d'une distinction écriture féminine/écriture masculine. On dira couramment, évacuant ainsi la différence sexuelle : soit que toute écriture, dans la mesure où elle se fait jour, est féminine ; et inversement, mais ça revient au même, que le geste de l'écriture est l'équivalent d'une masculine masturbation (et alors la femme qui écrit, elle se taille un pénis de papier) » (2010 : 51).

[104] « The male paradigm (whatever the actual gender of the writer) tends to *éloignement*, to ironic or judgmental distance, to positive and judicious knowledge, to the overview – in the end to mastery of a subject matter, or even to Olympian détachement » (Knights 1999 : 64-65). C'est en effet une « overview », et même, littéralement, une « bird's-eye-view », qu'offre Joe à son lecteur dans l'incipit de *Enduring Love* : « I see us from three hundred feet up, through the eyes of the buzzard we had watched earlier soaring, circling and dipping in the tumult of currents » (McEwan *EL* 1).

textes de Kane et Frame sont régulièrement, et à juste titre, distingués pour leur teneur hautement poétique ; cependant, fonction expressive et position voyeuriste coexistent dans *4.48 Psychosis*, et si *Faces in the Water* et « The Park » optent en effet pour une narration à la première personne, « Snapdragons » et « The Bedjacket » sont narrées à la troisième personne, en focalisation interne pour la première nouvelle et en focalisation zéro pour la seconde. Dans *Monkey's Uncle*, Diski choisit également la troisième personne, là où le récit d'*Enduring Love* se fait non à la troisième, mais à la première personne[105], comme c'est également le cas dans « Ward 9 » et « The Quantity Theory of Insanity ». S'il existe réellement des écritures « typiquement féminines » et « typiquement masculines », les auteurs du corpus proposent une écriture de l'un et de l'autre, jouant simultanément sur les deux registres, empruntant aux deux répertoires. Sans oublier que le canon littéraire, autrefois presque exclusivement masculin, se trouve depuis plusieurs années en cours de révision, rappelons néanmoins que la longue marginalisation des œuvres écrites par des femmes se ressent encore parfois à l'époque contemporaine, si bien que la plupart des grands genres littéraires paraissent toujours dominés par les hommes[106].

Le théâtre, territoire sous domination masculine depuis des siècles, semble toujours occupé principalement par des hommes, du moins dans le monde anglophone ; jusqu'aux premières années du XXe siècle, la femme n'y avait guère sa place – c'est ce que souligne la parabole woolfienne qui, dans *A Room of One's Own*, imagine la destinée tragique de Judith Shakespeare. Au fil du siècle dernier, certaines de ses descendantes – dont Kane, Phyllis Nagy, Sarah Daniels, Marina Carr ou debbie tucker green, et avant elles la figure tutélaire de Caryl Churchill – sont parvenues à percer dans un milieu qui a pu se révéler particulièrement hostile. Cependant, comme le constatent Heidi Stephenson et Natasha Landridge en introduction à *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, malgré leur créativité, leur productivité et leurs capacités d'innovation, le statut de ces femmes dramaturges demeure souvent précaire :

[105] Ce choix peut paraître surprenant au vu de la perspective résolument scientifique, et des aspirations à l'omniscience du narrateur et protagoniste du roman. Selon Emily Horton, il s'inscrit dans un renouvellement général de la littérature masculine anglaise dans les décennies où débute McEwan : « while the tendency among the older generation is to use a third person narrative voice or focalisation […], these later writers instead tend to adopt a first person narrative voice, which ties them to a confessional mode of writing (one which became popular across Anglophone male literature in the 1970s and 1980s, also visible in the novels of Philip Roth, Richard Ford, Martin Amis and J.M. Coetzee, for example) » (2014 : 36). Force est de signaler cependant qu'après avoir terminé l'écriture de *Enduring Love*, McEwan a décrété vouloir revenir à la tradition dont il s'était détourné à l'instar de ses contemporains, et privilégier de nouveau la figure du narrateur omniscient : « I've lost all interest in first-person narrative. […] I want narrative authority. […] I want the authorial presence taking full responsibility for everything » (in Groes 2009 : 133).

[106] « Most Western literary genres are, after all, essentially male – devised by male authors to tell male stories about the world » (Gilbert & Gubar 1980 : 67).

> Women playwrights have broadened the agenda of British drama. Both the form and content of their work have pushed the boundaries of what it is possible to show and tell on stage and our theatre culture is infinitely richer for their contribution. We felt their titanic achievements needed celebrating. We were also curious to discover more about how they craft their plays, why they write, where they find their stories and why, despite their success, they continue to be under-represented in mainstream theatre. (Langridge & Stephenson 1997 : ix)

La sous-représentation des dramaturges féminines s'explique principalement par le fait que la grande majorité des institutions théâtrales (les théâtres eux-mêmes, les principales compagnies mais aussi l'*establishment* critique) demeure aux mains des hommes : « the simple fact is that theatre is still predominantly run by men and commented on by men » (*Ibid* ix). Serait-ce que, là où l'écriture de nouvelles et de romans a tout d'une activité domestique, et peut être exercée par les femmes sans qu'elles aient à outrepasser les limites du domaine privé, l'écriture théâtrale exige une plus grande participation à la sphère publique ? Le cas échéant, certaines frontières demeureraient donc fermement en place, et leur franchissement ne serait en rien facilité ou systématisé à l'heure actuelle. La prédominance masculine dans le monde du théâtre, notamment anglophone, est donc une tendance qui se poursuit dans les années 1990, au moment où Kane fait sur la scène britannique une entrée d'autant plus remarquée (et critiquée) qu'elle empiète sur des thèmes que l'on jugeait réservés aux hommes : « [t]hat such a play [*Blasted*] had been written by a young woman seemed to transgress the mainstream media's fantasy that sex and violence are the preserve of men » (Sierz 2001 : 99). Kane, que certains critiques baptisent une « jeune femme en colère » (« angry young woman », Sierz 2001 : 108), se trouve alors affiliée à un mouvement théâtral masculin.

Aux « angry young men » succèdent cependant, dans la dernière décennie du XXe siècle (« the decade of the boys », Sierz 2001 : 153), les « new lads », égéries d'un masculinisme revigoré. Selon Rowland, Liggins et Uksalis, « the New Lad of the 1990s is a particularly insidious phenomenon, and can be seen as an attempt to reinscribe traditional forms of masculinity, only this time wrapped up in postmodern irony » (1998 : 20-21). Le « new laddism » est une réaction (parfois brutale ou grossière) à la deuxième vague féministe[107], et réaffirme sur scène des formes de masculinité que le militantisme des femmes a mises en danger

[107] Selon l'observation d'Aleks Sierz, « [w]hile thirty years of 'genderquake' seemed to have changed relations between the sexes, there was a nagging feeling that much remained the same. Although Girl Power, ladettes and postfeminism symbolized new roles for women, their relationships with men were as problematic as ever » (2001 : 178). Comme le souligne quant à elle Trish Reid, « the 1990s was a period marked by an anti-feminist backlash, and the re-emergence of a distinctively masculine cultural politics » (2017 : 8). Elle précise que si certains ont célébré le « new laddism », d'autres, comme la dramaturge Phyllis Nagy ou Mel Kenyon, agent de Nagy et Kane, ont déploré ce retour en force d'une misogynie que le féminisme n'avait pas vaincue, mais temporairement affaiblie.

et/ou en crise[108] : « (hyper-)masculine norms, such as the avoidance of any appearance of 'feminine' behaviour, the cult of the competitive winner who sacrifices everything for his career, and the systematic concealment of emotions that might suggest vulnerability or weakness » (Reid 2017 : 15-16). Le vaste éventail de ces « lads' plays » inclut notamment *Penetrator* (1993) de Neilson :

> [T]he play's focus on male relationships had the effect of positioning Neilson as a masculinist playwright, a forerunner of new laddism, and thus very much of his time. New laddism […] was characterised by a 'rejection of the values of the feminist friendly new man' and the privileging of more 'rigid, conformist and conservative models of masculinity, including an adherence to misogyny and homophobia' [Benwell 2002], and its effects were felt across culture. (Reid in Sierz 2012: 148)

Insistons avec Reid sur le fait que, malgré la perspective essentiellement masculine, voire masculiniste de ses premiers textes, Neilson ne met pas strictement en scène une masculinité triomphante, mais explore en réalité diverses crises du masculin, et ne peut par conséquent être trop rapidement, ou trop sommairement déclaré en flagrant délit de misogynie[109]. Cependant, le titre particulièrement évocateur de cette pièce en fait l'étendard d'une masculinité définie par une sexualité conquérante et, plus largement, par la force et par une propension à l'agression qui paraît caractériser non seulement divers avatars du « new lad », mais également les hommes en général selon certaines représentations du masculin.

« [F]or him the abstract notion of masculinity had long been wrought up with belligerence », écrit Malcolm Hayes au sujet de Will Self (2007 : 45-46), dont le diptyque de *novellas* intitulé *Cock & Bull* propose une double expérimentation, générique et genrée : jouant d'une part sur les formes de la « farce » et de la « novelette », Self met en scène, en miroir, la transformation anatomique d'une femme, Carol (qui se voit pousser un pénis), et d'un homme, John Bull (qui découvre qu'un vagin est apparu à l'arrière de son genou). Loin de célébrer une forme (quoique grotesque ou loufoque) d'androgynie, cependant, ces deux textes semblent venir renforcer les binarismes en place : « between them the two novellas reify the pernicious binary opposition between the active male subject and the passive female object that has demarcated the parameters of sexual difference for generations » (Matthews 2016 : 93). Là où Bull s'enlise

[108]Annie Devault souligne néanmoins que ces conceptions de la masculinité sont toujours en vigueur : « les études continuent de confirmer que les hommes sont décrits comme étant plus forts, plus durs, plus enclins à prendre des risques, plus agressifs, dominateurs, violents, compétitifs, moins sensibles aux autres et plus individualistes » (in Welder-Lang & Zaouche-Gaudron 2011 : 206).

[109]Ainsi, selon Reid, les accusations de misogynie comme d'homophobie à l'encontre du dramaturge sont à nuancer : « [a]lthough it is certainly worth taking the accusations of mysogyny levelled at Neilson and some of his contemporaries seriously […], it is not necessary to accept them at face value » (2017 : 19) ; « Neilson's treatment of the relationship between homophobia, homoeroticism and masculinity in *Penetrator* is considerably more ambiguous and nuanced than some critics have allowed » (*Ibid* 26).

dans la passivité, Carol se fait au contraire de plus en plus agressive : « Carol in her don persona chooses to embrace the bellicosity and brazenness stereotypically associated with masculinity » (Matthews 2016 : 97). L'agressivité et la compétitivité du mâle se retrouvent dans *Enduring Love*[110], où Joe voit un ennemi à abattre non seulement en Jed, mais également en la projection d'un rival imaginaire pour l'amour de Clarissa (qui prend soudain les traits de la délicate dame des romans courtois), qui lui reproche cette attitude par trop chevaleresque : « [f]rom day one you saw him as an opponent and you set about defeating him and you – we – paid a high price » (McEwan *EL* 217-218) ; « I imagined […] I was another man, my own sexual competitor, come to steal her from me » (5).

Les représentations archétypales de la folie viennent accentuer ce contraste entre l'homme belliqueux et la femme impuissante, véritable demoiselle en détresse : ainsi le maniaque furieux des siècles passés avait-il bien plus souvent un visage masculin, là où la mélancolie se disait davantage au féminin[111]. Aujourd'hui encore, hommes et femmes se voient fréquemment attribuer par l'institution psychiatrique des diagnostics différenciés, qui opèrent selon le « double standard » dénoncé par Chesler[112] ; ces dualismes n'affectent pas seulement la répartition genrée des symptômes, mais également leur perception et leur analyse par le discours médical : « whereas in this pathologising process the focus is on women's emotions and reasoning, if and when it occurs in relation to men it is more on behaviour than mind » (Busfield 1996 : 164). Le trouble est fonctionnel, profond, durable, soit interne voire inhérent, chez la femme et ce bien moins chez l'homme, dont on évoque plus volontiers les troubles comportementaux que mentaux. Selon Kate Millett, « expectations the culture cherishes about gender identity encourage the young male to develop aggressive impulses, and the female to thwart her own or turn them inward » (1990 : 31). On discerne ici clairement un lien de causalité

[110] La confrontation finale entre Joe et Jed, le premier armé d'un revolver et le second d'un poignard, confirme notamment une tendance que Ben Knights estime caractéristique des récits masculins : « male narratives, with their propensity to violent resolution » (Knights 1999 : 125). Emily Horton ajoute : « in an […] explicit paternalist gesture, Joe's decision to purchase a gun as a means of defending Clarissa's safety invokes a recognizable fantasy of masculine dominance […]. In his attempt to regain his lost command of his life, he adopts a particularly transparent form of the male logic he has supported all along » (2013 : 705). Pour de nombreux critiques dont Rhiannon Davies, cette clôture du récit est particulièrement stéréotypée : « the novel's James Bond-like conclusion » (in Childs 2007 : 75).

[111] « While there were marked changes in the portrayal of madness between the 18th and 19th centuries, from an image of the wild, uncontrolled rage of the beast to a more regulated, human face, men no less than women were portrayed according to the new conventions. Madness may have been tamed, but men as well as women were part of the new landscape of madness and of nervous complaints: the criminal lunatic, the maniac and the hypochondriac were typically represented as male rather than female, and need to be counterposed to the female melancholic or hysteric » (Busfield 1996 : 29).

[112] Parmi les nombreuses gloses qu'elle propose de ce « double standard », citons la suivante : « when women do the very same things as men, it always has a completely different meaning and set of consequences » (Chesler 1973 : 70).

direct entre idéologie(s) et pathologie(s) de genre : encouragés aux comportements à risque et aux prouesses sexuelles par l'exaltation culturelle des valeurs de force, d'héroïsme et de conquête, les hommes sont surreprésentés dans les catégories psychiatriques liées à l'addiction et/ou à la sexualité[113], là où les femmes sont bien plus nombreuses à intérioriser leur souffrance et à faire violence non pas aux autres, mais à elles-mêmes[114]. Selon Chesler, ces symptomatologies « féminine » et « masculine » se dessinent dès l'enfance pour chacun des sexes : les jeunes garçons sont enclins aux comportements agressifs ou destructeurs, et les jeunes filles aux excès d'angoisse, de timidité, de manque de confiance en soi (1973 : 39). Perpétuant une longue série de dualismes de genre, le discours – notamment sous ses formes diagnostiques – tend ainsi à prédisposer les hommes à l'agression, et les femmes à la dépression[115].

2.B. Le cas de la dépression

Le corpus fait indéniablement de la dépression (« the psychiatric disorder par excellence of the second half of the twentieth century », Busfield 1996 : 90) une « maladie des femmes » : chez Frame comme chez Diski, le texte est peu à peu contaminé par les nombreuses occurrences des termes « depression » et « depressed », également employés par Kane. Le terme de dépression – qui sous sa forme dite simple appartient au champ des « troubles mentaux » mais ne franchit pas la frontière au-delà de laquelle s'étend la psychose – n'a cependant pas exactement le même sens ou la même amplitude dans tous ces récits. Diski prend ainsi soin de distinguer à plusieurs reprises dans *Monkey's Uncle* la dépression de la véritable folie[116] ; la maladie de Charlotte semble donc tout avoir de ce que Swain nomme « la 'bonne folie' » (in Gauchet & Swain 1994 : 172) et d'autres la folie qui n'en est pas une (« the madness-which-is-not-madness », Baker et al. 2010 : 58). Il existe cependant d'autres types ou degrés de dépression : Kristeva se réfère ainsi à la différence entre dépression « psychotique » et

[113] Pour un examen plus détaillé des pathologies dites masculines, voir notamment Busfield (1996 : 18-19).
[114] Kane dans *4.48 Psychosis*, ou Greenberg dans *I Never Promised You a Rose Garden* font ainsi référence à différentes formes de scarification. Si souvent associés aux femmes, notamment à Jane Bowen dans « Ward 9 » de Will Self, les troubles alimentaires constituent une autre forme de violence faite au corps.
[115] « Contemporary statistics always emphasize women's greater propensity to suffer from the 'sadness' end of madness » (Appignanesi 2009 : 6-7).
[116] « It's very odd, this,' Charlotte mused, staring happily out to sea. 'I thought I was supposed to be depressed.' / 'No, you're not. *She's* depressed; *you're* mad. There's a difference, you know » ; « [s]he was mad and depressed when she entered the hospital; now, she was merely depressed. […] But when she demanded further, she was obliged to admit that in her heart of hearts she would, if given the choice, prefer madness to depression » (Diski MU 89, 167-168).

« névrotique » (1987 : 19), là où Henri Maldiney souligne qu' « il faut distinguer […] entre la dépression simple et la psychose mélancolique », *Monkey's Uncle* semblant traiter avant tout de la première et *4.48 Psychosis* de la seconde[117]. Dans *Faces in the Water*, qui ne donne aucun diagnostic de la maladie d'Istina, la prolifération de visions décrites par la narratrice suggère des troubles psychotiques, bien que le lecteur ne puisse déterminer dans quelle mesure ils sont liés à des troubles dépressifs. Dans le roman de Frame comme dans la pièce de Kane, il s'agit moins de se référer à la dépression en tant que catégorie nosologique que de tenter de définir et d'exprimer une expérience. Dans *Faces in the Water* en particulier, la dépression est avant tout explicitement opposée à toute forme d'agression :

> When the nurse delivered me at the door of Lawn Lodge she cautioned the nurse receiving me, 'Watch out. She'll fly at you.'
>
> I had never shown aggression; I had never 'flown' at anyone. I had only been frightened confused and depressed […]. (Frame *FW* 76)

Istina insiste sur le fait qu'être dépressive, c'est précisément et principalement ne pas être agressive. La réaction de Charlotte, qui fait à la fois le deuil de sa fille et de ses idéaux politiques à l'ouverture du roman[118], vient quant à elle illustrer les propos suivants de Chesler : « [t]raditionally, depression has been conceived of as a response to – or expression of – loss, either of an ambivalently loved other, of the 'ideal' self, or of 'meaning' in one's life […]. 'Depression' rather than 'agression' is the female response to disappointment or loss » (1973 : 276). La détresse prend ainsi chez les hommes et chez les femmes une forme opposée : « [m]en and women often handle psychological difficulties in different ways: men, at least in Western societies, tend to express their feelings outwards, for instance, in aggression or violence; in contrast, women tend to turn them inwards, for instance, in depression » (Busfield 1996 : 195). Nombreux sont en effet les hommes fous du corpus à recourir à la violence : dans « Waiting », nouvelle de clôture de *The Quantity Theory of Insanity*, Jim Stonehouse – qui se montre de plus en plus enclin au fil du texte à de brutales sautes d'humeur et est sujet à divers accès de colère[119] – est référé par le tribunal à des psychiatres après avoir agressé, et vandalisé le véhicule d'un certain Mr Christos. *Enduring Love* associe à plusieurs reprises l'érotomanie masculine à des

[117] « *4.48 Psychosis* is ultimately about melancholic psychosis. It is a dramatic treatise on the inner, unseen and uncharted territory of anguish. Its power derives from the intensity of morbid feeling » (Obeyode 2009 : 95).
[118] *Monkey's Uncle* débute l'un des premiers jours de l'année 1990, quelques mois après la chute du mur de Berlin qui signe, pour Charlotte, l'effondrement du socialisme et le triomphe tragique du capitalisme ; à cela s'ajoute la mort non moins tragique de sa fille Miranda dans un accident de voiture à quelques jours du Nouvel An.
[119] Un comportement que commente le narrateur en des termes qui font écho de façon significative à l'affirmation de Busfield (« masculinity, a domain where we might expect problematic behaviour to be treated as wrongdoing rather than illness », 1996 : 213) : « I was becoming more and more inclined to think that he was bad rather than mad » (Self *QTI* 266).

comportements violents, statistiques à l'appui : « [w]ell over a half of all male de Clérambaults in one survey had attempted violence on the subjects of their obsessions » ; « [s]trong associations have been made, especially in recent work, between male erotomania and dangerousness » (McEwan *EL* 142, 240). Cette dangerosité est confirmée par l'intrusion finale de Jed chez Joe et Clarissa ; Jed prend cette dernière en otage à l'arme blanche en attendant le retour de Joe, armé lui aussi.

Les personnages masculins du corpus ne sont pourtant pas à l'abri de la dépression. Harold Ford, narrateur et protagoniste de « The Quantity Theory of Insanity », ouvre ainsi la nouvelle sur l'observation suivante :

> A depressing day here at the special interdisciplinary conference. I suppose that as the author of the theory that has generated so much academic activity I should feel a certain proprietorial glee […]. Instead I feel only depressed and alienated from the great industry of thought I myself have engineered. (Self *QTI* 124)

La dépression masculine ne semble cependant jamais faire l'objet d'une chronique ou d'une description détaillée (comme c'est le cas chez Frame, Diski et Kane) ; elle est mentionnée au passage dans la nouvelle éponyme, et rapidement expédiée dans la nouvelle inaugurale du recueil selfien. Si le narrateur de « The North London Book of the Dead », comme Charlotte, sombre dans la dépression dans un moment de deuil (« [w]hen I began to accept the fact that Mother was really gone, I went into a period of intense depression », *QTI* 3), cette dépression disparaît aussi vite qu'elle est apparue, en l'espace d'une seule et même page : « [w]hen my depression cleared the dreams started » (*Id*). Les personnages masculins, dans les rares cas où ils admettent leur vulnérabilité ou avouent leur détresse, ne paraissent donc pas souhaiter s'épancher sur le sujet ; les personnages féminins de Kane, Frame et Diski expriment et explorent au contraire toute l'étendue de cette détresse, et lui apposent docilement l'étiquette psychiatrique de « dépression »[120]. Quant à Lisa chez Neilson, si elle ne se déclare pas, ou n'est pas explicitement déclarée dépressive, les symptômes que lui énumère un étrange visiteur venu de Suisse à l'ouverture de la pièce ne laissent planer aucun doute sur la nature de son affection[121] :

[120] Comme le signale Ussher, « [t]here is evidence that many women only label their unhappiness as 'depression', and as a result take up a biomedical model to explain their 'symptoms', seeing themselves as 'depressed', after receiving medical diagnosis and treatment » (2011 : 100-101). C'est le cas pour Istina dans *Faces in the Water*, Charlotte dans *Monkey's Uncle* et pour la ou les patiente(s) de *4.48 Psychosis*, qui ne se disent en proie à la dépression qu'après leur internement – soit leur assimilation par l'institution psychiatrique et par son cadre de référence.

[121] Elle affronte qui plus est la figure menaçante du « Black Dog King », dont le nom évocateur est susceptible d'en faire une monstrueuse incarnation de la dépression ; Winston Churchill désignait en effet par cette métaphore

> **Victor** You've been finding it difficult to manage the… commitments of your life?
>
> **Lisa** I suppose.
>
> **Victor** You've become sluggish, unfocused, apathetic. You've neglected your friends, your family, your… relationship? (Neilson *WWD* 205)

La diminution marquée de l'intérêt ou du plaisir pour toutes, ou presque toutes les activités, le désengagement affectif et relationnel, le ralentissement psychomoteur, la diminution de l'aptitude à penser ou à se concentrer, la fatigue et la perte d'énergie peuvent tous caractériser un épisode de dépression majeure selon le *DSM*-V – la dépression majeure avec symptômes psychotiques pouvant s'inscrire dans la psychose maniaco-dépressive, dont semble souffrir Lisa. L'entrée dans l'espace hallucinatoire de Dissocia au premier acte correspondrait ainsi à l'entrée dans une phase maniaque dont l'intensité est soulignée et renforcée par le style même de cet acte, après un épisode dépressif que Neilson ne fait que résumer à l'ouverture de la pièce, là où Kane le développe tout au long du texte. Les symptômes mentionnés ci-dessus ainsi que d'autres, dont une humeur dépressive quotidienne, l'indécision, la diminution de l'appétit, l'insomnie, les pensées de mort récurrentes et le sentiment de dévalorisation ou de culpabilité excessive, sont ainsi méticuleusement égrenés par l'une des voix de *4.48 Psychosis* :

> I am sad
>
> I feel that the future is hopeless and that things cannot improve
>
> I am bored and dissatisfied with everything
>
> I am a complete failure as a person
>
> I am guilty, I am being punished
>
> I would like to kill myself
>
> I used to be able to cry but now I am beyond tears
>
> I have lost interest in other people
>
> I can't make decisions
>
> I can't eat
>
> I can't sleep
>
> I can't think (*4.48* 5)

On est en droit de supposer qu'il s'agit ici non d'un patient mais d'une patiente, car cette même liste inclut un commentaire, cité plus haut dans ce chapitre (« my hips are too big », *4.48* 6), que l'on attribuerait plus facilement à une femme qu'à un homme. On se gardera cependant de généraliser une telle attribution, car le minimalisme radical de *4.48 Psychosis* efface du texte

---

du « chien noir » ses phases sombres, et la dépression est désormais souvent associée à cette image (« the black dog », Porter 2002 : 86), reprise par McEwan dans le titre du roman précédant *Enduring Love* : *Black Dogs* (1996).

toute indication relative au nombre et au genre des personnages, cultivant l'indifférenciation, jouant d'une ambiguïté et une ambivalence dont certaines mises en scène dépouillent le texte. Claude Régy réduit ainsi la polyphonie de la pièce (qu'il monte au théâtre des Bouffes-du-Nord en 2002) à un dialogue entre Isabelle Huppert dans le rôle de la patiente, et Gérard Watkins dans le rôle du médecin – réinscription d'une dichotomie déjà évoquée. Quant à Christian Benedetti, il ne met en scène qu'une seule actrice (et une seule voix) en 2009 au Young Vic de Londres puis en 2017 au Théâtre-Studio d'Alfortville ; si les performances respectives d'Anamaria Marinca et d'Hélène Viviès dans la production de 2017 sont en tous points saisissantes, leur ressemblance étudiée avec Kane (cheveux coupés courts, physique et tenue androgyne) a de quoi laisser songeur :

Figures 1, 2 – Anamaria Marinca et Hélène Viviès dans 4.48 Psychosis / 4.48 Psychose *(Benedetti, 2009/2017) ; Figure 3 – Sarah Kane*

Là où Régy se contentait de perpétuer l'équation entre folie et féminité, Benedetti semble transposer sur scène la lecture biographique proposée par les premiers critiques de la pièce. *4.48 Psychosis* ne serait pas, ou pas seulement une chronique de la dépression psychotique, mais de la dépression de la dramaturge elle-même. On constate à nouveau ici que, comme on l'avançait en introduction, le spectre de la maladie mentale hante la production féminine bien plus que la production masculine, dont la réception paraît plus rarement ou moins lourdement influencée par les éventuels séjours psychiatriques des auteurs. À l'inverse, tout comme Diski, Frame[122], et tant d'autres, Kane s'est vu rappeler sa propre expérience de la maladie, voire conseiller une thérapie par les critiques analysant ses pièces, comme elle le souligne avec humour en revenant

[122] « Even more than Virginia Woolf, Janet Frame is the prisoner of her biography; or, to be specific, of the eight years in her life when she was stigmatised as mad, and held in psychiatric hospitals » (Mantel 2009 : vii).

sur le déchaînement de la presse suite à *Blasted* : « [t]he *Daily Mail* did actually suggest that the money spent on the play should be spent on getting me some therapy. I agree, but that's clearly not the point! » (in Saunders 2009 : 52-53). La pièce n'est pas confession, mais création, ce qui tient de l'exploit au vu de la nature de la pathologie représentée, comme le rappelle Greig dans son introduction aux œuvres complètes de Kane : « [t]hat the play was written whilst suffering from depression, which is a destructive rather than a creative condition, […] is positively heroic » (Greig 2001 : xvii).

Désespoir et désintérêt, la dépression est en effet une condition profondément privative, une dépossession absolue ; une toute-puissante impuissance, comme le souligne l'anaphore qui vient clore la liste citée plus haut (« I can't ») ; l'incapacité complète d'agir comme de réagir. Or selon Chesler, dans la plupart des sociétés patriarcales occidentales, « [m]ale conformity […] implies conformity to action, struggle, thought, mobility, and pleasure ; female conformity implies conformity to inaction, resignation, emotionality, and unhappiness » (1973 : 276). Aux facteurs biologiques susceptibles de faciliter l'émergence de symptômes dépressifs s'ajoutent donc des facteurs socioculturels de prime importance. Plusieurs critiques féministes ont ainsi vu la dépression comme une conséquence et/ou une exacerbation de la condition sociale des femmes : « an exaggeration of the normative state of being female in Western society » (Ussher 2011 : 11)[123]. La dépression, et la folie en général, continuent en effet de se décliner majoritairement au féminin dans un réseau discursif en décalage avec certaines réalités :

> Madness is not solely a 'woman's problem'. All of the emotions and behaviour that serve as signifiers of madness – including distress, anger and misery – are experienced by both women and men, and psychiatric diagnosis is also applied to both. However, madness is a gendered experience, with 'symptoms' judged differently in women and men, and certain diagnostic categories more likely to be applied to women. Indeed, madness is still signified by femininity, whether it occurs in women or men, which is one of the reasons why distressed men often eschew psychological diagnosis or treatment, as they do not want to be seen 'like a woman'. (Ussher 2011: 12)

À symptômes égaux, diagnostics souvent inégaux[124] ; à expériences similaires, réactions parfois très disparates. Les hommes, conditionnés pour ne pas extérioriser leurs émotions (comme le feraient systématiquement les femmes), partagent plus difficilement leur détresse avec leur

[123] L'auteure développe en ces termes : « [f]or as the women diagnosed as hysterics in the nineteenth century might have experienced distress or debilitating fatigue in response to an oppressive and restrictive social or relational context […], so might the women diagnosed with depression […] today » (Ussher 2011 : 11).

[124] C'est notamment le cas pour la dépression selon Ussher : « it has been reported that medical practitioners over-diagnose depression in women, as a diagnosis is given even when women do not meet the standard criteria. Conversely, when women and men do meet the criteria for depression, it has been reported that men are less likely than women to receive a diagnosis » (*Ibid* 76).

entourage, et sollicitent rarement un traitement[125] ; la plus forte prévalence de certains troubles psychiatriques chez les femmes pourrait en effet s'expliquer, entre autres raisons, par le fait que la société les encourage à déclarer leurs symptômes, et à s'engager dans le processus thérapeutique. Ainsi, « les femmes étant plus exposées à cette pression sociétale, ce sont elles qui consomment le plus d'antidépresseurs et d'anxiolytiques. Ce que confirment les enquêtes d'usage : à âge équivalent, elles en consomment deux fois plus que les hommes » (Falissard in Berque 2015 : 93). Soulignons à ce propos que plusieurs des femmes du corpus font acte de résistance en refusant de prendre les antidépresseurs et autres psychotropes qui leur sont prescrits ; là où l'une des patientes de *4.48 Psychosis* fait preuve de forte réticence (« I am terrified of medication », Kane *4.48* 6), Charlotte se soustrait délibérément au traitement qu'elle est censée suivre : « she was *not* taking the pills that were handed to her in a small paper cup, three times a day » (Diski *MU* 53). Lisa s'attire quant à elle la colère de son entourage (notamment sa sœur, Dot, et son compagnon, Vincent) en ne respectant pas les prescriptions qui lui sont faites (« [a] few pills, twice a day, that's all you've got to manage » ; « you know what happens when you come off the medication », Neilson *WWD* 278, 283). « What the piece is trying to illuminate is why people who are mentally ill find it difficult to take their medication », dit Neilson de *The Wonderful World of Dissocia* (Cavendish 2004, en ligne). Patientes et patients pourraient, à travers leur refus de suivre les prescriptions médicales, manifester également un rejet des prescriptions sociales et culturelles qui les confinent à des rôles restreints ou à des catégories stéréotypées.

[125] « Ils disposent de moins de soutien social que les femmes ; ils ont moins recours aux professionnels ; […] ils sont moins nombreux à rapporter avoir un problème physique et plus nombreux à se dire en bonne santé mentale que les femmes. Ils rapportent moins de détresse psychologique » (Devault in Welder-Lang & Zaouche-Gaudron 2011 : 206).

Les œuvres du corpus montrent bien que les hommes sont tout aussi susceptibles que les femmes de sombrer dans la folie, de succomber à la détresse[126]. La surreprésentation des femmes, et la sous-représentation corrélée des hommes dans les discours psychiatrique, social, et culturel (notamment littéraire) sur la maladie mentale sont toutes deux à nuancer, les dualismes de genre à dénaturaliser et les soubassements idéologiques de nombreux diagnostics à exposer. Plusieurs critiques soulignent notamment que la « vraie folie » (« real madness », Busfield 1996 : 19) – à savoir des pathologies sévères comme la schizophrénie et autres psychoses – touche hommes et femmes dans des proportions égales, demeurant donc une force d'indifférenciation[127]. Frame, Self, Diski, McEwan, Kane et Neilson problématisent les frontières de genre à travers leur exploration de la folie des personnages, par le double geste de consignation et de contestation de nombreux binarismes constitutifs du fonctionnement même de la pensée rationnelle. Ils vont cependant plus loin encore, en rendant poreuse la frontière (voulue infranchissable) entre rationalité et folie, rappelant sans cesse que, pour le dire avec Allen Thiher, « [r]eason, in pursuit of understanding, finds madness at the heart of itself » (1999 : 140) ; c'est donc à diverses folies de la raison que va s'attacher la prochaine étape de cette exploration des histoires de fous et de folles du corpus.

[126] Selon Annie Devault, « [o]n constate que la perception subjective de la santé chez les hommes est en décalage avec les données plus objectives telles que les décès par suicide ». Les hommes et les femmes rapportent en effet des idées suicidaires dans des proportions similaires, mais les décès par suicide affectent 3,8 hommes pour une femme (in Welder-Lang & Zaouche-Gaudron 2011 : 206).

[127] Comme l'écrit Neely avant Busfield, « recent findings by medical historians and sociologists show that while, today, women see doctors more for depression, insomnia, and other imprecisely identified types of mental distress, they do not suffer from extreme pathological states likes schizophrenia more often than do men and, contrary to earlier claims, are not more likely than men to be institutionalized for mental disorders » (1991 : 330).

Chapitre 3.
« Rationalism gone berserk » : délires de la rationalité

> Uncomforted by Descartes, many of our great rationalists were obsessed with thoughts of madness, for one power of reason is, as we have seen in Shakespeare and Cervantes, its capacity to demonstrate its own fragility. (Thiher 1999: 101)

« Though this be madness, yet there is method in't » (Shakespeare 2003 : 139) : la rationalité, même modelée sur un cartésianisme souhaité triomphant, demeure hantée par ce murmure de Polonius dans *Hamlet* (1609), dont l'écho ne cesse de se propager de la littérature – où le murmure est devenu maxime – à la critique, qui a régulièrement recours à ce topos de la « raison dans la folie ». Selon Foucault, qui va jusqu'à affirmer que « la nature de la folie est d'être secrète raison », « [l]a folie, c'est l'absence de raison, mais absence qui prend une forme de positivité, dans une quasi-positivité, dans une ressemblance à s'y méprendre » (1972 : 232, 240). Dans *Enduring Love*, le comportement de Jed au fil de l'une de leurs interactions confronte Joe au paradoxe déjà incarné par Hamlet[128], à savoir celui d'un fou qui semble capable d'agir rationnellement : « [m]ad as this was, he also took the trouble to stand back and let me pass. Was there calculation here ? I couldn't even trust his derangement, and for that reason alone I was glad to end the conversation and go indoors » (McEwan *EL* 130). Le soulagement de Joe s'explique ici par l'opportunité qu'il a de se détourner au plus vite d'une folie qui paraît soudain étrangement rationnelle, le recours au terme de « reason » n'étant alors pas sans ironie. Force de franchissement, ressemblance autant que différence, la folie brouille une frontière dont l'esprit cartésien ne peut tolérer l'abolissement. Le cartésianisme apparaîtrait donc comme le renforcement de la frontière entre raison et folie, que cette dernière menace perpétuellement. La friabilité de cette ligne de séparation ne tient pas uniquement, néanmoins, à l'aptitude qu'aurait la folie de mimer la pensée rationnelle. En effet, si selon une autre maxime shakespearienne, dérivée cette fois-ci de *King Lear* (1606), la folie est capable de raison (« [r]eason in madness », Shakespeare 1992 : 226), les auteurs du corpus démontrent que réciproquement, la raison est capable de folie[129] (« madness in reason »).

[128] « On the model of the classical paradox of the Cretan liar, Hamlet offers us the modern paradox of the rational madman » (Thiher 1999 : 304).

[129] Ou, selon les vers désormais si connus d'Emily Dickinson : « Much Madness is divinest Sense – / To a discerning Eye – / Much Sense – the starkest Madness – » (Miller 2016 : 304).

Les œuvres du corpus, tout en dévoilant le fonctionnement de la rationalité, en dénoncent également les dérives – ce que Kane nomme « the chronic insanity of the sane » (*4.48* 27). Cette folie chronique de la raison procède précisément d'une tendance à la multiplication des frontières dans une entreprise classificatoire qui, à trop vouloir contenir le chaos du monde, sombre dans une démesure que d'une certaine façon partage et d'une autre dénonce la folie. La raison-logos exploite ainsi « le caractère structurant de la notion de frontière » (Martinière & Le Ménahèze 2003 : 9), ou « b/ordering » ; la folie vient en exposer le potentiel sclérosant.

1. La toile de la raison : raisonnement/emprisonnement

Selon Kane, le propre de la raison est de tisser sans relâche une « toile » qui, en parangon d'un système centré, pourrait constituer un autre des symboles de la pensée arborescente telle que la décrivent Deleuze et Guattari :

> L'arbre ou la racine inspirent une triste image de la pensée qui ne cesse d'imiter le multiple à partir d'une unité supérieure, de centre ou de segment. […] Les systèmes arborescents sont des systèmes hiérarchiques qui comportent des centres de signifiance et de subjectivation, des automates centraux comme des mémoires organisées. (1980 : 25)

« Triste image », donc, que celle de la toile, soit d'une pensée prise à ses propres pièges. Ces « automates » de la rationalité multiplient les lignes dures, « figures de segmentarité » (*Ibid* 254) dont les auteurs déclinent les variantes principales :

> Nous sommes segmentarisés *binairement*, d'après de grandes oppositions duelles : les classes sociales, mais aussi les hommes et les femmes, les adultes et les enfants, etc. Nous sommes segmentarisés *circulairement*, dans des cercles de plus en plus vastes, des disques ou des couronnes de plus en plus larges […]. Nous sommes segmentarisés *linéairement*, sur une ligne droite, des lignes droites, où chaque segment représente un épisode ou un 'procès' […]. (*Id*)

Ce recours systématique à la segmentarisation trouve une autre expression – peut-être une matérialisation – dans la barre oblique de Perec (*Penser/classer*), postulat d'un lien indéfectible voire même d'une identité entre raison et classification, et consécration du logos comme ordre ou ordonnancement. Pour le dire avec Derrida, « [l]a classe ne manque pas, c'est le moins qu'on puisse dire, elle est à l'œuvre (ordre, série, lignée, chronologie, taxinomie, rang, rangée, rangement, avec et sans hiérarchie) » (2010 : 283). Or ce n'est pas la production, mais la prolifération des classes *plus que de raison* que chroniquent et critiquent les auteurs du corpus ; par ailleurs, il s'agit non de nier l'existence ou l'efficacité des catégories dessinées par la raison, mais de signaler la nécessité de se prémunir contre les dérives telles que le statisme, l'hermétisme ou l'essentialisme, ainsi que l'aspiration à l'exactitude ou à l'exhaustivité.

Comme le soulignent les œuvres du corpus, la classification rationnelle peut s'apparenter à une forme d'incarcération car elle tend, en réaction à l'inconnu et à l'imprévisible, à ériger des frontières trop rigides. Sans prétendre pouvoir échapper à la pulsion classificatoire qui préside au fonctionnement de la raison, les auteurs entreprennent, à travers leur exploration de la folie des personnages, de dénoncer la rigidité de certaines lignes et certains cadres (im)posés par la rationalité.

1.A. « Frameworks of prediction » : la raison classificatoire

Roman conçu par son auteur comme un authentique hommage à la rationalité[130], *Enduring Love* propose à la fois une mise en examen et une mise à l'épreuve du rationalisme de son narrateur et protagoniste (« a real trial for his rationality », McEwan in MacNaughtie 2000, en ligne). Cartésien convaincu[131], Joe tient à consolider la frontière qui doit d'une part le séparer de Jed (véritable Némésis) et d'autre part, contenir la menace considérable qu'il représente en circonscrivant sa folie dans les limites du discours psychiatrique. Comme l'écrit Patricia Waugh,

> McEwan […] recognize[s] that naming a syndrome and so appearing to make it 'objective' puts up an invisible barrier of 'science' around suffering, a barrier that, were it to fall, might expose the holes in the world of the therapist, opening up the potential for his or her own misrecognition or misidentification. That is precisely the effect of Jed Parry […] on the rationalist popular science writer Joe […]. (in Lustig & Peacock 2013 : 25)

Le recours systématique de Joe à divers paradigmes et théories scientifiques devient, face à la folie de Jed, un mécanisme de défense, une tentative d'encerclement, d'objectivation, qui paraît aboutir à travers l'établissement d'un diagnostic : « De Clérambault's syndrome. […] There was research to follow through now and I knew exactly where to start. A syndrome was a framework of prediction and it offered a kind of comfort » (McEwan *EL* 124). La pensée rationnelle fonctionne avant tout par la production de catégories, de classes ou de cadres (« framework[s] »). Cette entreprise de cadrage ou d'encadrement (« framing »)[132], où la

[130] « I wanted to write in celebration of the rational. Since Blake, Keats and Mary Shelley, the rational impulse has become associated with the loveless, the coldly destructive. […] And yet our capacity for rational thought is a wonderful aspect of our natures, and often is all we have to put against social chaos, injustice, and the worst excesses of religious conviction. In writing *Enduring Love*, I was responding to an old friend who once said to me that he thought that Bernard, the rationalist in *Black Dogs*, never gets a proper crack of the whip » (McEwan in Roberts 2010 : 101).

[131] « The rationalism which Joe, as the narrator, represents and advances in *Enduring Love* is Cartesian and dualistic » (Bewes 2000 : 431).

[132] Cette dynamique opère dans tous les domaines théoriques, dont celui des genres littéraires, définis en ces termes par Rosalie Cole : « a genre-system offers a set of interpretations, of 'frames' or 'fixes' on the world » (in Duff 2000 : 152). Vanessa Guignery ajoute qu' « un premier mode d'approche de la question générique se caractérise

frontière se fait contour, repose notamment sur un effort systématique d'assimilation de ce qui outrepasse ou déborde le cadre (« unframing »)[133], illustré ici par la tentative de réduction de la folie de Jed à un syndrome spécifique, ainsi décrite par Swantje Möller : « [t]his *framing* of Jed's delusion in the terms of a medical narrative is nothing short of a revelation to Joe » (2011 : 60, nous soulignons). L'expression non de « discours » mais de « récit médical » rappelle non seulement la dimension narrative inhérente à toute forme de science, mais aussi le fait que l'acte narratif – « a means of synthesizing seemingly incoherent data and thus establishing rationality » (*Ibid* 58-59) – a lui aussi à voir avec le cadre et l'encadrement. Ainsi Joe, se remémorant la terreur que lui inspirait initialement Jed, se rassure-t-il en ces termes : « [h]e was a pathetic figure not a threat after all but an annoyance, one that might *frame itself, just as Clarissa had said, into an amusing story* » (McEwan *EL* 69, nous soulignons). Le cadre doit conférer une prédictibilité à l'imprévisible de la folie, ou rendre l'immensurable mesurable : la déconcertante « théorie quantitative de la démence » que propose Harold Ford chez Self a tout du système prédictif invoqué par Joe (« framework of prediction »), puisque la mise en place de « quotients de santé mentale » (« sanity quotients », *QTI* 175) vise précisément à prévoir l'augmentation ou la diminution de la prévalence de divers troubles mentaux dans l'ensemble de la société.

Le réductionnisme rassure[134], et la catégorie réconforte (« a kind of comfort ») ; ce que nous avons appelé en introduction la pulsion classificatoire caractéristique de la pensée rationnelle paraît souvent, sinon toujours, se développer contre la possibilité du chaos, telle que l'incarne dans *Enduring Love* la folie de Jed. Si la démarche diagnostique apporte à Joe un réconfort considérable, ce processus d'encadrement devient chez Self, dans *Umbrella,* un véritable moyen de survie : « there was no gainsaying the necessity for categorisation, for generalisation – a diagnostic *framework* was… a life-preserver » (2012 : 162, nous soulignons). L'ubiquité du cadre montre bien qu'il est consubstantiel au fonctionnement de la raison, dont les œuvres du corpus examinent à la fois les procès et les excès à travers un éventail de stratégies, dont ce que Trish Reid nomme la multiplication des cadres (« the multiplication of frames », 2007 : 496).

---

par une rigueur que d'aucuns nommeront rigidité car il consiste à mettre en avant les lignes dures, les limites, les cadres et les bordures » (Guignery 2007 : 8). Tout processus de cadrage, d'encadrement, a en effet à voir avec la ligne dure ; la propension de la rationalité à la rigidité est au cœur de la critique mise en place par les auteurs du corpus.

[133] Selon Baraniecka, le texte de *4.48 Psychosis* est entièrement structuré par une double dynamique de *framing* et *unframing* (2013 : 207).

[134] Rationalisme et réductionnisme semblent rarement aller l'un sans l'autre ; le protagoniste de *Saturday* est ainsi présenté en ces termes : « Perowne, the professional reductionist » (McEwan 2005 : 272).

Dans un article au titre particulièrement significatif dans le cadre de cette discussion[135], Reid, détaillant la scénographie de Miriam Buether pour *The Wonderful World of Dissocia*, constate que les cadres se multiplient lorsque la pièce change de décor pour évoquer l'univers asilaire : « [t]he framed hospital room viewed within the frame of the proscenium arch » (2007 : 496). Entre autres significations et usages possibles[136], ce procédé de dédoublement de l'encadrement scelle un changement radical de perspective entre le premier acte, qui proposait au spectateur une immersion complète et immédiate dans l'univers fou de Lisa, vu à travers les yeux du personnage, et le second, où sa folie n'est plus vécue mais conceptualisée, moins vue qu'observée, dans une perspective médicale, soit fondamentalement rationnelle. L'objectivation de la folie, ainsi que son encadrement, sont matérialisés sur scène par le cube dont une ou toutes les parois sont transparentes selon les productions, permettant ainsi une observation distanciée qui fait de l'acteur le patient, sujet présumé fou, et du spectateur le médecin, sujet présumé rationnel.

Figure 4 – The Wonderful World of Dissocia *(Richard Burton Theatre, 2014)*

La première mise en scène de *4.48 Psychosis* par James Macdonald (collaborateur de longue date de Kane) au Royal Court Theatre, en juin 2000, multiplie elle aussi les cadres en ajoutant à la surface d'une simple table (seul élément de décor au sol à l'exception de deux chaises) celle d'un miroir suspendu au-dessus de la scène à un angle de 45 degrés, qui dédouble la perspective du public sur les acteurs. À la vision frontale s'ajoute l'illusion d'un point de vue en surplomb

[135] « 'Deformities of the frame': The Theatre of Anthony Neilson ». La folie serait bien ce qui déforme (donc menace de défaire) le cadre selon Joe qui, dans *Enduring Love*, conçoit la pathologie de Jed en ces termes : « his condition was so extreme, *his framing of reality so distorted* » (McEwan *EL* 91-92, nous soulignons).

[136] Citons en premier lieu l'interprétation proposée par Reid : « [t]he multiplication of frames cancels out the illusion of the single frame on which dramatic theatre depends, and instead draws attention to the theatre's own representational forms and to how they are perceived » (2007 : 496).

qui semble caractériser le regard médical[137], et l'approche rationnelle en général : la raison s'élève au-dessus de son objet, le met à distance, en scrute différentes facettes.

Figures 5, 6 – 4.48 Psychosis *(Royal Court Theatre, 2000)*

Par le jeu du reflet, le public peut ainsi avoir l'illusion d'être penché sur les acteurs, parfois étendus sur la table (alors table d'opération). En outre, dans ces exemples de mise en scène de *The Wonderful World of Dissocia* et *4.48 Psychosis*[138], l'éclairage privilégie des tons venant renforcer la froideur souvent associée à la démarche médicale et scientifique comme à l'atmosphère hospitalière suggérée sur ces deux scènes. Ici encore, la folie devient « maladie », et comme l'écrit Isabelle Smadja, « le courant le plus large de la psychiatrie force à situer la maladie mentale à l'opposé de la folie : elle est cernée, nommée, comprise dans un discours qui, au moins à ses débuts, est extrêmement rigide » (2004 : 17). Le miroir dans *4.48 Psychosis* produit un effet objectivement similaire à celui de la paroi de plexiglas dans *The Wonderful World of Dissocia* : l'un et l'autre rappellent que l' « on cherche à limiter, à enclore, à réifier la maladie » (Thuilleaux 1973 : 83). Ces deux surfaces, voire interfaces, matérialisent à la fois le cadre et son contour, la catégorie et les frontières qui la délimitent ; en tant que cadres dans le cadre, elles font que, selon la formule de Derrida relative à l'acte de classification, « la violence de l'encadrement se multiplie » (2001 : 81).

Violence de l'encadrement que les auteurs mettent également en relief par leur insistance sur la propension du cadre à la rigidité[139], et les parallèles possibles entre encadrement et enfermement, suggérés notamment par le dispositif du cube pierre angulaire de la scénographie

[137] Ariel Watson avance que le miroir matérialise (et métaphorise) le regard que porte le médecin sur le patient dépressif, et celui que ce même patient porte sans cesse sur lui-même (2008 : 193). Par ailleurs, selon Macdonald, l'utilisation du miroir permet de figurer efficacement une division ou scission centrale à la pièce : « [w]e saw that it would help to realise the mind/body divide which is at the centre of the text » (in Saunders : 124).
[138] Pour d'autres exemples de mises en scènes de ces pièces, voir les Annexes 8 et 9.
[139] Soulignée une fois encore par Smadja dans son réquisitoire contre la psychiatrie : « on a parlé de camisole de force, de camisole chimique : il faudrait pouvoir, face à certains discours psychiatriques, parler de camisole scientifique » (2004 : 18).

originale de *The Wonderful World of Dissocia.* Les œuvres du corpus soulignent en effet, comme nous l'avons annoncé en introduction, que de la case on passe aisément à la cage, et que sur le rationalisme plane en permanence l'ombre du réductionnisme.

1.B. De la case à la cage

Nombreux sont les personnages du corpus à se retrouver, à l'instar de l'un ou l'une des patient(e)s dont Kane fait entendre les voix, pris dans « la toile de la raison ». La rationalité peut mener à l'impasse – « I am deadlocked by that smooth psychiatric voice/of reason » (*4.48* 7) – voire à une forme d'emprisonnement que déplore Jed dans l'une des lettres qu'il adresse à Joe : « [h]e needs my help, I told myself whenever I came close to giving up, he needs me to set him free from his little cage of reason » (McEwan *EL* 133). Le fou voit ainsi dans l'éminent rationaliste un prisonnier à délivrer[140] ; or, cette analogie si explicite entre raison et prison apparaît non seulement dans les propos de Jed, mais également (et auparavant) dans ceux de Joe qui, s'il trouve dans le raisonnement une forme de refuge, n'en a pas moins recours à une métaphore carcérale : « [w]ithin twenty minutes I had drifted into the desired state, the high-walled infinite prison of directed thought » (48). Pensée orientée, logos qui à la fois suit et établit un *ordre,* rationalité dirigée et directive. La coloration oxymorique donnée à l'hyperbole (« high-walled infinite prison »), puisqu'elle insiste sur les limites d'une pensée qui aspire pourtant à l'infini, met à nu le paradoxe inhérent à l'entreprise rationnelle. La raison risque toujours de se prendre elle-même dans les filets qu'elle jette sur le monde qui l'entoure. Le motif de la cage[141], simple métaphore dans la prose de Jed, devient objet et fait office de pivot dans *Monkey's Uncle* : le basculement de Charlotte dans la folie survient précisément dans le sillage d'un face-à-face avec un orang-outan dont l'enfermement est à la fois physique et taxinomique – ce basculement pourrait alors être lu comme une tentative d'échapper au sort de l'animal auquel s'identifie la protagoniste, et plus largement, d'outrepasser les limites d'une rationalité qui, si elle tente de réduire la complexité du monde à une série de catégories, ne peut tout y faire entrer. La cage, tout en délimitant l'espace de vie de cet orang-outan femelle, indique aux visiteurs son nom – le nom choisi par le personnel du zoo pour ce spécimen (Suka), inscrit

[140] Selon Greenberg, « [w]hatever Parry's mental problems, his analysis of Joe seems astonishingly sane and very accurate » (2007 : 120).
[141] Il s'agit du premier motif invoqué par Macé lorsqu'elle décline divers imaginaires des genres littéraires : « certains genres sont des cages, ou des moules » (2004 : 30).

sur une plaque que la visiteuse lit non sans perplexité[142]. La cage est bel et bien, simultanément, une case et une classe ; elle inspire précisément à Charlotte une méditation pétrie d'anxiété sur la légitimité (ou l'illégitimité) non seulement des grandes catégories en vigueur, mais de leurs contours, des frontières qui les séparent :

> Charlotte began to think she could no longer keep the categories straight in her head, whatever label she gave them. […] They bled into each other, creating a runny continuum of meaning between the entirely unalike categories of historical necessity, random chance, personal history and destiny, which it was now Charlotte's unhappy burden to try to understand. (Diski *MU* 13-14)

La folie se profile à l'horizon d'une rationalité soudain replongée dans le stade du doute ; elle s'immisce par une blessure ouverte dans, et surtout *entre* les catégories (« they bled into each other »). Là où la raison dresse systématiquement des frontières, la folie leur opposerait un « continuum », idée que nous explorerons en détail plus tard dans cette étude. La folie semble en effet tout avoir d'un flux (« runny ») auquel la raison tente sans cesse de faire barrage par ces hautes parois dont Joe recherche la protection dans *Enduring Love*. La ligne droite, la ligne dure, n'ont pas la souplesse nécessaire pour épouser tous les reliefs du réel ; elles visent au contraire à la réduction, à l'abstraction et à la schématisation, auxquelles Joe a volontiers recours en adoptant ce que Catherine Delmas nomme, dans l'ouvrage collectif intitulé *Perceptions et représentations de l'espace dans le monde anglophone*, « le regard du cartographe » (in Omhovère 2011 : 101)[143]. Si Deleuze et Guattari opposent au calque (statique, donc arborescent) la carte (variable, donc rhizomatique), Delmas propose au fil de son analyse du roman de McEwan une tout autre conception de la carte et de sa scientificité latente :

> Une carte est un espace de signes, de points et de tracés, de toponymes, qui forment un système abstrait à échelle réduite dont le lecteur averti sait déchiffrer les codes pour construire une vision de l'espace. Ce système structure l'espace, le donne à lire, à partir de repères tels que les points cardinaux, grâce à un regard panoptique, en survol, qui balaie l'espace et le fige. Le regard du cartographe pourrait être illustré dans le roman par la figure récurrente de l'oiseau de proie planant en altitude. La carte a une visée objective, atemporelle, totalisante, scientifique, alors que l'espace est également humain donc singulier, temporel et changeant. Il n'y a donc pas adéquation entre l'espace et la carte. (Delmas in Omhovère 2011 : 100-101)

---

[142] Charlotte est frappée par la profonde tristesse qu'exprime le visage de l'orang-outan, en contraste très net avec le nom qui lui a été attribué (« [Suka] means 'delightful,' a woman's voice said behind her », Diski *MU* 9). Le troisième chapitre du roman s'ouvre sur la rectification de cette erreur dans le monde souterrain de la folie : « '*Jenny*, actually,' a voice said » (Diski *MU* 32). Le singe, désormais doté de parole, donne ainsi à Charlotte son véritable prénom – qui se trouve être à la fois celui du premier orang-outan intégré au zoo de Londres dans les années 1830 (et auquel Darwin rendit plusieurs visites) et celui de l'auteure du roman.

[143] Le protagoniste de la nouvelle de Will Self intitulée « Dr Mukti » identifie lui aussi l'entreprise rationnelle à une démarche de nature cartographique : « [t]o use the highest faculties of reason to map out the irrational » (Self 2004 : 105).

Il apparaît clairement ici que l'usage fait par Delmas du terme de « carte » et la définition qu'elle en propose semblent correspondre au « calque » décrit par Deleuze et Guattari ; l'opposition n'est donc pas d'ordre terminologique, mais typologique avant tout. Il s'agit en effet de distinguer deux types de carte (et de cartographie), l'un aspirant à l'abstraction et à la staticité valorisées par la rationalité scientifique traditionnelle (arborescente), et l'autre à l'empirisme et à la mutabilité que paraissent promouvoir les représentations littéraires de la folie (rhizomatique). Dans *Enduring Love*, Joe favorise très explicitement le premier : c'est bien cette « figure récurrente de l'oiseau de proie planant en altitude » qui traverse les premières pages du roman, où le narrateur choisit de poser sur l'accident qu'il décrit *a posteriori* ce regard en surplomb que nous avons dit plus haut caractéristique de la perspective rationnelle :

> [T]he convergence of six figures in a flat green space has a comforting geometry from the buzzard's perspective, the knowable, limited plane of the snooker table. The initial conditions, the force and the direction of the force, define all the consequent pathways, all the angles of collision and return, and the glow of the overhead light bathes the field, the baize and all its moving bodies, in reassuring clarity. I think that while we were still converging, before we made contact, we were in a state of mathematical grace. I linger on our dispositions, the relative distances and the compass point – because as far as these occurrences were concerned, this was the last time I understood anything clearly at all. (McEwan *EL* 2-3)

Tout comme le syndrome de Clérambault, la géométrie (elle aussi « réconfortante ») pose un cadre, dans une démarche ouvertement réductionniste (« the knowable, limited plane of the snooker table ») car tout aussi ouvertement scientifique soit, pour le dire avec Delmas, « objective, atemporelle, totalisante ». Le recours au présent de l'indicatif, qui distingue cet épisode au sein d'un récit principalement mené au prétérit et lui confère une dimension métanarrative évidente, ajoute à l'objectivité et à l'atemporalité que peut y percevoir le lecteur. Le choix de perspective correspond bel et bien à une visée totalisante, inhérente à la scientificité très marquée de cet incipit : le passage, tout en coordonnées et en calculs, fait divers emprunts aux lexiques de la géométrie et de la physique, et le récit semble devenir un véritable laboratoire (« the glow of the overhead light ») où déconstruire et reconstruire l'accident dans des conditions dites rassurantes, à l'opposé de la situation telle qu'elle a été vécue. L'adjonction répétée d'affects (« comforting », « reassuring ») à des concepts traditionnellement associés à l'objectivité (« geometry », « clarity »), laisse en effet transparaître une terreur sous-jacente ; l'appel à la rationalité se fait ici en réaction à des événements qui défient toute logique, et échappent à toute forme d'explication ou d'analyse (« this was the last time I understood anything clearly at all »). Cherchant à contrôler (rétrospectivement) l'incontrôlable, Joe trahit

par ce recours appuyé à la science un désir d'omniscience[144], exprimé par le changement de perspective, du point de vue limité du narrateur homodiégétique traditionnel à cette vue d'ensemble (« bird's-eye-view », littéralement) qui autorise, l'espace d'un instant délibérément prolongé (« I linger »), la schématisation et un processus d'abstraction qui culmine dans cet « état de grâce mathématique » que l'accident fera ensuite voler en éclats.

Si la distance permise par cette perspective en survol et la schématisation corrélée de l'espace (et des événements eux-mêmes) sont pour Joe nécessaires et rassurantes, l'inadéquation entre carte et espace signalée par Delmas devient à l'inverse source d'angoisse chez Robert FitzRoy, capitaine du *Beagle*[145] et figure fantasmée de l'ancêtre dans *Monkey's Uncle* :

> It should have been elementary; a matter only of drawing a line, FitzRoy knew. A concavity here, a convexity there. Simple, broad strokes were all that were needed. It was not necessary, for practical purposes, to be too precise […]. But what the Admiralty thought sufficient was not good enough for Captain Robert FitzRoy. He knew it to be completely inadequate. […] It was essential to him that the line he drew on the chart corresponded exactly to the reality out there in the world. […] He saw suddenly the utter impossibility of his task, with a clarity and force which struck at the very centre of his being. (Diski 1994: 21-22)

La ligne ne peut qu'être élémentaire ; efficace selon les pragmatistes, insuffisante pour les perfectionnistes tels que le capitaine du *Beagle*, engagé dans ce que Derrida lui-même nomme « la cartographie impossible et nécessaire d'un littoral » (2003 : 16). Le désespoir qui envahit FitzRoy lorsque se révèle à lui l'impossibilité de la tâche n'a d'égale que sa détermination à s'en acquitter, vaine obsession qui le mène au bord de la folie. Le fantasme d'une parfaite adéquation entre la réalité et une série de représentations qui ne peuvent que procéder par simplification, à gros traits (« simple, broad strokes »), la volonté de voir ces grandes lignes épouser jusqu'au plus petit détail, peuvent faire sombrer la rationalité dans l'hybris, à savoir dans une démesure qu'elle a alors en commun avec la folie.

---

[144] Hannah Courtney souligne à juste titre le statut unique de Joe dans ses fonctions de narrateur : « [i]mportantly, Joe-the-temporally-present narrator becomes something akin to a third-person narrator to Joe-the-character-in-the-past-moment; the former is quite changed from the man he was thanks to the beneficial element of hindsight. Therefore, I will be applying the rules of third-person thought reporting to this novel, despite the character narrator » (2013 : 187).

[145] Le HMS *Beagle* était un navire de la Royal Navy dont la deuxième expédition (1831-1836), dirigée par le capitaine Robert FitzRoy et qui comptait parmi ses membres le jeune Charles Darwin, avait pour but de réaliser la cartographie de la côte de l'Amérique du Sud. Déjà raconté par Darwin, ce voyage est réimaginé par Diski dans certains chapitres de *Monkey's Uncle*.

2. Hybris de la rationalité

La raison, si ou lorsqu'elle échoue à s'affranchir de la tentation chimérique de tout inclure – et de tout enclore – au sein des classes qu'elle délimite, devient elle-même une forme de folie, sombrant dans un absolutisme que Blanchot décrit en des termes particulièrement emphatiques :

> Mais il y a plus grave : la raison, déductive ou dialectique, mue par la force irrépressible des questions, tend à l'absolu. Le rationnel veut devenir le surrationnel. Le mouvement logique ne supporte ni arrêt, ni point d'équilibre, ne tolère plus de forme, dissout tout contenu, organise le règne froid, semblable à un rêve, de l'abstraction. Moment du mal radial, car la raison pure, devenue autonome, est encore plus 'méchante' que l'irrationnel ; elle introduit sa propre dissolution, tout se dissipe en un brouillard abstrait […] et l'individu humain, livré au jeu vide des conventions intolérantes, s'égare parmi les fantômes de raison qu'il continue à tenir pour des certitudes supérieures. (1959 : 154-155)

Nombreux sont les fervents rationalistes du corpus à aspirer au « surrationnel », et à préférer aux tumultes du réel « le règne froid […] de l'abstraction » qui, « semblable à un rêve », diminue (au lieu de renforcer) leur prise sur la réalité. La « dissolution », ou dissipation des frontières entre rêve et réalité – qui sont au cœur des *Méditations* cartésiennes – ouvre la voie à la folie, ou du moins à ces « fantômes de raison » qui semblent posséder le rationaliste en perdition. La rationalité s'égare dans un « brouillard abstrait » dès lors qu'elle « tend à l'absolu », un horizon qui, comme le rappelle Perec dans *Penser/classer*, se dérobe toujours :

> Tellement tentant de vouloir distribuer le monde entier selon un code unique ; une loi universelle régirait l'ensemble des phénomènes : deux hémisphères, cinq continents, masculin et féminin, animal et végétal, singulier pluriel, droite gauche, quatre saisons, cinq sens, six voyelles, sept jours, douze mois, vingt-six lettres.
>
> Malheureusement, ça ne marche pas, ça n'a même jamais commencé à marcher, ça ne marchera jamais. (2003 : 153)

Doux rêve en effet que celui de la réduction de l'infinie variabilité du monde à un « code unique », de la quantification de l'ensemble des phénomènes au prisme de cette « loi universelle » ; mais, comme le signale Derrida, « [l]a loi est folle. La loi est folie […]. Il n'y a pas de folie sans la loi, on ne peut penser la folie que depuis son rapport à la loi. C'est la loi, c'est une folie, la loi » (2003 : 266). La radicalisation du « mouvement logique » tel que le décrit plus haut Blanchot correspond à une quête frénétique, obsessionnelle – folle, donc – de cette loi impossible à proclamer. Adonnés à un véritable culte de la cohérence, plusieurs des scientifiques du corpus succombent ainsi à ce que Cixous nomme « excès de logique dans l'excès » – « drowning in a sea of logic » (Kane *4.48* 21) –, prisonniers d'une « folle raison » (2010 : 158) qui se manifeste tantôt par ce que l'on pourrait appeler la sur-lecture, tantôt par « le délire de la catégorisation » (Guignery 2007 : 14).

2.A. Lectures vertigineuses

> La folie n'est rien d'autre qu'une lecture vertigineuse : le fou est celui qui est pris dans le vertige de sa propre lecture. (Felman 1978 : 66).

Felman voit en la figure tutélaire de Don Quichotte un type, ou un modèle : celui d'une folie de la (sur)lecture, à laquelle peuvent tout aussi bien succomber non seulement les lecteurs de romans, mais également les partisans et praticiens les plus ardents du rationalisme scientifique, à l'instar de Joe Rose dans *Enduring Love* ou encore de Harold Ford dans « The Quantity Theory of Insanity », qui se trouvent tous deux « pris dans le vertige de [leur] propre lecture », emportés par l'ivresse de la surinterprétation – « perhaps I was over-interpreting », concède Joe (McEwan *EL* 131). Si dans son sens premier, la « surlecture » désigne simplement l'acte de lire et de relire les mêmes phrases ou le même texte[146], nous entendons ici par « sur-lecture » – dont nous modifions la graphie pour souligner une acception distincte, quoique corrélée – cette propension à la surinterprétation dont Henry Perowne lui-même détecte les dangers dans *Saturday* : « [t]his past hour he'd been in a state of wild unreason, in a folly of overinterpretation » (McEwan 2005 : 39). Joe, dont la quête enfiévrée d'un diagnostic (soit d'une causalité et d'une cohérence) le mène à scruter obsessionnellement le comportement de Jed, se montre lui aussi conscient du fait qu'il est susceptible de basculer dans cette « folie de la surinterprétation ». Dès le premier signe, furtif et incertain (« all I saw was a flash of a white shoe and something red », McEwan *EL* 42), de la présence non souhaitée de Jed, Joe s'interroge sur la signification qu'il donne à ce signe et, par là même, sur son état mental[147] :

> If Parry had been trailing me all day, then he knew where I lived. If he hadn't, then my mental state was very frail. […] And I knew he had because I had seen the white of his trainer and its red lace. Unless – and the habit of scepticism was proof of my sanity – unless the redness was imagined, or visually conflated. […] But I had seen the colour woven into the glimpse of shoe. I had sensed him behind me even before I saw him. The unreliability of such intuition I was prepared to concede. But it was him. Like many people living a safe life, I immediately imagined the worst. What reason had I given him for murdering me? (McEwan *EL* 47)

[146] Dans *Monkey's Uncle*, Charlotte, obsédée par une biographie de Robert FitzRoy dont elle ne se sépare plus, pratique la surlecture dans ce sens littéral : « [h]er only activity was to read and reread the FitzRoy book, the one which told her so much about herself and her prospects, and which, without her knowing it, had even begun to inhabit her dreams » (Diski *MU* 53). La tournure restrictive en début d'extrait, et l'information donnée à sa clôture, montrent bien que la surlecture relève de l'obsession, et peut mener à la folie. Le cas de Charlotte est bel et bien celui d'une lecture vertigineuse, puisque cette dernière fait remonter son basculement dans la folie au moment où elle a lu cette biographie pour la première fois : « She had read it from cover to cover over the course of the afternoon./And that, of course, was when the madness really started, with dreams which she had kept even from herself » (*Ibid* 73).

[147] De façon significative, la scène se déroule dans la salle de lecture de la London Library, environnement idéal pour toute activité de déchiffrement et/ou d'interprétation.

Le scepticisme affiché voire brandi par Joe (preuve estimée concluante qu'il demeure sain d'esprit) semble devenir, au fil de ce passage, une simple précaution rhétorique. Chaque marqueur d'hésitation ou aveu d'un manque de fiabilité se voit aussitôt contré (à travers la répétition de « but ») par une (ré)affirmation de la validité de la perception et de l'interprétation (ou de la seule « intuition ») du narrateur. La soudaineté du passage de la conjecture à la certitude, et d'une tentative d'analyse au terrain des hypothèses, est renforcée par l'adverbe (« immediately »), assorti qui plus est d'un superlatif, indicateur de démesure qui souligne que la réaction de Joe devient rapidement disproportionnée. Quant à l'interrogation finale, elle signale l'émergence d'une forme de paranoïa à laquelle Joe avoue lui-même succomber au fil du récit : « Parry was all around me. […] Paranoia constructed an image of him for me, standing across the street from the police station » (McEwan *EL* 177). Cette tendance paranoïaque est fréquemment relevée et commentée par la critique[148], ainsi que le comportement obsessionnel que Clarissa reproche à Joe dans le roman[149] : « [o]bsessed with Jed's persona, Joe's reason embodies a paranoid form of sensibility, repeatedly succumbing to over-analysis, over-certainty » (Horton 2013 : 706). On voit bien que c'est par l'excès, par la démesure, que la raison devient folle – « rationalism gone berserk », pour le dire avec Clarissa (*Ibid* 70) – et Joe, en succombant à la sur-lecture, en vient à adopter une attitude fort similaire à celle de Jed.

La folie de Jed se caractérise avant tout, en effet, par la sur-lecture, par la transformation du moindre geste en message, et de l'accidentel en intentionnalité :

> When you came out of your house yesterday evening and you brushed the top of the hedge with your hand – I didn't understand at first. I went down the path and put out my own hand and fingered the leaves that you had touched. I felt each one and it was a shock when I realised it was different from the ones you hadn't touched. There was a glow, a kind of burning on my fingers along the edges of those wet leaves. Then I got it. You had touched them in a certain way, in a pattern that spelled a simple message. Did you really think I would miss it, Joe! (*Ibid* 96)

Le fou pratique ici une forme de divination qui n'est pas sans rappeler, même de façon oblique ou ironique, le voyant rimbaldien[150]. C'est cette conversion systématique du signe en signal, de

---

[148] Citons notamment Jonathan Greenberg : « the factual validation of Joe's triumphalist rationalism does nothing to negate the significance of his paranoia. Lacan's famous axiom about the paranoid is wholly applicable here: even if the jealous husband is right about his wife's infidelity, such a fact in no way means that the husband is not paranoid » (2007 : 111)

[149] « To her I was manic, perversely obsessed » (McEwan *EL* 139). Clarissa emploie à plusieurs reprises le même adjectif (« manic ») pour qualifier l'attitude de Joe : « She said […] I had become in the space of just a couple of days so manic, so feverish in my attention to Parry » (*Ibid* 102) ; « you were manic, and driven, and very lonely » (*Id*). Force est de constater que Joe lui-même se décrit à plusieurs occasions au fil du roman comme « maniaque » : « my occasional and manic bouts of dissatisfaction with my kind of work » ; « the mania began to subside » (*Ibid* 8, 21-22).

[150] Si Joe lit dans les feuilles d'une haie (sinon de thé), Charlotte (qui cherche tout aussi désespérément à déchiffrer un message) se compare à une chiromancienne lisant dans les lignes de la main : « [s]he looked down at her

l'involontaire en indice, qui permet finalement à Joe de reconnaître les symptômes de l'érotomanie, en remontant au cas emblématique traité par Gaëtan Gatian de Clérambault au début du XXe siècle – celui d'une femme follement éprise du roi George V d'Angleterre et convaincue de l'amour du monarque :

> The one thing she knew for certain was that the King loved her. She loved him in return, but she resented him bitterly. He turned her away, and yet he never stopped giving her hope. He sent her signals that she alone could read, and he let her know that however inconvenient it was, however embarrassing and inappropriate, he loved her and always would. He used the curtains in the windows of Buckingham Palace to communicate with her. (McEwan *EL* 123-124)

Le syndrome de Clérambault constitue donc une folie de la sur-lecture par excellence, pathologie qui semble progressivement contaminer tous les protagonistes du roman, comme le soulignent Clark et Gordon :

> As Jed's obsession with Joe – and, it must be said, Joe's obsession of a different kind with Jed – erodes the trust and love on which the relationship between Joe and Clarissa was founded, they reach the point where she, like Jed, is trying to read, looking for signs, attempting to interpret. Meanwhile, Joe is doing the same, avidly researching De Clérambault's syndrome […]. (2004 : 37)

Si la « collision » entre raison et pathologie est un motif récurrent dans l'œuvre de McEwan (Bradley 2009 : 28), le roman, tout en mettant cette collision en scène, laisse également se profiler la possibilité d'une collusion entre rationalité et folie. Le caractère et les croyances de Jed paraissent initialement aux antipodes de la personnalité et des principes de Joe ; le récit fait cependant émerger entre eux des similarités de plus en plus marquées, qui soulignent l'irrationalité croissante de Joe et suggèrent que Jed pourrait être son *doppelgänger* fou, un autre Mr. Hyde, ou, dans les termes qu'emploie le premier pour décrire la pathologie du second : « a dark, distorting mirror » (McEwan *EL* 128). Ce jeu de doubles passe avant tout par l'onomastique, puisqu'en choisissant deux prénoms monosyllabiques commençant par la même lettre, McEwan peut laisser penser à ses lecteurs que Joe et Jed incarnent en réalité deux facettes d'une même personnalité schizophrène. Par ailleurs, la dévotion de Joe à la science et au rationalisme rappelle celle de Jed à Dieu ; il s'agit dans les deux cas de faire acte de *foi*, comme le démontre la tournure choisie par Clarissa dans la lettre à Joe reproduite à la fin du roman : « You said again and again that I owe you a profound apology for […] doubting your sanity, for not *having faith in your powers of rationality and deduction* » (*Ibid* 216, nous soulignons).

---

photographs *like a crazed palmist* who had become fixated on the message etched into the centre of her upturned hand. Somewhere in there was *the truth, a pattern, an explanation*, the story of Charlotte's future and history's past, so *she looked and looked until her eyes began to tear with the effort*, and her brain began to scramble at being so focused on the rectangular message from which it could derive no certain meaning » (Diski *MU* 178, nous soulignons). La sur-lecture semble bien souvent à la recherche d'une cause, d'un système de cohérence.

Avant même de douter de Joe, Clarissa insiste sur la parenté entre une foi excessive dans les bienfaits de la science, et les excès de la foi religieuse[151] :

> A few years ago, science book editors could think of nothing but chaos. Now they were banging their desks for every possible slant on neo-Darwinism, evolutionary psychology and genetics. I wasn't complaining, business was good, but Clarissa had generally taken against the whole project. It was rationalism gone berserk. 'It's the new fundamentalism,' she had said one evening. 'Twenty years ago you and your friends were all socialists and you blamed the environment for everyone's hard luck. Now you've got us trapped in our genes, and there's a reason for everything!' (McEwan *EL* 70)

La prétention à rendre « raison à tout » – soit l'aspiration à l'omniscience – est une forme d'hybris commune à l'esprit religieux et à l'esprit scientifique, « nouveau fondamentalisme » qui confine alors à la folie. Nonobstant le ton léger et taquin de l'échange initial, une conversation entre Clarissa et Joe à l'ouverture du roman se révèle programmatique : « 'I love you more now I've seen you go completely mad. The rationalist cracks at last'/'It's just the beginning,' I promised. 'Stick around' » (*Ibid* 35). Le « rationalisme devenu fou » de Joe l'apparente peu à peu à Jed[152], et chacun semble devenir pour l'autre ce « miroir sombre et déformant » évoqué par le narrateur. Signalons ici la présence de jeux de miroirs similaires dans d'autres œuvres du corpus, variations sur le thème familier du double, particulièrement adapté aux représentations de la folie (souvent dépeinte comme une scission ou un dédoublement de la personnalité, en particulier dans le cas des troubles schizophrènes). Ainsi la Charlotte-d'en-bas est-elle le double fou de la Charlotte-d'en-haut chez Diski, là où dans « Ward 9 », Misha entretient avec l'idiot assis sur un banc dans un parc voisin de l'hôpital psychiatrique (dont la présence le marque dès les premières lignes du récit) une relation de plus en plus ambivalente ; s'il décide initialement de garder ses distances, le narrateur rejoint ensuite l'idiot sur le banc pour déjeuner, et la disparition de ce dernier semble coïncider avec le glissement de Misha vers

[151] Cette analogie entre la foi du rationaliste et celle du religieux est également proposée par Will Self à travers le personnage du père du Dr. Mukti dans la nouvelle du même nom : « Dilip Mukti was an enthusiastic adherent of all scientific theories of social development, Positivism, Marxism, Keynesianism – it mattered to him not one jot where on the orthodox political spectrum these prophets stood. All that was necessary for them to be incorporated into his world view was that they explain human phenomena in terms of physical processes. It was the same for the pure sciences, Darwin, Einstein, Heisenberg, Crick and Watson – there miraculous men had battled with the dark spirits of the irrational, so the reverence he accorded them was sacred in its intensity. While he was alive, a corner of the master bedroom served as a shrine for Dilip's deities » (Self 2004 : 48). C'est bel et bien un culte que voue Dilip Mukti à ces glorieux représentants d'une raison triomphante, un culte donc polythéiste : « the polytheistic cast of his father's rationalism » (*Ibid* 47).

[152] Il s'agit là d'une stratégie délibérée de McEwan : « [i]t was important to me to sow in the reader's mind a little doubt about Joe's sanity » (in Macnaughtie 2000, en ligne) ; « I wanted the reader to toy with the idea that Joe might be going completely crazy, or maybe even that Joe was Jed » (in Noakes & Reynolds 2002 : 17-18). De nombreux critiques soulignent ainsi que le texte cultive l'ambiguïté et laisse place au doute : « [a]s the crises in Joe's life mount […] he appears, both to those in the text and those reading it, increasingly irrational » (Greenberg 2007 : 102) » ; « [f]or a while the text remains in an interesting state of ambiguity – who is mad, Joe or Jed? » (Bewes 2000 : 429).

la folie. L'image de l'idiot, que le narrateur imagine mort, reste gravée dans son esprit, signe qu'une forme de lien, voire d'identification, perdure. À travers ces jeux de doubles, où la frontière entre l'un et l'autre personnage, et l'un et l'autre pôle se fait poreuse, Self et Diski, tout comme McEwan, proposent de penser le rapport entre rationalité et folie en termes non pas, ou pas exclusivement, d'opposition, mais aussi de ressemblance. Le double est mon contraire, mais aussi mon semblable ; à la fois l'autre et l'*alter ego*.

Aussi inattendue soit-elle dans le cadre d'un récit mené par un rationaliste convaincu, la ressemblance entre Joe et Jed ne cesse de s'accentuer dans *Enduring Love*, à travers leur pratique commune de la sur-lecture. Comme l'écrit Jonathan Greenberg, qui se réfère à son tour à l'archétype du Quichotte,

> [j]ust as pre-Darwinian Jed sees the signs of God's love and presence everywhere, so the ultra-Darwinian Joe sees everywhere the signs of Jed's love and presence. Overreading in this sense has been seen as a sign of madness in the novel since Don Quixote. […] Just as Cervantes's Duke and Duchess […] are pulled into Don Quixote's lunatic fantasies so Joe becomes mad by mimicking the madness of his pursuer, stalking his own stalker […]. Joe's 'rational' attempts to protect himself thus come to mirror Jed's irrational, religious belief in Joe's love. (2007 : 110-111)

Il nous semble avisé de nuancer ici le propos, puisque Joe, auquel le récit finit par donner raison, ne devient pas véritablement fou ; il démontre néanmoins que la rationalité, alors même qu'elle tente de faire rempart à la folie, est susceptible de vaciller – puisque, dans les propos de Thiher cités en épigraphe à ce chapitre, la raison ne cesse de révéler sa propre fragilité. Joe fait preuve d'irrationalité sans pour autant sombrer tout à fait dans l'extrême, là où le personnage de Harold Ford dans « The Quantity Theory of Insanity » offre une illustration plus saisissante encore des liens entre lire et délire.

Suite à la disparition de son mentor, le psychiatre Alkan (anagramme oblique de Lacan ?), Ford se lance à sa recherche dans l'ouest de Londres, persuadé qu'il s'agit d'une forme particulièrement élaborée – ou pernicieuse – de jeu de piste. Comme Jed, Ford voit l'intentionnalité partout[153] : « I saw his behaviour as purposive » (Self *QTI* 139). Il se convainc ainsi qu'une série de graffitis laissés sur les murs de toilettes publiques contient un message d'Alkan à décrypter (« Alkan's coded message », *Ibid* 143) ; la quête se double aussitôt d'une véritable enquête[154] :

[153] « Of course Ford is exhibiting classic symptoms of psychosis insofar as he labours under the delusion that the notes scrawled at random are intentionally addressed to him » (Matthews 2016 : 44).

[154] Ford se trouve engagé dans deux quêtes parallèles nourrissant deux obsessions (trouver les toilettes les plus confortables, et retrouver Alkan) qui finissent par se recouper : « I elevated my search for the ideal cubicle – warm, discrete, well lit – to an exact science. Unnoticed by me, this search was beginning to usurp the primary quest. It

> I saw it as a sequence of numbers, detached from the penises-in-themselves, thus:
>
> 7, 9, 16, 5, 16, 9, 8, 27, 9
>
> This in itself obviously represented an intentional sequence. The very fact of the way relation between prime and roots was organised, implied a capricious mind intent on toying with a willing enquirer. I immediately felt the presence of Alkan in that simple sequence. (Self *QTI* 140)

La sélectivité du regard que pose le scientifique sur l'objet transforme une accumulation aléatoire de signes numériques et graphiques (« graphic » également, puisqu'il s'agit de dessins de pénis) en séquence ordonnée – où seuls les nombres sont retenus, puis soigneusement analysés au prisme mathématique (« integers », « the way relation between prime and roots was organised »). Contrairement à la série, qui peut tenir de l'arbitraire, la séquence (terme que Ford ne cesse de répéter au fil de l'épisode) est une suite d'éléments dont l'ordre est préétabli. Comme l'écrit Maylis Rospide dans son analyse de la fiction selfienne, « face à l'anomie du monde de l'expérience, la fiction se réfugie dans le champ du prévisible et de l'ordonné. La formule mathématique, rationnelle et logique par excellence, est le signal fort de l'arrachement du texte à l'anomie qui le guette » (2009 : 331). Pour Ford – qui se dépeint ici en détective (« a willing enquirer ») – la séquence doit refléter l'intentionnalité (« an intentional sequence »), satisfaire un besoin de préméditation, d'ordre et de clarté que trahit l'emploi d'adverbes qui, parce qu'ils proclament l'évidence (« obviously », « immediately »), signalent que Harold, tout comme Joe, érige en quelques phrases la simple conjecture en certitude. Les adverbes, signes d'auto-persuasion[155], signalent également l'entrée dans la sur-lecture. Déterminé à compléter la séquence dégagée d'une première série de graffitis, Ford se consacre corps et âme à cette nouvelle obsession, explorant et examinant avec une inquiétante ferveur les murs de diverses toilettes publiques londoniennes.

Le déchiffrement devient détournement, puisque le narrateur isole certains des éléments qu'il a sous les yeux, en modifiant et en modelant le sens à sa guise. La démarche se veut cependant analytique, et rationnelle ; il s'agit ici d'épurer le message, d'extraire des éléments lisibles et interprétables par un travail d'abstraction dont nous avons vu qu'il est inhérent au fonctionnement de la rationalité : « I found that I could extract quite elegant sets of equations from the sequence whichever way I arranged it, some of which were quite tantalisingly pregnant. But although I could satisfactorily resolve them they remained mere abstractions

is ironic, therefore, that unknowingly, unintentionally, I began to find evidence of the great psychologist where I myself sought refuge » (Self *QTI* 140). La superposition du sérieux et du trivial si courante chez Self se trouve parfaitement illustrée par un tel passage.

[155] L'auto-persuasion est un phénomène dont Joe, tout en en faisant lui-même l'expérience, propose dans *Enduring Love* une exploration scientifique (McEwan *EL* 104).

devoid of real values, real content » (Self *QTI* 144). L'abstraction seule, si séduisante ou convaincante soit-elle (« elegant », « tantalisingly pregnant ») ne peut toujours suffire ; l'équation semble tourner à vide. Comme l'avance Graham Matthews dans son analyse de la nouvelle, « [t]hese nonsensical mathematical theorems indicate that the contingency of human relations is resistant to scientific formulae » (2016 : 44). Après avoir établi plusieurs hypothèses quant à la valeur et au contenu de ces chiffres qu'il ne cesse de lire, relire et de manipuler, Ford s'arrête sur la théorie (ou la surinterprétation) suivante :

> All the sequence was a set of coordinates which mapped a journey across central London. A journey which at every juncture prefigured my own. Clearly Alkan was tailing me from the front; damnably clever […]. Now I looked at the route laid out on the map it was quite clear that I had been mapping out a basic geometric configuration. I had simply to extrapolate the next set of coordinates in order to confront the errant psychologist. (Self *QTI* 145)

Le narrateur adopte ainsi à son tour « le regard du cartographe » évoqué plus haut dans ce chapitre, et parvient par là même à conférer un sens – soit, ici, une direction – à un ensemble de données devenues *coordonnées*, dans un système qui paraît permettre l'extrapolation – soit la prédiction si chère à Joe également. Auparavant désorienté, Ford trouve, par le jeu de la sur-lecture, une nouvelle orientation. Le passage est empreint d'un désir de clarté (« [c]learly », « it was quite clear ») qui trouve son expression dans la simplicité et le caractère géométrique du tracé que Ford voit émerger de la séquence numérique (« a basic geometric configuration »). Cependant, pour le dire avec Rospide, « [l]e texte selfien présente […] parfois la course effrénée à la symétrie et à la cohérence comme un prodrome de la folie » (2009 : 371), et l'incohérence de certaines formulations de Ford (dont l'oxymore, « Alkan was tailing me from the front ») semble venir rappeler les dangers d'une raison en surrégime.

La nouvelle constitue bel et bien « un exemple de raison téléologique poussée à l'extrême qui transforme une quête absurde en parfaite logique » (Rospide 2009 : 430). Logique imparfaite pourtant, puisqu'elle est démentie par sa conclusion : Ford, s'il retrouve Alkan à l'endroit prévu, doit cette rencontre à la plus folle des coïncidences et constate que ce dernier, loin d'avoir orchestré ce jeu de piste déroutant et semé d'étranges indices dans des lieux pour le moins incongrus, est réellement surpris par ces retrouvailles – il se trouve en outre dans un état mental alarmant :

> It turned out that the whole thing was an utter fluke, an example of the most preposterous chance, an amazing coincidence; or, laden synchronicity, evidence of fate, karma, the godhead. Alkan thought chance. I was inclined to agree with him. For he had nothing to say to me, absolutely nothing, but a kind of chewed-up, pop-eyed obsession with a set of

> conspiracies being fomented against him by Communist psychiatrists. Alkan had gone completely mad, psychotic, subject to delusions. (Self *QTI* 146)

Ford se détourne rapidement de toute explication scientifique ou rationnelle pour s'en remettre (avec un dépit que laisse transparaître l'énumération) au hasard, voire à des causes cosmiques ou divines (« karma, the godhead ») qui rappellent la foi de Jed. La folie presque caricaturale d'Alkan (« pop-eyed obsession ») est confirmée et consacrée en fin de passage par le rythme ternaire (« mad, psychotic, subject to delusions »).

La folie du maître ne suffit pas, cependant, à faire oublier celle de l'élève. Ford résume ainsi la période ayant suivi l'épisode londonien en des termes particulièrement explicites : « I had thought at the time that I was ensuring the objectivity that would be necessary for formulating a new large-scale theory of the psychopathology of societies as a whole. But really I had been teetering towards institutionalisation » (*Ibid* 148-49). La force de suggestion de l'allitération (« teetering towards institutionalisation ») va jusqu'à faire entendre ce titubement d'une raison qui s'est conduite elle-même tout au bord de l'abîme. On mesure bien toute la fragilité de la frontière entre folie et rationalité, dont l'hybris trouve une parfaite incarnation dans la théorie totalisante à laquelle aboutit Ford[156] – et qui prétend non seulement quantifier, mais aussi contrôler la folie. La théorie quantitative de la démence, qui part de simples « griffonnages » (« doodles », *Ibid* 166) découle explicitement d'une sur-lecture :

> And yet this particular diagram has such an appealing, cogent form. It looks as if it ought to express a genuine relationship of some kind. It is too four-square, too obviously functional, to be a mere doodle. I see it in the shape of the schematic diagram I drew to express the double-double-bind status of the Concept House trial… And then I see it, altogether, in one pure thought-bite; the Quantity Theory of Insanity shows its face to me. (*Id*)

Ford procède non pas du fond à la forme, mais de la forme au fond ou, dans les termes que nous avons employés plus haut, du cadre au contenu. La déduction, pourtant inhérente au raisonnement scientifique, est abandonnée au profit d'une démarche inductive détournée : le théoricien ne part pas de phénomènes observés, mais d'une production individuelle radicalement abstraite, pour l'élaboration d'une loi générale. La surabondance des modalisateurs (« it looks as if », « it ought to », « too obviously », « I see it in the shape of ») révèle que l'approche de Ford n'est pas scientifique, si l'on définit ce terme par une certaine

[156] Le narrateur reconnaît être en proie à l'hybris au moment de cette découverte voulue scientifique : « I suppose all people who look for the first time upon some new, large-scale, explanatory theory must feel as I did at that moment. With one surge of tremendous arrogance, *of aching hubris*, I felt as if I were looking at the very form of whatever purpose, whatever explanation, there really is inherent in the very stuff of this earth, this life » (Self *QTI* 166, nous soulignons).

mesure d'objectivité ; le passage se trouve au contraire saturé par la subjectivité du narrateur – le langage épiphanique n'est-il pas, par essence, subjectif ? Ces quelques lignes nous semblent en effet relater non pas une découverte scientifique, mais une révélation ou une épiphanie qui va ensuite s'appliquer à, dans les termes si parlants de Genette, « cautionner en scientificité un vertige » (1972 : 69). La sur-lecture vertigineuse de Ford se soumet au pouvoir de séduction, voire de subjugation, de la forme, dont la description rappelle l'allégeance de la rationalité traditionnelle à la régularité (« four-square »), à la cohérence (« cogent ») et à la fonctionnalité (« functional ») des cadres qu'elle entreprend de dessiner. Or la perfection d'une telle forme, qui enthousiasme tant le créateur de cette nouvelle théorie, est liée à son caractère schématique (« schematic diagram »)[157], soit son appartenance à ce « règne froid de l'abstraction » dénoncé par Blanchot. La théorie quantitative de la démence a tout d'un simulacre ouvertement revendiqué, puisqu'elle n'est pas une représentation du réel, mais la représentation d'une représentation initialement dissociée des réalités qu'elle se propose de décrire et de réguler[158]. Tout comme Joe, Harold aspire ainsi à un « état de grâce mathématique » :

> In one fell swoop I also found myself abandoning all the models of sanity and insanity I had absorbed during my years of study. The key to the abnormal psyche lay not in a juxtaposition between the acquired and the instinctual, nor in the comprehensive model of the workings of the mind, but *in an altogether purer, more mathematical direction*. Traditional psychology retained the status of being a pseudoscience, its findings unable to bridge the vast gulf between the empirically testable hypotheses of neurophysiology and the incommunicable truths of inner mental states. […] All this would end with Quantity Theory. The individual psyche would be left to discover its own destiny; psychology would be confined to the elaboration of statistical truths. (Self *QTI* 168, nous soulignons)

La soudaineté de la conversion de Ford à une modèle strictement mathématique et statistique (« in one fell swoop »), loin de venir étayer un comportement rationnel, signale une conduite irrationnelle et impulsive, menée par le désir effréné d'épurer le réel, de l'évider de sa complexité, de faire disparaître la distance abyssale (« the vast gulf ») qui sépare l'hypothèse scientifique (« the empirically testable hypotheses of neurophysiology ») d'une vérité psychique que Ford juge inatteignable. La révolution qu'il compte introduire via la théorie quantitative de la démence correspond en réalité à l'avènement d'une définition particulièrement restrictive (« confined to ») de la psychologie en tant que discipline scientifique : la science n'est plus, ou ne vise plus un savoir complexe, polymorphe et inclusif,

[157] Cette théorie fictionnelle n'est pas la seule à succomber à la tentation du schéma, qui se manifeste dans de nombreuses théories génériques existantes selon Genette : « [l']histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétéroclite du champ littéraire et prétendent découvrir un 'système' naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres » (in Genette & Todorov 1986 : 126).

[158] C'est ce que réaffirme Ford lui-même à la clôture de la nouvelle : « Quantity Theory is not concerned with total physical cause, it operates at the level of the signifier » (Self *QTI* 193).

mais devient au contraire outil de chiffrage et de prévision, qui ne peut prétendre qu'à l'élaboration de « vérités statistiques » – formule qui confine à l'oxymore puisqu'une vérité statistique, toujours manipulable, ne peut être que relative. Cette mutation du scientifique en statisticien – ou du théoricien en pur technicien – est la conséquence directe d'une démarche réductionniste déjà satirisée par Self plus tôt dans la nouvelle, à travers l'évocation d'un institut spécialisé dans le réductionnisme : « [m]ost of the fellows were engaged in straightforward reductivist studies » (Self *QTI* 153). Cette approche (que nous avons précédemment déclarée caractéristique du fonctionnement de la rationalité) se trouve ici poussée à l'extrême, et admirablement synthétisée par le postulat fondamental de la théorie quantitative de la démence : « What if there is only a fixed proportion of sanity available in any given society at any given time ? » (*Ibid* 166). Un tel présupposé a en effet de quoi laisser le rationaliste rêveur, puisqu'aborder la folie par l'intermédiaire de « quotients » conduirait bel et bien à la circonscrire, et à pouvoir la contrôler. L'histoire de la théorie quantitative de la démence en montre cependant tous les dangers et toutes les dérives[159] :

> How the Quantity Theory of Insanity moved from being an original, but for all that academic, contribution to ideas, to being something else altogether. A cult? A body of esoteric knowledge? A political ideology? A religion? A personal philosophy? Who can say. Who can account for the speed with which the bastardised applications of the theory caught on. First of all with the intelligentsia, but then with the population as a whole. (*Ibid* 176)

Autre exemple du « rationalisme devenu fou » condamné par Clarissa dans certaines théories scientifiques contemporaines, la théorie quantitative de la démence nourrit le « nouveau fondamentalisme » de certains de ses adeptes. La folie de la théorie elle-même paraît ainsi se mesurer à celle de ses partisans, dont le fantasque Adam Sikorski, longuement décrit par Ford. Dans la nouvelle comme dans *Enduring Love*, l'hybris de la rationalité prend principalement la forme de délires d'interprétation ; les œuvres du corpus explorent également d'autres exemples des excès de la raison non plus seulement herméneutique, mais aussi classificatoire, au premier rang desquels le délire de catégorisation.

[159] Ou, dans les termes relativement naïfs de Ford, « my critics became sidetracked by the moral implications of Quantity Theory, rather than by its mathematics » (Self *QTI* 175).

2.B. Délires de la catégorisation

Le vertige taxinomique théorisé par Perec se manifeste, dans le champ de la théorie littéraire et de la théorie psychiatrique notamment, par la production de catégories dont la prolifération potentielle est susceptible de mettre en doute la pertinence ou la légitimité des classements établis. Concernant l'étude et l'analyse de la littérature, comme le souligne Vanessa Guignery, « la création du concept même de genre résulte d'une obsession taxinomique, d'une tendance irrépressible de l'espèce humaine à classer, ordonner, organiser, délimiter, trancher, ranger » (2007 : 8). « Obsession » bien rendue par le poids de l'énumération, qui signale que ce penchant marqué de la critique littéraire pour l'activité taxinomique – son « exubérance taxinomique » selon Derrida (2003 : 238) – semble parfois tenir d'une tendance pathologique, si bien que de nombreux praticiens de la littérature (refusant la contamination) critiquent cette lubie du théoricien. De façon générale, pour le dire avec Rospide, « [l]a littérature contemporaine se joue de ce désir profond et quasi instinctif chez l'humain de classer », puisque concernant la généricité, entre autres, « vouloir tout catégoriser est un projet […] fou » (2009 : 267, 270). L'évanescence définitoire du roman donne ainsi lieu à des « vertiges classificatoires » (Derrida 2003 : 239-240) dont Michel Raimond donne une première idée lorsqu'il cite les variantes du genre selon le Grand Larousse du XXe siècle et Le Robert, et aboutit à une liste véritablement étourdissante : roman historique, roman pastoral, roman didactique, roman humoristique, roman satirique, roman épistolaire, roman intime, roman de mœurs, roman psychologique ou d'analyse, roman d'aventures, roman de cape et d'épée, roman d'amour, roman à clefs, roman autobiographique, roman exotique, roman régionaliste, roman noir, roman d'épouvante, roman de science-fiction, roman d'anticipation, roman de guerre, roman policier, roman à clefs… (Raimond 2011 : 30). La complexité et l'ouverture inhérentes à la forme romanesque exigent souvent, de plus, le recours à plusieurs catégories pour la description et/ou l'étude d'une œuvre ; c'est le cas pour *Enduring Love*, que Kiernan Ryan présente en ces termes :

> This romantic psychological thriller, complete with crazed stalker, hit men, handguns and hostage drama, doubles as a tenacious novel of ideas, an intellectual detective story, in which reason and science finally prevail over the senselessness and lunacy that have shaken their foundations. (in Childs 2007 : 46)

Concernant la nouvelle, Thierry Ozwald souligne que la liste des variantes possibles (sous-genres ou sous-espèces) est tout aussi vertigineuse (1996 : 69). On voit bien que l'effort toujours renouvelé de « ranger les multiplicités dans une nomenclature » (Derrida 2003 : 240) dérive aisément vers un répertoriage sans fin, un inventaire plus descriptif qu'analytique, un catalogue

au nombre d'entrées illimité (et non plus délimité), démarches allant précisément à l'encontre des objectifs visés. Ainsi, selon Stalloni,

> [l]'entreprise d'ébranlement de l'édifice des genres littéraires semble avoir emprunté deux voies qui n'ont de contraire que l'apparence : l'excès et le défaut. D'une part, la pertinence de la notion s'est diluée dans la surenchère : à côté des genres consacrés se sont développés, en accord avec l'évolution des goûts, du 'contexte' historique, des genres nouveaux, particuliers, petits genres autonomes, pseudo-genres, sous-genres, sous-sous-genres dont la multiplicité et la singularité entament le crédit des catégories majeures. D'autre part, et plus ouvertement, la classification générique a eu à souffrir de diverses remises en cause menées au nom de la liberté de création, du droit au mélange et du refus des rigidités taxinomiques. (2016 : 99)

Nous verrons que chez les auteurs du corpus, la remise en cause de la classification générique procède par « défaut », selon la terminologie de Stalloni ; les œuvres expriment en effet un net « refus des rigidités taxinomiques » en promouvant le « mélange » et en travaillant à l'assouplissement des frontières. Concernant la classification non plus littéraire mais médicale et psychiatrique, à l'inverse, c'est bien « l'excès » et la « surenchère » que dénoncent explicitement certains des textes étudiés. Dans « Ward 9 », l'(anti-)psychiatre Zack Busner se lance dans un réquisitoire enflammé contre la classification psychiatrique : « '[w]e're really finding out the extent to which all the categories of psychopathology are just that : dry, empty categories, devoid of real content, representing only the taxonomic, psychic fascism of a gang of twisted old men » (Self *QTI* 57). La teneur du propos et sa virulence même s'inspirent directement de la rhétorique de l'antipsychiatrie, dont nous proposons ici un exemple choisi, tiré d'un réquisitoire non plus fictionnel mais réel, *The Myth of Mental Illness* de Thomas Szasz :

> I insisted that mental hospitals are like prisons, not hospitals; that involuntary mental hospitalization is a type of imprisonment, not medical care; and that coercive psychiatrists function as judge and jailers, not healers. I suggested that we view and understand 'mental illnesses' and psychiatric responses to them as matters of law and rhetoric, not matters of medicine or science. (2010 : xii)

Busner, dont l'ubiquité dans l'univers fictionnel selfien est d'ores et déjà un lieu commun de la critique[160], est en effet un personnage modelé sur diverses figures tutélaires du mouvement antipsychiatrique (extrêmement influent en Grande-Bretagne dans les années 1960 et 1970)[161],

[160] On peut notamment citer Malcolm Hayes dans la monographie qu'il consacre à Will Self : « Busner's fictional ubiquity » (2007 : 88). Selon Graham Matthews, de tous les personnages récurrents qui permettent à Self de tisser, au fil de ses ouvrages, sa toile fictionnelle, Busner est le plus mémorable (2016 : 40). L'auteur va jusqu'à reprendre, en guise de titre au chapitre traitant des liens entre la fiction selfienne et l'univers de la psychiatrie, une formule non seulement évocatrice, mais programmatique de Misha dans « Ward 9 » : « the unfailing regularity of Dr Busner » (Self *QTI* 42).

[161] « Dr Zack Busner, a fictional composite of influential (anti-)psychiatrists such as R.D. Laing, Oliver Sacks and Thomas Szasz » (Matthews 2016 : 40). Sophie Roche propose une synthèse utile de la philosophie de ces théoriciens et praticiens de l'antipsychiatrie : « [l]'antipsychiatrie postulait que la folie était l'expression

à commencer par R.D. Laing, dont la communauté expérimentale de psychiatres et de patients à Kingsley Hall (établie en 1965) est parodiée par la « Concept House » de Busner[162]. Le fonctionnement même du service psychiatrique décrit dans « Ward 9 » semble grandement inspiré de celui de cette « Concept House » au nom si évocateur, à la fois première et dernière demeure d'un concept inapplicable – et peut-être de tout concept du fait même de cette inapplicabilité qui consacre (sans doute pour une énième fois) le divorce entre théorie et pratique. Loin de guérir les patients en leur laissant toute liberté, la « Concept House » – comme « Ward 9 » ensuite – paraît rendre les thérapeutes fous à leur tour, dans une dynamique non pas de purgation, mais de propagation de la folie[163]. Si Busner, dans ses jeunes années (et dans les premiers opus selfiens), adhère aux préceptes de l'antipsychiatrie comme aux paroles d'un prophète, il change radicalement de regard après de longues années d'exercice en tant que psychiatre, et dans *Umbrella*, exprime un avis autrement plus acerbe sur son ancien mentor et sur ses théories (« *Ronnie's madness about madness* », Self 2012 : 396). L'idéalisme des premiers temps est assez rapidement remplacé par un pragmatisme déjà souligné, non sans ironie, dans la nouvelle éponyme du recueil intitulé *Dr Mukti and Other Tales of Woe* :

> Yes, order was good, mused Busner, order was productive. In the heady days of his Concept House and the origination of the Quantity Theory of Insanity, Busner had taken entirely the contrary view. Then his life – like his mind – had been characterised by a wilful disregard for all categories, all classifications, all systems. But with advancing age […] he'd come to value whatever clarity he could obtain in the murky waters of mental healthcare. (Self 2004 : 61)

Considérant le psychiatre comme son ennemi juré (« Busner, his nemesis », *Ibid* 65), le personnage du Dr. Mukti a tout du parfait représentant de ce « fascisme taxinomique » dénoncé par le jeune Busner dans « Ward 9 » puisque, dans les termes de Matthews : « Shiva Mukti is

---

symptomatique d'une société folle. Les schizophrènes ne sont donc pas des malades mais des déviants par rapport à une norme sociale et leur internement n'a pas d'autre but que de les contraindre à accepter l'ordre établi. Le schizophrène est un être qui ne veut pas renoncer à son originalité, à sa richesse personnelle et sa folie est une régression pour retrouver une quiétude prénatale. Il ne faudrait donc pas intervenir par l'emploi de médicaments mais au contraire le laisser aller jusqu'au bout de sa folie, dont il reviendra naturellement guéri » (Roche in Berque 2015 : 53).

[162] Dans la droite ligne des postulats fondamentaux de l'antipsychiatrie, cette « Concept House » cherche à abolir la frontière habituellement dressée dans la société entre fous et sains d'esprit, et plus spécifiquement ici, entre patients et thérapeutes: « [it] was dawning on me that the whole way in which people have hitherto viewed mental illness has been philosophically suspect. The division between doctor and patient has corresponded to an unwarranted epistemological assumption. Here at the Concept House we are dedicated to redefining this key relationship » (Self *QTI* 157).

[163] Ce fut également le cas à Kingsley Hall selon Adrian, le fils de R.D. Laing, dont les propos sont retranscrits par le journaliste Jon Ronson dans *The Psychopath Test* : « '[w]ell,' he said, 'the downside of having no barriers between doctors and patients was that everyone became a patient.'/ There was a silence./ 'When I envisaged Kingsley Hall I imagined everyone becoming a doctor,' I said. 'I suppose I was feeling quite optimistic about humanity.'/ 'Nope,' Adrian said. 'Everyone became a patient. Kingsley Hall was very wild. There was an unhealthy respect for madness there. The first thing my father did was lose himself completely, go crazy, because there was a part of him that *was* totally fucking mad' » (2012 : 74).

the poster child for *DSM*-led psychiatric practice » (2016 : 53). Dans le domaine de la psychiatrie contemporaine, la pulsion classificatoire trouve l'une de ses incarnations les plus emblématiques dans le *DSM* (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), dont chaque nouvelle édition ajoute à la liste existante – régulièrement révisée – un nombre considérable de pathologies. Roy Porter parle d'une « explosion » (2002 : 214) dans l'échelle même de cette entreprise de classification : si la première édition du *DSM* ne comportait qu'une centaine de pages, la dernière en date (*DSM-V*, 2013) frôle le millier, apportant la preuve tangible d'une expansion vertigineuse, soit de la création d'une myriade de nouvelles catégories dont la démultiplication semble pouvoir se poursuivre *ad absurdum*, le moindre trait de caractère pouvant désormais devenir symptôme.

Cette tendance de plus en plus prononcée à la sur-psychiatrisation, susceptible de pathologiser tous les aspects du comportement humain, est déjà soulignée par Frame dans *Faces in the Water*, à travers une observation (extra)lucide de la narratrice : « Dr Howell drank from the special cup which was tied around the handle with red cotton to distinguish the staff cups from those of the patients, and thus prevent *the interchange of diseases like boredom loneliness authoritarianism* » (*FW* 20, nous soulignons). La disparition des virgules rend ici manifeste une crainte de la contamination qui rend précisément cette contamination possible, faisant de tout une maladie. Comme l'explique Patrick Landman, le *DSM* médicalise entre autres le deuil ou la gourmandise (in Berque 2015 : 69)[164] ; or, pour le dire avec Olivier Tarragano, « [c]hacun de nous a des travers, des obsessions, des éléments symptomatiques qui ne sont pas des pathologies » (*Ibid* 77). Ces « bibles taxinomiques » (*Id*) au premier rang desquelles figure le *DSM* risquent paradoxalement, de par cette multiplication et/ou cette extension des classifications psychiatriques, de brouiller la frontière (certes ténue) entre santé et pathologie mentale. Comme le précise Tarragano, « le problème fondamental est que l'éclatement des catégories fait qu'à certains égards elles en viennent à décrire chacun d'entre nous » (in Berque 2015 : 77). Dans le recueil d'essais (ou d'histoires[165] ?) intitulé *The Psychopath Test: A Journey*

[164] Par ce processus de médicalisation, la psychiatrie théorique contemporaine ou « psychiatrie qui s'écrit », « de plus en plus biologisante » (Hochmann in Berque 2015 : 29), paraît vouloir se rapprocher de la médecine somatique. Comme le souligne cependant Patrick Landman, « [l]e réductionnisme menace toujours. Le problème aujourd'hui est que certains voudraient faire de la psychiatrie une pure neurologie. C'est très tentant de tout focaliser sur le cerveau comme ordinateur central ». Or « [d]ire que la conscience ne se réduit pas au cerveau, ce n'est pas en revenir à une 'âme', mais à l'existence du psychisme » (Landman in Berque 2015 : 71). Nous souscrivons entièrement à la conclusion de l'auteur selon laquelle « [i]l n'y a pas d'un côté le scientisme et de l'autre l'obscurantisme. On peut tenir compte des progrès scientifiques – les psychiatres sont des médecins – sans céder au réductionnisme » (*Ibid* 72).

[165] Le premier chapitre de *The Psychopath Test* (« The Missing Part of the Puzzle Revealed ») s'ouvre en effet sur ces mots : « [t]his is a story about madness » (Ronson 2012 : 1). Le terme anglais pouvant désigner un récit aussi

Through the Madness Industry (2011) et acclamé, entre autres lecteurs enthousiastes, par Will Self lui-même[166], le journaliste Jon Ronson met en scène sa propre *persona* en plein survol des pages du *DSM-IV-TR*. Cette première lecture, toute sommaire soit-elle, éveille la curiosité de Ronson et en invite une seconde destinée à l'autodiagnostic ; le verdict tombe avec une rapidité déconcertante : « 'I wonder if I've got any of the 374 mental disorders ?' I thought./I opened the manual again./And I instantly diagnosed myself with twelve different ones » (2012 : 33-34). Au vu du nombre étourdissant de pathologies répertoriées par ce « manuel », et de la tendance sous-jacente à pathologiser un nombre croissant de comportements et de réactions, il semble difficile de s'étonner que tout individu – même s'il se considère sain – puisse se reconnaître dans plusieurs des séries de symptômes enregistrées par le *DSM*. On serait sans doute bien plus surpris par un autodiagnostic non concluant, puisque, comme le souligne Ronson avec humour, pour les auteurs du *DSM*, la maladie mentale est omniprésente :

> General Anxiety Disorder was a given. But I hadn't realized what a collage of mental disorders my whole life has been, from my inability to grasp sums (Arithmetic Learning Disorder) and the resultant tense homework situations with my mother (Parent-Child Relational Problem) right up to the present day, to that *very day*, in fact, which I had spent much of getting jittery with the coffee (Caffeine Induced Disorder) and avoiding work (Malingering). I suspect it was probably unusual to suffer from both General Anxiety Disorder *and* Malingering, unproductiveness tending to make me feel anxious, but there it was. I had both. Even sleep offered no respite from my mental disorders. There was Nightmare Disorder, which is diagnosed when the sufferer dreams of being 'pursued or declared a failure'. All my nightmares involve someone chasing me down the street whilst yelling, 'You're a failure!'
>
> I was much crazier than I had imagined. Or maybe it was a bad idea to read the DSM-IV when you're not a trained professional. Or maybe the American Psychiatric Association had a crazy desire to label all life a mental disorder. (*Ibid* 35)

Par la force (potentiellement abusive) de la nomenclature et de la terminologie psychiatriques, un vaste éventail d'expériences quotidiennes, et largement partagées, se voit systématiquement médicalisé – or un tel systématisme confine à l'absurde, comme le signalent à la fois la longueur de l'énumération dans le premier paragraphe, et l'hypothèse finale énoncée à la fin du second. C'est bel et bien un « délire de la catégorisation » (« a crazy desire to label all life a mental disorder ») qui paraît dans une certaine mesure présider, selon Ronson, à l'élaboration du *DSM*. La fiction selfienne – en particulier la nouvelle éponyme de *Dr Mukti and Other Tales of Woe*[167]

bien littéraire que journalistique, il est intéressant de souligner que l'auteur, journaliste de profession, semble parfois jouer de cette ambiguïté et se situer entre non-fiction et fiction, entre essai (ou article) et nouvelle.

[166] « Let me state for the record: at his best, Ronson is one of the finest comic writers working today. I began *The Psychopath Test* late at night, tired, dispirited and ill – then found myself laughing like the proverbial loon for page after page » (Self 2011, en ligne).

[167] Un texte que l'éditeur (Bloomsbury), en vertu de sa longueur, présente non comme une simple nouvelle, mais comme une *novella*. On voit ici que Self ne cesse de jouer avec les catégories génériques et leurs frontières.

– met également en lumière les tendances extrémistes de ce livre saint de la psychiatrie[168]. « Self's critique of the *DSM* works by exposing the irrationality of rationalism », déclare Matthews au fil de son analyse de « Dr Mukti » (2016 : 54) : en effet, le psychiatre Shiva Mukti, dont l'allégeance au *DSM* est explicite[169], finit par voir lui aussi la maladie partout au fil de son propre naufrage dans la folie[170]. Comme le précise Matthews, qui en vient à une conclusion similaire à celle de Ronson : « [t]he ever-expanding diagnostic categories of the *DSM* suggest that the APA see mental illness everywhere and this can be read as a paranoiac delusion » (*Ibid* 55). La rationalité, puisqu'elle peut sombrer dans l'excès, peut sombrer dans la folie ; les œuvres du corpus font la part belle à cette raison qui déraisonne afin de dénoncer une forme d'hypertrophie (ir)rationnelle qui se manifeste en particulier dans la classification à outrance.

L'hybris de la rationalité à l'œuvre dans les vertiges classificatoires étudiés ci-dessus fait donc basculer le désir de définition et de distinction dans l'indéfini et dans l'indistinction, à savoir dans le territoire de la folie, que nous avons présentée au fil de cette première partie (à l'instar des auteurs du corpus) comme une force d'indifférenciation. Affront toujours renouvelé à la frontière qui veut à la fois l'exclure et l'enclore, la folie est régulièrement marginalisée ou médicalisée, entre autres opérations rationnelles de délimitation dont elle souligne justement les limites. La frontière-*limes*, celle qui sépare, se fait l'assise d'un binarisme souvent déploré[171], mais qui continue pourtant de faire rage selon les termes imagés de Zack Busner dans *Umbrella* (« the binary storm rages around him », « the binary blizzard that would blow through humanity's consciousness », Self 2012 : 348, 395-396). La pensée binaire tend non seulement à l'exclusionnisme, mais également à l'essentialisme dans le domaine du genre sexué

[168] Livre que Self, dans sa critique de *The Psychopath Test* pour le *Guardian*, décrit dans des termes particulièrement péjoratifs : « the *DSM* (*Diagnostic and Statistical Manual of Psychiatric Disorders*), the vast and ever-ramifying catalogue of aberrancy put out by the American Psychiatric Association » (2011, en ligne).

[169] « Shiva decided to take a look in the *DSM-IV* when he reached home, although he was almost certain he knew already which personality disorder Gunnar Grunbein had » (Self 2004 : 93). Il semble ici que le docteur Mukti se réfère si régulièrement aux catégories nosologiques fournies par le manuel (une véritable pratique « by the book ») qu'il en est venu à les connaître par cœur.

[170] La nouvelle constitue en quelque sorte la chronique d'un naufrage annoncé, puisque le meilleur ami et l'épouse de Shiva Mukti détectent sa folie : « [f]rom [David Elmley's] – admittedly lay perspective, it seemed as if Dr Mukti was manifesting all the symptoms that he attributed to these patients » ; « Swati Mukti became aware of her husband's instability soon after marrying him. […] Shiva's rages, his mood swings, his odd beliefs – all of it drove her to read his professional manuals. Swati Mukti had concluded that, if not actually schizophrenic, then Shiva did at least have a border-line personality type » (Self 2004 : 58, 99).

[171] Showalter constate ainsi que le discours dominant se fonde sur un binarisme associé à la rationalité (« a hegemonic cultural discourse predicated on binary structures that appear as the language of universal rationality », 1987 : 22), que Butler condamne explicitement, en particulier dans le domaine du genre sexué : « that dreary binary of Same and Other that has plagued not only the legacy of dialectics, but the dialectic of sex as well » (2006 : 140).

comme du genre littéraire, le genre lui-même étant souvent synonyme d'essence. C'est ce que signale à juste titre Schaeffer dans sa critique des théories génériques essentialistes, qui sous couvert de rationalité, basculent dans l'irrationnel :

> La manière dont les théories essentialistes se servent de la notion de genre littéraire est plus proche de la pensée magique que de l'investigation rationnelle. Pour la pensée magique, le mot crée la chose. C'est exactement ce qui se passe avec la notion de *genre littéraire* : le fait même d'utiliser ce terme amène les théoriciens à penser qu'on doit trouver dans la réalité littéraire une entité correspondante, qui se surajouterait aux textes et serait la cause de leurs parentés. Les théories essentialistes veulent nous faire croire que la réalité littéraire est bicéphale : d'un côté nous aurions les textes, de l'autre les genres […], les genres étant l'essence et le principe génétique des textes. (1989 : 35)

Le genre, quintessence même de la catégorie (« concept par essence classificatoire et généalogico-taxinomique », Derrida 2003 : 239-40), doit pour cette « pensée magique » qu'est la raison lorsqu'elle rêve de tout expliquer, faire de la catégorie une « entité »[172] qui s'oppose toujours à une entité autre dans le système « bicéphale » auquel souscrivent non seulement certaines théories génériques (voire génétiques), mais aussi de nombreuses théories du genre sexué. Pour ces théories également, « le mot crée la chose » : d'un côté, non pas les femmes dans toute leur pluralité mais la femme, soit une prétendue essence féminine, et de l'autre l'homme, essence du masculin tout aussi évanescente face à la multiplicité des hommes. La frontière, à la fois ligne de séparation entre ces catégories et contour hermétique de chacune, cherche la synthèse et la simplification face à la complexité toujours renouvelée de l'identité et du monde ; le binarisme et l'essentialisme dont elle peut être l'instrument sont une réaction à, et une tentative de réduction de cette complexité. Or, comme l'écrivent Deleuze et Guattari en prenant notamment la folie pour exemple, « [t]oujours quelque chose coule ou fuit, qui échappe aux organisations binaires, à l'appareil de résonance, à la machine de surcodage : […] les jeunes, les femmes, les fous, etc. » (1980 : 263-264). La folie coule, fuit, oppose à la rigidité des frontières la liquidité et la liberté du flux et, comme le précisent les auteurs dans *L'Anti-Oedipe*,

> la déterritorialisation des flux se confond effectivement avec l'aliénation mentale, pour autant qu'elle *inclut* les re-territorialisations qui ne la laissent elles-mêmes subsister que comme l'état d'un flux particulier, flux de folie qui se définit ainsi parce qu'on le charge de représenter tout ce qui échappe dans les autres flux aux axiomatiques et aux applications de re-territorialisation. (Deleuze & Guattari 1972 : 383)

La folie serait bien « tout ce qui échappe […] aux axiomatiques », tout ce qui vient donc ébranler les fondements mêmes du raisonnement et ouvrir les frontières. Pour le dire avec

[172] « In the history of science, thinking in terms of entities has always tended to precede thinking in terms of processes » (Szasz 2010 : 1).

Stalloni, « [o]n devine quelles révoltes appellent de telles rigidités et quelles transgressions supposent de telles règles » (2016 : 9). Comme nous l'évoquions en introduction, les auteurs du corpus conçoivent l'écriture de la frontière comme une écriture *à* la frontière, un jeu avec les limites œuvrant à l'assouplissement des lignes, selon la recommandation de van Houtum et Eker : « we must open our rigid static geometric thinking to the possibility of a play on lines, a choreography of the border, without the destructive or exclusive interpretation of the border » (in Brambilla et al. 2015 : 50). Les œuvres étudiées aménagent des espaces où se joue une tension constante entre cloisonnement et décloisonnement. La liminalité des fous leur permet simultanément de critiquer l'hermétisme de la frontière et d'encourager son ouverture. On tentera ainsi de montrer dans un second temps de cette étude que dans le corpus, la frontière n'est pas toujours barrage mais souvent passage ; la liminalité n'est alors plus nécessairement synonyme de marginalité, mais entérine une hybridité générique, genrée et épistémologique féconde.

PARTIE II

TRAVERSER LA FRONTIÈRE :

HÉTÉROTOPOLOGIES, HÉTÉROTYPOLOGIES

> Borders, originally meant to separate and draw distinctions, end up being constantly crossed and become a means for uniting through passage and movement.
>
> (Lazzarini in Brambilla et al. 2015 : 182)

Loin de se limiter à un réquisitoire contre la rigidité des frontières traditionnelles, les œuvres du corpus répondent, à travers leurs représentations de la folie, à « un appel irrésistible au franchissement » inhérent à l'expérience frontalière (Martinière & Le Ménahèze 2003 : 8). Nous avons insisté en introduction sur l'ambivalence de la frontière-Janus, objet biface (« barriers or bridges », Popescu 2012 : 21). Comme le soulignent Parret, Verschaffel et Verminck, « [i]l est vrai que les frontières délimitent, mais par ce fait même elles ouvrent des possibilités. L'horizon est une ligne lui aussi, il suggère ce qui est de l'autre côté » (1993 : 5). Selon l'analyse de Bertrand Westphal, « [t]oute limite appelle le franchissement. Passant à l'âme arlequine, l'individu postmoderne ne peut se projeter dans un univers autre que celui du métissage absolu. L'hétérogène est sa profession (de foi). La transgression est son lot » (2007 : 1). Privilégier l'autre côté de la frontière, souligner sa propension à l'ouverture et à la porosité incite à prendre en compte un large éventail de phénomènes d'hétérogénéité ou d'hybridité[1], comme nous le ferons au fil de cette partie consacrée aux façons dont la folie assouplit, fluidifie, perméabilise les limites. À une rigidité majoritairement perçue comme sclérosante, voire mortifère, le corpus semble préférer une labilité jugée féconde, œuvrant à une perméabilisation de la frontière qui constitue l'une des tendances majeures des dernières décennies. Westphal n'est pas le seul à faire du glissement du *limes* au *limen*, de la frontière-muraille à la frontière-membrane, une ligne de force de la postmodernité – et du postmodernisme, dont l'une des caractéristiques principales est la perméabilité[2]. Or ce « passant à l'âme arlequine » que serait l'individu postmoderne prend assez souvent dans le discours critique les traits du fou, figure bel et bien transgressive. Selon Deleuze et Guattari, « on dit que la schizophrénie est notre

[1] « Notice the paradoxical binaries and attracted opposites that compose the bordering process: circumscribe/connect, isolate/encompass, separate/meet, confine/approach, limit/touch. Borders by definition lead to creating and taking sides, producing and occupying opposing spaces, and to many associated dichotomizations: inside/outside, inclusion/exclusion, we/they. But they also simultaneously invite transgression, a movement beyond the defined limits and enclosures of our lives to open new places and spaces, to search for reconciling alternatives, creative syntheses, resolving hybridities » (Soja in van Houtum et al. 2005 : 33-34).

[2] C'est ce qu'affirme entre autres Maylis Rospide dans sa thèse consacrée à l'œuvre de Will Self (2009 : 277). Nombreux sont les critiques à identifier, parmi les traits principaux de l'art postmoderniste, le brouillage systématique des frontières, notamment entre réalité et fiction : « [t]he blurring of boundaries is something we have all read about in most critical works on postmodernism and postmodernist literature or film » (Plo-Alastrué & Martínez-Alfaro 2002 : 9) ; « [t]his blurring of boundaries between fiction and reality relates to an important trope within literary and cultural theory during the 1990s : postmodernism » (Bentley 2005 : 4).

maladie, la maladie de notre époque » (1972 : 42) ; l'analogie traverse la plupart des textes fondateurs du postmodernisme et paraît hanter ses architectes, de Baudrillard à Eagleton[3]. Si la condition postmoderne est si souvent dépeinte en trouble psychotique, c'est sans doute parce que la folie, force de franchissement, mène régulièrement, voire systématiquement au brouillage, et parfois à la perte des frontières[4] :

> The postmodern subject, like the postmodern landscape it occupies in a relation of mutual reinforcement, has lost its traditional form of closed interiority encapsulated in a boundary. Jameson suggests that 'schizophrenia' aptly describes the state of postmodern subjects in general. While nominally a dysfunction of time, schizophrenia equally presents a dysfunction of space; a failure to adhere to an external reality, to arbitrate the distinction between inside and outside […]. (Kirby in Duncan 1996 : 51)

La « schizophrénie » postmoderne, à l'instar de la folie telle que nous la décrivons au fil de cette étude, dé-limite voire illimite, et dérègle l'espace. Nous reviendrons plus précisément au terme de cette partie sur les liens qu'entretiennent les œuvres du corpus avec certains aspects de la vaste nébuleuse théorique que l'on nomme – non sans réserves – le postmodernisme. Contentons-nous dans ces propos introductifs d'insister sur la propension de ces histoires de fous et de folles à assouplir et à passer les frontières, pour

> relancer sans cesse une traversée de ce qui, au plus intime de chacun, fait obstacle ou empêchement à la rencontre et qui peut nous exposer en premier lieu à l'angoisse, au ridicule, ou à des affects tels que la honte et la haine lorsque nous nous confrontons au Réel dans les turbulences du transfert psychotique. (Chemla 2010 : 8)

Relancer cette traversée implique, dans le corpus étudié, de créer des « espaces autres », selon une terminologie foucaldienne dont nous étendrons le champ d'application à la pratique fictionnelle. La frontière n'est plus simplement, ou strictement ligne, mais ouverture[5], point de passage ou de bascule vers l'hétérotopie, où « la frontière qui pose des limites, donc des restrictions, invite à leur brouillage, à un processus dynamique de remise en question et de transgression, ce qui est tracé aspirant à se dé-tracer, ce qui est écrit à se dés-écrire pour mieux se ré-écrire » (Martinière & Le Ménahèze 2003 : 12). Les œuvres du corpus soulignent et

---

[3] Comme le signalent les auteurs de l'étude intitulée *Madness in post-1945 British and American Fiction*, « [m]any theorists of postmodernity borrow, both conceptually and terminologically, from psychiatry in order to illuminate their theories » (Baker et al. 2010 : 162). Ils citent notamment les écrits de Jean Baudrillard et Terry Eagleton : « [n]ote here Eagleton's adoption of a psychiatric term, 'schizoid', to describe the postmodern 'artefact' » (161) ; « Baudrillard's redefinition of the postmodern lack of definable, actual reality, leading to a dizzying 'schizophrenic vertigo' » (163).

[4] Cette expression est notamment employée par Greig dans son introduction aux pièces de Kane : « the losing of borders that the psychotic mind experiences » (2001 : xvi). C'est bel et bien la disparition des frontières que la dramaturge met au cœur de sa définition de la folie lorsqu'elle évoque la genèse de sa dernière pièce : « [i]t's about a psychotic breakdown, and what happens to the person's mind when *the barriers which distinguish between reality and the forms of imagination completely disappear* […] » (in Saunders 2009 : 81, nous soulignons).

[5] « Poreux, le *limen* [est] la bordure qui ouvre sur un nouvel inconnu, mais qui *ouvre* au lieu de *fermer* » (Westphal 2007 : 73).

cultivent la perméabilité et la porosité de la frontière-*limen* ou membrane[6], devenue « seuil indéfiniment franchissable » (Westphal 2007 : 62), pont ou porte vers le(s) autre(s) monde(s) de la folie. Ces « espaces autres » où se déploie l'expérience folle sont ainsi susceptibles de dessiner des frontières autres. On tentera par conséquent de montrer au fil de cette deuxième partie que l'hétérotopologie – comprise, au sein de l'œuvre littéraire en général et de notre corpus en particulier, comme la création et l'exploration plutôt que l'étude d'hétérotopies – a pour horizon une hétérotypologie, que nous proposons de définir comme une façon de « penser/classer » autrement, soit de faire ou de laisser émerger des catégories d'un autre genre.

[6] « Les membranes restent perméables ; des pores, des orifices les traversent. Les échanges, loin de s'interrompre, s'accroissent et se diversifient » (Lefebvre 1974 : 205).

Chapitre 4.
Les « espaces autres » de la folie

Au sein des ouvrages du corpus, la frontière devient souvent fêlure, la ligne dévoile une fissure, la couture se défait pour laisser entrevoir la doublure imaginaire d'espaces réels où s'engouffrent ces récits de folie, explorations de l'interstice et créations d'hétérotopies. Selon Deleuze et Guattari, la fêlure correspond à un assouplissement de la ligne, sorte de stade intermédiaire entre ligne molaire et ligne de fuite dans la typologie que proposent les deux théoriciens : « *[l]igne de coupure, ligne de fêlure, ligne de rupture*. La ligne de segmentarité dure, ou de coupure molaire ; la ligne de segmentation souple, ou de fêlure moléculaire ; la ligne de fuite ou de rupture, abstraite, mortelle et vivante, non segmentaire » (1980 : 244-245). La frontière-faille, « ligne de segmentation souple », potentiellement ouverture et passage, peut donner à ces « espaces autres » que déploient les auteurs pour représenter l'expérience folle une nouvelle profondeur.

1. Explorations de la faille

La folie a une profonde affinité avec la faille dans l'imaginaire collectif, qui attribue au fou un esprit « fêlé » – on peut notamment songer à l'étymologie du terme de « schizophrénie », qui signifie « esprit fendu »[7]. La métaphore est reprise par R.D. Laing dans son ouvrage séminal au titre particulièrement évocateur, *The Divided Self* (1955) : « the cracked mind of the schizophrenic may let in light which does not enter the intact minds of many sane people whose minds are closed » (1990 : 27). On remarque au passage que le discours antipsychiatrique valorise la singularité de l'esprit fou par le lexique comme par la syntaxe, le ou la schizophrène étant nettement distingué(e) des sains d'esprit, devenus foule sous l'effet du recours au pluriel. L'affirmation de Laing semble trouver confirmation dans *4.48 Psychosis*, à travers le leitmotiv du rai de lumière surgissant à l'ouverture d'une trappe (« Hatch opens/Stark light », Kane *4.48* : 23, 28, 37), autre écho à l'aphorisme attribué dans sa version française à Michel Audiard, et dans la version anglaise à Groucho Marx : « [h]eureux soient les fêlés car ils laisseront passer

[7] La folie se manifeste ainsi souvent par la division, par une fissuration de l'identité unifiée, soit (en termes médicaux) par des troubles dissociatifs. Si dans *Monkey's Uncle*, ce n'est pas officiellement de schizophrénie que souffre Charlotte, la crise initiale donne cependant lieu à un dédoublement immédiat de sa personnalité, bel et bien « fendue », et selon Nicole Terrien, le roman reflète l'évolution d'un esprit schizoïde (in Guignery 2009 : 89). Chaque série de chapitres donne ainsi voix/e à l'une des « personnalités multiples » (formulation empruntée à certains diagnostics cliniques) de la narratrice.

la lumière » (« Blessed are the cracked for they let in the light »[8]). La folie comme fissuration pourrait ainsi mener à l'éclatement comme à l'éclairement. Sans toujours adopter une rhétorique épiphanique, ou idéaliser cette béance dite caractéristique de l'esprit des fous[9], qui en fait selon le plaidoyer souvent passionné de Laing un esprit fondamentalement *ouvert*, les auteurs du corpus dépeignent bel et bien l'expérience de la folie comme celle d'une ouverture, point d'origine de diverses dynamiques de déterritorialisation, soit de déplacement ou de dérive vers d'autres espaces.

1.A. Ouvertures

La plupart des personnages du corpus paraissent vivre la folie comme une rupture, une chute ou un basculement consécutifs à l'ouverture (souvent soudaine[10]) d'une faille, à l'instar de Charlotte Fitzroy dans *Monkey's Uncle* :

> [Q]uite unexpectedly, and without the slightest warning, she seemed to lose her footing amid the treacherous minutiae of her thoughts, and *found herself falling headlong through a gaping hole that had suddenly appeared between the one side of one thing, and the other side of the other*. (Diski 1994 : 16, nous soulignons)

La virgule qui, en fin de phrase, vient introduire une distance entre deux dimensions parallèles jusque dans la syntaxe (« the one side of one thing », « the other side of the other ») mais brusquement disjointes, matérialise la fissure aussitôt devenue béance (« gaping hole ») où s'abîme Charlotte – dont la chute fait ici directement écho à celle d'Alice dans l'hypertexte carrollien. L'imminence du basculement signalé en début de passage (« lose her footing ») rappelle ici que, pour le dire avec Allen Thiher, « we still define madness as a loss of equilibrium » (1999 : 20). Cette formulation trouve notamment un écho chez Self dans « The North London Book of the Dead » puis dans « Ward 9 » (« [w]as I losing my balance ? » ; « [r]eal loss of equilibrium », *QTI* 10, 40), ainsi que dans *The Wonderful World of Dissocia*, au fil de l'interrogatoire auquel Victor Hesse soumet Lisa à l'ouverture de la pièce : « [a]nswer me honestly, Miss Jones : would you say that your life has recently been… out of balance? » (Neilson *WWD* 203). C'est également chez Neilson une béance, de nature à la fois temporelle

[8] Ces formules font explicitement écho au chapitre 5 de l'Évangile selon Matthieu (v.3 : « [h]eureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux »/ « Blessed be the poor in spirit, for theirs is the kindgom of heaven »).
[9] « Madness occurs when there is a *béance* […] in the chain of signifiers that constitute the subject » (Thiher 1999 : 291-292).
[10] Comme *Monkey's Uncle*, et à travers les mêmes références à l'intertexte carrollien, *Enduring Love* souligne que d'une vie rationnelle et ordonnée au chaos de la folie, il n'y a qu'un pas : « [t]he other Carroll reference in the novel, when Joe compares Johnny B.Well to the dormouse at the Mad Hatter's tea party, underlines the novel's dominant sense of how easy it is to step out of one apparently sane, rational world into one characterized by chaos and ultimately madness » (Clark & Gordon 2004 : 76).

et spatiale (la perte d'une heure au fil de deux voyages transatlantiques successifs), qui est à l'origine du déséquilibre dont la protagoniste se trouve affectée.

Intimement lié à l'idée d'une perte d'équilibre, le motif de la chute semble indissociable de celui de la faille chez Diski comme chez McEwan, où Joe se fait la réflexion suivante suite à ses premiers contacts avec Jed : « [i]t was if I had *fallen through a crack in my own existence, down into another life* » (*EL* 67, nous soulignons). La folie, simultanément béance et basculement, semble bel et bien se caractériser par une double dynamique (ou par deux dynamiques corrélées) de fissuration et de déterritorialisation, étayant la description que propose le philosophe Henri Maldiney d'« une brèche incolmatable ou un abîme sans fin… cette double image de cassure et de la chute étant contenue dans le terme aujourd'hui affadi par l'usage, de *breakdown* » (2007 : 300). Or ce terme se voit rendre tout son pouvoir d'impact par l'usage singulier qu'en fait Kane dans sa dernière pièce : « Breakdown » (*4.48* 8)[11], placé ostensiblement seul en fin de section, est suffisamment espacé des lignes qui précèdent pour constituer l'unique ensemble de caractères sur un fond blanc qui, par le jeu du contraste, fait tout particulièrement ressortir le mot, et le sauve de tout affadissement – la majuscule initiale, rare dans le texte de la pièce, venant encore rehausser son importance. « Double image de cassure et de la chute », en effet : l'ouverture d'une brèche se manifeste par le double espace séparant du reste du texte ce dernier mot d'une série de lignes cascadant vers le coin inférieur droit de la page, véritable point de chute.

[11] Selon Baraniecka, le terme revêt une telle importance dans la pièce qu'il est à la fois contenu et dynamique textuelle (2013 : 230), soit aussi bien un objet qu'un outil d'analyse. À la fragmentation du sujet (ce « moi divisé » de la folie selon Laing) répond en effet la fragmentation du texte, relevée et commentée par divers critiques et commentateurs, dont Martine Delvaux : « [b]ien sûr, la fragmentation du texte peut être comprise comme étant à l'image de l'expérience psychotique – cette impression de désintégration dont le sujet fait l'expérience dans la maladie » (2012, en ligne). Chez Diski, la fragmentation du sujet donne également lieu à une fragmentation particulièrement nette du texte : à chacune des trois instances du « moi divisé » de Charlotte correspond ainsi une série de chapitres distincte, la dé- et la restructuration de l'identité étant ainsi reflétées par celles du récit.

Find me
Free me
from this

corrosive doubt
futile despair

horror in repose

I can fill my space
fill my time
but nothing can fill this void in my heart

The vital need for which I would die

Breakdown

Figure 7 – 4.48 Psychosis *(Section 11)*

« I find the gaps equally important as the details in Kane's text », écrit Alicia Tycer (2008 : 26). En jouant notamment avec les espaces, et l'espacement du texte, la dramaturge ne cesse en effet de matérialiser la faille, qui prend dans son œuvre et dans celle de plusieurs auteurs du corpus une importance première. St.Pierre propose ainsi du recueil de nouvelles inaugural de Frame l'analyse suivante : « [o]pening the interpellative gap between the signifiers *schizophrenic* and *not schizophrenic*, *sad* and *not sad*, and *inside* and *outside*, *The Lagoon* is a remarkable work in which Frame creates a space of 'meaning' and 'not meaning' » (2011 : 29). Tout le potentiel de la folie en tant que faille est bien dans l'ouverture, la création d'un nouvel espace dans l'interstice où se joue la (re)définition du sens. De son côté, se référant à « The North London Book of the Dead » où « au détour d'un croisement une brèche indétectable aux vivants s'ouvre sur le monde où vivent les morts », Bertrand Leclair avance que « l'art du romancier qu'est Will Self joue de la faille, de la fêlure. On pourrait dire qu'il installe le cadre de manière d'autant plus résolue qu'il s'apprête du même geste à le lézarder pour le contraindre à prendre en compte une autre dimension, une dimension autre » (in Coe & Self 2003 : 18)[12]. La folie ne se contente pas, en effet, de déformer le cadre, selon les propos employés en première partie. Agent de fissuration, elle force l'ouverture à « une autre dimension, une dimension autre », ce qui expliquerait le recours fréquent des auteurs du corpus au motif de la porte – « tout un cosmos

[12] À l'inverse, selon Maylis Rospide (qui prend quant à elle l'exemple de « The Quantity Theory of Insanity »), le texte a pour ambition de « faire pénétrer *sans coupure* la théorie *dans le cadre* des sciences dures » (2009 : 396, nous soulignons). De façon générale, la fiction selfienne aurait pour trait distinctif de « se plier aux rouages qui régissent la norme et la renormalisation » (*Id*) ; sans nier la pertinence d'une telle analyse pour certains ouvrages de Self, nous nous permettons de nuancer cette approche, et de lui préférer celle de Leclair dans notre étude des nouvelles du recueil inaugural.

de l'entr'ouvert » pour le dire avec Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* (1967 : 200). Ainsi la porte de l'ascenseur s'ouvrant pour Lisa préalablement à sa descente vers Dissocia, ou la trappe présente chez Neilson comme chez Kane ; dans « Mono-Cellular », le point focal de l'obsession du narrateur ou de la narratrice (une verrue au creux de son bras) devient point de passage : « [a]nd the wart starts up as a dot, that flares into a portal. A ghastly door » (Self *QTI* 209). Plus encore que la porte, le portail invite à la traversée, et rend possible un mouvement de déterritorialisation aux consonances hétérotopiques[13]. Chez Diski, la folie ouvre des portes dissimulées jusque-là :

> If it was an experience of madness Charlotte was remembering, and she was sure it was, she was surprised at its secret nature. It was as if a concealed door had suddenly opened on to a new and undreamed-of wing of a familiar house, and then, as suddenly, had closed and disappeared, leaving the occupant with a memory of an arrangement of rooms which could not, in all architectural reason, exist. (*MU* 17)

Défi explicite à l'architecture de la raison (voire à la raison comme architecture), la folie propose un aménagement alternatif de l'espace, provoque son extension, opérant contre toute logique ou selon une logique de défamiliarisation. On peut songer ici au véritable monument qu'est *House of Leaves* (2000) de l'écrivain américain Mark Z. Danielewski, où de nouvelles portes ne cessent d'apparaître dans la maison éponyme, dont les dimensions intérieures sont en expansion constante malgré une superficie extérieure inchangée, et qui finit par rendre ses occupants fous. L'espace investi par la folie, chez Danielewski comme chez Diski, change inexplicablement de capacité et de configuration. L'ouverture, aussi brève et soudaine soit-elle, introduit de nouvelles perspectives, une dimension autre, un « cosmos de l'entr'ouvert » que les fous et folles du corpus explorent. La frontière-faille ou frontière-porte, ouverture et non fermeture, laisse bien souvent entrevoir un espace jusque-là inconnu, inaccessible ou inimaginable, comme c'est le cas pour Charlotte dans *Monkey's Uncle* ou pour Istina Mavet dans *Faces in the Water* :

> I was put in hospital because *a great gap opened* in the ice floe between myself and the other people whom I watched, with their world, drifting away through a violet-coloured sea where hammerhead sharks in tropical ease swam side by side with the seals and the polar bears. I was alone on the ice. (Frame *FW* 4, nous soulignons)

La narratrice établit un rapport de causalité explicite et directe entre l'apparition de ce fossé (dont les dimensions sont mises en relief par l'allitération, « a great gap »), et son entrée en

[13] Le terme « portal » pourrait même constituer un écho à plusieurs ouvrages de science-fiction et de *fantasy* ayant recours à ce motif ; au niveau intratextuel, le « portail » ouvre sur d'autres mondes, et au niveau intertextuel, sur d'autres genres. Pour plus de détails sur les rapports de la fiction selfienne à la science-fiction et à la *fantasy*, voir la thèse de Maylis Rospide, « Stratégies de 'renormalisation' dans l'œuvre de Will Self » (2009), dont la première partie est consacrée à la généricité.

hôpital psychiatrique, faisant de la faille la source même de sa folie. Dès l'ouverture de cette brèche se crée une séparation manifeste entre l'espace social partagé, mis à distance par le choix du pronom (« their ») et son placement en incise, et la rive de glace où Istina reste absolument seule. Signalons au passage que de nombreux récits de folie, au sein comme au-delà de notre corpus, prennent pour décor (souvent intérieur) un paysage polaire, destination à la fois réelle et fantasmée d'une quête narrée par Diski dans son mémoire intitulé *Skating to Antarctica* (1997)[14]. Si pour Kane, la dépression ne se décline pas comme pour Diski en teintes de blanc, mais de noir[15], la dramaturge n'en a pas moins recours au motif récurrent de la neige : « [a]ll I know/is snow/and black despair » ; « [b]lack snow falls » (*4.48* 39, 42). Le déplacement de l'adjectif « black » semble indiquer une forme de contamination de l'environnement (« snow ») par les sentiments (« despair »), soit le glissement vers un espace mental dont l'oxymore (« black snow ») révèle la tendance inversive. La rime (« know »/« snow ») vient par ailleurs renforcer l'impression d'immersion complète de celui ou de celle qui parle dans une atmosphère hivernale qui, si elle ne baigne que ponctuellement la pièce de Kane, envahit progressivement le roman de Frame[16]. Déjà présents dans l'incipit de *Faces in the Water*, les ours polaires font quant à eux une nouvelle apparition chez Neilson, lorsqu'une trappe s'ouvre dans l'univers fou de Dissocia pour faire place à l'un d'eux, venu tout droit de la banquise réconforter Lisa dans un moment de détresse. Quelques années plus tard, en 2010, le dramaturge Mark Haddon intitule une pièce consacrée aux troubles mentaux (et en particulier à la dépression) *Polar Bears*, accordant ainsi à cette surprenante figure une place de choix. La pièce de Harold Pinter prenant pour sujet l'encéphalite léthargique (ou *encephalitis lethargica*, dont traite plus récemment *Umbrella*, de Self) a quant à elle pour titre *A Kind of Alaska* (1982), comparant là

[14] Diski exprime dans les pages de ce mémoire, ainsi que dans divers entretiens, une prédilection pour la blancheur, la pureté, le silence et le vide, qu'elle compte trouver en Antarctique dans leurs formes les plus parfaites. Comme l'explique Joanna Price, « [t]he metaphoric associations of Diski's Antartica represent both the symptoms of depression – the depressive's desire for withdrawal from others and the world – and the conditions she needs to recover ». Elle ajoute : « Diski explains that her desire to visit 'the last pure place on earth' is an extension of a search for whiteness and emptiness which she first identified in the sense of 'safety' created by the sheets in the psychiatric hospital where, diagnosed with depression, she escaped from her traumatic life with her parents » (in Lustig & Peacock 2013: 150-151).

[15] « I will drown in dysphoria /in *the cold black pond of my self* /the pit of my immaterial mind » (Kane *4.48* 11).

[16] Rappelons ici que selon Foucault, qui insiste sur la nécessité de ne pas dissocier la spatialité de la temporalité, « [l]'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (2004 : 17), ce qui est parfaitement le cas dans *Faces in the Water* : « [t]he cherry blossom is building on its burnished leaves, the velvet-tonsilled snapdragons are in flower, the wind is brushing sunlight into the row of green supple poplars growing outside […]. Then why is it dead of winter? » ; « in spite of the snapdragons and the dusty millers and the cherry blossoms, it was always winter » ; « [a]nd it is still winter. Why is it winter when the cherry blossom is in flower? » (Frame *FW* 7, 11, 13). Malgré le passage des saisons à l'extérieur (notamment signalé par la floraison des symboliques gueules-de-loup ou « snapdragons », transplantées des nouvelles au roman de Frame), la saison de la folie est un perpétuel hiver, forçant l'« hibernation » (Frame *FW* 34).

encore l'expérience de certains malades mentaux à la traversée d'un désert de glace. L'analogie se trouve réaffirmée dans *Enduring Love*, où Jean Logan, dite folle de douleur (« the dementia of pain », McEwan *EL* 123) suite à la mort et à l'infidélité supposée de son mari – Crazy Jean succédant à Crazy Jane – est comparée à une exploratrice des régions arctiques : « [s]he looked a long way off, out on her own in unspeakable weather, like a lone Arctic explorer » (*Ibid* 108).

Comme Jean Logan, Istina est représentée seule sur la banquise dans le passage de *Faces in the Water* cité plus haut. Cependant, l'espace qui la sépare désormais des autres (puisqu'il s'agit d'une mer[17]) n'est pas infranchissable et peut au contraire, nous le verrons, inviter à la traversée. Qui plus est, cette étrange mer aux eaux violettes (« a violet-coloured sea ») où coexistent les requins-marteaux (habitués au climat tropical), les phoques et les ours polaires, a tout d'un espace hétérotopique puisque selon Foucault, « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (2004 : 17)[18], soit de brouiller la frontière, qui devient explicitement mobile dans le lieu non pas réel, mais fictionnel dépeint par Frame : « [i]cebergs in a hencoop you ask ? Yes, and glaciers and hailstones and snow and *a glistening border of snails* and the sun cracking the wheat » (*FW* 203, nous soulignons). Ce passage consacre le principe de juxtaposition présidant à toute logique hétérotopique – logique ici matérialisée par la polysyndète, qui permet une coordination des contraires. Chez Self, ce sont le monde des vivants et celui des morts qui coexistent dans l'espace londonien que la nouvelle « The North London Book of the Dead » rend hétérotopique :

> The dead community are self-administering and there are dead people in most of the major enterprises, organisations and institutions. There are some autonomous services for dead people, but on the whole dead services operate alongside 'live' ones. Most dead people have jobs, some work for live companies. Mother, for example, was working for a live publishing company. (Self *QTI* 14-15)

Dans ce texte de Self comme dans l'ensemble des œuvres du corpus, il semble en effet que « les frontières ménagent […] systématiquement des points de passage qui constituent l'unique

[17] Selon Deleuze et Guattari, « [l]a mer est peut-être le principal des espaces lisses » (1980 : 480) ; les auteurs opposent ce type d'espace à « l'espace sédentaire [qui] est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des 'traits' qui s'effacent et se déplacent avec le trajet » (1980 : 472).

[18] Chez Neilson, il s'agit non seulement de juxtaposer, mais parfois de superposer des espaces habituellement distincts à travers un travail subtil du son, comme il l'explique dans ses notes préliminaires : « [t]he sound designer has two tasks in Act One : firstly, to help create the 'scenery' of Dissocia itself ; secondly, to hint at what is actually happening in the real world. This 'real-life narrative should only be suggested by occasional, subtle counterpoints to the action. A basic example is the 'elevator' scene – while Lisa perceives herself to be in a lift, the sound (and the actors' movements) suggest that she is actually in an underground train » (*WWD* 197). Le lien entre monde réel et univers imaginaire, si ténu soit-il, persiste dans cette logique hétérotopique de superposition.

contact tangible entre monde réel et monde imaginaire, tous les autres points de ces frontières envisagées spatialement étant non précisés » (Martinière in Martinière & Le Ménahèze 2003 : 225)[19]. La folie, possibilité d'une ouverture, se constitue simultanément en dynamique de passage et de brouillage, faisant des frontières ces « invitations à passer » qu'y voit Jean-Louis Backès dans son prélude à un ouvrage collectif justement intitulé *Frontières et passages* (in Foucrier & Mortier 1999 : 11). Souvent dépeints en passants et passeurs, les fous ouvrent la ou les voie(s) d'une déterritorialisation susceptible d'assouplir, voire d'abolir (ne serait-ce que temporairement) la frontière.

1.B. Passages

Les auteurs du corpus semblent avoir en commun un intérêt particulier pour les problématiques liées non seulement à la frontière, mais également à sa traversée. Ainsi Isabel Michell évoque-t-elle la « poétique migrante » de Frame (« migrant poetics », in Cronin & Drichel 2009 : 107), tout en soulignant que l'auteure, dont l'œuvre revient sans cesse aux frontières et aux carrefours, a toujours comparé son écriture (et la fiction en général) à un processus exploratoire. C'est également le cas de McEwan selon Kiernan Ryan[20], qui propose une analogie en forte résonance avec notre propos : « [t]unnelling down beneath the surface and burrowing across borders into forbidden territory to hijack and crack coded messages is a perfect image for what McEwan's fiction is up to » (Ryan 1994 : 59). Toute dynamique de traversée peut en effet être liée à une forme de transgression, comme dans l'analyse que propose Brian Finney de la fiction selfienne : « Self's primary interest lies in transgressing the limits of homogeneity, whether they are social, psychological, sexual, or linguistic » (2001, en ligne). Selon lui, en effet, « the notion of excess and transgression does appear to offer a way of reading Self's work » (2005, en ligne). Pour Edward Bond, la singularité et la force des pièces de Kane tiennent à leur manière directe de franchir la barrière (« cross[ing] the barrier », in De Vos & Saunders 2010 : 216) que le reste de la société qu'il appelle « posthume » se trouve selon lui

[19] Dans le lexique de Frame, le monde réel – marqué par le conformisme et la répression de l'individualité – est désigné par l'expression « this world », en net contraste avec « that world », univers libérateur de l'imagination. Dans sa restitution d'expériences de folie, *Faces in the Water* a pour spécificité de simultanément marquer et traverser la frontière entre ces deux mondes, comme le souligne Donald W. Hannah : « [o]ne of the central points in [the novel] is that one is able to see both world, and yet keep them separate, to see them as distinct, but also as related » (in Delbaere 1992 : 78).

[20] « Throughout his career McEwan has seen his writing as an act not of illustration but of exploration » (Ryan 1994 : 4). Selon John McLeod, cette exploration se concentre bien souvent sur certaines frontières : « [h]is work frequently returns us to those shifting and disturbing borders that we are otherwise happy to forget or avoid – between life and death, childhood and adulthood, innocence and experience » (in Rowland et al. 1998 : 221).

dans l'incapacité de traverser. La plupart des auteurs du corpus semblent ainsi cultiver l'art de ménager des passages et de mettre en œuvre des traversées[21] – un art tout particulièrement adapté aux représentations de l'expérience de personnages fous.

La folie, que nous avons déjà assimilée en première partie au passage d'une frontière (mais d'une frontière étanche, fermée), est très régulièrement saisie par la critique dans un mouvement de traversée : Patrick Faugeras surnomme ainsi une de ses patientes « la voyageuse » (in Chemla 2010 : 17), là où Deleuze et Guattari, faisant écho à Laing, soutiennent que « le processus schizophrénique […] n'est pas une maladie, pas un 'effondrement', mais une 'percée', si angoissante et aventureuse soit-elle : franchir le mur ou la limite qui nous sépare de la production désirante, faire passer les flux de désir » (1972 : 434)[22]. La folie aurait à voir avec le franchissement comme avec le flux, pouvant alors légitimement constituer une réponse – parmi d'autres, sans doute – à la question lancée par Westphal : « y aurait-il […] un état permanent de transgression, de franchissement – une *transgressivité*, qui ferait de tout espace un ensemble foncièrement fluide ? » (2007 : 17). La folie, en transformant le barrage en passage, serait à même de fluidifier, de dé-compartimenter l'espace et l'expérience par un assouplissement de la frontière qui pourrait même, en dernière instance, mener à son annihilation. C'est la vision que propose Kane de la folie dans un entretien avec Dan Rebellato datant de 1998 :

> I'm writing a play called *4.48 Psychosis*. […] It's about a psychotic breakdown. And what happens to a person's mind when the barriers which distinguish between reality and different forms of imagination completely disappear. So that you no longer know the difference between your waking life and your dream life. And also, you no longer – which is very interesting in psychosis – you no longer know where you stop and the world starts. So, for example, if I was a psychotic, I would literally not know the difference between myself, this table and Dan. They would all somehow be part of a continuum. And various boundaries begin to collapse. Formally, I'm trying to collapse a few boundaries as well, to carry on with making the form and content one. (in Sierz 2012: 208)

Une stratégie formelle d'abolition des frontières commune à plusieurs œuvres du corpus dans leur représentation du « continuum » caractéristique de la folie passe par la mobilisation

[21] On peut souligner la prédilection de Diski pour l'écriture de récits de voyage, dont *Skating to Antarctica* (1997), *Stranger on a Train* (2002) et *On Trying to Keep Still* (2006).

[22] La folie pourrait alors tenir du vol tel que le définit Cixous, décrivant l'écriture féminine : « [v]oler, c'est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. Du vol, nous avons toutes appris l'art aux maintes techniques, depuis des siècles […] que nous avons vécu dans un vol, de voler, trouvant au désir des passages étroits, dérobés, traversants. Ce n'est pas un hasard si 'voler' se joue entre deux vols, jouissant de l'un et de l'autre et déroutant les agents du sens. […] Qui n'a pas brouillé, tourné en dérision, la barre de séparation, inscrit avec son corps le différentiel, perforé le système des couples et des oppositions […] ? » (2010 : 58-59). Dans un écho troublant à ces propos, Kane écrit dans *4.48 Psychosis* les mots suivants : « Theft is the holy act/On a twisted path to expression » (*4.48* 11).

textuelle d'un figural du franchissement – regroupant, entre autres figures, la métaphore et la comparaison (Lepaludier in Louvel 2002 : 41). Nous ajoutons à cette liste la synesthésie, qui fait l'objet d'un emploi particulièrement réflexif par Joe dans *Enduring Love* : « [t]he silence appeared so rich as to have a visual quality, a sparkle or hard gloss, and a thickness too, like fresh paint. This synaesthesia must have been due to my disorientation » (McEwan *EL* 139). Le recours à une telle figure est d'autant plus significatif que cette occurrence singulière est immédiatement commentée par le narrateur, imputée à son esprit troublé, et consubstantielle à une perte de repères (« disorientation ») intimement associée au passage d'une frontière. Autre figure (bien plus répandue) du franchissement, la métaphore (du grec *métaphorein*, transporter, porter au-delà) est étymologiquement une traversée et, selon la conception que défend l'une des voix de *4.48 Psychosis*, elle est susceptible de faire tomber les frontières établies entre réalité et langage[23] :

- That's a metaphor, not reality.
- It's a simile.
- That's not reality.
- It's not a metaphor, it's a simile, but even if it were, the defining feature of a metaphor is that it's real. (Kane *4.48* 9)

The Wonderful World of Dissocia paraît prendre cette affirmation finale à la lettre, en donnant par exemple au « champ musical », expression métaphorique lexicalisée jusque-là, une forme de réalité médiée par la fiction. Au fil de ses aventures dans Dissocia, Lisa en vient en effet à traverser un champ où chaque geste fait par celui ou celle qui s'y trouve lance une musique adaptée à la nature du geste en question :

> *Obviously, this is a musical field. She giggles.*
>
> *She makes a gesture like an orchestra conductor and the musical phrase plays again, in a classical style. This is not what she wants.*
>
> *She thinks.*
>
> *She makes a sexier gesture and the musical phrase plays again, in a swing style*. (Neilson *WWD* 229)

Ce si divertissant champ musical, tout en orchestrant la disparition d'une frontière entre énoncé et référent par la dé-fossilisation de la métaphore, permet de traverser une frontière générique puisque Lisa, à la manière d'une héroïne de comédie musicale, se lance aussitôt dans un solo de chant. La métaphore, à rebours du seul exercice de style, n'est pas un ornement mais un outil

[23] Comme l'écrit Ayache, « [a]s figures of displacement, metaphors open up a dynamic space where unspeakable and immediate aspects of the Real emerge and are emphasised, not processed through language but encircled by it. They make a breach in the conventional process of referentiality, allowing for that which remains beyond (or beneath) the image and the word to arise and be sensed » (2007 : 187).

polyvalent pour ces auteurs qui, puisant aux sources transgressives de la figure, exploitent et exposent son fonctionnement ou son mouvement, similaire à celui de l'expérience qu'elle contribue à représenter. Chez Frame, en particulier, la folie paraît encourager la prolifération des métaphores, que Delrez érige en trait distinctif de son écriture : « [her works] offer a fairly pure example of the dominance of metaphor over metonymy » (2002 : 32).

Filantes ou filées, les métaphores maritimes abondent dans le corpus, et semblent bel et bien pouvoir, selon les propos de Westphal cités plus haut, « [faire] de tout espace un ensemble foncièrement fluide ». Les auteurs perpétuent en effet la « vieille alliance de l'eau et de la folie » (Foucault 1972 : 28) qui fait de la folie-flux à la fois un *dépassement* et un *déplacement* des frontières. Ainsi l'énigmatique narratrice de « Jan Godfrey » s'imagine-t-elle en cargaison d'un navire aux incessants voyages lorsqu'elle évoque son séjour en hôpital psychiatrique : « [i]t was like being a shipment of something and going from port to port, and it was all the more exciting because I had never been to sea before » (Frame *TL* 132). L'espace maritime qu'investit la folie est bien celui d'une traversée toujours relancée, d'une authentique fluidité des frontières. Comme le souligne à juste titre Braun, « ce qui intéresse Frame dans le motif du voyage, ce n'est pas tant le point d'arrivée, mais plutôt bien le mouvement lui-même, l'état de suspension que suppose le processus de la traversée » (2008 : 266). Le statut hétérotopique de l'univers asilaire se trouve ici renforcé par le recours en filigrane à l'image du navire, dont Foucault nous rappelle qu'il est « l'hétérotopie par excellence », « morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer » (2004 : 17). À la fois ouverture et fermeture, lieu et hors-lieu, l'espace hétérotopique du navire entretient avec la folie un rapport séculaire. L'iconique nef des fous (« ship of fools ») trouve plusieurs avatars contemporains dans les ouvrages du corpus, à commencer non seulement par les nouvelles de Frame, mais aussi par *Faces in the Water*, qui étend considérablement ce réseau d'images nautiques : « [w]hy, there was almost a shipboard snobbery about eating » (Frame *FW* 135) ; « I was ever conscious of a wavelike motion of the floor which made the building seem more like a boat that had slipped its moorings and was adrift in the open sea » (*Ibid* 146). C'est précisément sur une embarcation à la dérive (« a raft », Lessing 1971 : 9) que se croit Charles Watkins, protagoniste psychotique du roman de Doris Lessing intitulé *Briefing for a Descent into Hell*. Ce professeur que la folie transforme en grand navigateur, se décrit au fil de monologues erratiques en être du passage : « always *en passant* » (*Ibid* 11).

L'espace de la folie-dérive (« adrift ») est un espace ouvert, mouvant, pris dans une dynamique de déterritorialisation incarnée par l'ondulation des vagues, qu'évoquent Deleuze

et Guattari en ces termes : « [l]es vagues sont la vibration, les bordures mouvantes qui s'inscrivent comme autant d'abstractions sur le plan de consistance. Machine abstraite des vagues » (1980 : 308). Machine également à l'œuvre dans *Monkey's Uncle*, où Charlotte se rêve à bord du *Beagle*, portée par les mouvements marins dont le rythme se retrouve dans la phrase même, véritable orfèvrerie sonore : « the sound of the sea swelling against the hull of the ship she now understood she was in, and breaking against its sides, both lulling and exciting the mind with its incessant movement » (Diski *MU* 20). La transformation d'un espace fixe en espace mobile se faisait, chez Frame, par le jeu de l'analogie et de l'allitération (« building », « boat ») ; Diski vient ériger ce jeu en art dans le passage que nous venons de citer. L'omniprésence de la fricative [s] laisse ainsi entendre l'inlassable ressac et en suit le mouvement stimulant (« exciting the mind »), là où les liquides soulignent sa capacité à bercer (« lulling »), tout en contribuant à la fluidité de l'ensemble. Il s'agit moins dans *Monkey's Uncle* d'une transformation que d'une *transposition* spatiale, puisque toute une série de chapitres du roman, où Charlotte devient (en rêve) passagère invisible du navire à bord duquel elle observe son ancêtre fantasmé, entraîne bel et bien le lecteur dans une longue traversée. Au niveau structurel, l'alternance systématique de chapitres appartenant à trois ensembles[24], et trois univers distincts implique elle aussi de traverser, et de retraverser une frontière à chaque passage d'un chapitre à un autre – la lecture devient donc elle-même « invitation à passer », selon la définition de la frontière par Backès citée plus haut.

Dans « Ward 9 », de Self, la métaphore prend le pas sur la comparaison explicite ou sur la projection onirique prolongée : « it was true that the sepulchral ship forging its way through the grid of streets had something of the future, the corporate about it, mixed in with the despotic past » (Self *QTI* 53-54). L'hôpital, comparé ailleurs dans la nouvelle à une baleine[25], revêt ici encore maintes caractéristiques de l'hétérotopie, à commencer par la capacité de juxtaposition invoquée par Foucault – dans ce passage, ce sont non seulement deux styles d'architecture différents, mais aussi deux temporalités distinctes qui se rencontrent. C'est bel et bien l'architecture (soit la construction même) de certains espaces qui peut les transformer en espaces autres, comme c'est le cas chez Self mais aussi dans *Enduring Love*, où une réflexion

[24] Une première série de chapitres fait la chronique de l'internement et du traitement de la Charlotte d'en-haut dans l'espace social dit normal (A), une deuxième se concentre sur la figure tutélaire de Robert FitzRoy dans un passé et un espace auxquels Charlotte a accès en rêve (B), et une troisième transcrit les aventures de l'héroïne dans le monde souterrain, imaginaire, de la folie (C). La structure alternée du roman peut être schématisée en associant chaque numéro de chapitre à la lettre désignant la trame qu'il développe, ce qui donne le résultat suivant : 1A 2B 3C 4A 5B 6C 7A 8B 9C 10A 11B 12A 13C 14B 15A 16C 17A 18C 19A 20A.

[25] « [W]hen I rounded the corner there was its flank rearing up – the grey-blue haunch of some massive whale – turning away from me, sending up a terrace of concrete flats with a lazy flip of its giant tail » (Self *QTI* 21).

d'ordre architectural faite par Joe donne à un espace domestique – l'appartement que le narrateur partage avec Clarissa à Londres – une touche hétérotopique. L'immeuble où résident les protagonistes s'inspire en effet dans sa structure des grands paquebots transatlantiques du début du XXe siècle :

> In the twenties something resembling the Queen Mary ran aground in Maida Vale, and all that remains now is the bridge, our apartment building. It gleams a peeling white among the plane trees. Its corners are rounded, there are portholes in the lavatories and lighting the shallow spirals of the stairwells. The steel-framed windows are low and oblong, strengthened against the squalls of urban life. (McEwan *EL* 54)

Si le navire n'est plus à flot mais à terre ici, s'il ne reste de sa majesté que quelques vestiges et de la traversée elle-même qu'un lointain souvenir, l'espace de vie occupé par Joe et Clarissa n'en est pas moins symbolique : la passerelle (« the bridge », dont on ne peut ignorer la signification première de pont, soit de passage) est le compartiment d'où s'effectue la navigation ; les protagonistes demeurent donc, d'une certaine façon, des passagers. Les hublots viennent quant à eux rappeler que, comme le signale Foucault, « [l]es hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (2004 : 18). Si la frontière peut en effet fermer, isoler, offrir une protection renforcée (« strengthened against the squalls of urban life »), elle peut également permettre une traversée, autoriser le dépassement et le déplacement et ce faisant, ouvrir une voie vers des espaces autres qui, au sein de notre corpus, ont tout d'hétérotopies du dedans. Plongé par la lecture dans les eaux parfois troubles de la folie des personnages, le lecteur se voit en effet proposer une immersion dans un univers intérieur, miroir (déformant) du monde dit normal, dont paraît se révéler la face inférieure.

2. Mondes à l'envers, envers du monde

La création d'hétérotopies – non plus lieux réels, mais reflets imaginaires de tels lieux – semble être au cœur de la folie comme de la fiction puisque, comme le rappelle à juste titre Thiher : « [m]adness and literature spring from the same imaginative capacity to entertain present worlds that do not (really) exist » (1999 : 162)[26]. Littérature et folie font en effet émerger un ou plusieurs mondes parallèles, et constituent en cela des spatialisations alternatives. Nous proposons donc ici d'étendre la définition de l'hétérotopie pour y inclure certains lieux fictionnels, voire la pratique fictionnelle elle-même[27], et avançons l'hypothèse que la représentation de la folie se fait le plus souvent sur le mode hétérotopique. Les espaces autres ouverts par la folie dans les œuvres du corpus sont majoritairement souterrains[28] : le Londres des morts tel que le décrit Will Self dans « The North London Book of the Dead », étrange « nécro-utopie » (« Mother's suburban necro-utopia », *QTI* 16) ou peut-être nécro-hétérotopie, a tout de la doublure, soit de l'envers du Londres des vivants[29]. L'appartement où le narrateur retrouve sa mère décédée se situe ainsi au sous-sol (« into the basement area », *Ibid* 10)[30] ; au moment de se rendre à Dissocia, Lisa voit son appartement se transformer en un ascenseur qui entame aussitôt sa descente vers ce pays inconnu qui se révélera constituer à la fois un monde à l'envers et l'envers du monde. Cette poétique de l'envers est caractéristique de l'écriture de Frame selon Michell : « Frame's texts work to embody the other as in the *underside* of things », in Cronin & Drichel 2009 : 11). Chez Diski et McEwan, nous l'avons vu, c'est par un basculement, une chute, que l'on atteint l'univers hétérotopique de la folie, explicitement

[26] Patricia Waugh fait quant à elle l'hypothèse suivante : « [p]erhaps, as Foucault suggested for psychology, madness holds the truth of the self for modern literature. Madness certainly seems to go hand in hand with fiction » (in Lustig & Peacock 2013 : 27).

[27] En effet, comme le soutient Westphal, « l'hétérotopie foucaldienne est cet espace que la littérature investit en sa qualité de 'laboratoire du possible', d'expérimentatrice de l'espace intégral qui se déroule tantôt dans le champ du réel, tantôt en marge de celui-ci » (2007 : 107-108).

[28] Cette dimension souterraine peut donner à ces espaces certaines consonances mythologiques, comme le suggère notamment Marc Delrez dans son analyse des romans de Frame : « the cruise into madness involves an agonizing rite of passage across the Styx-like waters of the sea – symbolically, towards the kingdom of the dead » (2002 : 34).

[29] Une doublure, voire même un double, puisque le narrateur de « The North London Book of the Dead » insiste sur la ressemblance entre l'appartement qu'occupe sa mère suite à son décès et celui qu'elle habitait de son vivant : « I'd never seen a piece of elysian real estate before. What struck me immediately was that Mother's final resting place, if that's what it was, was *remarkably like* the flat she'd spent the last ten years of her life in » (Self *QTI* 11, nous soulignons). Dans *Monkey's Uncle*, Charlotte se fait quant à elle une réflexion du même ordre – que Diski formule en outre dans des termes proches de ceux choisis par Self : « Charlotte-the-Decidedly-Demented gaze mournfully up into the pointless blue sky. She felt she wasn't managing madness very well at all. […] It was beginning to look *remarkably similar to* life on the surface » (*MU* 80, nous soulignons).

[30] On peut également songer à l'hétérotopie dans l'hétérotopie que décrit ainsi Misha dans « Ward 9 » : « [t]his part of the hospital was beyond the world of work, *it was a secret underworld*. […] I realised that we had reached *the place where the new hospital had been grafted on to its predecessor* » (Self *QTI* 49, nous soulignons). Ici encore, l'hétérotopie (souterraine) semble se caractériser par la juxtaposition de deux espaces distincts.

souterrain dans *Monkey's Uncle* également (« down here », Diski *MU* 88). Nous verrons que ces hétérotopies de l'inversion ou du renversement opèrent une transgression et/ou une subversion des frontières – celles du genre en particulier ; nous nous attacherons tout d'abord, cependant, à démontrer qu'elles proposent en premier lieu un voyage vers l'intérieur. La dynamique descendante qui préside à l'expérience spatiale des personnages peut en effet correspondre à ce que Joseph Danan appelle « une plongée sans retenue dans l'intériorité » (1995 : 253), tentative d'immersion dans l'imaginaire fou afin de découvrir tous les recoins et toutes les aspérités d'un esprit devenu espace. Expédition à travers les envers du monde, donc, mais aussi les envers du moi[31], que cherche à sonder l'une des dernières voix de *4.48 Psychosis* : « [i]t is myself I have never met, whose face is pasted *on the underside of my mind* » (Kane *4.48* 43, nous soulignons). Seule l'immersion semble alors susceptible de donner accès à ce visage et à cette identité qui se dérobent à toute frontalité du regard et de la rencontre, en substituant à l'en-face l'en-dessous.

2.A. Immersions

> Me tenir à ses côtés, non pas en face ; l'en face est trop brutal […]. « L'en face » arraisonne, c'est-à-dire alpague et met à la raison. Et puis, certaines existences imposent qu'on ne les approche que de façon oblique, de biais, en vision périphérique. (Faugeras in Chemla 2010 : 17)

> L'en-face est toujours inquiétant. […] Or il n'y a pas de pire *en face* que celui de l'Autre de soi-même, par le regard duquel se fixant elle-même, la présence schizophrénique se fait projet du monde-en-tant-que-menace. (Maldiney 2007 : 11)

Puisque « l'en-face est toujours inquiétant », « trop brutal », et puisque regarder la folie en face semble pouvoir faire du rapport à l'altérité une confrontation au lieu d'une rencontre, les auteurs du corpus proposent à leurs lecteurs de se placer « [aux] côtés » des personnages. C'est le cas de Neilson selon Trish Reid : « by positioning us *alongside its heroine rather than at an objective distance from her* – by refusing a diagnostic perspective – Dissocia disturbs our preconceptions about the fundamental 'otherness' of those typically labelled mentally ill » (2017 : 78, nous soulignons). Se tenir aux côtés des fous, accompagner et non arraisonner, exige de traverser la frontière traditionnellement infranchissable entre identité et altérité, de ne plus être soi-même contre l'autre mais, pour reprendre une formule de Paul Ricoeur, « soi-même

[31]Il pourrait même s'agir d'une plongée vers les régions de l'inconscient, présumées souterraines dans la topographie des instances psychiques esquissée par le père de la psychanalyse : « Freud's vertical division of the human mind into superego, ego, and id » (Ryan 1994 : 20).

comme un autre ». Pour à la fois partager et préserver l'altérité[32], la plupart des œuvres étudiées immergent le lecteur dans l'univers intérieur des fous et des folles qu'elles représentent, lui proposant ainsi de se mettre littéralement (et dans la mesure du possible et du souhaitable) *à la place* de l'autre[33].

Si l'en-face est en effet trop brutal[34], peut-on dès lors s'étonner que se soit peu à peu substitué au dit « in-yer-face theatre » (appellation tout aussi polémique que populaire) le « in-yer-head theatre » ? Selon Solange Ayache, qui forge le terme, *The Wonderful World of Dissocia* et *4.48 Psychosis* constituent deux exemples particulièrement représentatifs de ce nouveau théâtre :

> From the end of the 1990s well into the 2010s, in addition to *Crave* and *4.48 Psychosis* (Kane), pieces such as […] *The Wonderful World of Dissocia* and *Realism* (Neilson) have explored the theatre of the mind in powerful dramatic experiments. […] With their poetic and musical quality and the crystallisation of the drama around voices lost in non-local, abstract spaces, *Crave* and *4.48 Psychosis* mark the transition from 'in-yer-face' to 'in-yer-head', as the scandalous writing-off of the self and the emotional impact of Kane's 'in-yer-head' drama can be described in terms of an in-yer-face dramatic experiment turned inwards. (Ayache 2017: 78)

Cette dernière formulation semble également pouvoir s'appliquer à *The Wonderful World of Dissocia* : « [t]he first act of the play thus appears as *a stylised immersion into [Lisa's] mind* with typical in-yer-face moments » (Ayache 2017 : 79, nous soulignons). Chacune de ces deux pièces paraît en effet se tourner résolument vers l'intériorité et se fonder par conséquent sur une esthétique foncièrement immersive. Si l'œuvre de Kane suit selon Daniel Janneteau son propre « chemin d'intériorisation » (in Braunschweig 2003 : 81), également emprunté par Neilson au

[32] Plusieurs des auteurs du corpus accordent à l'altérité une place centrale dans leur œuvre, à l'image de McEwan : « It is the recognition of the otherness of other people that is dominant in his novels, a motif that strongly evokes Levinas's ethics of alterity » (Möller 2011 : 14) ; « [a]t the heart of McEwan's poetology is the desire to look through the eyes of someone else » (Nicklas 2009 : 9). Gina Mercer écrit quant à elle dans une monographie consacrée à Frame : « Janet Frame has always written from the position of the other. Her perspective is that of the outsider, the marginalized, the oppressed and repressed » (1994 : 1).

[33] Réduire la distance qui nous sépare de l'autre, franchir cette frontière, est tout l'enjeu de la littérature telle que la conçoivent et la pratiquent notamment Neilson et Kane. Neilson déclare ainsi : « for me, many attempts to encourage people to be more empathic – *Dissocia* is perhaps the most obvious example – are a kind of politics, because only through empathy do we really understand why we need […] to protect vulnerable people. Looking back, I think a focus on this failure in empathy is really the hallmark, and the legacy, of the nineties things. I think Sarah [Kane] felt like that » (in Sierz 2017 : 156). *4.48 Psychosis* tente en effet de faire advenir l'empathie, notamment en brouillant, voire en abolissant la frontière entre trois entités ou positions majeures mises sur un pied d'égalité : « Victim. Perpetrator. Bystander » (Kane *4.48* 29). Comme le suggère Hillary Chute, « Kane posits that her spectators are themselves victims, perpetrators and – literally, perhaps quite uncomfortably, as they watch her performances – self-conscious bystanders » (in De Vos & Saunders 2010 : 161-162). On peut néanmoins signaler ici, à l'instar de plusieurs théoriciens du trauma dont Dominick LaCapra (qui forge le concept d' « empathic unsettlement »), qu'une telle empathie n'est pas sans risques ni sans difficultés.

[34] On peut songer aux injonctions répétées des voix de *4.48 Psychosis*, de la simple demande au cri : « look away from me » (Kane *4.48* 26, 28, 41) ; « LOOK AWAY FROM ME » (*Ibid* 25, x2).

tournant du millénaire[35], Ayache, en choisissant pour un vaste éventail de pièces récentes l'appellation « in-yer-head theatre », suggère qu'une large partie de la production dramatique anglophone contemporaine s'engage elle aussi dans cette voie : « [t]he human mind therefore appears as the new frontier » (Ayache 2017 : 13). Ce théâtre de l'espace mental quitte le « landscape » pour s'aventurer dans le « mindscape », et ses dramaturges se donnent pour défi de le représenter, à l'instar de Neilson qui décrit la genèse de *The Wonderful World of Dissocia* et la nature de son projet en ces termes :

> *Dissocia* was kind of an experiment. It doesn't seem so now, because people responded well to it, but at the time it was very much an experiment. You see I'm interested, and I've become increasingly interested in how you theatricalise people's internal workings, the inside of their heads, you know because (a) it is a subject that interests me (b) it's a challenge and (c) it allows you to go anywhere and do anything you want. (Neilson in Clark 2007, en ligne)

Il semble que le chemin d'intériorisation choisi par Neilson soit aussi sentier d'innovation, l'entrée dans la tête des personnages offrant au dramaturge une liberté (« to go anywhere and do anything you want ») qui se retrouve dans la forme dite « libre » de *4.48 Psychosis* (« free form », Kane *4.48* 21 ; « forme spontanée » dans la traduction française par Évelyne Pieiller, 2001 : 30) – voire même dans « l'aire de jeux » que constitue l'espace explicitement mental de la folie dans *Monkey's Uncle* : « '[t]his is a place entirely of your imaginings. A playground, you might say, of your mind' » (Diski *MU* 37). Le théâtre (expéri)mental pratiqué par Kane, quoique formellement ou esthétiquement très distinct de celui de Neilson, semble se fixer un objectif similaire – ainsi formulé par son collaborateur James Macdonald, qui invoque la figure tutélaire d'Antonin Artaud : « [t]here's one particular letter where [Artaud] says he needed his writing to take a form on the page which reflected directly what was happening inside his head. That's exactly what Sarah was doing with *4.48 Psychosis* » (in Saunders 2002 : 123). Le défi est d'autant plus difficile à relever lorsqu'il s'agit certes de représenter sur scène (le plus

[35] Plusieurs critiques insistent sur ce cheminement vers l'intériorité caractéristique de l'évolution du théâtre de Kane, *Crave* marquant pour l'ensemble de la critique un tournant décisif : « a move away from the physicality of the earlier plays towards explicitly interior, psychological spaces » (Wallace in De Vos & Saunders 2010 : 96) ; « [w]hereas in all her previous plays Kane had been very particular about providing details of location, […] the places which *Crave* and *4.48 Psychosis* inhabit more closely resemble mindscapes » (Saunders 2002: 115). Tout comme ces deux pièces dans l'œuvre de Kane, *The Wonderful World of Dissocia* et *Realism* signalent un virage net dans l'itinéraire dramatique de Neilson, toujours orienté vers l'expérience subjective selon Trish Reid : « [s]uch a preoccupation with [portraying the mind] is especially apparent in Neilson's work in the new millennium, which consists substantially in a rejection of the conventions of realist narrative in favour of a formally innovative engagement with the problem of representing subjective reality in the theatre. […] [T]his imperative entirely shapes the dramaturgy of *The Wonderful World of Dissocia* and its companion piece, *Realism*, which Neilson himself describes as an attempt to 'find a way of writing that somehow moves the way the mind moves' » (in Sierz 2012 : 141). Ces « dramaturgies de l'imagination » (Reid 2017 : 67) tournent le regard vers l'intérieur, comme le souligne le sous-titre du chapitre que leur consacre Reid dans sa monographie (« Looking Inside », 2017 : 67).

directement et le plus fidèlement possible) le fonctionnement de l'esprit (« people's internal workings, the inside of their heads »), mais d'un esprit qui justement dysfonctionne, l'esprit dérangé de la folie[36]. Sans doute est-ce précisément pour tenter de faire justice à une expérience autre que, dans les pièces « in-yer-head » traitant de l'expérience individuelle, intérieure, des fous et des folles, la spatialisation de l'esprit semble majoritairement se faire selon les (anti-)logiques de l'hétérotopie ou de l'absurde.

« Speaking of 'mental space' […] is paradoxical, considering that the mind is a non-extended substance », avertit Ayache à l'ouverture de son analyse du théâtre « in-yer-head » – dit théâtre de l'espace mental en français. Le premier défi relevé (et problème soulevé) par ces écritures de l'espace mental a en effet à voir avec la matérialisation de l'immatériel, et la transformation de l'*esprit* en *espace*, métamorphose actée dès l'ouverture de *4.48 Psychosis* :

> a consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches when a shaft of light enters as all thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent as the cockroaches comprise a truth which no one ever utters (Kane *4.48* 3)

Par le sens comme par le son, la conscience prend aussitôt corps (« a consolidated consciousness »), incarnée et installée (« resides ») dans un esprit dépeint en termes architecturaux[37], et dont la structure n'est pas fixe – comme dans l'espace monumental traditionnel – mais mobile (« shifts »). Cette métamorphose (que la référence aux cafards rend bel et bien kafkaïenne[38]) opère non seulement une mutation de l'esprit en espace, mais également une mutation de l'espace sous l'influence de l'esprit. Au sein de cette nouvelle frontière qu'est l'espace mental, il semble que les frontières ne cessent de se déplacer, et puissent disparaître, comme le démontre la syntaxe même de cette phrase déferlante : libérés des entraves de la ponctuation qui pose habituellement des bornes ou des limites, les mots se suivent sans interruption dans un mouvement susceptible de transcrire et de reproduire le flot

[36] De ce fait, pour plusieurs commentateurs, la dernière pièce de Kane tient de l'exploit : « [depression » is an incredibly hard condition to describe from the inside – which is one of the things that makes the play so extraordinary » (Macdonald in Saunders 2002: 124-125) ; « [a]lthough it is a play about psychosis, that traditionally inaccessible and incommunicable disorder, *4.48* offers us unusual depth of exposure to the experience of mental illness » (Watson 2008 : 207).

[37] McEwan emprunte également des termes à l'architecture pour décrire le roman, qu'il assimile à un espace mental : « [n]ovels do resemble buildings. A first chapter, a first line is like an entrance hall, a doorway. The reader has to be drawn in […]. So I don't use or accept the term architecture merely as a metaphor […]. You're asking the reader to step inside a mental space which has a shape. That's very like someone stepping inside a modern building, going to look at it and deciding whether they like it or not » (in Noakes & Reynolds 2002 : 15).

[38] Outre Kafka, régulièrement cité comme l'une de ses principales sources d'inspiration, Kane emprunte également ici aux écrits d'Antonin Artaud, dont l'univers littéraire est lui aussi empreint de folie. Pour plus de détails, voir Antje Diedrich, « 'Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs: Intertextuality in Sarah Kane's *4.48 Psychosis* » (2013).

ou flux de pensées qui caractérise bien souvent le fonctionnement de l'esprit. Pour devenir mental, l'espace doit en effet adopter ces traits de l'esprit que la folie semble décupler, à commencer par la fluidité et la libre association, qui régissent la spatialisation du premier acte de la pièce de Neilson, dont l'ambition première est d'imiter le mouvement de la pensée :

> [T]he fantasy land of Dissocia stages no delineation between scenes […]. The action flows associatively, or perhaps dissociatively, from one sequence to the next without interruption. Lisa moves – and the audience is positioned to move with her – from her initial encounter with the Swiss watch-mender, to the elevator, to Dissocia, to the comically camp insecurity guards, to solemn oath-taker, to rapacious scapegoat, to masochistic council worker, to singing polar bear, to joyfully vengeful bomber pilot and to openly anarchic hot dog seller, in a manner that renounces formal logic or conventional dramaturgy. (Reid 2017 : 80)

La première partie de la pièce, bel et bien gouvernée par une logique spatiale du flux (« the action flows […] without interruption ») et de la libre circulation, se caractérise ainsi par un tel assouplissement des frontières que ces dernières semblent disparaître – à commencer par la frontière entre le monde dit réel et l'univers fantasque où lecteur et spectateur suivent Lisa, puisqu'ils ne découvrent qu'à l'ouverture du second acte (la césure rétablissant la frontière) que cet espace autre n'existe que dans l'esprit de la protagoniste. Parangon du « psycho-absurdisme » prôné par Neilson[39], l'univers hétérotopique de Dissocia est, lui aussi, un espace intérieur où l'entrée se fait par immersion, comme l'expliquent en détail les notes préliminaires du dramaturge[40] :

> In Act One there is no scenery as such. Instead, the playing area is covered with domestic carpeting. […] In venues with a proscenium arch it is suggested that the area in front of the safety curtain is also carpeted, that the first scene should be played in front of the curtain and that the curtain should be lifted after the elevator sequence, as Lisa enters Dissocia, to reveal the full expanse of carpet. This design concept is recommended for two reasons: firstly, it suggests that Act One is occurring in Lisa's 'interior' […]. (Neilson *WWD* 196)
>
> The emphasis in the first act is on colour, imagination and variety in all departments; but in costume terms this should be built up slowly. The elevator passengers will look quite normal; the Guards likewise, though one might begin to introduce some subtly odd elements. The first really outrageous costumes shouldn't appear until the Oathtaker team enters. This will serve to ease us into the world of Dissocia […]. In the 'Lost Property'

[39] Dans son invective pleine d'humour aux dramaturges contemporains (« Don't Be So Boring », *The Guardian*, 21/03/2007), Neilson exprimait déjà la conviction suivante : « the next movement will be absurdist in nature » (en ligne). Cherchant à décrire ce nouveau mouvement dans un article publié l'année suivante, Sierz part ainsi d'une étiquette proposée par le dramaturge écossais : « Anthony Neilson suggests 'psycho-absurdism,' yet absurdism would do equally well. […] Or you could call these plays surrealist; or monsterist; or just plain non-naturalistic » (2008 : 104-105).

[40] Les recommandations de Neilson relatives à certains aspects du décor, et en particulier la moquette recouvrant la scène, semblent avoir été suivies par Catherine Hargreaves dans sa mise en scène du *Monde merveilleux de Dissocia* à Lyon (Théâtre des Célestins, 2010). En effet, selon Elise Ternat, « [o]n apprécie la scénographie pour son ingéniosité. Le plateau est recouvert de moquette orange, les rideaux de scène arborent un bleu inhabituel, le décor semble volontairement bousculer les codes du théâtre. Le public entre par la porte de l'appartement de Lisa Jones et devient partie prenante de la pièce. Il n'y a pas vraiment de frontière entre les spectateurs et ce qui se joue […] » (2010, en ligne).

> sequence, Lisa is totally immerged and you can be as outrageous as you want […]. (Neilson *WWD* 197)

L'immersion, pour Lisa comme pour le spectateur qui se tient bel et bien à ses côtés ou dans son sillage, n'est pas soudaine ou brutale mais douce et progressive (« slowly », « ease us into »). Il ne s'agit plus d'une chute (involontaire) mais d'une descente (délibérée) dans l'espace mental de la folie[41], réalisé dans un décor dont la nudité et la simplicité apparentes (« no scenery as such ») permettent en réalité que se déploie toute l'exubérance de l'imaginaire fou (« colour, imagination and variety in all departments »). Une telle esthétique de la surabondance et de l'exagération (« outrageous », comme le répète Neilson) permet d'insister sur le fait que la folie est, nous l'avons dit, excès ou surplus. Tout est mis en œuvre afin que l'immersion dans Dissocia soit complète (« totally immerged »).

4.48 Psychosis et *The Wonderful World of Dissocia*, en permettant au lecteur et/ou au spectateur d'entrer dans un espace mental matérialisé sur la page et sur la scène, paraissent bien correspondre à la définition que propose Jean-Pierre Sarrazac du drame moderne et contemporain, par opposition au drame classique : « [a]fin de ne pas succomber à un mode de pensée trop binaire, je dirai que le drame-de-la-vie constitue une échappée – au sens d' 'espace ménagé pour un passage' – par rapport au drame-dans-la-vie » (Sarrazac 2012 : 67). Dramatiques ou non, les textes contemporains consacrés à la représentation de la folie semblent le plus souvent ménager un passage vers un espace intérieur, ouvrir des voies d'immersion. Dans cette perspective, il paraît envisageable d'inclure les ouvrages de notre corpus dans un sous-genre de la fiction postmoderniste dit des « textes psychotiques », et ainsi décrit par Charley Baker et ses collaborateurs[42] : « [p]sychotic texts are less novels *about* madness, and more novels that take the reader *inside* madness » (2010 : 166). L'espace où se déploient de tels récits est bel et bien celui de l'intériorité, comme l'annonce par exemple Doris Lessing à l'orée de *Briefing for a Descent into Hell,* faisant figurer sous ce titre la mention suivante : « *Category:/*Inner-space fiction » (1971 : 7). De tels récits de folie, explorations de l'espace mental, semblent en effet aménager leur propre catégorie et la définir avant tout par une

[41] Comme Neilson à travers l'image de l'ascenseur (« *[t]he elevator begins its descent* », WWD 206), Diski a explicitement recours au motif familier de la descente dans la folie : « Charlotte Fitzroy's descent into madness » (*MU* 1).

[42] Les auteurs insistent en outre sur l'affinité particulière entre la littérature de l'ère postmoderniste et les thématiques liées à la folie : « [b]oth postmodernism and its literary output focus on madness to an unprecedented degree. The postmodern novel is characterised stylistically and thematically by fragmentation of linear or coherent narrative, unreliable narration, and multiple and at times undifferentiated perspectives. Typically it is full of resonant themes of paranoia, conspiracy, and control, the individual's position within powerful networks controlled by external agencies, and his/her experiences of real and imaginary – no longer distinct – categories » (Baker et al. 2010 : 159). Ils relayent de ce point de vue l'affirmation antérieure d'Allen Thiher selon laquelle « [m]uch of modern literature is a response to madness » (1999 : 251).

modalité de spatialisation particulière de l'écriture. Contrairement à Sarrazac et Baker, nous ne réservons pas ici les caractéristiques du « drame-de-la-vie » aux textes de théâtre, ou celles des « textes psychotiques » aux œuvres romanesques. Au sein du corpus étudié, pièces, romans et nouvelles « constitue[nt] des échappée[s] » vers l'intériorité, selon une dynamique d'immersion d'autant plus évidente dans *Faces in the Water* (au titre particulièrement évocateur en lien avec de telles considérations) que l'espace mental de la folie n'est plus souterrain, mais sous-marin : « [w]hat if Ward Seven were but a subaqueous condition of the mind […] ? » (*FW* 58). L'espace extérieur que constitue le service psychiatrique est envahi – inondé – par l'intériorité, dans un mouvement qui structurait déjà l'ensemble de la nouvelle « The Park », où l'espace éponyme, initialement marqué par l'extériorité, se révèle intérieur à la clôture du texte :

> She walked in the Park all day. She walked up and down and round and round, with her bare feet on the smooth green grass.
>
> […]
>
> I watched her walking, and then I knew.
>
> There was no park, really. There were no trees, nor any grass. Helen was walking up and down inside her own mind. […] She was walking round and round inside herself.
>
> We were all walking inside ourselves. We were sitting in little brown summer-houses, and touching the brown picket-fences of our minds. (Frame *TL* 176)

Comme dans *The Wonderful World of Dissocia*, la frontière entre espace physique et espace mental, entre l'extérieur et l'intérieur, s'est (même temporairement) effacée. Si la narratrice réinscrit une frontière au terme du texte, il s'agit bien de cette « nouvelle frontière » évoquée plus haut par Ayache, à savoir celle de l'espace mental (« the brown picket-fences of our minds »). « The Park » illustre avec une exactitude saisissante l'argument de Pierre Tibi selon lequel « [l]a nouvelle est prodigue de ces 'fausses' descriptions où le topographique en réalité débouche sur le psychologique. Le 'landscape' (paysage naturel) s'avère en maintes occasions un 'inscape' déguisé, un paysage mental » (in Carmignani 1995 : 55). La nouvelle paraît donc partager la propension du théâtre contemporain à privilégier aux « landscapes » les « inscapes » ou « mindscapes », tout en proposant du « mindscape » un traitement spécifique au genre : si la nouvelle a tendance à « déguiser » le paysage mental, c'est sans doute parce que, tout d'abord, elle « est fondamentalement en rapport avec un *secret* » (Deleuze & Guattari 1980 : 237)[43].

[43] Cela semble bien être le cas dans les nouvelles de Self : « Ward 9 » et « Mono-Cellular » font notamment allusion à un monde secret (« a secret underworld » ; « [a] secret world », *QTI* 49, 198) auquel la folie semble donner accès. Chez Diski également, la folie a à voir avec un espace secret : « [i]t seemed likely to her that madness was a closely guarded secret, in the way that a small, private island might be kept secret, so that the rabble might be kept from overrunning it » (*MU* 18).

D'autre part, elle suit bien souvent une progression épiphanique[44], et peut opérer selon une logique du retournement ou du renversement particulièrement manifeste dans « The Park » [45].

Il n'est pas anodin, par ailleurs, que l'esprit fou se projette dans un espace assimilable au jardin qui, selon Foucault, constitue la plus ancienne des hétérotopies car « c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde » (2004 : 17), microcosme macrocosmique en quelque sorte. La syntaxe elle-même vient sceller l'entrecroisement du général et du particulier par le recours presque systématique à la majuscule initiale (« the Park ») qui, si elle disparaît le temps d'une épiphanie (« there was no park, really »), refait surface dans les dernières lignes de la nouvelle où, comme nous le verrons, cet espace (expéri)mental encourage la traversée et la rencontre, notamment sur le plan générique. Le parc ou le jardin ont tout de cet « espace ménagé pour un passage » invoqué ci-dessus par Sarrazac (2012 : 67), chez Frame comme chez Diski, où la crise de folie de Charlotte a symboliquement lieu dans son jardin[46]. Le jardin devient alors antichambre de l'espace mental, lieu où se frayer un passage, où creuser une voie : « '[d]ig my way out. That's the only way I can describe it. Get digging, I thought. So I did. Perhaps it wasn't out, it was in. Or it might have been down. I'm rather confused about it myself' » (Diski *MU* 4). L'échappée semble plutôt souterraine (« down »), et tournée vers l'intérieur (« in ») dans une logique d'inversion que les espaces autres de la folie font tourner à plein régime.

[44] Ainsi, dans son plaidoyer « pour une poétique de l'épiphanie », Tibi écrit que « [s]i, comme le pensent certains, la nouvelle est un art de la révélation, il n'est pas étonnant qu'elle s'organise dans bien des cas autour de ce moment privilégié qu'est l'expérience épiphanique » (in Carmignani 1995 : 183).

[45] Selon Liliane Louvel, le « genre pressé » que constitue la nouvelle joue volontiers sur les effets de renversements de situation (in Carmignani 1995 : 94). Daniel Grojnowski écrit quant à lui qu' « [u]ne place de premier ordre est accordée au coup de théâtre, au renversement, à l'inattendu » (2005 : 24).

[46] L'épisode sera d'ailleurs désigné dans le reste du roman par une série d'euphémismes résolument ancrés dans ce jardin, ce qui peut avoir pour effet de renforcer le lien entre folie et hétérotopie : « the unfortunate incident in the garden » ; « the unfortunate business in the garden » ; « the dreadful business in the garden » ; « the episode in the garden » (Diski *MU* 6-7, 16, 55, 172).

2.B. Inversions

Divers motifs carrolliens parcourent, voire structurent le corpus – à commencer par celui de la chute de l'héroïne dans le terrier[47], que Bernhard Reitz analyse en ces termes : « [i]n *Alice's Adventures in Wonderland*, Alice drops through a rabbit-hole into a world where all the values, norms, and beliefs which she had been taught so far are ruthlessly questioned and *inverted*. The fall through the rabbit-hole is a dialectical experience as well » (in Behlau & Reitz 2004 : 147, nous soulignons). La dimension dialectique de l'expérience en question est explicitée par Diski dans sa reprise de cette scène littéraire fondatrice : « down and down the rest of Charlotte fell *through her dialectical hole*, into a seemingly bottomless, fathomless space » (*MU* 17-18, nous soulignons). Le passage à ces espaces autres de la folie que Diski et Neilson, en particulier, modèlent ouvertement sur le Wonderland de Carroll (hétérotopie matricielle)[48], est dialectique en ce qu'il suppose un *renversement*, et joue sans cesse de l'inversion des valeurs, des normes et des croyances, comme le précise Reitz dans le passage tout juste cité. Les auteurs du corpus empruntent donc non seulement au répertoire carrollien les motifs de la chute et de l'univers souterrain, mais aussi celui de la traversée du miroir : faces inférieures du monde dit normal, les hétérotopies de la folie sont à la fois, nous l'avons dit, envers du monde et mondes à l'envers. Joe se fait une réflexion du même ordre au fil de ses considérations sur la pathologie de Jed : « De Clérambault's syndrome was *a dark, distorting mirror that reflected and parodied a brighter world* of lovers whose reckless abandon to their cause was sane » (McEwan *EL* 128, nous soulignons). De l'autre côté du miroir que tend la folie à la société et à ses membres opère en effet (entre autres procédés fondés sur l'inversion et le renversement) la parodie, comme le soulignent à la fois Joe chez McEwan et Misha chez Self : « the texture of things parodies itself » (Self *QTI* 86-87).

Dès l'amorce du voyage vers Dissocia, Lisa se trouve plongée dans un univers où toutes les normes et règles en vigueur dans la société où elle évoluait jusque-là semblent s'inverser. Dans l'ascenseur qui descend vers cet espace autre, l'inquiétude qu'exprime la jeune femme pour un autre passager grognant de façon répétée attire par exemple des réactions fort inattendues : « **Lisa** Excuse me – are you all right?/*This enquiry causes a ripple of disgust and embarrassment among the* **Passengers**./**Passenger 4** How rude! » (Neilson *WWD* 207). Chaque

[47] La chute d'Alice dans le terrier est explicitement rejouée par Charlotte dans *Monkey's Uncle*, mais également par Lisa dans *The Wonderful World of Dissocia* selon Ayache : « [a]s she goes down the rabbit-hole of her delusional mind in Act One, Lisa, a modern Alice, takes us to 'Dissocia', the weird and colourful land of her fantasies which stands for her disturbed mental space » (2017 : 79).

[48] Neilson est à l'origine d'une adaptation théâtrale de *Alice's Adventures in Wonderland* (2016) dont Trish Reid propose une description détaillée dans la monographie qu'elle consacre au dramaturge (2017 : 122).

étape de l'entrée dans Dissocia – soit du passage de la frontière – vient confirmer qu'il s'agit d'un véritable monde à l'envers : ainsi la jeune femme est-elle accueillie, au sein d'un espace qui paraît appartenir à un aéroport (« it would seem that we are in some kind of airport arrivals lounge », *Ibid* 208), par deux hommes en uniforme qui se révèlent être non pas des agents de sécurité, mais d'*in-sécurité* :

> **Guard 2** We can't trust anyone. Not even a stranger like you. […] Such is the lot… of an insecurity guard.
>
> *Pause.*
>
> **Lisa** An *in*security guard?
>
> **Guard 2** Yes?
>
> **Lisa** Do you mean a security guard?
>
> *The* **Guards** *look at each other*.
>
> **Guard 2** What would be the point in that?
>
> **Guard 1** No, I mean, if it's secure –
>
> **Guard 2 –** why would you have to guard it?! (*Ibid* 212)

Le recours au préfixe, puis sa mise en relief par l'emploi d'italiques (« *in*security »), inscrit explicitement l'espace hétérotopique de Dissocia dans une logique d'inversion qui, toute absurde puisse-t-elle initialement sembler à Lisa, révèle la part d'absurdité (voire de folie) inhérente au fonctionnement d'une société dite normale. À travers la figure délicieusement loufoque de ces agents d'insécurité – qui font ici office de douaniers[49] – Neilson propose ainsi une parodie des procédures de sécurité en place dans les aéroports. Il détourne tout d'abord les questions habituellement posées aux voyageurs (« **Guard 1** Has anybody other than yourself worn that dress today ? », Neilson *WWD* 215), puis modifie sensiblement la nature des objets interdits à bord – dont la nouvelle liste inclut les pantalons à motifs de nuages ou de lapins, et les plumes :

> **Guard 1** Ah well, you see, a feather can be used to tickle a pilot's arse with –
>
> **Guard 2** Causing him to crash!
>
> **Lisa** I'm not getting on a plane.
>
> **Guard 1** But that's exactly what a pilot-tickler would say, isn't it?
>
> **Guard** 2 Can't take any chances. (*Ibid* 213)

[49] De façon significative, ils ont pour rôle de surveiller la frontière, comme le souligne Trish Reid : « [i]mmediately on arrival, Lisa meets a pair of insecurity guards who appear to be acting as *some kind of border control* » (2017 : 76, nous soulignons).

Dans cet exemple de choix de la « contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » (Foucault 2004 : 15) mise en place par l'hétérotopie, le monde de la folie dévoile la folie du monde, et plus spécifiquement ici, une forme de paranoïa caractéristique de la société post-11 septembre, hantée par la menace terroriste (à la fois source et symptôme de cette folie collective)[50]. Praticien virtuose de « ce théâtre qui œuvre pour une réversibilité de l'ordre des choses » (Boileau in Angel-Perez & Boileau 2007 : 146), Neilson met ainsi en scène un monde devenu fou (qu'il soit imaginaire ou réel) où les phénomènes d'inversion prolifèrent[51], et où raison et folie semblent aisément réversibles dans un mouvement subversif tout aussi présent dans le roman de Diski.

L'inversion est en effet le principe structurant du « lieu de folie » (« a place of madness », Diski *MU* 37)[52] où se réfugie Charlotte dans *Monkey's Uncle* :

> 'Improbability is what we're all about down here. That's the difference. You normally (though that's a misnomer, if ever there was one)… you normally live in a world where probability holds sway. It's a very bad idea. It gives you the feeling that you know the odds. That things can turn out this way, or that way, but never the other way, because the other way doesn't have sufficient, or even any probability. Now, if you live in an improbability system, you have no idea what outcomes might be. Anything could happen, and, of course, since it could, it does. But more important, nothing couldn't happen, and since it couldn't, it does, too. That's improbability for you.' (*Ibid* 88)

Ici encore, le préfixe (« im-probability ») place l'ensemble de ce passage sous le signe des contraires, du retournement ou du contre-pied, la logique de la folie étant immédiatement – et avec force via l'emploi du démonstratif (« [t]hat's the difference ») – opposée à celle du monde que l'on a tort de qualifier de « normal » (« a misnomer, if there ever was one »). Ces quelques lignes partent en quelque sorte du principe que *la folie a raison* : l'esprit scientifique et

[50] S'il paraît indéniable que, comme le soulignent plusieurs critiques, Neilson privilégie souvent le personnel au politique – « [he] has often explored subject matter that seems more personal than political, more preoccupied with subjective than social experience » (Reid 2017 : 67) – il n'en saisit pas moins l'occasion de révéler à travers la folie du moi certaines folies du monde. Il propose ici un commentaire qui semble se concentrer sur la société américaine, le nom complet de l'hétérotopie éponyme (« the Divided States of Dissocia », *WWD* 220) pouvant, outre la référence évidente à des troubles dissociatifs, faire écho (toujours dans un esprit d'inversion) à celui des États-Unis (« the United States of America »), où Lisa a voyagé récemment.

[51] « **Oathtaker** Raise your wrong hand./**Lisa** My wrong hand?/**Oathtaker** Sorry, your right hand » (Neilson *WWD* 220).

[52] Ce lieu de folie est aussi un carrefour intertextuel, puisque ce passage de dialogue entre Charlotte et Jenny dans *Monkey's Uncle* reprend presque à la lettre un échange entre Alice et le chat de Cheshire chez Carroll : « '[b]ut I don't want to go among mad people,' Charlotte remarked, suddenly feeling not at all herself./ 'Oh, you can't help that,' said the orang (who for a split second looked remarkably like a cat): 'we're all mad here. I'm mad. You're mad./ 'How do you know I'm mad?' said Charlotte./ 'You must be,' said the orang (who was still rather cat-like for an orang-utan, but beginning to look more like herself), 'or you wouldn't have come here' » (Diski *MU* 37-38). Jenny (re)joue explicitement le rôle du chat de Cheshire, et Charlotte celui d'Alice dans la scène originelle (1865) : « 'But I don't want to go among mad people,' Alice remarked./ 'Oh, you can't help that,' said the Cat: 'we're all mad here. I'm mad. You're mad.'/ 'How do you know I'm mad?' said Alice./ 'You must be,' said the Cat, 'or you wouldn't have come here' » (Carroll 1998 : 57).

mathématique est mis à rude épreuve dans un univers qui abandonne toute forme de calcul ou de prévision, et s'en remet entièrement au hasard, ayant la « sérendipité » pour slogan ou devise (« sun, sand and serendipity », Diski *MU* 211), et pour principal représentant un orang-outan qui parle. Jenny, que l'onomastique pourrait notamment ériger en *persona* de la romancière, renverse non seulement la logique qui régit le monde d'en haut, mais également la hiérarchie qui y est fréquemment établie entre l'espèce humaine et les espèces animales : « I forget sometimes that we are among primitives » (*Ibid* 37) [53]. Qui plus est, de par son accoutrement (et son habitude de servir à Charlotte le thé et les divers gâteaux qui l'accompagnent[54]), Jenny semble parodier certains rôles de genre, dont celui de l'hôtesse de la bonne société et de la « lady of leisure » :

> It was no ordinary orang-utan, that was for sure. Quite apart from its ability to talk (which did not surprise Charlotte as much as it might), it wore a rather pretty floral flock, a pair of white, high-heeled summer sandals, and on its head was a pale straw hat with a large brim garlanded with cherries and apple blossom, which teetered rather on account of the ape's backward-sloping forehead. (*Ibid* 33-34)

Ce passage révèle par l'humour, l'absurde et la parodie, la part considérable d'artifice présidant à ces attributs supposés de l'élégance et de la féminité qui, lorsqu'un corps inadapté s'en trouve affublé, virent au grotesque. L'adjectif est d'ailleurs employé par l'un des agents d'insécurité de Dissocia, qui se plaint d'un postérieur surdéveloppé seyant à une femme, mais ridicule sur un homme :

> **Guard 1** […] – I've got such a fucking fat arse !
>
> **Guard 2** You haven't –
>
> **Guard 1** I have. It's womanly.

---

[53] Jenny Diski n'est pas la seule à renverser la hiérarchie entre singes et humains ; dans *Great Apes* (1997), où Will Self s'essaie au genre de la science-fiction, les singes règnent sur une société où les hommes sont leurs subordonnés. Self est sans doute tributaire, entre autres sources, de *La Planète des Singes* de Pierre Boulle (1963), bestseller qui a notamment inspiré une série télévisée dont le titre, *Return to the Planet of the Apes*, est repris et inversé par l'auteur britannique dans la nouvelle finale de *Dr Mukti and Other Tales of Woe* (« Return to the Planet of the Humans »), dont le protagoniste est le même que celui de *Great Apes*. Dans la nouvelle, Simon Dykes – autre personnage récurrent de l'univers selfien, que Rospide baptise « Selfeland » (2009 : 401) – est traité en hôpital psychiatrique car il se prend pour un singe. La présence de cette figure simiesque dans les récits de folie de Self et Diski, mais aussi dans l'une des nouvelles de jeunesse de McEwan (« Reflections of a Kept Ape »), autre texte troublé, rappelle la parenté de la folie avec l'animalité dans l'imaginaire collectif. L'animalisation constitue ainsi dans de tels récits un procédé récurrent (Feder 1980 : 162) auquel Frame a également recours dans *Faces in the Water*, où le personnel traite bien souvent les patients comme un troupeau (« the wandering herd », *FW* 47).

[54] Ce goût pour les pâtisseries vaut à Jenny le titre comique de « queen of tarts » (Diski *MU* 38). Outre le clin d'œil espiègle à l'hypertexte carrollien via la déformation de « Queen of Hearts », l'expression peut également ridiculiser le costume et l'allure de Jenny, voire même faire écho à *Faces in the Water* où les patientes, habillées et maquillées à l'excès pour le bal de l'asile, sont ainsi décrites : « we looked like stage *whores* » (Frame *FW* 165, nous soulignons). Dans son acception argotique, « tart » désigne également une prostituée, et peut, dans ces deux textes, dénoncer par l'excès ou l'exagération propres à la folie l'objectification du corps féminin.

> **Guard 2** Womanly ?!
>
> **Guard 1** Yeah, not so much fat as womanly –
>
> **Guard 2** There's nothing wrong with womanly!
>
> **Guard 1** Not on a woman, no, but on a man? *It's grotesque*! Men are meant to have small arses! (Neilson *WWD* 208-209, nous soulignons)

Le surgissement du grotesque (fondamentalement lié à l'hybridité) peut outrepasser l'effet comique pour signaler ici que la capacité de juxtaposition de l'hétérotopie ne se limite pas aux espaces, mais peut s'étendre aux corps et aux genres. Les hétérotopies de la folie que déploient les auteurs du corpus ne cessent en effet de traverser et/ou de déplacer les frontières du genre sexué comme littéraire, encourageant ainsi la création d'identités sexuelles et textuelles hybrides, marquées du sceau de l'hétérogénéité. La folie, passage vers des espaces autres, invite bel et bien à prendre en compte une autre dimension de la frontière : « enabling another side of borders : openness, porosity, travelling and fecund hybridity » (Van Houtum, Kramsch & Zierhofer 2005 : 8). Susceptible d'ouvrir les frontières et d'en exploiter pleinement la porosité, la folie favorise donc la coexistence, voire la coalescence des genres, tout en soulignant que l'espace du genre littéraire peut lui aussi se révéler hétérotopique.

Chapitre 5.
De l'hybridité comme loi du genre

> L'écrivain, aux composantes masculines et féminines, est marchand de rêves et donneur de leçons. Géographe et non plus chroniqueur, version post-moderne de l'Arpenteur de Kafka, il travaille sur les seuils, les limites et les frontières, sur la 'ligne invisible' qui sépare la norme de la perversion, le masculin du féminin ou un genre littéraire d'un autre. (Reynier in Louvel 2002 : 98)

Ce portrait de l'artiste en géographe – inspiré par l'œuvre de McEwan – l'érige en figure même de la liminalité (« il travaille sur les seuils, les limites et les frontières »), immédiatement associée à l'hybridité voire à l'hermaphrodisme (« aux composantes masculines et féminines »)[55]. Ce nouvel « Arpenteur » ou explorateur traverse, par la littérature – la liminalit(t)é –, les frontières entre genres sexués mais aussi littéraires, ces deux genres de genre étant ici (comme souvent) présentés côte à côte. Rappelons que selon l'axiome derridien que nous avons cité en introduction, la véritable « loi du genre » se fonde sur un principe de contamination réitéré par de nombreux critiques[56], et commun selon Derrida au genre et au « gender » : « [l]es genres passent l'un dans l'autre. Et on ne nous interdira pas de croire qu'entre ce mélange des genres comme folie de la différence sexuelle et le mélange des genres littéraires il y ait quelque rapport » (2003 : 259-260). On ne nous interdira pas de croire à notre tour que l'emploi du terme de « folie » pour parler de mélange, c'est-à-dire d'hybridité sexuelle et textuelle, ne tient pas de la pure et simple coïncidence. Non que la folie seule soit susceptible de provoquer des phénomènes d'hybridation ; l'un des principaux postulats de cette thèse, cependant, est qu'elle encourage tout particulièrement la traversée des frontières, explorant et exploitant la liminalité notamment parce qu'elle favorise ou facilite le franchissement, et la libre circulation d'un genre à l'autre. Au niveau textuel tout d'abord, les représentations de la folie semblent notamment exacerber une tendance – déjà marquée dans les œuvres postmodernistes[57] – à ce « mélange des genres » qui, selon certains, préside désormais à la création littéraire :

> En d'autres termes, les textes contemporains, parce qu'ils sont essentiellement polyphoniques, pluriels, n'ont pas pour but l'appartenance à un genre unique. Un modèle

[55] Ce portrait de l'artiste en hermaphrodite, inspiré de Cocteau, est repris par Self et appliqué également au roman, qui réunirait ainsi divers genres littéraires et sexués : « The fully mature novel is – like Cocteau's definition of the artist himself – essentially hermaphroditic » (in Coe & Self 2003 : 32).

[56] Citons notamment Judith Seaboyer : « [o]f course genres are always contaminated » (in Acheson & Ross 2005 : 23).

[57] Rospide souligne ainsi à juste titre que l'aspect hybride de la fiction postmoderniste se traduit notamment par la polygénéricité, dont le récit contemporain fait une utilisation massive (2009 : 415).

> de description fondé sur le postulat de la 'pureté' – sur l'existence idéale des genres essentiels – ne peut être qu'inadéquat à une littérature où sont valorisés le 'mélange', l'intertextualité, le 'métissage' des cultures. (Combe 1992 : 150)

Selon Antoine Compagnon également, « [l]e mélange, l'intertextualité, l'hybridité, le métissage deviennent les valeurs, et non plus la pureté » (2001, en ligne). Lorsqu'il s'agit de folie, l'hybridité générique – qu'elle débouche sur la poly- ou la transgénéricité, à savoir sur une mosaïque ou sur un métissage de genres – semble devenir une stratégie aussi bien esthétique qu'épistémologique. En soulignant par ces procédés d'hybridation la dimension hétérotopique de la littérature en général, mais également celle des genres littéraires, les ouvrages du corpus peuvent esquisser ou suggérer une hétérotypologie, en repoussant ou redessinant les frontières génériques.

1. Les genres de la folie

Ayant tout juste énoncé le troisième principe de description des hétérotopies (« l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces », 2004 : 17), Foucault prend pour premier exemple le théâtre : « [c]'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » (*Id*). La dimension hétérotopique du théâtre en tant que lieu et pratique semble pouvoir s'étendre au théâtre comme genre littéraire puisque, comme le souligne Anne Ubersfeld, « le trait distinctif du théâtre est de sauter la barre des oppositions » (1996 : 25). Pris entre la page et la scène[58], voué à franchir la frontière d'un espace à l'autre, le théâtre est en effet un genre qui a l'hybridité pour quintessence, et où se joue un rapport tout particulier entre textualité et spatialité. Le dramatique et le théâtral (c'est-à-dire à la fois le texte et le spectacle de théâtre) ont donc beaucoup à voir avec la frontière et avec son franchissement, avec une transversalité dont la folie fait ressortir la propension subversive. Quoique selon des modalités différentes car spécifiques au genre, la juxtaposition et l'hybridité (traits hétérotopiques) sont également aux sources du roman, « genre protéiforme et inclusif » (Guignery 2007 : 27)[59], « considéré, notamment depuis les théories polyphoniques développées à son propos par Bakhtine, comme le genre le plus ouvert, susceptible d'accueillir en son sein les éléments les plus hétérogènes, le mélange des

[58] Schaeffer insiste ainsi sur « l'ambiguïté du statut communicationnel du texte dramatique. Ce texte peut en effet, lorsqu'on le lit, avoir deux référents tout à fait distincts : si on le lit comme texte littéraire son référent est, comme celui d'une narration, une réalité historique ou imaginaire ; en revanche, si on le lit comme texte théâtral, donc comme notation graphique d'une performance, son référent est la représentation théâtrale » (1989 : 91-92).

[59] « This most protean of forms » (Duff 2000 : 69). Le superlatif est monnaie courante pour parler du roman : « le plus *lawless* de tous les genres » (Raimond 2011 : 28).

(sous-)genres les plus divers » (Stistrup & Thirouin 2005 : 11). Dominique Vaugeos va jusqu'à faire du roman « un marqueur d'hétérogénéité générique » (in Dambre & Gosselin-Noat 2001 : 44), expression qui semble pouvoir s'appliquer également au genre théâtral puisque selon Lehmann, « [à] toutes les époques, le théâtre se définit aussi par la manière dont la qualité de l'hétérogène qui lui est systématiquement immanent et perçue en tant que telle, en conséquence, devient 'thème' » (2002 : 213-214). L'hétérogène n'est plus seulement thème mais praxis dans un courant ou mouvement théâtral contemporain que Lehmann nomme « postdramatique » car il « connaît la juxtaposition et la mise à niveau de tous les moyens confondus qui permettent au théâtre d'emprunter une pléthore de langages formels hétérogènes au-delà du drame » (2002 : 13). Au paradigme dramatique, qui donne toute priorité au texte de théâtre, les pièces dites « postdramatiques » (parmi lesquelles certains critiques font parfois figurer *4.48 Psychosis* et *The Wonderful World of Dissocia*) substituent une forme de création où le théâtral proprement dit reprend ses droits et la mise en scène prime, le texte n'étant qu'un matériau parmi maints autres.

L'hétérogénéité marque ainsi de son sceau le roman et le théâtre, mais aussi la nouvelle dont plusieurs critiques mettent en relief « le caractère protéiforme » (Grojnowski 2005 : 103) et en font un « genre protéen » (Tibi in Carmignani 1995 : 9). Selon Liliane Louvel, « [l]'instabilité générique en fait un outil privilégié de l'écriture postmoderne […]. Lieu de l'hybridation des genres, […] la nouvelle mêle les territoires, cartographie des espaces neufs » (2002 : 5). La nouvelle aurait donc tout d'un genre hétérotopique. De tels traits semblent bien faire de ces trois genres protéiformes des « outil[s] privilégié[s] » pour l'exploration des vécus polymorphes de la folie, qui à la fois partage et exalte leurs propriétés (trans)génériques. Les affinités du roman[60], de la nouvelle et du théâtre avec la folie peuvent s'expliquer notamment par la centralité de la frontière, et l'importance de sa traversée, dans ces écritures et dans cette expérience. Au sein du corpus, les espaces génériques que la folie rend hétérotopiques tantôt juxtaposent les genres – laissant la frontière apparente tout en autorisant son franchissement – tantôt les entremêlent ou les entrelacent au point de brouiller voire d'effacer la frontière supposée les séparer.

[60] Selon Felman, depuis *Don Quichotte*, « le roman entretient avec la folie un rapport fondamental » (1978 : 125). Et pour Patricia Waugh, « [a]fter *Hamlet* […], it was the novel and not drama that most emphatically traced the modern self's propensity for madness. It was the novel that was drawn to a phenomenological grasp of mind and mental illness » (in Lustig & Peacock 2013 : 31). Tout en perpétuant l'idée que le roman entretient avec la folie une relation particulière, nous pouvons nuancer l'affirmation de Waugh au vu de la place considérable qu'a conservée la folie au théâtre, si bien que, comme le résume Smadja, « énumérer les pièces contemporaines qui ont trait à la folie serait fastidieux : la folie occupe une large place de la scène théâtrale » (2004 : 9).

1.A. Mosaïques

« And my mind is the subject of these bewildered fragments », nous annonce l'une des voix de *4.48 Psychosis* (Kane *4.48* 8), scellant ainsi l'avènement d'une poétique de l'éclat qui, si elle reflète l'éclatement du sujet sous l'impulsion de la folie, se déploie aussi bien au niveau textuel qu'au niveau thématique. Miroir brisé puis recomposé, le texte-mosaïque de la pièce se présente comme un assemblage kaléidoscopique de fragments (similaire en cela à l'autoportrait d'une patiente de Michael Robbins figurant en couverture de cette thèse[61]). Les divisions familières entre actes et scènes ont disparu pour laisser place à vingt-quatre sections non numérotées, donc sans ordre explicite ; si leur présentation par le volume imprimé est bel et bien linéaire, les effets de récurrence et de répétition de certains motifs et/ou symboles (4h48, l'heure pivot, ou encore le rai de lumière qui entre par une trappe brusquement ouverte) esquissent une circularité, ou du moins suggèrent des correspondances venant brouiller cette linéarité.

La fragmentation si caractéristique du dernier opus de Kane ne concerne donc pas seulement la microstructure textuelle[62], mais détermine également cette macrostructure de sections-éclats qu'une myriade de critiques et commentateurs de la pièce assimilent par conséquent à un collage[63] : « I think she was just writing it down as it came to her, and then developing it through collage as she did in *Crave* » (Macdonald in Saunders 2002 : 127). Cette technique du collage textuel à laquelle s'essaie Kane pour reconstituer l'expérience complexe et polymorphe de la folie, assemble des fragments disparates glanés à des sources diverses. La pièce revendique cette « kleptomanie littéraire » (« [l]ast in a long line of literary kleptomaniacs », *4.48* 11) qui vaut parfois à la dramaturge une réputation particulière : « Sarah Kane has been described as a theatrical magpie, in that you can find bits of Samuel Beckett, John Webster and Shakespeare in her work » (Saunders 2002 : 154). L'auteur se contente ici d'énumérer quelques exemples choisis de ces emprunts intertextuels de Kane, auxquels Ariel Watson ajoute les suivants : « [t]his creative theft (figured both as crime and compulsion) yields glimpses of Dickens, Christ, and Kafka through the already varied voices of the text » (2008 : 192). Il ne s'agit pas, dans le cadre de cette thèse, de répertorier l'ensemble des références intertextuelles qui

[61] Le dessin de cette patiente dénommée Célia figure dans l'ouvrage de Robbins intitulé *Experiences of Schizophrenia* (1991).
[62] *4.48* ne cesse en effet de décomposer les unités du paragraphe comme de la phrase, déclinant les lignes brisées, variant (ir)régulièrement les espaces entre ces lignes, isolant et décentrant certains mots ou fragments de texte.
[63] Citons entre autres Ken Urban et Steve Earnest : « [t]his piece is the equivalent of a textual collage » (Urban 2001 : 44) ; « [t]he work is a fragmented view of Kane's presuicide world : a collage of thoughts, lists, conversations […] » (Earnest 2005: 299).

composent le texte de Kane[64], ni d'explorer toute la diversité des sources auxquelles il vient puiser[65], mais de souligner le fait qu'en empruntant à une variété d'œuvres, Kane emprunte par la même occasion à une variété de genres que juxtapose la mosaïque de la pièce. *4.48 Psychosis* constitue donc, d'une part, un collage textuel, et d'autre part un véritable patchwork générique[66], où

> différents registres d'écriture sont mis bord à bord : journal intime, rappel de dialogues entre la protagoniste-narratrice et la 'douce voix psychiatrique de la raison', fragments de dossier médical, adresse désespérée à un amour qui se dérobe […], poème, chant et quelquefois même imprécations testamentaires. (Sarrazac 2012 : 164)

Mettre ces genres ou « registres d'écriture » énumérés par l'auteur « bord à bord », soit faire subsister les frontières (« borders », bords et bordures) tout en incitant au contact, dans une esthétique et une pensée de la coexistence et même de la complémentarité : tel est le principe même d'une mosaïque générique destinée à aborder l'expérience de la folie sous plusieurs angles, afin d'en saisir le plus de facettes possible. En effet, si François Gallix et Vanessa Guignery soulignent à juste titre que cette « mosaïque de genres » se retrouve dans de nombreuses œuvres littéraires, contemporaines ou non (in Chassagnol & Laprevotte 2002 : 8), elle semble constituer l'une des caractéristiques récurrentes des récits de folie, où elle revêt une fonction spécifique. Nous l'avons vu, la folie invite à la traversée des frontières et par là même, aménage un espace hétérotopique qui autorise la cohabitation à maints niveaux, notamment générique. L'assemblage que réalise Kane dans sa dernière pièce associe ainsi divers genres littéraires entre eux, tout en faisant voisiner le littéraire avec l'extra-littéraire, à l'instar de ces « fragments de dossier médical » évoqués par Sarrazac, que l'on trouve dans la section 14.

Si le résultat de cet assemblage est tout autre dans *Enduring Love*, la stratégie de l'auteur semble en certains points similaire à celle de Kane : dramaturge et romancier font ainsi tous deux le choix de la juxtaposition dans leur composition générique, qui inclut dans les deux cas des genres littéraires et extra-littéraires. Chez McEwan, le récit traditionnel est ainsi mis bord à

---

[64] Pour plus de détails sur ces références intertextuelles et sur leur traitement dans le texte, voir l'article d'Antje Dietrich, « 'Last in a long line of literary kleptomaniacs': Intertextuality in Sarah Kane's *4.48 Psychosis* » (2013).
[65] Saunders met l'accent sur cette diversité : « [a] significant feature of Sarah Kane's drama is the degree to which it is informed and influenced by an eclectic collection of theatrical, literary and musical sources : these range from the King James version of the Bible, to poetry, novels and pop music lyrics » (2002 : 54). Un tel éclectisme, ainsi que divers emprunts à la culture dite populaire, définissent également la forte dimension intertextuelle de la pièce de Neilson selon Reid : « the land of Dissocia is full of characters, songs, jokes and visual imagery that are vaguely recognizable to us from popular culture, so much so that reviewers spent a good deal of time cross-referencing the play with texts, including *Alice in Wonderland*, *Chitty Chitty Bang Bang*, *The Wizard of Oz*, *Charlie and the Chocolate Factory* and even David Lynch's 1990s cult television drama, *Twin Peaks* » (2017 : 81).
[66] Signalons ici que le terme de « patchwork » est également appliqué par Ivane Mortelette aux nouvelles de *The Lagoon*, où l'ambition de Frame serait de « faire du texte un objet composite, une sorte de patchwork où viennent se greffer des fragments divers » (in Bazin & Braun 2011 : 33).

bord avec la lettre à trois reprises : les chapitres 11 et 16 ainsi que le second appendice reproduisent ainsi de longues missives de Jed à Joe. Quant à l'article de revue psychiatrique présenté en premier appendice (source de maintes discussions voire controverses critiques[67]) il invite l'extra-littéraire dans cette « forme spacieuse » qu'est le roman selon l'auteur lui-même (« a capacious form », McEwan in Macnaughtie 2000, en ligne) et selon la critique, comme nous l'avons évoqué plus haut, « une forme accueillante, un creuset pour d'autres genres » (Rospide 2009 : 54). Le roman serait même le texte-mosaïque par excellence à en croire Will Self :

> The pre-modern form of the novel is, of course, not dissimilar to its postmodern form. The novel as a linear narrative, written in prose, and shaped by the *deus ex machina* of a narrator who is both omnipotent and absent, is a Frankensteinian creature assembled from the bits and pieces of others. (in Coe & Self 2003 : 24)

Le roman, puisqu'il a intrinsèquement à voir avec l'assemblage de fragments aux provenances diverses et avec l'hybridité (« a mongrel thing to begin with », Maczynska 2010 : 63), serait systématiquement une créature ou une création composite. Cette hybridité peut néanmoins se décliner sur plusieurs niveaux, à des degrés divers et selon des modalités différentes : lorsqu'il s'agit de folie, le principe de juxtaposition hétérotopique fait coexister dans l'espace d'un seul et même roman plusieurs genres distincts mais devenus complémentaires, aboutissant ainsi à une forme de mosaïque dont l'une des fonctions principales semble être de varier et de comparer les perspectives.

Il en est ainsi chez McEwan, où le récit principal aborde l'érotomanie du point de vue de Joe, qui en est principalement témoin mais partiellement victime, là où les lettres de Jed donnent au lecteur de poignants aperçus du tumulte intérieur de l'érotomane, absents de l'analyse médicale esquissée par l'étude de cas psychiatrique en premier appendice. La division entre les chapitres, puis entre le texte principal et ses appendices, matérialise la délimitation de l'espace dévolu à chaque genre puisque, nous l'avons dit, tout système mosaïcal laisse les frontières apparentes. C'est également le cas dans *Monkey's Uncle* et chez Diski, une fois encore, la juxtaposition sinon de genres officiellement constitués, du moins de « registres d'écriture » pour reprendre les termes de Sarrazac, permet la juxtaposition des perspectives. Des trois trames narratives mentionnées au chapitre précédent, la première est un récit que nous appellerons de façon sommaire « réaliste » où, malgré une focalisation interne, l'expérience de folie de

[67] Si cet appendice extra-littéraire constitue en réalité un exercice littéraire où McEwan s'essaie à l'écriture scientifique, de nombreux critiques ont initialement pris ce pastiche pour une véritable étude de cas psychiatrique, comme l'explique l'auteur lui-même dans un article pour le *Guardian* intitulé « Fooled You » (16/08/1999) ; pour plus de détails, voir aussi Laura Miller, « Ian McEwan Fools British Shrinks » (*The Guardian*, 21/09/1999).

Charlotte est majoritairement traitée de l'extérieur, c'est-à-dire par des individus ou institutions dont les points de vue dominent ; la deuxième, forme de biographie fantasmée d'un ancêtre supposé de la protagoniste, cherche par l'imagination les sources de cette folie ; la dernière, incartade plus poussée encore dans l'imaginaire voire dans l'inconscient, chronique cette fois-ci une expérience intérieure, dans un monde fortement marqué par l'absurde et qui, en cela, entretient une certaine parenté avec l'univers que dépeint Neilson dans *The Wonderful World of Dissocia*.

La pièce de Neilson, si elle ne possède pas de façon aussi évidente que *4.48 Psychosis* les attributs de la mosaïque, se fonde elle aussi sur la juxtaposition, comme le souligne Trish Reid : « *Dissocia* is usefully understood as an experiment in what might be achieved by *juxtaposing different theatrical langages* » (2017 : 83, nous soulignons). Nous avons précédemment souligné l'ampleur du contraste entre ces deux « langages » théâtraux, l'un marqué du sceau de l'exubérance et l'autre presque spartiate de par son minimalisme, séparés par une frontière que la rupture signifiante entre les deux actes de la pièce vient délibérément marquer. S'il est tout à fait légitime d'établir entre ces deux pôles de la théâtralité une relation d'opposition ou de confrontation (« Neilson utilizes *a clash of theatrical styles* to devastating effect », Reid 2017 : 78, nous soulignons), il se révèle néanmoins fructueux de réfléchir à la possibilité d'un dialogue ou d'une complémentarité entre deux formes ou deux genres de théâtre que la pièce, tout en les distinguant très nettement, choisit d'associer. Comme chez Kane, McEwan et Diski, chaque genre et/ou registre d'écriture correspond à un point de vue spécifique sur la folie de Lisa : l'influence nette du surréalisme et de l'absurde sur l'univers de Dissocia en fait un royaume de l'imaginaire, le domaine de l'intériorité, soit une invitation à partager, tant que faire se peut, les visions et le vécu de la protagoniste. Dans une veine bien plus réaliste, le second acte jette un tout autre regard (extérieur, distancié) sur cette expérience, ajoutant à la perspective de Lisa celles de son entourage et permettant de compléter et de nuancer celle du spectateur. Il semble ainsi que chacun de ces genres de théâtre contribue de façon spécifique à une représentation de la folie susceptible de gagner en complexité et en authenticité par cette alliance. Ajoutons qu'à travers divers effets de superposition auxquels nous avons fait allusion au chapitre précédent, *The Wonderful World of Dissocia* fait bel et bien émerger une forme de complémentarité entre deux actes que tout semble opposer, autorisant ainsi (à un degré moindre) le brouillage de la frontière.

Si lorsque les textes du corpus se font mosaïques les frontières génériques demeurent nettement tracées, – l'hybridité se faisant alors synonyme de polygénéricité – ces récits de folie

peuvent simultanément se livrer au brouillage de certaines frontières. La folie, lorsqu'elle s'écrit à la croisée ou à la frontière des genres, rend cette frontière incertaine voire inexistante. À la mosaïque succède alors le mélange, dans un procédé d'hybridation ou de métissage fondé non plus sur la simple coexistence, mais sur la possibilité d'une coalescence.

1.B. Métissages

Quoiqu'à des degrés et niveaux divers, tous les auteurs du corpus se livrent dans leurs récits de folie au brouillage des frontières génériques. Ainsi, n'en déplaise à certains critiques[68], *Enduring Love* est régulièrement loué pour sa capacité à combiner voire à fusionner plusieurs genres : « the way in which *Enduring Love merges and mixes genres* ranging from the novel of ideas, through the love story, to the detective thriller » (Clark & Gordon 2004 : 65, nous soulignons) ; « the effectiveness of *Enduring Love*'s *generic interweaving* of psychological thriller, postmodern metafiction, love story, psychiatric case study and novel of ideas » (Matthews in Childs 2007 : 94, nous soulignons). Quant à *Monkey's Uncle*, que Maria Grazia Nicolosi classe parmi les « fables postmodernes » de Diski,

> it also ruptures any clear lines of demarcation between genres, for Diski's postmodern fables combine incompatible narrative conventions, notably by blurring the lines between autobiographical material and biographical material, on the one hand, fictional invention and literary intertextual revisions, on the other. (in Ganteau & Onega 2014 : 41)

Chez Diski comme chez McEwan, cependant, ces effets de brouillage – qui jouent sur des dimensions plus thématiques que formelles – ne semblent pas rendre particulièrement problématique la désignation générique des œuvres, l'une comme l'autre venant assez aisément se ranger dans la catégorie (si vaste et polymorphe soit-elle) des romans[69]. Si Nicolosi a recours au terme de « fables » pour se référer à ces ouvrages de Diski marqués notamment par un degré d'indistinction entre contenu fictionnel et matériau autobiographique, la critique tend en général à décrire *Monkey's Uncle* de façon plus traditionnelle. Une telle indistinction atteint chez Frame de nouvelles proportions et rend la classification de *Faces in the Water* bien plus incertaine,

[68] Nous pensons notamment à David Malcolm, pour qui le roman de McEwan ne mélange pas, ou très peu les genres (2002 : 9, 159).

[69] L'appellation de « neuronovel » souvent décernée à *Enduring Love*, si elle associe l'ouvrage à un nouveau sous-genre, ne remet pas pour autant en cause son appartenance au genre romanesque. Quant à *Monkey's Uncle*, l'œuvre semble, par un geste métatextuel voire métagénérique, donner d'elle-même les indices de sa classification : « [f]or Charlotte, trying to find the drift that led to her moment of madness, the recollection of that time was like rereading a novel, and hiding the knowledge of the plot from herself, or rather, knowing what is to come, hoping, nevertheless, that somehow a transformation would have taken place in the pages that had waited all those years on the shelf to be taken down and turned again » (Diski *MU* 64-65).

suscitant de nombreuses interrogations, que synthétise le titre d'un célèbre article de Donald W. Hannah : « *Faces in the Water* : Case History or Work of Fiction ? »[70]. L'auteur en arrive à la conclusion que l'ouvrage de Frame appartient à chacun de ces deux genres, et en constitue par ailleurs une combinaison particulièrement réussie.

Cette combinaison s'élabore néanmoins sous le signe non pas de la juxtaposition ou de la mosaïque, mais de l'interpénétration soit du métissage, si bien que l'œuvre se voit ensuite décrire comme un véritable hybride par Gina Mercer : « that later documentary novel » (1994 : 24)[71]. Une telle formulation trouve l'instrument de sa légitimation dans le texte lui-même, dont la clôture semble en réalité avoir pour fonction ou ambition d'ouvrir de nouvelles pistes d'interprétation et/ou de classification :

> I looked away from them [the inmates of the psychiatric hospital] and tried not to think of them and repeated to myself what one of the nurses had told me, 'When you leave hospital you must forget all you have ever seen, put it out of your mind completely as if it never happened, and go and live a normal life in the outside world.'
>
> And by *what I have written in this document* you will see, won't you, that I have obeyed her? (Frame *FW* 223, nous soulignons)

Tout « document » ayant pour fonction première d'informer ou d'instruire[72], le récit d'Istina – collecte d'informations voire de preuves que l'institution psychiatrique semble tenir à garder secrètes (« you must forget all you have ever seen ») – se rapproche du témoignage, et en vient finalement à se revendiquer comme tel. Soulignons ici que dans la version française du roman, *Visages Noyés* (2004), Solange Lecomte choisit précisément de traduire « this document » par « ce témoignage ». La tournure interrogative finale dément l'obéissance tout juste proclamée et clôt ce roman documentaire sur une note d'irrévérence nécessaire, l'existence même du texte faisant acte de résistance. À la croisée du fictionnel et du factuel, le roman de Frame mélange donc récit et chronique, tout en invitant également d'autres genres dans cet espace hybride, à commencer par le conte. Si les références à l'univers ou aux personnages des contes ne sont

[70] Soulignons ici que la même question a pu être posée pour *4.48 Psychosis* (« [the play] renders problematic whether this is a work of imagination or the chronicling of lived experience », Obeyode 2009 : 93), ainsi que pour *Enduring Love*, dont le premier appendice a initialement induit les critiques en erreur : convaincus de l'authenticité de ce pastiche d'étude de cas psychiatrique, certains ont interprété le roman comme l'exploration fictionnelle d'une « histoire vraie ».

[71] Notons cependant que cette formulation souligne la primauté du caractère fictionnel de l'œuvre, rappelée également par St. Pierre : « *Faces in the Water* is a work of fiction, not a nonfictional account of therapy » (2011 : 16).

[72] Voir notamment les définitions proposées par l'*OED* pour les déclinaisons verbale et nominale du terme « document » : « [t]o furnish (a person) with evidence ; to keep informed or instructed » ; « [s]omething written, inscribed, etc., which furnishes evidence or information upon any subject ».

que très ponctuelles chez Diski[73], elles sont récurrentes voire omniprésentes dans *Faces in the Water* :

> I lay and watched the dark dread growing *like one of those fairy-tale plants* whose existence depends upon their lack of discipline, their uncontrolled urge to grow through and across and into and beyond until they reach the sky and block the sun. (Frame *FW* 57, nous soulignons)
>
> Someone rushes cursing to the wall and begins to pummel it, *like the knocking, in fairy stories, at the doors of secret rooms that open and are piled high with treasure*. (*Ibid* 102, nous soulignons)
>
> Time and again, *with Doris and other dwarves and patients who resembled witches or seemed inhabited by dragons*, one felt like a witness to the origins of folklore; one felt that such people, whose only home in the world was a mental hospital, would have their problem solved *if they could indeed dwell in the cups of flowers or behind people's eyes, or in cottages deep in the wood with poisonous thorns in the garden and a one-eyed cat waiting at the front door*. (*Ibid* 204, nous soulignons)
>
> A commonplace remark, you will say. But I caught it and treasured it although it was not meant for me but was one of the clues that people drop, *like Hansel and Gretel dropping crumbs*, to find their way out of the wild woods of themselves. (*Ibid* 207, nous soulignons)
>
> *[A] tweedy fairy godmother* had not denied my request to look inside. But the villain had arrived and turned me away because I had not the status necessary for people who view shelves of books. (*Ibid* 212, nous soulignons)
>
> One of the men patients, like a wax model in a shop window, stood grasping a roller; he was the only person on the green and he did not move; he was like *one of the people in the fairy story who were under a spell and stuck to whatever they touched*. (*Ibid* 220, nous soulignons)

La liste semble bien trop longue pour qu'il ne s'agisse là que d'un simple jeu intertextuel. Les si nombreux parallèles établis par Istina entre l'univers asilaire et celui des contes – et dans l'espace si singulier de la folie, le merveilleux se déploie souvent dans ses aspects les plus mystérieux voire les plus menaçants – en viennent à rendre floue la frontière entre récit romanesque et récit merveilleux. La démarcation entre l'espace du conte et celui du roman se fait incertaine, et il en est de même dans les nouvelles de Frame, en particulier « The Park » où toute délimitation finit par disparaître puisque l'espace éponyme, dont nous avons évoqué la nature profondément hybride au chapitre précédent, est peu à peu envahi par l'imaginaire :

[73] Ces allusions se trouvent concentrées dans le discours que tient à sa fille la mère de Charlotte, profondément désabusée par les dures réalités de l'existence : « [t]his is one Cinderella who never married her Prince » ; « [f]irst I was his secret love, hidden, like a proper princess in a tower, and then I went back to being not much more than the chambermaid I'd been to start with » (Diski *MU* 152). Soulignons cependant que l'intérêt de Diski pour les contes ne s'arrête pas là : si elle s'en tient dans *Monkey's Uncle* à quelques références, elle propose dans le recueil de nouvelles significativement intitulé *The Vanishing Princess* (1995) plusieurs réécritures de contes à travers une perspective féministe, jouant sur le désenchantement plus que sur l'enchantement.

> And it was strange to think that there were cherry trees in the Park, covered with pink blossom.
>
> […]
>
> And there was smooth green grass too, like the grass that Diamond, in the story, danced on all night.
>
> And then in the morning the North Wind came, and carried him over seven hills and seven cities. (Frame *TL* 176-177)

Ainsi la nouvelle finit-elle par déboucher sur le conte, ou par devenir conte, dépassant sans difficulté apparente l'opposition dressée entre ces deux genres par Deleuze et Guattari[74]. Les auteurs reconnaissent toutefois eux-mêmes à la nouvelle « sa propre manière […] de combiner ces lignes qui appartiennent pourtant à tout le monde et à tout genre » (1980 : 238), d'où son caractère profondément hétérotopique, mentionné plus haut dans ce chapitre.

Les nouvelles asilaires de Frame paraissent ainsi exalter la prédisposition de la nouvelle au métissage ou à la fusion des genres, et renforcer son statut particulier d'entre-deux générique qui lui vaut, sous la plume de plusieurs critiques friands de métaphores spatiales, le titre de genre « à mi-chemin ». D'après Maisonnat et Badonnel, en effet, « [l]a nouvelle est un genre *difficile à délimiter, à mi-chemin* entre le poème et le roman » (in Carmignani 1995 : 143, nous soulignons), pour lequel se pose donc perpétuellement la question des frontières ; ceci peut sans doute expliquer que ces auteurs cherchent, pour le dire avec Pierre Tibi, à « caractériser topologiquement la nouvelle » (*Ibid* 13). Adoptant le même angle d'approche, Tibi en arrive à une conclusion fort similaire :

> [O]n peut considérer qu'elle se situe à mi-chemin d'un ensemble de formes – telles que le poème lyrique, sonnet, poème en prose – qui ont comme propriétés d'être brèves et non-narratives, et d'un genre unique : le roman, qui possède les qualifications inverses : grande amplitude et narrativité. (*Id*)

La nouvelle se situerait ainsi entre deux pôles opposés qu'elle paraît cependant en mesure de concilier : il s'agit selon Tibi du poétique et du narratif[75], tandis que selon Liliane Louvel, la nouvelle est un genre « hésitant entre pôle poétique et pôle dramatique, espace narratif peu stable » (2002 : 5)[76]. C'est précisément l'instabilité inhérente à la nouvelle qui en fait la

[74] « [I]l y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question 'Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ?' Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une tout autre question : qu'est-ce qui va se passer ? » (Deleuze & Guattari 1980 : 235). « Quant au roman, lui », ajoutent les auteurs, « il s'y passe toujours quelque chose, bien que le roman intègre dans la variation de son perpétuel présent vivant (durée) des éléments de nouvelle et de conte » (*Id*).

[75] « [L]a nouvelle semble être le lieu et l'enjeu d'une rivalité entre le poétique et le narratif, l'ordre spatial et l'ordre processif » (Tibi in Carmignani 1995 : 15).

[76] D'autres critiques se joignent à Louvel pour rapprocher la nouvelle du dramatique, dont Daniel Grojnowski, pour qui « [à] la métaphore picturale on peut préférer la référence théâtrale, telle du moins que la prône l'esthétique classique : unité de lieu, de temps et d'action, avec un nombre limité de protagonistes » (2005 : 77). Citons

pérennité comme la fécondité, dues à cette faculté d'assouplir voire d'effacer les frontières génériques par le mélange et l'interaction d'une diversité de formes, et d'investir l'intermédiaire. Les nouvelles de *The Quantity Theory of Insanity* s'établissent ainsi ouvertement à mi-chemin entre nouvelle et roman de par la récurrence de certains personnages à travers le recueil inaugural puis, au-delà de ses frontières, dans l'ensemble du corpus (ou cosmos) selfien[77]. Outre les multiples caméos du psychiatre Zack Busner, dont le niveau d'ubiquité dans le « *roman-fleuve* » (Hayes 2007 : 21) de Self demeure à ce jour inégalé, le retour de personnages majeurs ou mineurs d'une nouvelle à l'autre crée des effets de correspondance et de brouillage des frontières[78]. Le nouvelliste et romancier installe ainsi entre chacune des pièces de la vaste mosaïque de son premier recueil un rapport de complémentarité qui fait dire en toute légitimité à Malcolm Hayes que chaque nouvelle peut être envisagée comme l'un des chapitres d'une œuvre romanesque déstructurée[79] : « a well-structured collection with individual stories taking on the role of chapters in a novel » (2007 : 99). Chaque « chapitre » distille ainsi des informations sur certains personnages dont la biographie ou l'histoire est tour à tour esquissée et complétée : Jim, dont on ne connaît ni le nom de famille ni le passé dans « Ward 9 », où il est un patient souffrant d'un « complexe du Messie » (« a messianic complex », Self *QTI* 57), s'avère dans la nouvelle de clôture, « Waiting », être Jim Stonehouse, dont le comportement de plus en plus irrationnel et violent mène à son arrestation après l'agression d'un concitoyen. Suite au témoignage de Zack Busner à son procès, Jim est déclaré instable et envoyé en hôpital psychiatrique ; cet effet de renvoi de la dernière à la première nouvelle du recueil vient confirmer la complémentarité d'histoires apparemment séparées et la cohérence, quoique parfois rétrospective, de l'ensemble. Puisque l'ouverture et la clôture se répondent, le recueil fait roman, en quelque sorte, explorant et exploitant cette posture d'entre-deux spécifique à la nouvelle pour rendre indiscernable en quelques points les frontières entre genres.

également Valerie Shaw : « the conventions of the stage are more helpful to the short-storywriter than those of the novel » (1983 : 118).

[77] Le corpus fictionnel selfien, marqué par les phénomènes d'hypertextualité qui poussent notamment Rospide à lui donner le nom de « Selfeland », en vient en effet à constituer un véritable monde parallèle, un « espace autre » dont plusieurs traits sont bel et bien hétérotopiques, comme le souligne Graham Matthews : « [o]ne of the most important yet frequently overlooked aspects of Self's œuvre is its self-referentiality with the same journals, characters, artefacts and locations often appearing in corresponding stories, which reinforces key themes across his work. Although he adopts a variety of styles, forms, extended metaphors and meta-levels, and incorporates varying degrees of pastiche and irony, Self's work achieves a level of consistency that, like Caroll's Fairyland or indeed the more popular Wonderland, makes sense on its own terms » (2016 : 3).

[78] Nous proposons dans l'Annexe 5 une schématisation sommaire de la traversée des frontières textuelles dans *The Quantity Theory of Insanity*.

[79] « [T]he book as a whole imparts an impression of a fractured novel » (Hayes 2007 : 21).

Fermement ancrées dans le narratif et jouant de la proximité avec le romanesque, les nouvelles de Self se détournent le plus souvent du pôle poétique pour parfois se rapprocher également du pôle dramatique, là où les nouvelles comme le roman de Frame s'écrivent dans une prose fréquemment dite poétique, voire musicale. Si les procédés de métissage employés par ces deux auteurs brouillent indéniablement plusieurs frontières génériques, et si Neilson se livre lui aussi à l'hybridation dans *The Wonderful World of Dissocia* (que la présence de plusieurs chansons transforme occasionnellement en pièce de théâtre musical[80]), seul le texte de Kane semble poursuivre cette entreprise de brouillage jusqu'à l'effacement potentiel de toute délimitation entre certains genres, faisant basculer *4.48 Psychosis* du règne de l'hybridité à celui de l'indiscernabilité ou de l'indécidabilité générique[81]. Pôle dramatique et pôle poétique se conjuguent en effet jusqu'à se confondre dans cette dernière pièce dont la classification est si incertaine qu'elle paraît sans cesse en appeler à la créativité de ses commentateurs, qui s'accordent tous néanmoins à en souligner la proximité avec le poème.

« Pièce en forme de long poème » (Gagnon 2006 : 139), « mise en poème du deuil de soi » selon Elisabeth Angel-Perez (2006 : 177), « *4.48 Psychose* abandonne la représentation de la violence sur scène pour tendre vers le genre poétique » (Obis in Coulon & March 2008 : 145). Ainsi, la dernière pièce de Kane vient couronner ce qu'Angel-Perez identifie à juste titre comme « une progressive évolution de l'écriture dramatique qui, d'un fonctionnement par choc visuel, s'oriente vers une esthétique de plus en plus fondée sur le sonore et la voix » (2006 : 153). Le texte se joint par là même à « ces écritures tournées vers l'oral et qui brouillent de ce fait les frontières génériques entre théâtre, récit et poésie » (Ayache 2013, en ligne). L'infléchissement poétique entamé dans *Crave* et parachevé par *4.48 Psychosis* est également relayé et commenté par la critique anglo-saxonne[82], qui s'appuie sur les déclarations de la dramaturge elle-même, parfaitement consciente de l'orientation singulière de son écriture :

[80] Neilson insiste lui-même sur l'importance des chansons ainsi que d'autres éléments qu'il emprunte délibérément à la tradition théâtrale populaire écossaise, qui peut par conséquent constituer (de même que le théâtre postdramatique) un cadre plus fécond pour l'analyse des pièces concernées que celui du « new brutalism » ou « in-yer-face theatre » (Reid 2007 : 493).

[81] Selon Baraniecka, l'indécidabilité générique de *4.48 Psychosis* constitue simultanément la caractéristique principale et la plus grande force de la pièce (2013 : 2010).

[82] Comme le rappelle Diedrich, « critics have discussed Kane's formal experimentations in *Crave* and *4.48 Psychosis* in terms of a breakdown of dramatic form and a movement toward poetry. 'Poetic drama', free-verse dramatic poem,' and 'poetic meditations' are some of the terms applied to her later work » (2013 : 376). Susan Blattès et Bertrand Koszul proposent quant à eux la description suivante de *4.48 Psychosis* : « [i]t is not a play in the traditional sense of the word. It is more, in the manner of Kane's penultimate work *Crave*, a dramatised poem » (in Rommel & Schreiber 2006: 103). Kane est ainsi proclamée poétesse de théâtre par Alan Rickson (« a true poet of theatre », in Sierz 2001 : 113).

> Now my entire work is moving more and more towards poetry. It's most obvious in *Crave*. It was strange. When I finished *Crave*, I thought that I didn't know where to go. But when I started this one [*4.48 Psychosis*] just a few weeks ago, I suddenly realised that it goes further. At the moment it doesn't even have characters – there is only language and images. But all the images are within language rather than visualised. (Kane in Saunders, 2009 : 80-81)

En effet, à partir du morceau rhapsodique qu'est *Crave* et plus encore dans *4.48 Psychosis* s'opère un retour au langage lui-même, à sa matérialité et à sa visualité, pleinement explorées et exploitées au fil de la pièce : les mots sont tour à tour sérialisés et constellés, la phrase est fragmentée, dispersée ou condensée, dans un jeu toujours renouvelé avec le texte même[83]. L'un des exemples les plus frappants de ces « mise[s] en poème » se trouve dans les passages calligrammatiques de la section 13 :

> I don't imagine
> (clearly)
> that a single soul
> a soul like mine
> could
> would
> should
> or will
>
> and if they did
> I don't think
> (clearly)
> that another soul
> a soul like mine
> could
> would
> should
> or will
>
> irrespective (Kane *4.48* 20)

Les mots cascadent sur la page comme pour suivre les accélérations et marquer les arrêts d'une pensée qui, se heurtant à ses propres limites, exprime la singularité d'une expérience à travers des procédés langagiers uniques, « reposant avec acuité la question des frontières entre théâtre et poésie » (Obis in Coulon & March 2008 : 152). L'impression d'écoulement voire de déferlement des pensées est non seulement visuelle, mais aussi sonore à travers l'omniprésence des liquides, là où l'allitération en [k] vient marquer les heurts, les obstacles et les hésitations.

[83] L'un des aspects de la poéticité de la pièce tient ainsi, selon Catherine Rees, à la présentation spécifique du texte (« various sections are laid out like poetic verse, suggesting a lyrical quality to both the performance and reading of the text », in Sierz 2012 : 132), avis partagé par Alicia Tycer (« [t]he play text often seems more like lines of poetry than traditional dialogue » (2008 : 26) et Femi Obeyode : « [i]t is reasonable to ask : in what way is this a play and not a long poem ? It is the words that are on display, the words which by their physicality, their acoustic characteristics, dominate the stage » (2009 : 92).

Ce passage saisissant joue aussi bien sur la disposition des mots que sur les sonorités, et sur le rythme : à un ensemble de phrases ou vers polysyllabiques – du dissyllabe (« clearly ») au pentamètre (« that a single soul ») – succède dans chaque paragraphe ou strophe une série de mots seuls ou monomètres venant augmenter la cadence. Dans la mise en scène de *4.48 Psychosis* par Benedetti (2017), le débit de parole de l'actrice s'accélérait ainsi sensiblement dans ces passages alors d'autant plus susceptibles de refléter l'agitation du ou des personnages. En exploitant aussi bien les potentialités visuelles que sonores et rythmiques du langage, cette section opère bel et bien un glissement du dramatique au poétique. Il s'agit non seulement de figurer le tumulte mental, mais également de faire l'éloge du vacillement générique, d'instaurer et de maintenir l'hésitation entre pièce et poème qui a pu faire dire à certains qu'à force de repousser les frontières du genre dramatique, Kane les aurait outrepassées[84]. Que l'on décèle dans les flamboiements et les fulgurances du texte un élan vers le hors-genre, que l'on y voie « une résurgence du théâtre poétique tant [il conserve] un degré de poéticité rarement égalé dans ce théâtre des 'nasty nineties' » (Angel-Perez 2006 : 153) ou qu'enfin on cherche à l'associer non plus au théâtre coup-de-poing de ces « nasty nineties » mais au théâtre dit « postdramatique »[85], *4.48 Psychosis* désarçonne, déconcerte et surtout dé-stabilise. Les frontières génériques, sans cesse traversées ou peu à peu effacées, se font systématiquement mobiles et incertaines dans de tels récits de folie, composés sous le sceau d'une liminalité et d'une labilité génériques sur lesquelles nous reviendrons plus en détail.

La multiplication et/ou le mélange des genres chez Kane comme chez les autres auteurs du corpus crée ainsi des espaces génériques autres, défis toujours renouvelés aux délimitations et dénominations établies. Le métissage des genres mène en effet les critiques à mélanger les catégories génériques au fil de tentatives de description ou de classification qui peinent souvent

[84] Selon Phyllis Nagy, dramaturge contemporaine de Kane, cette dernière aurait dans ses deux dernières pièces quitté le champ du dramatique : « I think what does happen in the last two plays is a movement towards a literary, rather than a purely theatrical form. And by this time, she has clearly abandoned any sense of character. […] Narrative hasn't been abandoned […], but there is not really what I would call 'character'. When you abandon character you abandon drama, so for me she has effectively abandoned drama » (in Saunders 2002 : 159). Un tel avis est partagé par divers commentateurs : « many critics have […] argued that pushing the category of character to its generic limits puts *4.48 Psychosis* outside the frame of the dramatic genre » (Baraniecka 2013 : 210).

[85] Dans le sillage des travaux de Hans-Thies Lehmann, l'angle postdramatique est régulièrement appliqué aux dernières pièces de Kane par plusieurs critiques dont David Barnett (« When is a Play not a Drama ? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts », 2008) et Catherine Rees. Si cette dernière mentionne les mérites d'une telle approche (in Sierz 2012 : 127-128) elle se montre néanmoins consciente que dans *4.48 Psychosis*, ce que Lehmann nomme le « primat du texte » et dont il fait la caractéristique principale du genre dramatique (2002 : 27), ne semble pas significativement affaibli mais peut-être même renforcé. Si le théâtre postdramatique a pour premier principe de reléguer le texte sinon au second plan, du moins au même plan qu'un ensemble de dispositifs et de moyens scéniques, la textualité reste centrale à la dernière pièce de Kane dont la poéticité peut, dans cette perspective, mettre à mal ou du moins nuancer son affiliation à ce courant ou archipel théâtral.

à faire justice à la versatilité et aux originalités des textes concernés, pour lesquels on en vient parfois à inventer de nouveaux termes, à l'instar du « neuro-roman » de McEwan. Ainsi l'hétérotopologie, soit, ici, l'exploration d'espaces génériques autres, semble-t-elle devoir déboucher sur une forme d'hétérotypologie, soit d'autres façons de concevoir la catégorisation du genre, qu'il s'agisse du genre littéraire ou du genre sexué, soumis lui aussi à divers procédés d'hybridation dans les histoires de fous et de folles du corpus.

2. Folie et androgynie(s)

> La cartographie de la sexualité est mensongère. Les frontières ne passent pas là où elles sont indiquées par les manuels. Il faudrait chercher les liens – partout multiples – de ce qu'on nous dit être séparé. (Régy 1999 : 119)

Si l'émergence et l'épanouissement des *gender studies* ont d'ores et déjà bouleversé cette « cartographie de la sexualité » dont le metteur en scène Claude Régy critique les formes académiques, les représentations littéraires de la folie semblent bien souvent contribuer à la redessiner. Elles commencent par en assouplir les frontières, puisque la folie paraît à la fois rappeler et amplifier l'instabilité inhérente aux délimitations de genre. Sur le plan générique comme genré, la folie, force de franchissement et d'indifférenciation, œuvre à la déstabilisation de catégories contraintes de s'élargir ou de se transformer au fil des dernières décennies, que Butler place sous le signe de la multiplication et de l'hybridation des identités : « various new forms of gendering […] have emerged in light of transgenderism and transsexuality, lesbian and gay parenting, new butch and femme identities » (2006 : xii). L'ère *trans* est bel et bien celle d'une traversée des frontières de genre qu'encourage ou qu'intensifie la folie, et que nous choisissons de désigner du nom d'androgynie, terme dont nous nous proposons de faire ici un usage hypéronymique.

Dans ses travaux sur la figure de l'androgyne dans la littérature britannique contemporaine[86], Justine Gonneaud fait émerger une opposition nette dans l'histoire des idées et de la médecine entre l'androgynie, également dite « bisexualité divine » (2013 : 14) et qui renvoie à « l'idée de simultanéité et de collaboration lumineuse des sexes, renvoyant à une représentation positive et désirable », et la « bisexualité incarnée » (*Ibid* 19, 14) de l'hermaphrodite, associée à la notion

[86] Gonneaud souligne dans cette thèse que « [l]a littérature anglaise contemporaine regorge de personnages au sexe double, ou changeant de sexe, réellement ou par le biais du travestissement » (2013 : 11) et prend pour objet principal d'étude, entre autres, *Cock and Bull* de Will Self, dont Maylis Rospide affirme quant à elle qu' « il a recours à de nombreuses créatures qui entrent dans la catégorie des hybrides » (2009 : 565).

d'anormalité voire de monstruosité. Ainsi selon Barthes, qui consacre à ces deux figures une partie de ses cours au Collège de France sur le Neutre (1977-1978),

> [l']androgyne a sa version-farce : l'hermaphrodite -> universellement discrédité. Le monstre : non terrifiant, mais pire : inquiétant. […] Bizarrement, constitué fortement au plan anatomique (les deux sexes, les deux génitalités à la fois), l'hermaphrodite est lié au thème de la fadeur, de l'avortement. (2002 : 239)

Au contraire,

> [f]ace à l'hermaphrodite, l'androgyne n'est pas sous la pertinence directe de la génitalité : = réunion de la virilité et de la féminité en tant qu'elle connote l'union des contraires, la complétude idéale, la perfection. Ce qui sépare l'hermaphrodite de l'androgyne : finalement, une décision de valeur, une évaluation : un passage à la métaphore. (*Ibid* 240)

La bisexualité (ou possession simultanée des deux sexes), caractéristique commune à l'androgyne et à l'hermaphrodite, se voit ainsi soumise à des interprétations radicalement différentes selon la sphère où elle évolue – idéale, spirituelle ou psychologique pour l'androgynie[87], et charnelle, empirique ou réelle pour l'hermaphrodisme[88]. Tout comme Barthes avant elle, Gonneaud situe la différence entre les deux figures « dans le conflit entre l'immanence de l'hermaphroditisme, par opposition à la transcendance de l'androgynie » (2013 : 15) et identifie « une tension entre l'extrême perfection de l'androgyne, appartenant au domaine de l'idéal et représentant une symbiose harmonieuse avec l'autre que recompose l'amour, et l'extrême dégradation de l'hermaphrodite, sujet décomposé dans sa chair même par la violence du désir » (*Ibid* 20). À l'idéalisation de l'androgyne dont la « complétude idéale » et la « perfection » se trouvent soulignées dans les mêmes termes par ces deux auteurs, s'oppose ainsi la discréditation pour Barthes, et pour Gonneaud la « dégradation » voire la diabolisation de l'hermaphrodite. Sans conceptualiser, dans le cadre de notre travail de thèse, l'androgynie et l'hermaphrodisme en termes d'idéal et de perfection, ou de dégradation et de décomposition, nous avons recours à ces termes car « [l]a notion d'androgynie, comme celle d'hermaphrodisme, suppose un rapport entre des opposés qui, dans les mythes originels, sont

[87] C'est au début du XXe siècle que l'androgynie fait son entrée en psychologie et en psychiatrie, en particulier sous la plume de Jung pour qui la psyché du sujet se caractérise par la coexistence de deux principes opposés, l'*animus* et l'*anima*, masculin et féminin (Gonneaud 2013 : 55). Cependant, comme le souligne à juste titre Gonneaud, « en faisant de l'*anima* la source 'd'humeurs et de caprices' par opposition à l'*animus* comme origine 'd'opinions', la théorie jungienne entérine également une répartition traditionnelle des caractéristiques de genre » (*Ibid* 57). Au contraire, la pensée woolfienne de l'androgynie, quoique similaire en certains points au modèle jungien, « postule une dualité psychique fondée sur une collaboration à part égale du masculin et du féminin dans un but créatif et poétique » (*Ibid* 61).

[88] Selon Tracy Hargreaves dans *Androgyny in Modern Literature*, « [a]t stake in the difference between the androgyne and the hermaphrodite, critics have argued, is the visibility, the material fact of the body » (2005 : 61). On peut également citer ici Michel Serres pour qui « [l'androgyne] va jusqu'à l'objet, des cristaux vers les étoiles, Hermaphrodite s'arrête à la chair, celui-ci tourné sur soi, narcissique forcément, le premier ouvert au monde, connaissant par conséquent » (1992 : 38).

pris soit dans un rapport de complémentarité, soit d'antithèse » (Gonneaud 2013 : 119). L'androgynie représentant en quelque sorte une bisexualité non réalisée (par opposition à la bisexualité réalisée de l'hermaphrodisme, inscrite dans le corps), elle nous semble plus propice, comme le suggérait Barthes, à un « passage à la métaphore » ou mouvement de théorisation – à savoir une représentation d'ordre plus général ou abstrait – du rapport particulier entre les genres tel qu'il est encouragé par la folie, à savoir un « rapport de complémentarité » et non pas d' « antithèse ». Dans le domaine du genre littéraire comme du genre sexué, représenter la folie permettrait ainsi une transition de la contradiction à la coopération.

Ainsi l'androgynie, qui se décline sous plusieurs formes dans les récits de folie du corpus, est-elle ici définie comme une ou plusieurs manières de dépasser les contraires et, comme l'affirme Gonneaud dans des termes qui s'appliqueraient tout aussi bien à la folie elle-même, « [f]igure de l'instabilité et de la coprésence des opposés, l'androgyne affole les repères. Considérée comme opérateur de métamorphoses […], l'androgynie devient prétexte à la déstabilisation de toutes les frontières » (*Ibid* 117). Dans les œuvres étudiées, cette entreprise de déstabilisation par laquelle la folie en vient à semer le trouble dans le genre, commence par souligner l'artificialité des limites traditionnelles pour mieux en mettre en scène le dépassement ou le franchissement.

2.A. Troubles dans le(s) genre(s)

Les réflexions qui suivent font écho non seulement au titre de l'étude séminale de Butler (*Gender Trouble*, 1990), mais aussi et surtout à la conception performative du genre qui en constitue le cœur :

> *The parodic repetition of gender* exposes […] the illusion of gender identity as an intractable depth and inner substance. *As the effects of a subtle and politically enforced performativity, gender is an 'act'*, as it were, that is open to splittings, *self-parody*, self-criticism, and those hyperbolic exhibitions of 'the natural' that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmatic status. (Butler 2006 : 200, nous soulignons)

La centralité de la performance comme de la parodie dans toute (re)définition du genre est soulignée de façon récurrente par McEwan dans *Enduring Love*, notamment à travers le jeu de doubles instauré entre Joe et Jed, dont la tonalité ou modalité se fait parfois ouvertement parodique : « Parry crossed his arms and adopted a worldly, man-to-man tone. I thought perhaps

I was being parodied » (McEwan *EL* 63)[89]. C'est bien la performativité et non la naturalité du genre qui est ici mise en avant puisqu'il s'agit bien moins d'être un homme que de *faire l'homme*, un rôle que Jed peut jouer jusqu'à l'extrême : « before I had finished he laughed, or rather he whooped and slapped his thigh, *cowboy-style* » (*Ibid* 130, nous soulignons). McEwan a délibérément recours ici à une image stéréotypée de la masculinité qu'il tourne en dérision, soulignant l'artificialité de tels comportements et les excès potentiels de telles performances[90]. La figure exagérément masculine du cow-boy est bel et bien ridiculisée aussi bien par les gestes de Jed dans cet extrait que par le décalage entre une telle désinvolture (feinte) et toute la profondeur ou l'étendue de la détresse que la folie du personnage le mènent ailleurs à manifester. La masculinité stéréotypée du cow-boy, ou la masculinité mondaine que l'imitation de Jed à la fois révèle et remet en question chez Joe, ont tout de façades dont la facticité devient ici bien trop apparente. Le (stéréo)type de masculinité ici parodié par Jed fait de l'homme un acteur et du genre ainsi joué une forme de spectacle, conformément à la conception butlérienne (« gender is an 'act' »). Il s'agit ainsi, chez McEwan mais aussi chez Self[91], d'interroger la performance elle-même (sociale et/ou sexuelle) et d'en explorer aussi bien le sens que les limites dans le domaine du genre.

Dans *The Quantity Theory of Insanity*, et en particulier dans « Ward 9 », le texte traite principalement du versant sexuel d'une performance qui semble bien souvent forcée : « [t]here was something frenzied rather than erotic about this tortured coupling » (Self *QTI* 63). La métaphore de l'accouplement, signe d'un retour à l'animalité qui plus est douloureux, contribue

[89] Certains comportements masculins sont également parodiés, cette fois-ci par des femmes, dans *Faces in the Water* : « [s]ometimes, from the seat on the railing which I shared with Fiona and Sheila, we saw men patients, and hailed them unashamedly with bawdy phrases and comments on our lovely legs » (Frame *FW* 91). Au sein de l'hétérotopie asilaire, les rôles peuvent s'inverser et les patientes, lorsqu'elles ne s'approprient pas des gestes ou des mots qui ne sont usuellement tolérés que chez les hommes, se permettent de déroger à certaines règles sociales, à l'instar de Charlotte dans *Monkey's Uncle* : « if you couldn't be offensive to an unloved son when you were in the madhouse and licensed, as it were, to misbehave, when could you ? » (Diski *MU* 135-136).

[90] Dans une interview datée de 1983, McEwan explique que le recours au stéréotype, tout en reflétant une conviction personnelle (« my view that male behaviour can reach incredibly comic and stereotypical limits », in Roberts 2010 : 33), fait partie d'une stratégie de subversion des conceptions traditionelles de la masculinité : « I think people objected to the idea that it was possible to make stereotypes out of male behaviour. […] Men's behaviour is somehow invisible; we don't see ourselves as having a behaviour that is identifiably male – we're just human. So the cry goes up that you cannot caricature men like this, and that men are more complicated, and my reply is that of course I have a polemical purpose » (*Id*).

[91] Matthews prête à juste titre à Self une approche butlérienne du genre, centrée sur la performativité : « Self adopts a primarily anti-essentialist position that infers that gender is performative. In this respect, Self's portrayal of gender differences speaks to the concerns of Judith Butler. […] In a similar way, Self disputes normative assumptions regarding masculinity and femininity and their relationship to biological sex to argue instead that masculinity, and by extension gender, is not predominantly determined by biology but by societal norms. For Self, gender is indeterminate, not essential » (2016 : 91).

à démentir ou à déconstruire l'érotisation culturelle du rapport sexuel[92]. Misha, que le texte semble souvent dépeindre en victime du désir de Mimi, vit ce rapport sans plaisir, et cette performance imposée, vue comme une souffrance, finit par être considérablement mise à mal. Un motif récurrent à travers le recueil est celui du faux pénis ou pénis en caoutchouc[93], non plus organe mais artifice ou accessoire, perçu différemment de nouvelle en nouvelle. Source de dégoût dans « Ward 9 », où il fait partie d'une expérience à la fois morbide et vouée à l'échec (« my penis a rubberized claw torn from a laboratory retort and thrust into the side of a putrefying animal », Self *QTI* 81), détail parmi d'autres dans l'énigmatique univers de « Mono-Cellular » (« with their little rubberised penises », *Ibid* 226), il devient instrument de parodie et objet d'amusement dans « The Quantity Theory of Insanity » : « Sikorski is moving among the throng. There's something hilarious about the way his false penis quests ahead of him. Especially if you know, as I do, that he's completely impotent » (*Ibid* 195). Éminemment dionysiaque, la scène n'en est que plus parodique et subversive ; ici, la procession du phallus n'est pas une célébration de la fécondité ou d'une forme de virilité traditionnelle, et triomphante, mais une mascarade d'autant plus absurde ou savoureuse qu'elle a pour protagoniste un impuissant. Involontaire ou délibérée, cette ode à l'impuissance fait en quelque sorte de l'incapacité de performer le cœur même de la performance, paradoxe qui met en péril tout mythe monolithique de la masculinité tout en témoignant de la puissance déstabilisatrice de la folie[94], dont l'irruption vient bien souvent changer la donne du genre, et bousculer les règles du jeu.

Si *Enduring Love* évoque bel et bien une dégradation de la performance sexuelle de Joe (« our sex life dwindled to almost nothing », McEwan *EL* 216), la question cruciale de la performativité s'étend au-delà du seul domaine de la sexualité pour interroger aussi bien les rôles que les relations de genre sur un plan plus général. Jed n'est en effet pas le seul à jouer un ou plusieurs rôles dans le roman qui, en filant la métaphore théâtrale[95], ne cesse de mettre en

[92] Les rôles comme les relations (notamment sexuelles) de genre sont fréquemment la cible de l'ironie et de l'humour selfiens, aussi bien dans « Ward 9 » que dans « Understanding the Ur-Bororo », où l'anthropologue Jenner tient au narrateur les propos suivants : « [a]s for Jane, I'm very much in love with her. I must confess that although we can't be said to have a great rapport, I still find her maddeningly erotic; it's something about her complete inertia when she's in bed, it makes me feel so… so like a man » (Self *QTI* 120).

[93] Une image qui se retrouve parfois dans les récits de patients en psychiatrie, tel celui rapporté par Falissard : « [j]e me sens comme si j'avais une banane en plastique. C'est comme si je savais qu'elle est là, je peux la sentir, mais c'est presque comme si ça appartenait à quelqu'un d'autre, comme si quelqu'un avait mis un produit anesthésique dessus » (in Berque 2015 : 91).

[94] Le pouvoir déstabilisateur inhérent à la folie se trouve incarné, dans « The Quantity Theory of Insanity », par le groupe qui a pour chef de file le personnage haut en couleurs d'Adam Sikorski, et illustré par le nom même de ce groupe : « Sikorski had arrived, along with his Radical Psychic Field Disruptionists » (Self *QTI* 191).

[95] Le roman regorge de références à l'univers dramatique et théâtral : « [s]tanding by the passenger door she would have had a clear view of the whole drama » ; « this was the stage, the green painted flats, of my preoccupations »

relief la performativité voire l'artificialité du genre : « they now seem cast in a play they cannot stop » ; « [Joe] makes *a deliberate show* of calming himself, of starting again from a reasonable premise, of being a reasonable man refusing to be driven to extremes. He speaks in a quiet, breathy tone, *exaggeratedly slow* » (McEwan *EL* 86, 87, nous soulignons). L'emploi de la structure passive dans le premier de ces exemples, souligne que les rôles assignés à ces acteurs que sont ou deviennent les personnages leur sont bel et bien imposés. Force est de rappeler ici, de plus, que parmi les nombreux sens du mot « cast » se trouve, à la forme nominale, celui de modèle ou de moule, suggérant ainsi (même indirectement) la rigidité de ces rôles de genre. Parmi les premiers rôles masculins figure celui de l'homme de raison, que Joe en vient à sur-jouer comme le mettent en relief non seulement le vocabulaire choisi (« a deliberate show », « exaggeratedly ») mais également la répétition de « reasonable » dans le second exemple cité.

À ce stade du récit, il semble que Joe ne soit plus raisonnable qu'en apparence, et que la rationalité même devienne une simple façade suite à l'expérience de la folie, qui révèle l'artificialité non seulement de certains rôles, mais aussi de certaines relations de genre, à commencer par celle entre Joe et Clarissa : « our easy ways with each other, effortlessly maintained for years, suddenly seemed to me an elaborate construct, a finely balanced artifice, like an ancient carriage clock » (McEwan *EL* 101). La folie vient dérégler ce mécanisme, et rompre un équilibre qui se révèle alors précaire. Ajoutons ici que, comme le précisent les sources réelles citées dans le premier appendice, l'érotomanie subvertit les stéréotypes de genre initialement attachés à son diagnostic : « [o]ver the years, as more cases are described, there has been a tendency both to broaden and clarify the defining criteria: not only women suffer, not only heterosexual attraction is involved » (*Ibid* 235). Jed Parry fait ainsi partie de ces nouveaux cas venant redéfinir les contours et les contextes de cette pathologie, nouveau défi à l'hétéronormativité. Suite à l'intrusion de Jed dans la vie du couple, les rôles paraissent dans une certaine mesure s'inverser puisque l'homme, traditionnellement sujet du désir, en devient

(McEwan *EL* 127-128). Soulignons que ce jeu avec l'intergénéricité se concentre tout au long du récit sur la scène traumatique de l'accident, et que la mise à distance du trauma se fait par l'écran d'autres genres voire d'autres médias : « this was preposterous, the kind of thing that happened to Bugs Bunny, or Tom, or Jerry » ; « I was in a soap opera. *Now he's talking to this woman*. It was intimacy, a tight two-shot » (*Ibid* 15, 21). Un processus similaire de mise à distance de l'événement traumatique, où les références à la culture et aux médias populaires contribuent à renforcer un sentiment protecteur d'irréalité ou d'artificialité, est à l'œuvre chez Self : « Mother's death was a kind or relief, but it was also bizarre and hallucinatory. […] I had the sensation not that I was moving forward but that the road was being reeled back beneath the wheels, as if I were mounted on some giant piece of scenery » ; « the whole ensemble – Mother with drawn-in cheeks and sculpted visage, lying in the small room, […] made me think of the queen of an alien planet, resplendent on a high-tech palanquin, in some Buck Rogers style sci-fi serial of the Thirties » (Self *QTI* 1, 2). Ces exemples semblent étayer les affirmations de Jean-Michel Ganteau et Susana Onega concernant le « nouvel art du trauma » ayant vu le jour dans les dernières décennies du XXe siècle, caractérisé par l'hybridité et la déstabilisation génériques (2014 : 5, 13).

l'objet[96]. Rendu soudain passif, victime d'objectification, Joe note lui-même ce que la critique appelle le plus souvent sa féminisation par la folie de Jed[97] : « I was a tease, a coquette » (McEwan *EL* 141-142). Cette affirmation semble relayée ou étayée par Clarissa elle-même à la clôture du récit : « I accept that Parry was mad in ways I could never have guessed at. All the same, I can understand how he might have formed the impression that you were leading him on » (*Ibid* 217). Soulignons ici que la réaction initiale de Clarissa, quoique badine, prête d'ores et déjà une forme de réciprocité à une relation qui, puisqu'elle est frappée du sceau de l'obsession, pourrait au contraire être présentée comme unilatérale : « [a] secret gay love affair with a Jesus freak! » (*Ibid* 57). Féminisé, Joe se trouve par la même occasion exposé à diverses présomptions d'homosexualité[98], qu'elles soient faites sur le ton de la plaisanterie comme dans cet exemple, ou avec le plus grand sérieux par la police (une institution connue pour son hétéronormativité) :

> I said, 'He's suffering from a condition known as de Clérambault's syndrome. It's a delusional state. He thinks I started it, he's convinced I'm encouraging him with secret signals…'
> 'Are you a psychiatrist, Mr Rose?'
> 'No.'
> 'But you are a homosexual?' (*Ibid* 155)

Si de telles présomptions permettent à l'auteur de dénoncer, d'une part, la rigidité des classifications habituelles et une tendance répandue à la stéréotypisation, le texte semble d'autre part explorer la possibilité que Joe puisse refouler une certaine part d'homosexualité[99], ce qui

[96] On peut citer entre autres critiques Lynn Wells : « Despite the conventional gender split of reason versus emotion, McEwan reverses the usual gender dynamic in terms of power. As in *The Comfort of Strangers*, McEwan here makes the man the object of desire; Joe, whose last name 'Rose' has feminine connotations, takes on the typical role of sexual victim » (2010 : 69).

[97] « If Jed's attentions have turned Joe into a passive victim, if not actually feminizing him then at least depriving him of masculine power, this sounds like an exchange of a feminine situation for a masculine situation » (Clark & Gordon 2004 : 50-51) ; « Parry, by pushing in between Joe and Clarissa and thus disrupting the admiring gaze of the female heroine towards our very active male, threatens to topple the authority Joe assumes over his story. Parry's gaze reverses the traditional male/female dichotomy and puts Joe firmly in the object position of the spectacle. […] McEwan's hero could be diagnosed as suffering from *an onslaught of feminisation*, which not only emasculates him but moreover threatens to dissolve the very foundations of the self » (Davies in Childs 2007 : 70-72, nous soulignons).

[98] Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'homosexualité entraîne dans le discours dominant un rapprochement, voire une confusion, entre masculinité et féminité qui concerne en réalité diverses formes de masculinité que l'on pourrait dire minoritaires : « marginalized masculinities do not denigrate or abject the feminine but, rather, coalesce with it » (Lea & Schoene 2003 : 9). Comme le rappelle ainsi Connell, « [i]n homophobic ideology the boundary between straight and gay is blurred with the boundary between masculine and feminine, gay men being imagined as feminized men and lesbians as masculinized women » (2005 : 40).

[99] La possibilité que Joe réprime certains désirs homosexuels est selon Clark et Gordon un point relativement aveugle de la critique existante sur le roman : « [p]erhaps surprisingly, there has been relatively little discussion of there being a homoerotic, homosexual (or even homophobic) subtext to the novel » (2004 : 70).

témoigne, dans une œuvre où la masculinité est souvent sinon toujours en crise[100], d'une volonté d'élargir ou de repenser la ou les catégories du masculin, comme le rappellent ces propos de Davies : « McEwan's interest in rewriting, or at least intervening in, popular discourses of masculinity » (in Lea & Schoene 2003 : 107). Dans *Enduring Love*, la brèche ouverte par la folie précipite Joe dans un espace autre où son identité de genre se transforme ou se complexifie :

> I had fallen into a life in which another man could be saying to me, *We can't talk about it like this*, and *My own feelings are not important*. What also amazed me was how easy it was not to say, *Who the fuck are you? What are you talking about?* The language Parry was using set off responses in me, old emotional sub-routines. It took an act of will to dismiss the sense that I owed this man, that I was being unreasonable in holding something back. In part, I was playing along with this domestic drama, even though our household was no more than this turd-strewn pavement. (McEwan *EL* 67)
>
> As I went out into the hallway, back towards the answering machine, I thought, I'm in a *relationship*. (*Ibid* 72-73)

S'il s'agit une fois encore de jouer un rôle (« I was playing along with this domestic drama »), Joe se prend si aisément au jeu qu'à sa grande surprise voire sa stupéfaction, signalée par les italiques, une véritable relation (« a *relationship* ») paraît bel et bien s'établir entre les deux hommes, annoncée en vérité dès le premier chapitre : « [t]o the buzzard Parry and I were tiny forms, our white shirts brilliant against the green, rushing each other like lovers » (*Ibid* 2). Chez Self, dans « Ward 9 », ce sont Misha et Simon qui sont comparés à un couple : « [e]ven before we'd gained the corridor I found that I'd completely lost my bearings. Simon, however, didn't hesitate, he plunged on unswervingly, walking with long fluid strides. We travelled *like a couple arguing* » (Self *QTI* 48, nous soulignons). L'allusion initiale à une perte de repères ne tient sans doute pas de la coïncidence : les espaces autres de la folie brouillent les repères habituels et déplacent les limites des catégories et des identités de genre, faisant place à la confusion ou l'indétermination, et œuvrant ainsi à la complexification de la masculinité comme de la féminité dans ces récits.

Si *Enduring Love* fait initialement du genre une présentation fortement polarisée (« a stringent gender, and sexual dichotomy », Groes 2009 : 6) qui a pu faire douter certains de ses velléités féministes[101], et s'il est parfaitement légitime d'affirmer avec McLeod ou encore

[100] « Masculinity in crisis pervades the McEwan canon up to and including *Enduring Love* » (Davies in Lea & Schoene 2003 : 107).

[101] Selon Adam Mars-Jones, « McEwan's engagement with feminism is less deferent than it once was » (1999, en ligne). David Malcolm fait quant à lui le constat suivant en conclusion de son étude de *Enduring Love* : « McEwan's supposed feminism has severe limitations in his fiction » (2002 : 13). Ainsi, pour le dire avec Dominic Head, « [a]n important issue is the extent of McEwan's feminism » (2007 : 58).

Rowland, Liggins et Uksalis que le fait de vouloir démasquer, ou critiquer la masculinité hégémonique ne suffit pas à la renverser ou à l'évacuer[102], le récit ne se contente en rien de reconduire divers stéréotypes de genre. Comme le précisent à juste titre Clark et Gordon :

> In broadly linking Clarissa with emotion and Joe with reason, McEwan may be accused of simply endorsing gender stereotypes. […] Such a reading of *Enduring Love* is possible – it is true that Clarissa is beautiful, sensitive and imaginative, sympathetic and connected through her interest in the poetry of John Keats to a Romantic sensibility – but McEwan is arguably doing something more complicated – and more interesting – than merely underlining stereotypes. (2004 : 49)

En effet, ces stéréotypes sont parfois simultanément dénoncés et désamorcés au fil d'un récit qui, centré sur un homme en proie au regard et à la folie d'un autre homme, s'attache en premier lieu à mettre la masculinité en crise[103]. Ni vaillant et infaillible héros, ni parfait mari et père (entre autres incarnations ou obligations du mâle alpha)[104], Joe a une conscience de plus en plus aiguë, suite à sa rencontre avec Jed, de son incapacité à se conformer aux modèles voire aux mythes de la masculinité patriarcale : « Parry's gaze has completely penetrated Joe's myth of superiority, sanity and control » (Davies in Childs 2007 : 74). Ce n'est pas un sentiment de supériorité, mais d'infériorité qui accable en effet Joe non seulement dans son identité et son rôle d'homme, mais aussi et principalement dans sa relation à Clarissa :

> My thought was one I used to have when I first knew her: how did such an oversized average-looking lump like myself land this pale beauty? And a new bad thought: was she beginning to think she had a poor deal? (McEwan *EL* 103)
>
> When I looked at her, brushing her hair, or bending to retrieve a book from the floor, I remembered her beauty like some schoolbook fact got by heart. True, but not immediately relevant. And I could reconstruct myself in her own gaze as oafishly large and coarse, a

[102] « In McEwan's fiction, while sensitive New Men are beginning to recognise and value their feminine side, this has the potential danger of collapsing back into a patriarchal vision where 'a complicit masculinity' threatening the female with elision prevails » (Rowland et al. 1998 : 20). McLeod explique quant à lui : « McEwan is a writer who seeks to unmask hegemonic masculinity […]. Yet, for all of this, hegemonic masculinity is never fully dislodged » (*Ibid* 243-244).

[103] Plusieurs conversations tenues au fil du roman s'attachent à libérer la masculinité de l'emprise des clichés et des contraintes traditionnels. Ainsi Joe et Clarissa ont-il l'échange suivant au sujet du frère de cette dernière, ayant récemment quitté sa femme et ses filles pour une jeune actrice rencontrée trois mois plus tôt : « 'He must be living inside a hard-on.'/'He's living inside a cliché!' » (McEwan *EL* 52). C'est encore une voix féminine, toujours celle de Clarissa, qui plus tard dans le récit, insiste sur les souffrances endurées par les hommes en devenir, le plus souvent infligées par diverses figures tutélaires : « [o]n our table Clarissa had resumed her seat and the conversation concerned young men oppressed, put down or otherwise blocked by older men, their fathers, teachers, mentors, or their idols » (*Ibid* 167).

[104] John Logan ne semble pas uniquement érigé en modèle en tant que figure du héros, mais également en tant que figure du père dans *Enduring Love*. Si la critique s'empresse souvent de souligner le désir de maternité de Clarissa, elle fait bien moins fréquemment état des divers indices du désir de paternité de Joe, que ce dernier semble justement projeter à diverses occasions sur sa compagne. À la clôture du récit, ce désir de paternité semble confirmé par un aveu du narrateur (« I've never outgrown that feeling of mild pride, of acceptance, when children take your hand », *Ibid* 231) et vient corroborer l'affirmation suivante de Paul Edwards : « it seems that the novel is actually more interested in fatherhood than motherhood » (in Childs 2007 : 90).

> biologically motivated bludgeon, a giant polyp of uninspired logic with which she was mistakenly associated. (McEwan *EL* 140)

La beauté si délicate de la pâle Clarissa, loin de flatter un ego masculin soudain repris par le doute, entretient un complexe de plus en plus prononcé au fil d'autoportraits si dépréciateurs qu'ils en deviennent presque grotesques. La masculinité de Joe, pétrie d'anciennes comme de nouvelles craintes ou noires pensées, est fondée non sur l'assurance mais sur l'anxiété. Mis par Jed dans la position traditionnellement féminine, ou passive, de l'objet du regard, Joe se place de lui-même sous celui de Clarissa tel qu'il le projette (« I could reconstruct myself in her own gaze ») ; l'image qui en résulte, par le jeu de l'énumération comme par celui des assonances et des allitérations (« a biologically motivated bludgeon, a giant polyp of uninspired logic »), reflète une insécurité poignante et un profond mépris de soi, aux antipodes de la force et de l'aplomb traditionnellement associés à la masculinité. Informe sinon difforme (« lump »), quelconque, balourd et grossier, incapable de toute forme de subtilité ou de créativité, rebutant aussi bien par l'esprit que par l'apparence, Joe n'aurait donc rien à faire avec un être tel que Clarissa, dont il ne se sent absolument pas à la hauteur. Un tel sentiment d'insuffisance et d'illégitimité vient par conséquent ébranler les fondations des mythes les plus courants de la masculinité, ici détrompés par l'expérience et l'expression individuelles. La féminité se trouve par la même occasion libérée de certaines associations systématiques et réductrices lorsque la beauté jusque-là si primordiale de Clarissa est mise à distance par Joe, devenant un simple fait qu'il est capable d'oublier à force de le connaître par cœur (« I remembered her beauty like some schoolbook fact got by heart »), et qu'il dissocie de l'attrait plus profond qu'exerce sur lui la femme qu'il aime.

Le récit livre ainsi une représentation plus complexe et plus nuancée de la masculinité que celle(s) qu'il esquisse à son ouverture, et dans une moindre mesure, il fait de même pour la féminité puisque Clarissa, dont le portrait se résume souvent à un éloge sommaire centré sur l'apparence, est également décrite en des termes distincts et plus développés : « a woman you say you love, busy, intelligent, sympathetic, complex » (*Ibid* 105)[105]. Point culminant de l'énumération, la complexité de Clarissa est mise en relief et ses premiers attributs font d'elle une femme d'action et une femme d'esprit. Si les transformations opérées par la folie dans

[105] Selon Angela Roger, « [a]ll of McEwan's female characters are portrayed as possessing attributes of creativity, sensibility, mystery and participation with nature, in counterpoint to men who are, in general, portrayed as destructive, insensitive, brutal and exploitative. […] The ascendancy of his women characters, however, remains bound up with their capacity to nurture the men […]. It would be more appropriate to attribute to McEwan the power that Tiresias had to know the secrets of men's hearts, rather than his power to read women's minds » (1996 : 24-25).

l'existence des personnages peuvent déboucher sur une forme de féminisation des hommes, elles semblent donc également permettre ce que nous appellerons ici dans un effet de symétrie une masculinisation des femmes[106] ; plusieurs personnages féminins du corpus paraissent en effet constituer des exemples de ce que Rose baptise la gynandrie post-patriarcale (« post-patriarchal gynandricity », in Lea & Schoene 2003 : 156). Chercheuse de renom et professeure d'université, Clarissa occupe ainsi une place de choix sur l'échelle sociale et travaille dans la sphère publique, là où Joe, qui a manqué l'opportunité de faire carrière dans la recherche, écrit la plupart de ses articles depuis un bureau situé à son domicile ; la répartition traditionnelle des rôles et des espaces se trouve donc inversée à un certain degré.

Chercheuse également, qui plus est dans le domaine majoritairement masculin des sciences dures, Charlotte FitzRoy, protagoniste atypique de *Monkey's Uncle*, ne rentre dans aucune des cases prédéfinies pour les femmes, et ne se contente pas du rôle que lui assignerait en temps normal la société patriarcale[107] ; au contraire, selon ses propres dires, son identité et/ou occupation de mère ne sont qu'une identité et/ou occupation parmi d'autres[108], dont celle de scientifique et d'activiste politique. Comme l'explique son fils Julian avec un mélange de cynisme et d'amertume : « I don't have a father ; and she doesn't have a husband. It's not the way we do things in this family » (Diski *MU* 5). Bien loin de déborder de fierté pour ses enfants, Charlotte, envahie par la déception, met non seulement à mal l'idée pourtant peu contestée de la naturalité et de l'inconditionnalité de l'amour maternel, mais également celle de la désirabilité de l'amour conjugal lorsqu'elle évoque ses souvenirs avec Jamie, père de Julian et Miranda : « [s]he remembered their love together not with pleasure, nor regret for its loss, but with a dull and heavy heart, as if it had been something she'd been obliged to go through » (*Ibid* 106). Certaines relations de genre semblent donc non pas naturelles, mais culturellement imposées, et impliquent non seulement de jouer le jeu mais de passer l'épreuve. Le récit ne se contente cependant pas d'examiner les épreuves que doivent ou peuvent traverser les femmes, mais également celles que subissent les hommes, et en particulier ici le fils de Charlotte qui,

[106] Soulignons bien ici que toute restriction ou association exclusive de certains traits à l'un ou l'autre genre, qui plus est fossilisé et rendu monolithique par une telle démarche, sont constamment démenties par l'expérience et tiennent de la dérive du geste classificatoire ou idéologique, que les représentations littéraires de la folie contribuent à dénoncer.

[107] Ironiquement, le seul moment où Charlotte se conforme véritablement aux stéréotypes de la féminité survient suite à sa tentative de suicide, alors qu'elle se trouve dans le coma : « Charlotte was the very essence of the lady of leisure as she lay hooked to the machines which fed her, ventilated her, carried her wastes away, told stories about the activity in her brain, the strength of her heart, and the condition of the blood which had been pumped into her to replace her own poisoned plasma » (Diski *MU* 219). L'humour noir de Diski semble ici suggérer qu'il n'y a de femme parfaite (selon les normes patriarcales) que morte, qu'il n'y a d' « essence » que séparée de la vie.

[108] « She had her other selves, instead: mother, scientist and active believer in the betterment of humankind » (*Ibid* 106).

après des années de silence, laisse parler sa souffrance et déferler ses reproches suite à la crise de folie de sa mère ;

> Suddenly, speech came to him like a flooding lake, all the former boundaries between one thing and another disappearing. '[…] Do you remember when you got into the Women's Movement? You used to lecture me on what was wrong with me because I was male. Yes, I know you called it 'explaining' and teaching, but what you were really doing was telling me I was a piece of shit. Remember when you used to go to that feminist bookshop and you and Miranda went inside, and I had to wait out *on the street* because, although I was only nine, they didn't allow males in? Do you remember all that?'
>
> She stared at him. Of course, she didn't remember it; not the way Julian did. But this new Julian astonished her; it was as if some spell had been broken, a princess kissed and come alive. (Diski *MU* 138)

La folie, qui a pour propriété première de faire tomber les barrières, ouvre ici le barrage qui empêchait jusque-là Julian de communiquer à sa mère l'étendue des conséquences de son féminisme radical sur sa construction personnelle – faite en réaction à un système qui le rejetait, et qu'il a donc rejeté lui-même pour se tourner vers les valeurs du patriarcat[109]. L'emploi d'italiques insiste sur la dimension ou les effets néfastes d'un féminisme prônant la séparation des sexes (« I had to wait out *on the street* [because] they didn't allow males in »), soit un féminisme non du *limen*, mais du *limes*, ici condamné pour son didactisme et pour sa violence symbolique. Notons ici que la fin de ce passage abolit simultanément (ne serait-ce que temporairement) les frontières entre genres littéraires, avec le glissement final vers le royaume du conte (« as if some spell had been broken »), et les genres sexués car dans ce royaume, c'est le rôle de la princesse et non du prince qui est attribué à Julian, féminisé lui aussi lorsqu'il laisse s'exprimer des émotions refoulées jusque-là, et soudain réveillées (« a princess kissed and come alive »).

Les récits de folie du corpus laissent ainsi s'exprimer, tout d'abord, les frustrations d'hommes comme de femmes quant à la rigidité de nombreuses frontières entre les genres, qui les enferment dans des rôles ou des relations entravant leur épanouissement individuel[110]. Masculinités plus tristes que triomphantes[111], plus fragiles qu'infaillibles, et féminités plus

---

[109] « I turned away from you and everything you were, Mother, because I was *dying* of misery. And I like what I am. I like being successful. I like being a rich young man with a portable telephone, instead of being an unwanted little boy standing outside a feminist bookshop » (Diski *MU* 138).

[110] Selon Phyllis Nagy, « '[j]oyless' is a good word to describe many of [Kane's] male characters in particular » (in Saunders 2002 : 156). On peut également citer, chez Frame, la description que fait Istina de patients qu'elle observe sur le terrain de sport : « [t]hey were like little boys who take the field before or after the big game and hope the crowd is watching their exploits; but in this case the men were not imitating the heroes of the hour: they were imitating themselves, and the circle of their isolation was complete » (Frame *FW* 172).

[111] Comme le souligne à juste titre Anderson, « mad characters reveal problematical notions of masculinity and femininity » (2012 : 163).

subversives que silencieuses, en force plus qu'en faiblesse, se dessinent. Ces troubles dans les genres semés par les personnages atteints de ou affectés par la folie problématisent et perméabilisent les frontières, entretiennent la confusion afin justement « d'éviter la confusion homme/masculin, femme/féminin : car il y a des hommes qui ne refoulent pas leur féminité, des femmes qui inscrivent plus ou moins fortement leur masculinité » (Cixous 2010 : 104). La folie encourage l'androgynie, la coexistence et la coopération d'attributs féminins et masculins au sein de ce que Sarrazac nommerait des « transpersonnages », « qui transgress[ent] la division des sexes » (2012 : 237) aussi bien par leur comportement que par leur corps. Les auteurs jouent en effet sur une androgynie que l'on pourrait dire psychologique ou sociale, mais aussi sur l'androgynie concrète ou physique soit l'hermaphrodisme, qui caractérise à divers degrés plusieurs personnages du corpus.

2.B. Hermaphrodismes

> I write about human beings, and since I am one, the ways in which all human beings operate is feasibly within my understanding. I don't think of the world as being divided up into men and women, victims and perpetrators. I don't think those are constructive divisions to make, and they make for very poor writing. (Kane in Langridge & Stephenson 1997 : 133)

Par cette révocation des classifications et plus spécifiquement des divisions (soit des frontières) traditionnelles, Kane esquisse un plaidoyer pour une écriture androgyne[112], à l'image des êtres mêmes[113], dont le genre est placé dans ses pièces non pas sous le signe de l'hermétisme mais bien souvent de l'hermaphrodisme, de l'union plus que de la scission. Signalons ici qu'il est commun dans la critique de faire de Kane elle-même, dont la bisexualité ou l'homosexualité

[112] Relayons ici le questionnement très pertinent d'Anderson concernant le(s) genre(s) de l'écriture : « [t]he issue of female language versus male language is problematic in that it presupposes a binary system of gender that then constructs and utilizes language. Can a male author not channel a female voice? Is a female writer relegated to using female language, simply because she is a woman? » (2012 : 166). Cixous, pour qui « la littérature comme telle est *queer* », fait la proposition suivante : « [o]n dira couramment, évacuant ainsi la différence sexuelle : soit que toute écriture, dans la mesure où elle se fait jour, est féminine ; et inversement, mais ça revient au même, que le geste de l'écriture est l'équivalent d'une masculine masturbation […] ; ou encore que l'écriture est bisexuelle, donc neutre, expulsant la différentiation » (2010 : 32-33, 51).

[113] La vision inclusive défendue par Kane l'est également par Ian McEwan lorsqu'il revient sur la représentation du genre dans son oratorio *Or Shall We Die?* : « [t]he male and the female in the oratorio were really principles rather than genders: the elements of the feminine and the elements of the masculine, and how our civilization is heavily weighted towards the latter. Male and female should exist in balance within individuals and within society » (in Roberts 2010 : 39). Quant à Will Self, il donne la réponse suivante aux critiques l'interrogeant sur la genèse de « Cock » : « it was about my rage with feminist arguments that all men were rapists by virtue of possessing the requisite weapon; […] it was about the breakdown in gender distinctions which implied that it was about my own nature, for, as Cocteau remarked, all true artists are hermaphrodites » (in Hayes 2007 : 50). Ainsi, comme le souligne à juste titre Matthews: « Self does not fit neatly into any single category as either feminist, queer theorist, straight or indeed straightforwardly male » (2016 : 11).

est régulièrement évoquée, un portrait androgyne, ajoutant un aspect cette fois-ci plus transgressif ou transversal que tragique : « Simon Kane looks like his sister. But whereas she was handsome, boyish, he is pretty, girlish » (Hattenstone 2000, en ligne). Selon Daniel Janneteau, « Sarah Kane a circulé d'une sexualité à l'autre, d'un sexe à l'autre, dans son œuvre et dans sa vie » (in Braunschweig 2003 : 82). Ainsi le « transpersonnage » dessiné par Sarrazac dans sa *Poétique du drame moderne* s'illustre tout particulièrement, selon lui, dans *Cleansed*, qui « met en scène […] le devenir-garçon d'une jeune femme nommée Grace » (2012 : 237). De façon générale, les œuvres de Kane rappellent que « [d]es passerelles existent entre les êtres, entre les sexes » et comme le souligne Agathe Torti-Alcayaga, « [l]a fluidité du personnage atteint son apogée avec *Crave* et *4.48 Psychosis* » (2008, en ligne). Qu'ils soient ou non inspirés de l'expérience de leur auteur, les (trans)personnages de Kane semblent bel et bien pratiquer, et donc permettre, une circulation entre les genres, promouvoir la fluidité et le mélange, et, plus encore que les autres auteurs du corpus, défaire les catégories établies dont ils démontrent incessamment l'artificialité et l'inadéquation.

Force est en effet de souligner avec Graham Saunders, Elaine Aston ou encore Catherine Rees[114], que le refus par Kane des classifications de genre et du genre comme critère de lecture ou de jugement de son écriture n'enlève rien à l'omniprésence de telles problématiques dans son œuvre. Fidèle à l'esprit de sa génération[115], la dramaturge insiste sur la porosité des frontières de genre, valorise l'indétermination et vient déstabiliser les fondations binaires de la pensée et de la description du genre, à l'instar de Self, qui s'inscrit lui aussi dans une mouvance souvent associée aux années 1990 : « an anti-essentialist writer who, like many others in the 1990s, seeks to examine the deconstruction of binary gender distinctions » (Matthews 2016 : 94). Kane, Self, mais aussi Neilson mettent en relief la fluidité du genre : « gender and sex constitute a field of interest, debate and enquiry for Neilson, a field that remains fluid and

[114] « This is not to say that Kane ignores issues of gender in her work – in fact the so-called 'crisis of masculinity' and the interplay of power between men and women dominate all her work » (Saunders 2002 : 30) ; « [t]here is, however, a crucial difference between Kane's desire […] not to have her work categorised, labelled in terms of being only about gender, or only about sexual politics, and the idea that gender concerns are not important to her work » (in De Vos & Saunders 2010 : 21). Kane, qui prend une position nettement distincte de celle adoptée par la génération de femmes dramaturges précédente, s'attache principalement à démanteler aussi bien le binarisme que les stéréotypes du genre dans son œuvre : « [h]er assertion that she cannot be judged according to her femininity is at odds with old-school feminist plays of the 1970s and 1980s, which tended to cast the woman as central and focus on her experience as something special and unique. […] While sexual politics are clearly a concern in her plays, she evidently rejected any easy associations between gender roles and victimisation; men are as damaged by violence and terror as women even if they are also the perpetrators » (Rees in Sierz 2012 : 135-136).

[115] « As traditional definitions of sexuality were increasingly questioned, gender confusion and sexual ambiguity became typical nineties tropes » (Sierz 2001 : 180). Sierz ajoute : « [i]n this anti-ideological decade, men were no longer simply 'the enemy', and women no longer simply victims » (*Ibid* 205).

unfixed » (Reid 2017: 15). Les récits de folie du corpus s'inscrivent dans une époque où les appels à de nouvelles formes de classification paraissent se multiplier, hommes et femmes cherchant à ne pas rester « prisonniers de l'idéologie du dualisme oppositionnel des genres » (Badinter 1992 : 241) :

> It seems as if the early twenty-first century is a time when both men and women dream of a new, pluralist and categorically disorderly gender order, despite the fact that every day they wake up to, and contend with, both extraneous and internalized structures of gender-specific self-formation that are not at all that easily stripped off and cast aside. (Lea & Schoene 2003 : 8)

Il s'agit pour les auteurs du corpus d'œuvrer à la déstabilisation des catégories en place, et à l'émergence d'une hétérotypologie en plaçant le genre sous le signe non pas de la division mais de la diversification, non pas de la confrontation mais de la coopération voire de la (con)fusion, souvent valorisée par les discours féministes contemporains :

> [W]hereas patriarchy insists on gender purity and patriarchal masculinity must categorically abject the feminine, most contemporary feminisms celebrate the blurring of traditional gender boundaries and actively endorse the cultivation of 'female masculinity' and 'male femininity'. (*Ibid* 12)

L'exemple le plus frappant de l'esquisse d'une hétérotypologie du genre par le recours à l'hybridation, entre autres procédés, apparaît dans *4.48 Psychosis*, lieu de toutes les déstabilisations[116], où l'hermaphrodisme est à la fois sexuel et textuel : « the broken hermaphrodite who trusted hermself alone finds the room in reality teeming and begs never to wake from the nightmare » (Kane *4.48* 3). Cette figure inaugurale de l' « hermaphrodite brisé », qui hante l'ensemble de la phrase dit toute l'ambivalence de la folie, à la fois fissuration ou éclatement du sujet et sinon fusion, du moins combinaison des contraires notamment matérialisée par la création d'un pronom hybride. Or, plus que les seuls balbutiements d'une hétérotypologie, le néologisme « hermself » semble en constituer une première proposition, sortie de l'expérience même du sujet, à la fois homme et femme ou, peut-être, ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre. Si, comme nous l'avons dit en première partie, de nombreux critiques et metteurs en scène font une interprétation tranchée et souvent réductrice du genre dans une pièce pourtant bel et bien peuplée de transpersonnages, l'identité de genre est marquée dès l'orée du texte par l'ambivalence et par une ambiguïté qui cultive l'indétermination tout au long de la pièce[117]. On peut ainsi saluer la prudence et l'ouverture de la description que propose Ariel

[116] « Perhaps most far-reaching of all, the play destabilizes commonly held distinctions among victim, perpetrator, bystander, the sane and the insane, man and woman » (Tycer 2008 : 35-36).

[117] Comme le rappelle à juste titre Baraniecka, « any decision to determine the gender of the persona is a framing gesture and subject to a loss of totality of meaning » (2013 : 209). La mise en scène a donc pour défi considérable de faire justice à la polyphonie et à l'ambivalence de la pièce : « [d]epending upon the interpretation of the

Watson du texte : « a series of meditations by an unnamed, genderless character (or possibly characters) » (2008 : 191). À l'exception de deux emplois du pronom féminin dans la section 14, qui décrit donc indéniablement l'expérience d'une patiente, la ou les voix de la pièce font régner le « je », qui ne se laisse pas enfermer dans l'une ou l'autre des catégories habituelles de genre, refusant à la fois l'identification et le binarisme d'ores et déjà désamorcé par l'hermaphrodisme de la folie qui semble suggérer, pour le dire avec Badinter, que « [m]âles et femelles ne deviennent pleinement humains que dans l'androgynat, lequel est double, ou n'est pas » (1992 : 244). Comme le signale à juste titre Justine Gonneaud,

> [l']androgyne, conjonction du masculin et du féminin, et, par extension, symbole de la co-présence des opposés, remet en question la notion de catégorie de genre ou d'étiquette normative consubstantielle à la nomination. Se pose alors la question d'imaginer un cadre de pensée et une langue permettant de concevoir et de représenter l'indétermination sexuelle promue par l'androgynie […]. (in Binard et al. 2015 : 229-230)

L'hétérotypologie vise précisément à établir, sans rigidité ni immuabilité aucune, « un cadre de pensée et une langue permettant de concevoir et de représenter l'indétermination » sur le plan sexuel, générique, et sur le plan épistémologique en général, comme nous le verrons dans les chapitres suivants. Le texte de *4.48 Psychosis* esquisse explicitement la grammaire de cette nouvelle langue quoiqu'il échappe à tout cadre[118], ou appelle au dessin d'un cadre aux contours perpétuellement mobiles, ouverts. Si Kane est la seule des auteurs du corpus à inscrire l'hétérotypologie qu'elle appelle de ses vœux dans la langue par un hermaphrodisme réalisé aussi bien dans le moi que dans les mots, signalons cependant que la figure de l'hermaphrodite fait des apparitions plus ou moins fugaces dans plusieurs des récits de folie étudiés[119]. Dans *Faces in the Water*, par exemple, Istina se voit pousser une barbe[120], et dans *The Wonderful World of Dissocia*, les agents d'insécurité évoqués au chapitre précédent vont jusqu'à véritablement incarner une logique d'inversion qui s'étend au domaine de la sexualité et du genre, puisque le corps du premier agent juxtapose des caractéristiques masculines et féminines.

---

individual director, *4.48 Psychosis* has been staged as a solo piece and with several actors. Equally ambivalent is the question of gender in the play. Although many automatically see the patient as female (presumably by making connections with Kane's own struggle with depression), there is no certainty about the gender of the protagonist and any of the roles within the text could be equally well portrayed by a male or female actor » (Rees in Sierz 2012 : 128-129).

[118] Revenant sur la réception particulièrement houleuse de *Blasted*, Kane fait ainsi l'hypothèse que de telles réactions critiques surviennent lorsque et parce qu'un texte ne « cadre » pas : « I genuinely think it's because they don't have a clear framework within which to locate the play they can't talk about it; so they have to talk about other things – such as the writer's personal life » (in Saunders 2009 : 52-53).

[119] Les figures de l'androgyne et/ou de l'hermaphrodite, récurrentes dans ces récits de folie, le sont également dans l'art brut ; nous proposons un échantillon de ces représentations dans l'Annexe 4.

[120] « My hands my hands are not clean the bitten fingernails ingrained with dirt and my beard that began to grow when I was in Lawn Lodge grows more quickly now, yet no one, I think, suspects that I have a beard » (Frame *FW* 176).

Or, si le premier agent juge « grotesque » ce postérieur surdéveloppé, le second lui fait la remarque suivante : « [i]t looks fine, I'm telling you! I'd kill for an arse like yours » (Neilson *WWD* 208-209). Cette scène ainsi que d'autres exemples précédemment évoqués viennent étayer les propos suivants de Rowland, Liggins et Uksalis : « [w]riting the male body is frequently the occasion for fracturing received notions of masculinity and introducing alternative narratives of […] gender identity, involving effeminacy, impotence and homoerotic/homosexual attraction » (1998 : 10). Le corps masculin se féminise ici, et ce désir de l'hybridité revalorise l'hermaphrodisme, traditionnellement vu comme une anomalie voire une monstruosité car il est précisément l'incarnation d'une bisexualité qui, loin d'être perçue comme dangereuse ou dégradante dans les hétérotopies de la folie, est exploitée pour sa fécondité[121].

« L'hermaphrodite, cet être de l'entre-deux qui se joue des frontières et des dichotomies franches, a le pouvoir de renverser les interprétations habituelles de l'identité sexuelle » (Rospide 2009 : 585) et c'est précisément ce pouvoir qui lui permet de régner parfois sur les espaces autres où la folie se déploie. Chez Self, si l'hermaphrodisme est exploré et exploité bien plus pleinement dans le diptyque expérimental *Cock and Bull*[122], l'androgynie semble néanmoins s'incarner dans le transpersonnage de Tom, l'un des patients les plus énigmatiques de « Ward 9 » :

> Tom swung his feet off the ledge and proffered a hand. It was a slim, white hand, prominently bony at the wrist with long, tapering fingers. His handshake was light and dry but firm. His voice had the contrived mellowness of some Hollywood pilgrim paterfamilias. There was something unsettling in the contrast between this and his beautiful face: sandalwood skin and violet eyes. *The body, under the stretchy black clothes, moved in an epicene, undulant way*. […] Tom rolled his lovely eyes back in their soft, scented sockets as if picturing the psychiatrist's matitudinal routine. (Self *QTI* 25, nous soulignons)

Comme Jed dans *Enduring Love*, le personnage de Tom, atteint de « psychose mimétique » (« mimetic psychosis », *Ibid* 28), est par excellence une figure de l'acteur qui vient rappeler dans ce passage la performativité du genre et de la masculinité en particulier, série de rôles imposés (« contrived ») dont celui, classique, du patriarche (« paterfamilias »), proposé ici dans

[121] La bisexualité se trouve également célébrée en ces termes par Hélène Cixous : « [b]isexualité, c'est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou chaque une, des deux sexes, non-exclusion de la différence, ni d'un sexe, et à partir de cette 'permission' que l'on se donne, multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l'autre corps » (Cixous 2010 : 52).

[122] Selon Malcolm Hayes, « [b]oth 'Cock' and 'Bull' constitute acerbic satires on gender identity, works in which abrupt changes to sexual physiology forces their principal characters to confront the arbitrary nature of gender identity » (2007 : 41). Ainsi, comme le souligne Matthews, « [a]lthough the satiric form risks replicating simplistic gender binaries, his work tends to problematize assumptions about gender in contemporary British society » (2016 : 41).

sa version américaine. La performance, sinon parodique, est perturbatrice de par le contraste entre la voix de Tom ou certains de ses gestes, et les caractéristiques et le mouvement de son corps dit « épicène », adjectif que l'anglais emploie parfois comme synonyme d' « hermaphrodite » et auquel le français donne un sens avant tout grammatical, appliqué à tout substantif ayant la même forme aux deux genres, ou pouvant désigner indifféremment un mâle ou une femelle. Ce corps dont la dynamique ondulatoire se propage en fin de passage à travers la prolifération de consonnes liquides, et dont l'envoûtante sensualité envahit également ces quelques lignes à travers l'allitération en [s], inaugure le règne d'une indétermination que vient justement renforcer le changement de déterminant d'une phrase à l'autre (« *his* beautiful face », « [*t]he* body »). Tom paraît incarner « l'identité androgynale » en tant qu'elle « permet un va-et-vient des qualités féminines et masculines qui n'est comparable ni à 'l'économie de la séparation et de la distance' de jadis, ni à 'l'écologie de la fusion'. Elle ressemble à un jeu entre des éléments complémentaires dont l'intensité varie d'un individu à l'autre » (Badinter 1992 : 250). La logique non pas binaire mais duelle ou « logique de l'hendiadys » (Gonneaud in Binard et al. 2015 : 263) dans laquelle s'inscrivent androgynie et hermaphrodisme permet le dépassement des contraires dans un rapport de coprésence voire de coopération, et de complémentarité fortement encouragé par l'expérience de la folie, qui tend à transformer les frontières en passerelles entre les genres, aussi bien sexués que littéraires.

Les récits de folie du corpus associent à une esthétique de l'androgynie un hermaphrodisme qui est aussi herméneutique ou épistémologique, l'hybridation générique comme genrée devant mener à une redéfinition des contours et des frontières des catégories de genre, et à une reconfiguration de structures ou systèmes de savoir sclérosés par un binarisme et un désir d'abstraction qui, s'ils sont de plus en plus critiqués, demeurent souvent enracinés en théorie comme en pratique. Or, comme le souligne avec une grande clairvoyance Patrick Tort au fil de son étude de l'hermaphrodisme dans *La Raison classificatoire*, « [l]e mixte et, surtout, le neutre, comme catégories de l'activité classificatoire, semblent […] correspondre à une lisière d'indécidabilité face au critère d'identification que continue à être une forme polaire dominante » (1989 : 196), sachant que le mixte est ici défini comme « ce qui n'est ni ceci, ni cela (*neuter*), mais l'un et l'autre (*uterque*) » (*Ibid* 196, 175). Nous reviendrons dans la troisième partie de cette thèse sur l'idée d'une « lisière d'indécidabilité », qui nous semble parfaitement correspondre à l'espace autre que la folie installe sur la frontière même, et sur une « pensée du neutre » (Gonneaud in Binard et al. 2015 : 236) que plusieurs critiques appellent de leurs vœux. Contentons-nous pour l'heure d'insister sur la puissance de déstabilisation

épistémologique portée par l'hermaphrodisme de la folie, premier instrument d'une hétérotypologie visant à perméabiliser les frontières aussi bien entre les catégories préétablies qu'entre l'abstraction théorique et la concrétude de l'expérience.

Chapitre 6.
« A fissure in ideology » : folie et reconfigurations du savoir

Madness is a fissure in ideology.

(Thiher 1999 : 261)

La folie-fissure ou folie-faille, lézardement des cloisons trop rigides du rationalisme traditionnel, accroc qui menace (ou promet) sinon de défaire, du moins de détendre les mailles trop serrées du tissu de la pensée catégorique, crée des passages ou passerelles susceptibles d'ouvrir la voie à diverses redéfinitions épistémologiques, ou réorganisations du savoir. Le genre pouvant devenir synonyme dans son emploi hypéronymique de toute catégorie ou ensemble classificatoire, le trouble semé par la folie s'étend non seulement au genre sexué ou littéraire, mais au genre en tous genres soit à l'entreprise théorique ou scientifique au sens large, qui paraît bel et bien entrer en crise dans les récits du corpus[123]. Comme le rappelle à juste titre Patricia Waugh, les représentations littéraires de la folie s'inscrivent traditionnellement dans un mouvement plus ou moins marqué vers l'hétérodoxie, et vers ce que nous nommons dans cette thèse une hétérotypologie : « [f]rom Hamlet to the nineteenth-century novel, literary presentations of mental disorder reflected upon and resisted the categorizations of established scientific and philosophical discourses » (in Lustig & Peacock 2013 : 32). Hétérodoxes eux-mêmes[124], les auteurs étudiés ici font de leurs histoires de fous et de folles des espaces de « chevauchement du fictionnement par le questionnement » (Sarrazac 2012 : 318), soit de remise en question simultanée des fondements et du fonctionnement du geste classificatoire inhérent à toute démarche théorique d'envergure par la (fol)littérature.

L'hétérotypologie invitée par la folie sous ses formes littéraires a pour condition première l'assouplissement et/ou l'ouverture des frontières épistémologiques, la perméabilisation des catégories de l'entendement et leur communication par cette « fissure dans l'idéologie » que la folie laisse dans son sillage. Il s'agit tout d'abord, dans plusieurs œuvres du corpus, de passer

[123] Rappelons ici avec Maylis Rospide que, de façon générale et depuis quelque temps déjà, « [l]a logique du rationnel est […] en crise dans la critique contemporaine, qu'il s'agisse du champ des sciences dures ou des sciences humaines » (2009 : 370).

[124] Plusieurs des auteurs du corpus se proclament, ou sont proclamés par la critique, perturbateurs de l'ordre ou des catégories établis, à l'instar de Will Self : « [w]hat excites me […] is to disturb the reader's fundamental assumptions. I want to make them feel that certain categories within which they are used to perceiving the world are unstable » (in Finney 2001, en ligne). Concernant McEwan, selon Kiernan Ryan, « [h]is writings are adventures in the art of unease, the art of playing havoc with the preconceived » (1994 : 4-5). Enfin, Marc Delrez fait de l'œuvre de Frame la description suivante : « [t]he distinctive quality of her fiction derives notably from her determination to use language as a vehicle of (un)consciousness, permeable to whatever may lie on the other side of accepted knowledge – or the cultural consensus » (2002 : xv).

d'un paradigme du conflit et de la concurrence des théories à un paradigme de la collaboration et de la complémentarité, soit de la confrontation à la conversation des savoirs, en particulier pour l'appréhension et la compréhension d'un phénomène aussi polymorphe, et a priori insaisissable. Et c'est justement à l'expérience même, ou aux multiples expériences de la folie, que toute théorie doit faire plus de place dans le cadre flexible, ouvert, d'une hétérotypologie, comme nous le verrons par la suite.

1. Folie et épistémologie : des dualismes au dialogisme

Comme nous l'avons évoqué en introduction, la folie s'apparente bien souvent dans le discours au hors-catégorie, ce qui est notamment visible à son affinité marquée avec le préfixe du débord, ex- (excentricité, excès…), repris de façon systématique par Christian Fierens au fil de réflexions qui visent précisément à déterminer *Comment penser la folie* :

> Comme irréalité, la folie nous embarrasse : elle excède le sain fonctionnement du jugement qui vise la réalité.
>
> Comme impossibilité, la folie nous embarrasse : elle excède le fonctionnement de l'intelligence ouverte à la nouveauté de l'expérience et à ses possibilités.
>
> Comme contingence, la folie nous embarrasse : elle excède le fonctionnement de la raison qui ne peut saisir que ses Idées et leur nécessité.
>
> Comme modalités multiples (réalité-irréalité, possibilité-impossibilité, nécessité-contingence), la folie nous embarrasse : elle empêche la quiétude d'*un seul* point de vue et la stabilité du sujet pensant. (2005 : 12-13)

L'embarras du théoricien se manifeste à la fois par la récurrence du préfixe de l'excès et par celle du préfixe privatif : « irréalité », « impossibilité », la folie a donc pour seule essence possible l'instabilité, et pour seul mode d'existence la multiplicité, suscitant bien souvent l'in-quiétude du sujet pensant et appelant voire exigeant dans tous les cas la multiplication des points de vue. Dans leur très utile synthèse de 2010 intitulée *Madness in post-1945 British and American Fiction*, Charley Baker, Paul Crawford, B.J. Brown, Maurice Lipsedge et Ronald Carter identifient cinq principales approches de la folie dans la société, la théorie et la pratique psychiatrique contemporaines : l'approche dite « laïque », soit la façon dont les expériences des fous et des folles sont considérées anormales par l'ensemble de la population ; l'approche « surnaturelle », dominante dans les analyses prémodernes de la folie mais toujours présente dans certains discours religieux ; l'approche « médicale », aujourd'hui prédominante, ainsi que l'approche dite « psychologique » ; et enfin l'approche « postmoderne » qui, ayant émergé suite aux travaux de Foucault et d'autres théoriciens contemporains, a pour caractéristique première

la remise en question de toutes ces autres approches (Baker et al. 2010 : 22). Cette tendance profondément postmoderne (et postmoderniste) au questionnement et à la réflexivité semble s'exacerber dans certains des récits du corpus, qui conjuguent les approches ou les perspectives pour éviter de produire ce que Foucault, dans la préface à *Folie et déraison* (l'édition originale de son *Histoire de la folie*, 1961), appelle un « monologue de la raison *sur* la folie » (1994 : 160), et lui préfèrent une ou plusieurs formes de dialogisme plus apte sinon à résoudre, du moins à mieux aborder la crise épistémologique induite par la folie : dialogue, d'une part, entre diverses disciplines et théories, et d'autre part, entre théorie(s) et expérience(s).

1.A. Théorie(s) de la folie

Les récits de folie du corpus, en problématisant et en perméabilisant les frontières en et entre tous genres, constituent le lieu d'une mise en crise voire en faillite, par cette folie-faille ou fissure, d'un ou plusieurs systèmes de savoir ; ils semblent interdire au terme de cette crise toute approche monologique ou monolithique aussi bien de la folie elle-même que de la science au sens large (*scientia* désigne originellement aussi bien la science en tant que discipline spécifique, délimitée, que l'ensemble des connaissances sur une matière, une théorie, le savoir en général). La mise en scène d'un savoir en crise est au cœur même de *Enduring Love*, dont Möller résume l'intrigue principale en ces termes : « [c]onfronted with the pointlessness of John Logan's death and the utter irrationality of Jed's firm belief and ardent love for him, Joe has to reconsider his rationalist world-view, an experience which leads to a fundamental epistemological crisis for him » (2011 : 53). N'en déplaise à plusieurs critiques du roman, il ne paraît guère y avoir à la clôture (relativement ouverte) du récit de triomphe incontesté, univoque, d'un rationalisme scientifique au contraire éprouvé, affaibli par la folie de Jed, qui vient justement se loger dans les fêlures qu'elle y révèle (« Parry grows to inhabit the gaps and cracks within Joe's rationality », Davies in Childs 2007 : 73). Récit d'une épistémologie en crise, le roman de McEwan en vient logiquement à constituer non seulement une « fiction épistémologique » – « a kind of epistemological fiction, presenting and contrasting different kinds of knowledge and also considering both the limits and the possibilities of knowing the world » (Malcolm 2002 : 157) – mais plus précisément un « thriller épistémologique » (*Ibid* 157), description maintes fois reprise pour la lecture et l'analyse d'*Enduring Love*, mais qui peut tout aussi bien s'appliquer selon nous au roman de Jenny Diski, *Monkey's Uncle*. Ces deux textes viennent en ce sens nuancer la distinction qu'établit en 1987 Brian McHale entre la fiction moderniste, à dominante épistémologique, et la fiction postmoderniste, à dominante

ontologique : « in postmodernist texts, in other words, epistemology is *backgrounded*, as the prize for foregrounding ontology » (McHale 2001 : 11). Tout en concédant que l'ontologique et l'épistémologique ne peuvent aller l'un sans l'autre, McHale soutient que fiction moderniste et postmoderniste se différencient principalement par le degré d'importance qu'elles donnent à l'un ou à l'autre ; le passage du modernisme au postmodernisme en littérature serait celui d'un ordre dominé par l'épistémologique à un autre où priment les questions d'ontologie. Cependant, loin d'être reléguées au second plan par le sous-genre qu'identifie Malcolm dans le roman de McEwan, et dont nous retrouvons les traits principaux dans celui de Diski, l'épistémologie y occupe au contraire une place de premier plan.

Posant initialement un cadre théorique aux contours et au contenu similaires, que l'irruption de la folie vient déranger puis dé-rigidifier, ces deux romans nous semblent en effet constituer des exemples de choix de ce genre hybride du « thriller épistémologique » qui peut se caractériser (tout comme la « métafiction historiographique » dont Hutcheon fait le genre de proue de la littérature postmoderniste[125]) par diverses « tensions frontalières » aussi bien entre genres qu'entre disciplines, ou entre littérature et théorie[126]. La considérable armature théorique des récits de McEwan et Diski puise principalement dans le domaine de la biologie, avec pour figure tutélaire commune Charles Darwin, omniprésent aussi bien dans *Monkey's Uncle* (où il traverse et donc perméabilise les frontières entre les trois séries de chapitres[127]) que dans *Enduring Love*, dont l'incipit paraît en quelque sorte placer le récit sous son autorité : « [i]f one ever wanted proof of Darwin's contention that the many expressions of emotion in humans are universal, genetically inscribed, then a few minutes by the arrivals gate at Heathrow's Terminal Four should suffice » (McEwan *EL* 4). Joe privilégie, à l'ouverture et pour la plus grande partie du roman, une approche non seulement darwinienne mais surtout néo-darwinienne de la nature et de l'existence humaines, qu'il ne cesse de lire au prisme de ce que l'on appelle désormais,

[125] Selon Lorna Sage, *Monkey's Uncle* est un roman représentatif du genre postmoderniste théorisé par Hutcheon : « [t]his is a compendious, layered novel – see 'historiographic metafiction' in the narratology handbook – the sort of novel that intercuts time zones and genres of fiction (realism, fantasy) » (1994 : 22).

[126] « There are other kinds of border tension in the postmodern too: the ones created by the transgression of the boundaries between genres, between disciplines or discourses, between high and mass culture, and most problematically, perhaps, between practice and theory » (Hutcheon 1989 : 18). Exemples littéraires à l'appui, elle donne ensuite diverses précisions quant aux manifestations de ces tensions frontalières : « [t]his is not really a blurring of boundaries between fact and fiction, but a more hybridizing mix, where the borders are kept clear, even if they are frequently crossed. The same is true of the other postmodern border tensions between, say, the literary and the theoretical » (*Ibid* 37).

[127] Référence extra-diégétique dans ce que l'on pourrait appeler le récit cadre de *Monkey's Uncle*, qui décrit à la troisième personne la crise de folie de Charlotte, son internement pour traitement puis son changement de vie, Darwin devient personnage dans les deux récits encadrés : la fictionnalisation par Diski du voyage réel du *Beagle*, dont Darwin était l'un des passagers, et les pérégrinations de la « Charlotte-d'en-bas » dans un univers carrollien où errent, aux côtés d'un Darwin alors loufoque, Marx et Freud.

dans le sillage des travaux d'Edward Osborne Wilson[128], la « sociobiologie », ainsi définie par Edwards : « an extension of Darwinism into human affairs » (in Childs 2007 : 79-80). La théorie sociobiologique, dont l'une des variantes est la psychologie évolutionniste, autre référence explicite dans le récit[129], part du postulat que tout comportement humain est explicable par un retour à ses fondements biologiques présumés, dans le contexte ou le cadre de la théorie de l'évolution. Cherchant à intégrer aussi bien les sciences dures que les sciences sociales dans cette démarche, les sociobiologistes s'engagent donc dans une quête des origines, qui tient de l'obsession dans *Monkey's Uncle*, dont la protagoniste est généticienne de profession et dont la fascination pour la génétique date de l'enfance : « [l]ong before the sociobiologists went into print, Charlotte came up with the notion that it was the genes, and not the people who carried them, which were the motive force of existence » (Diski *MU* 149). Là où *Monkey's Uncle* fait une brève allusion à la sociobiologie pour privilégier la génétique dans le récit, *Enduring Love* se concentre sur la première mais évoque cependant la seconde, l'anniversaire de Clarissa devenant l'occasion d'une discussion sur la découverte de l'ADN. Les deux romans s'inscrivent ainsi dans un champ théorique fort similaire, avant de réexaminer la validité des postulats scientifiques qu'ils explorent face à la folie et à sa puissance de déstabilisation.

Enduring Love, que nous avons déjà présenté dans la partie précédente comme une mise à l'épreuve du rationalisme face à la déraison (« a test of how scientific rationalism can make sense of delusional behaviour », Head 2007 : 120), n'est pas un simple éloge mais bel et bien un examen critique par le médium du roman de la théorie sociobiologique, malgré l'allégeance initiale du protagoniste aux axiomes du néo-darwinisme[130]. Comme le souligne à juste titre Dominic Head, « McEwan's larger project […] is to consider the function of the novel when set against the claims of post-Darwinian science about the evolutionary basis of morality and interpretation » (*Id*). Or la fonction même du roman tient ici à ses propriétés en tant que genre,

[128] Le scientifique E.O. Wilson est notamment l'auteur de *Sociobiology: The New Synthesis* (1975). Plusieurs de ses œuvres (*On Human Nature*, *The Diversity of Life*, *Biophilia*) sont citées par McEwan dans les remerciements qui viennent clore *Enduring Love* et l'auteur, dont la passion pour la science est bien connue et régulièrement commentée (« a scientifically-minded writer », Thraikill 2011 : 175), a explicitement exprimé son admiration pour les travaux de Wilson.

[129] « Biologists and evolutionary psychologists were re-shaping the social sciences. The post-war consensus, the Standard Social Science Model, was falling apart and human nature was up for re-examination. We do not arrive in this world as blank sheets, or as all-purpose learning devices. Nor are we the 'products' of our environment. If we want to know what we are, we have to know where we came from. We evolved, like every other creature on earth. […] The word from the human biologists bears Darwin out » (McEwan *EL* 69-70).

[130] « [T]he narrator's neo-Darwinist beliefs are taken quite seriously by the novel, and there is good reason to find in the novel an implicit endorsement of neo-Darwinism by the author himself. However, these neo-Darwinist beliefs, even if held by McEwan the thinker, are complicated and at times even subverted in various ways by McEwan the novelist » (Greenberg 2007 : 95).

exaltées par Mikhaïl Bakhtine sous le nom de polyphonie ou de dialogisme, et soulignées également par le romancier lui-même, comme le rappelle Schemberg : « Ian McEwan frequently referred to the novel as a medium of encounter and conversation, […] and an incentive for conduction, i.e. for the leading together of different horizons and frameworks of belief » (2004 : 87). Cette tendance romanesque à multiplier les cadres ou à combiner les horizons prend tout son sens dans le thriller épistémologique, sans doute l'un des réceptacles – ou creusets – les plus appropriés pour la représentation littéraire (et pas seulement) de la folie, dont le polymorphisme appelle à la pluridisciplinarité. La folie de Jed venant, dans *Enduring Love*, fissurer l'édifice idéologique de la sociobiologie comme de la psychologie évolutionniste, le récit s'engage dans ce que Jonathan Greenberg désigne à juste titre comme un « débat » (2007 : 94) sur la validité scientifique et sociale de l'approche néo-darwinienne, débat qui débouche sur un vaste dialogue interdisciplinaire, et même « une sorte de dialogue philosophique » (*Ibid* 96). Chacun des protagonistes incarne ainsi une certaine posture épistémologique : Joe privilégie la connaissance acquise ou constituée de manière cognitive, notamment via la méthode scientifique ; Clarissa, spécialiste de littérature, accorde plus d'importance à l'émotion et à l'instinct dans la formation du savoir ; Jed, enfin, s'en remet entièrement à la foi et à une autorité religieuse, privilégiant une croyance idiosyncratique dont la description par Joe nous rappelle que la folie ne cesse d'assouplir les cadres épistémologiques : « it was the perfect loose structure for a disturbed mind » (McEwan *EL* 152-153). De chaque posture ou perspective découle logiquement une interprétation ou une théorie distincte de la folie de Jed[131] ; or, si la crise épistémologique induite par cette force perturbatrice peut mettre ces trois interprétations en conflit, le déroulement du récit suggère que chacune apporte un éclairage nécessaire, et semble opérer un glissement de la confrontation à la conversation en laissant chaque voix s'exprimer au fil comme à la clôture du récit.

Ainsi, le débat qui oppose à travers Joe et Clarissa science et littérature, soit les « deux cultures » proclamées ennemies sous la plume du scientifique Charles Percy Snow (*The Two Cultures*, 1959)[132], semble-t-il se muer en dialogue dans le sillage de l'expérience que font directement ou indirectement les personnages de la folie :

[131] On peut citer l'auteur lui-même : « [Joe and Clarissa] represent two different ideas about what madness signifies : one offers an inter-subjective account of mental disturbance; the other offers a scientific account of mental disturbance » (in Groes 2009 : 126).

[132] Emily Horton propose la description suivante du roman de McEwan : « an informed popular-science driven reassessmen[t] of the ancient two-culture debate ». Joe semble initialement soutenir la thèse d'une supériorité incontestée de la science sur la littérature, et ce sur le ton de la provocation : « the science collection here was derisory. The assumption appeared to be that the world could be sufficiently understood through fictions, histories

> In the larger context of the novel, no definitive solution is given to this narrative authorizing or condemning Clarissa's outlook against Joe's. Rather, in a distinctly postmodern way, McEwan leaves the ending open, positioning the narratives against each other and showing how each invokes a different (and differently problematic) form of reason. The final cooperative status of the two characters, as epistolary correspondents and common interpreters of Jed's manic behavior, reiterates this message, placing the onus on conversation, rather than finality and offering a specifically dialogic textual design. (Horton 2013: 707)

Si la structure dialogique du récit insiste indéniablement sur la nécessité d'un dialogue entre les disciplines et d'un relativisme mesuré, rappelons cependant que le roman illustre également les difficultés d'émergence ou d'installation d'un tel dialogue, et les dangers d'approches monologiques auxquelles les personnages ont bien souvent tendance à se raccrocher. En effet, comme l'affirme Möller,

> [n]ovels such as […] *Enduring Love*¸ in which the characters refuse to take into account the fact that their frameworks of orientation are subjective, provisional and temporary, illustrate the limitations of a world-view that is based on statically and monologically subscribing to one ideology and not taking into account other voices. (2011 : 189)

La folie doit bien souvent forcer le dialogue, et faire violence à ces cloisonnements qui continuent à l'entraver ; si les protagonistes défendent toujours leur propre point de vue, et si leurs approches demeurent en ce sens dans un certain état de dissociation, la dynamique du thriller épistémologique telle que la déploie *Enduring Love* permet cependant de faire dialoguer ces perspectives et d'enrichir, par leur coopération, la représentation que propose le récit de la folie, dont la structure même est à la fois dissociative et associative, comme chez Diski. Un mouvement similaire est en effet à l'œuvre dans *Monkey's Uncle*, où la crise de folie de Charlotte rend soudain intenable l'état de dissociation psychique et épistémologique, ou d'étrange (dés)équilibre où elle se trouvait jusque-là :

> From the age of sixteen, Charlotte took on a dual existence […]. The one who knew about her doomed blood curled up and slept – or if not slept, at least played possum – while the other, practical and outgoing enough, and concerned with biology, not as destiny but as science, carried her sleeping self about the world carefully, so as not to jog her into wakefulness. It sung her lullabies of scientific objectivity and the innate goodness of the human race. Everything that tended to warmth and goodness in her lived for political justice and scientific progress. Not enough remained for her private self to be much more than an emotional vacuum. It was not to be until many years later, when the politics had collapsed

---

and biographies. Did the scientific illiterates really believe that literature was the greatest intellectual achievement of our civilisation? » (McEwan *EL* 42). Contrairement à C.P. Snow, cependant, McEwan n'envisage pas de confrontation irréductible entre science et littérature mais insiste sur la nécessité d'une collaboration et sur la complémentarité de ces deux disciplines : « [t]he past twenty years biologists have been invading the territory of novelists. I have always thought the defining call of literature is to do with the exploration of human nature, which is also a dominant issue within cognitive and evolutionary psychology. […] Science parallels literature as a means by which the world can be understood. There are great, noble and ingenious insights which science has brought us and which literature could never equal. Of course, there are many complex facets of experience for which science has no language and literature does » (in Groes 2009 : 127-128).

> and her child died, that another Charlotte woke and demanded her right to be heard. (Diski *MU* 154-55)

L'irruption de la folie dans le sillage d'événements traumatiques vient soudain réveiller les instincts et l'irrationalité de Charlotte, dont la dévotion à la science parvenait jusque-là à étouffer toute autre voix en elle. Pour faire entendre l'autre Charlotte, pour qui la biologie n'est pas une science mais une forme de croyance et de fatalité, le récit ouvre des espaces autres où circulent à la fois les alter-egos de la protagoniste et leurs idées, dans une structure apte à la fois à refléter l'expérience d'une scission de la psyché et à établir un modèle épistémologique fondé sur le dialogisme. Comme chez McEwan, le dialogue s'établit non pas entre deux, mais entre trois perspectives ou théories dont, là aussi, la religion, incarnée par Robert FitzRoy, et la science incarnée par la Charlotte d'en haut, dont la crise épistémologique trouve ses origines dans la littérature et plus précisément, ici, dans une biographie de FitzRoy. La lecture de cet ouvrage vient cristalliser les contradictions constitutives de l'identité funambule de Charlotte et rompre ce fragile équilibre, pour mener à l'émergence ou à l'émancipation de la Charlotte d'en bas. Or, en la suivant dans le monde à l'envers où elle se trouve précipitée, le récit entame une hétérotopologie dont la visée est éminemment et explicitement hétérotypologique, comme nous le verrons en détail plus tard dans ce chapitre.

Chacun des protagonistes du roman voit bel et bien se fissurer le cadre théorique de référence où s'ancrait jusque-là sa vision du monde et de l'existence, à l'instar non seulement de Charlotte mais aussi de FitzRoy, dont la crise épistémologique s'exprime qui plus est à travers une métaphore de la faille, de la fissuration du monolithe de la croyance religieuse face aux enseignements de la science : « [a] hairline crack had opened up in the solid rock of FitzRoy's faith which, ignore it as he tried, threatened to engulf his belief. And what else did he have to keep him safe from the danger of insanity? » (Diski *MU* 158). Si la folie terrifie l'ancêtre de Charlotte, qui souhaite désespérément (quoiqu'en vain) pouvoir colmater la brèche, cette dernière se montre au contraire parfaitement disposée à explorer l'espace autre ouvert par cette « fissure dans l'idéologie », et à s'ouvrir à de possibles reconfigurations du savoir par le dialogue des savoirs et des disciplines, et plus spécifiquement ici des théories darwinienne, freudienne et marxiste. Il semble que le thriller épistémologique conçu par Diski s'élabore précisément dans ces interstices ouverts par la folie entre les cadres théoriques établis et les catégories traditionnelles, dans cet entre-deux propice à l'échange, à l'hybridation et à l'émergence d'une hétérotypologie. Le projet inhérent à *Monkey's Uncle* est ainsi défini par Silvia Caporale-Bizzini : « to break epistemological as well as narratological boundaries in a novel which is framed in-between discourses » (2006: 10). Bernhard Reitz voit dans cette

liminalité constitutive un défi épistémologique fécond au lectorat du roman (« the reader […] is required to reflect upon and fill in the epistemological blanks created by Diski », Reitz in Behlau & Reitz 2004 : 147), incité à prendre en compte non pas une seule des perspectives proposées, mais toutes à la fois, et à relativiser la légitimité et l'autorité de toute théorie, et plus particulièrement dans ces histoires de fous et de folles, de certaines théories de, ou sur la folie.

Comme le rappelle Lilian Feder dans *Madness in Literature*, « [i]n much of twentieth-century imaginative literature, overt psychological and psychoanalytic allusions are commonplace, often referring to particular Freudian, Jungian, or Laingain theories » (1980 : 11-12). Cette affirmation se vérifie non seulement dans les thrillers épistémologiques que constituent les récits de folie de McEwan et de Diski, mais aussi chez Frame – dont la fiction « conceptuellement dense » ne cesse, selon Jan Cronin, de proposer une réécriture des théories de Freud, figure ambivalente du héros (in Cronin & Drichel 2009 : 28) –, et même dans une certaine mesure chez Neilson. Alors même qu'il semble soigneusement exclure du texte de *The Wonderful World of Dissocia* toute référence théorique explicite, le dramaturge n'en fait pas moins du très étrange Victor Hesse (horloger suisse venu informer Lisa de l'origine inattendue de ses troubles) une réincarnation, aussi loufoque soit-elle, du père de la psychanalyse : « *[h]e bears more than a passing resemblance to how we imagine Sigmund Freud : goatee beard, long coat, gloves, walking stick, hat, pocket watch* » (Neilson *WWD* 200). Quant à Will Self, loin de se contenter de satiriser les excès de l'antipsychiatrie à travers la figure récurrente du Dr. Zack Busner, il crée également toute une constellation de personnages thérapeutes, à commencer par l'excentrique Alkan (dont nous avons souligné qu'il pourrait s'agir, par le jeu de l'onomastique, d'un alter-ego fictionnel de Lacan et dont les disciples incluent Harold Ford, narrateur de « The Quantity Theory of Insanity »), afin de s'attaquer aussi bien à la psychanalyse qu'à la psychiatrie et à la psychothérapie :

> Alkan himself, although he had trained first as a medical doctor and then as a psychiatrist, was nonetheless sympathetic to the psychotherapeutic movement. I, on the other hand, made empirical testability the benchmark of all theory and could not abide the woolly fantasising that seemed to dominate couch-pushing. (Self *QTI* 130)

À la disposition dialogique d'Alkan, qui semble encourager un rapport de non-exclusion entre psychiatrie et psychothérapie, s'opposent nettement les tendances monologiques de Ford. Ce dernier se montre résolument attaché à sa propre formule (« empirical testability ») du critère de falsifiabilité avancé par le philosophe Karl Popper pour déterminer le niveau de scientificité de tout énoncé théorique, critère auquel la psychanalyse freudienne, comme le rappelle dans *Enduring Love* Joe, autre fervent rationaliste, ne répond pas : « [u]sing the highest methods of

storytelling and all the arts of priesthood, Freud had staked his claim on the veracity, though not the falsifiability, of science » (McEwan *EL* 50). Le vaste champ des théories de la folie se voit en effet souvent divisé, comme l'expose clairement Thuilleaux dans *Connaissance de la folie*, entre

> diverses approches de la maladie mentale ; l'une est purement scientifique avec une parenté proche de la médecine, c'est la psychiatrie. La seconde est un corps général de théorie (ou de théories) : la psychopathologie ; et on peut en dire qu'elle est science par rapport aux diverses disciplines sur lesquelles elle règne. L'analyse existentielle, qui relève de l'ontologie, quant à elle, a de solides attaches philosophiques. (1973 : 58)

Souvent dite « biomédicale » aujourd'hui tant elle est influencée par la biologie et les neurosciences[133], la psychiatrie scientifique classique, clinique, a généralement mauvaise presse dans toute littérature cherchant à représenter la folie (à l'instar des récits de notre corpus[134]) car elle a pour défaut dévastateur de « considér[er] le malade comme une épithèse de la maladie » et de « situer, pour leur donner sens, les expressions du malade sous un horizon de possibles précontraints : les catégories nosologiques » (Maldiney 2007 : 10). Littérature et psychiatrie semblent en effet nourrir des ambitions fondamentalement opposées lorsqu'il s'agit de folie[135], la première cherchant à explorer et à exprimer toute la profondeur d'une ou de plusieurs expériences, et la seconde en sondant la surface à la recherche de signes ou symptômes ; à un traitement ou cadre existentiel et phénoménologique s'opposent donc un traitement ou cadre clinique et pathologique. Il en va de même pour la psychopathologie en tant que système nosologique : « descriptive psychopathology, the gold standard of psychiatric assessment, diagnosis, and classification, is precisely *not* rooted in the subjective content of experience, but in symptomatological form » (Baker et al. 2010 : 32). Les histoires de fous et de folles du corpus viennent à la fois mettre en doute la scientificité tant recherchée par la psychopathologie et la psychiatrie, les subjectivités exacerbées de la folie n'ayant rien d'un

---

[133] Dès l'ouverture de *What Is Madness?*, Darian Leader déplore cette « biomédicalisation » du traitement de la folie : « [w]e have moved so far away in the last fifty or sixty years from a culture of inquiry, open-mindedness and tolerance that comparing the texts of the clinicians who worked with psychosis in the late 1950s and 1960s with those today is astonishing. Many contemporary authors write as if the problems of madness have just been solved by genetic or neurological research: psychosis is a brain disease and drugs will cure it » (2012 : 5).

[134] C'est en particulier le cas chez Self, qui a notamment des raisons personnelles de s'opposer (comme Frame ou Kane) à la médicalisation psychiatrique synonyme de (sur) médicamentation de la folie : « Self mentions in passing that in his own 'very troubled teens' he was diagnosed as a borderline schizophrenic and put on 'very heavy drugs'. This experience explains in part the distrust of psychiatry that is a common theme in his fiction » (Henchman 1997, en ligne). En effet, comme l'explique Matthews, « [f]or Self, psychiatry is distinct from psychology and psychoanalysis by virtue of its institutional status, its practitioner's capacity to section any member of society considered a danger to themselves or to others, and its deep ties with the pharmaceutical industry » (2016 : 8).

[135] « Recognising the content of madness is often an overlooked part of the treatment of psychosis. […] This prioritization is reversed in madness literature – the content of experience rather than the form that this experience takes is of far greater interest and importance, to writer, character, and reader alike » (Baker et al. 2010 : 30, 32).

objet d'étude ordinaire, et insister sur la centralité de l'expérience dans toute démarche sinon de compréhension, du moins d'appréhension de tels phénomènes.

Ainsi, contre le « monologue de la raison sur la folie » que constitue selon Foucault le langage psychiatrique, Kane brise dans *4.48 Psychosis* ce silence imposé et fait entendre et même résonner les voix de la folie. La dramaturge s'engage à cette occasion dans un dialogue critique avec la psychiatrie et autres disciplines apparentées qui caractérise selon Ayache, entre autres, plusieurs pièces contemporaines liées à la folie et au traumatisme. Rappelons ici qu'il existe selon Foucault une parenté profonde entre théâtre et folie[136], dont pourrait découler la relation particulière entre la scène et le divan déjà relayée par Deleuze et Guattari qui soulignent « l'affinité de la psychanalyse avec la représentation théâtrale et la structure qu'elle rend visible » (1972 : 366), puis réitérée par Watson, entre autres : « [a] mutual fascination binds psychoanalysis and psychotherapy to the theatre » (2008 : 188)[137]. Rapport de fascination mais aussi de répulsion, comme c'est le cas dans *4.48 Psychosis* où expériences et théories de la folie entrent bien souvent en collision. La dramaturge emprunte à la terminologie de diverses théories psychologiques, citant entre autres dans la pièce des ouvrages tels que *Explorations in Personality* (1938), du psychologue Henry A. Murray ou *The Suicidal Mind* (1998), du psychologue clinicien Edwin S. Schneidman, et des questionnaires psychiatriques comme le Beck Depression Inventory (BDI)[138]. Comme le souligne Ayache,

> [l]a récupération du langage défamiliarisant de la science médicale reflète et renforce le sentiment d'aliénation du sujet devant son corps dépossédé, cet 'autre' approprié par la psychiatrie comme objet d'analyse et de traitement et qui lui est devenu aussi étranger que le vocabulaire psychiatrique est étranger au langage poétique. Dans un brouillage des genres, des discours et des voix, cette parole médicale contre laquelle la patiente s'insurge est en même temps incorporée, assimilée et manipulée par elle, dans le creux d'énoncés pathologiques. (2016 : 136)

[136] « [D]ans cette extravagance [dans l'échange du réel et de l'illusion], le théâtre développe sa vérité, qui est d'être illusion. Ce qui est, au sens strict, la folie » (Foucault 1972 : 63).

[137] « Theatre has long been used as a key metaphor to describe what happens in the psyche and the unconscious, but also as a tool in psychoanalysis to conceptualise its theory and inform its practice, as well as psychotherapeutic treatments » (Ayache 2017 : 17). Maryvonne Saison explique quant à elle que « si l'univers médical en général entretient déjà des liens complexes avec le théâtre, la médecine, dès qu'elle entre dans un rapport avec la folie, se tourne à fortiori vers le théâtre : qu'elle se transforme en médecine spéciale, jusqu'à devenir psychiatrie, la médecine mentale ne cesse de se référer au théâtre, tant au niveau de ses schémas descriptifs et interprétatifs qu'au niveau de ses interventions par rapport à la maladie » (1981 : 19). Et à l'inverse, certains patients, à l'instar de Tom dans « Ward 9 », de Will Self, font des pathologies nommées par la psychiatrie une performance : « [h]e literally mimics the symptoms of all sorts of other mental illnesses, at least those that have any kind of defined pathology : schizophrenia, chronic depression, hypermania, depressive psychosis » (Self *QTI* 29).

[138] Pour plus de détails, voir l'article d'Antje Diedrich, « 'Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs': Intertextuality in Sarah Kane's *4.48 Psychosis* » (2013).

Le brouillage des frontières opéré par Kane dans ce mouvement simultané de reprise et de déprise des principales théories de la folie (qu'il s'agisse de psychanalyse, de psychothérapie, de psychologie clinique ou de psychiatrie), est donc à la fois générique, idéologique et épistémologique, question de « genres » comme de « discours ». La « voix » de l'institution psychiatrique se fait principalement entendre dans la section 14 de la pièce, où lecteur et spectateur se trouvent, pour le dire avec Biehler, « projetés dans les dossiers médicaux et la vie de l'hôpital » (2012, en ligne) à travers une longue série de notes d'un ou plusieurs médecins sur une patiente dont sont systématiquement, et assez télégraphiquement, décrits les humeurs et affects ainsi que les réactions successives à plusieurs essais de traitement médicamenteux. Or, comme le fait bien remarquer Biehler, « la litanie des médicaments et leurs effets plutôt aléatoires rapproche cela plus du tâtonnement que de la science » (*Ibid*), ce qui confirme qu'à l'instar de plusieurs dramaturges qui manifestent un intérêt similaire pour les théories de la folie (dont Tennessee Williams, Joe Orton, Harold Pinter, Joe Penhall, Caryl Churchill ou encore Sarah Daniels), « [Kane's] interest in psychotherapy is a concern primarily with its failures rather than with its capacity to improve the human condition. In the case of […] *4.48 Psychosis*, these failures are at least in part the result of an inability to view patients as individuals, rather than looking past them to their diagnosis » (Watson 2008 : 189). Par contraste avec ce « vocabulaire psychiatrique » distancié, aliénant, le « langage poétique » qui prédomine dans la pièce déploie l'intériorité d'un « je » de la folie peut-être multiple et toujours mis à nu et à vif, dont les émotions et les expériences envahissent l'espace du texte et lui donnent l'épaisseur et la profondeur qui paraissent manquer cruellement au diagnostic médical.

Comme le démontrent en effet Kane ainsi que l'ensemble des auteurs du corpus,

> [t]he existential context cannot be mastered by intellect alone; it demands that the therapist transcend the barriers created by his professional persona and by the institution of psychiatry; he must survive his encounter with the patient as person only – without the shield of reification, without the armor of theory, without the sword of status. (Showalter 1987: 227)

Refusant de se laisser entièrement annexer par la psychiatrie ou par la psychopathologie clinique, la folie exige sinon l'abandon de toute thérapie ou de toute théorie au profit du seul partage d'une expérience, du moins une collaboration accrue entre les disciplines ou approches et une pratique plus ouverte, plus à l'écoute. Une telle démarche se rapproche de ce que Maldiney nomme la psychiatrie phénoménologique (2007 : 10) et d'autres la psychiatrie existentielle (Leader 2012 : 308), à savoir une psychiatrie qui, selon Bellahsen, « a la possibilité

de travailler dans les interstices » (in Chemla 2010 : 186) et où le thérapeute adopterait la posture de « témoin » que revendique Matthew dans *Monkey's Uncle* :

> 'Are you a Freudian?' she asked him, at their first meeting in the neutrally furnished ward consulting room.
> 'I think of myself more as a witness than an analyst or therapist. What do you think you need?' (Diski *MU* 51)

La folie, dans la diversité et la complexité de ses manifestations, est pour le thérapeute un appel toujours renouvelé à « subjectiver les théories analytiques » (Chemla 2010 : 8), et pour l'écrivain l'opportunité d'explorer et le défi d'exprimer les extrêmes de la subjectivité[139]. Souvent opposées, psychiatrie et littérature peuvent également être considérées comme complémentaires, l'approche empirique voire empathique de la seconde pouvant éclairer la première : « [l]iterature provides a complementary, alternative, and altogether more empathic view of madness than is available in clinical literature or in society generally » (Baker et al. 2010 : 22). Selon Smadja, « le théâtre dit, sur la folie, quelque chose que la psychiatrie ne peut pas – dans les deux acceptions du verbe pouvoir, de permission et de possibilité – nous dire » (2004 : 15) : la critique étend communément une telle affirmation à l'ensemble de la littérature qui, là où la théorie se définit souvent par la quête d'une forme d'objectivité, vise plus souvent la suprématie du subjectif, préférant au règne de l'analyse celui de l'expérience.

[139] « How can authors provide a lucid account of madness, that may be inherently chaotic or incoherent, while remaining faithful to the experience of madness, especially when the author may never have experienced madness, chaos, or incoherence ? Here we can perhaps see the crux of the relationship between madness and literature – literature provides one way of saying the unsayable, presenting that which is not understandable, giving the reader a glimpse into the foreign, unknowable, highly individualistic experiences that form pluralities of madness » (Baker et al. 2010 : 26).

1.B. Expériences de la folie

> We ought not to need reminding that madness is a serious, tragic sickness. It is not mere poetic metaphor. (Obeyode 2009 : x)
>
> I do not wish to deny the existence of the pain, sufferings and confusions of the disturbed. (Busfield 1996 : 60)

À contre-courant de maintes représentations idéalisatrices de la folie clairvoyante ou créatrice, les récits du corpus rappellent que si fous et folles peuvent traverser des moments d'exaltation, d'inspiration ou de sérénité, l'expérience de la folie est bien souvent celle d'une détresse portée à son acmé, d'une profonde solitude qui envahit à la fois les nouvelles et le roman de Frame (« in double loneliness », *FW* 11) et celui de Diski[140], qui file la métaphore du désert pour décrire l'état dépressif de Charlotte : « there was no end to her desert », « it was a watering of her desert », « in her desert condition » (*MU* 56-57). À diverses instances du logos sur la folie répond dans ces récits tout son pathos[141]. Pour le dire avec Plaza, « [l]e texte fou […] crie la solitude : quelques éclats de rire l'animent parfois, mais c'est le désespoir surtout qui couvre sa surface » (1986 : 45) ; les expériences décrites, parfois même vécues par les auteurs du corpus sont autant de déclinaisons d'une souffrance difficilement imaginable et souvent ignorée. Nombreux sont, dans les récits de folie du corpus, les personnages tourmentés, torturés, en proie aux émotions les plus extrêmes telles qu'elles se manifestent notamment dans *Enduring Love* par les sanglots et les supplications de Jed, dans *The Quantity Theory of Insanity* par la tristesse déferlante des patients de « Ward 9 » (« real sadness, that wells up from inside like an unstaunchable flow of blood from a severed artery », Self *QTI* 40) ; par la peur voire la terreur qui ne quitte plus Istina dans *Faces in the Water* (« I was permanently afraid now », « I had acquired a permanent attitude of fear », *FW* 107, 196) ou encore par la honte, la colère et le désespoir dont se trouve entièrement imprégné le texte de *4.48 Psychosis* :

> Dr This and Dr That and Dr Whatsit who's just
> passing and thought he'd pop in to take the piss as
> well. Burning in a hot tunnel of dismay, my

[140] L'approche de ces deux romancières et nouvellistes est décrite par la critique en des termes assez similaires : « *Faces in the Water* […] is a verbal performance in which Frame uses both the figurative and the literal to evoke madness as a subjective experience » (Oettli van-Delden 2003 : 112) ; « Jenny Diski does not write *about* madness, but like Jean Rhys in *Wide Sargasso Sea*, she gives an articulate voice to madness » (Terrien in Guignery 2009 : 112). Il s'agit bel et bien, dans les deux cas, de donner voix à l'expérience individuelle de la folie, qui résiste à l'idéalisation : « Diski's narratives always insist on the suffering associated to madness » (*Ibid* 93) ; « Frame warns in the novel against the danger of misrepresenting madness as an obvious or easy path to imaginative knowledge and prophetic/poetic vision. Any attempt to value mental illness as a medium of truth should be tempered by an awareness of the confusion and the suffering, of the many digressions from meaning, involved in Istina's journey » (Delrez 2002 : 26).

[141] C'est en particulier le cas dans *Faces in the Water* selon Alice Braun puisque « [d]ans ce roman, Frame ne cherche plus à mimer la folie mais bien à en faire passer le pathos, en allant et venant d'un côté et de l'autre de la frontière qui est censée séparer folie et raison, et qui est ainsi révélée dans toute sa précarité » (2008 : 13).

> humiliation complete as I shake without reason and
> stumble over words and have nothing to say about my
> 'illness' which anyway amounts to knowing that
> there's no point in anything because I'm going to die.
> And I am deadlocked by that smooth psychiatric voice
> of reason which tells me there is an objective reality in
> which my body and mind are one. But I am not here
> and never have been. Dr This writes it down and Dr
> That attempts a sympathetic murmur. Watching me,
> judging me, smelling the crippling failure oozing from
> my skin, my desperation clawing and all-consuming
> panic drenching me as I gape in horror at the world
> and wonder why everyone is smiling and looking at
> me with secret knowledge of my aching shame.
>
> Shame shame shame.
> Drown in your fucking shame. (Kane *4.48* 7)

La multiplication et l'intensité des affects qui viennent ici inonder la page sont rendues aussi bien par la structure accumulative du passage que par sa densité typographique, tandis que la non-justification du texte à droite esquisse le chaos intérieur que tente laborieusement d'exprimer une voix qui réaffirme que l'objectivité du discours psychiatrique n'est qu'une impasse (« deadlocked ») et échoue à saisir la réalité de l'expérience. Le jeu des allitérations et échos (« crippling », « clawing and all-consuming », « panic ») assure la douloureuse réverbération de ces sentiments de honte, d'échec et de peur à travers ce virulent monologue, là où celui des enjambements dit le débordement émotionnel – le passage débouchant d'ailleurs sur une forme de noyade ou de naufrage du sujet (« [d]rown in your fucking shame »). Cette complainte d'une folie refusant de se voir simplement décréter « maladie » (« my 'illness' »), doublée d'un réquisitoire contre l'institution psychiatrique et ses représentants, est portée, dans une mise en scène récente de la pièce, par l'actrice Sophie Cadieux, qui quitte alors la scène du Théâtre Paris-Villette pour livrer ce monologue au plus près du public[142]. Une telle démarche, plus expressionniste que minimaliste et plus interactive qu'isolationniste, semble en parfait accord avec l'esthétique expérientielle développée et défendue par Kane au fil de ses cinq pièces, et qui paraît atteindre son apogée dans la dernière.

« What I can do is put people through an intense experience. Maybe in a small way from that you can change things », déclarait la dramaturge (in Sierz 2001 : 121), partisane d'un théâtre non seulement à voir mais à vivre, « expérientiel » et non « spéculatif » : « [i]f we experience something through art, then we might be able to change our future, because

[142] *4.48 Psychose*, mise en scène de Florent Siaud pour la compagnie québécoise « Les songes turbulents ». Cette version de la pièce, d'abord élaborée puis jouée à Montréal en 2016, a ensuite traversé l'Atlantique pour s'installer sur une scène parisienne du 16 novembre au 2 décembre 2018.

experience engraves lessons on our hearts through suffering, whereas speculation leaves us untouched » (Kane in Langridge & Stephenson 1997 : 133). « Expérience intense » par excellence, la folie doit être représentée, voire même présentée par un théâtre qui « se donne comme expérience viscérale avant d'être intellectuelle » (Angel-Perez 2006 : 130). L'adjectif « viscéral » est récurrent dans les descriptions critiques du théâtre de Kane (Urban 2001 : 46 ; Wallace in De Vos & Saunders 2010 : 89) comme dans celle qu'en fait son agent, Mel Kenyon[143] ; autant de témoignages venant rappeler toute l'importance pour la dramaturge de la performance théâtrale, de l'impact de la pièce dans l'instant où elle est jouée, et où les spectateurs non seulement assistent, mais participent d'une certaine façon au spectacle. Comme le précise James Macdonald, « Kane wanted people to experience something emotionally before experiencing it intellectually » (in Saunders 2009 : 30-31). Sans bannir toute dimension intellectuelle ou spéculative de son théâtre (« [theatre] should be emotionally and intellectually demanding », in Saunders 2009 : 84), Kane garantit et célèbre le primat de l'expérience, le plus souvent d'une expérience inconfortable, dérangeante[144], dont la folie qui se déploie sans détours ni atours dans *4.48 Psychosis* est l'épitomé. L'approche à la fois inlassablement expérimentale et résolument expérientielle de la dramaturge s'inspire notamment de celle de Jeremy Weller, créateur de *Mad*, une pièce découverte par la jeune Kane au Edinburgh Festival Fringe de 1992 et dont elle a dit qu'il s'agissait de la seule œuvre théâtrale à avoir changé sa vie. Privilégiant non pas le jeu d'acteurs professionnels, en minorité sur scène, mais le témoignage de femmes venues partager avec le public leurs expériences de la maladie mentale, *Mad* est donc, comme *4.48 Psychosis*, une pièce à vivre et non simplement à voir et, comme Kane, Weller proclame la primauté de l'expérientiel : « [s]o I'm nailing my colours to the mast and saying that in theatre experience is everything. I think Sarah was also in the same boat. She was releasing all these demons into the world in order to say, 'This is what experience is like. Share this with me' » (in Saunders 2009 : 121). La déchirante symphonie de *4.48 Psychosis*, entre harmonie et dissonance, fait tomber les masques en laissant s'exprimer seules les voix de la folie, autorisant le déversement sans médiation de pensées et d'émotions allant de la résignation à la rage (« I cannot overcome my loneliness, my fear, my disgust » ; « [n]othing can extinguish my anger »,

[143] « Sarah was a theatre animal. The plays are visceral in every sense of the word. So Simon [her brother] and I want to keep promoting the work for theatrical performance. Sarah would have hated to have become an academic's darling » (Kenyon in Saunders 2002 : 145).

[144] Faire du théâtre une expérience inconfortable est le trait distinctif du théâtre « coup-de-poing » ou expérientiel auquel Sierz rattache Kane : « [i]n-yer-face theatre always forces us to look at ideas and feelings we would normally avoid because they are too painful, too frightening, too unpleasant or too acute. We avoid them for good reason – what they have to tell us is bad news […]. They summon up ancient fears about the power of the irrational and the fragility of our sense of the world. […] Experiential theatre is potent precisely when it threatens to violate [our] sense of safety » (2001 : 6).

Kane *4.48* 5, 8), ou du plus violent désir au désespoir le plus total (« this terrible so fucking awful physical aching fucking longing I have for you » ; « No hope No hope No hope No hope No hope No hope No hope », *Ibid* 12, 16). Dans le premier des deux derniers extraits cités, l'effet de surabondance créé par l'accumulation d'adjectifs (insistant qui plus est sur l'intensité du sentiment évoqué) véhicule clairement la saturation émotionnelle du sujet, là où l'implacable répétition dans le second passage de deux simples et terribles mots, virant au martèlement, plonge le lecteur dans la spirale de souffrance où il ou elle s'abîme. La folie se donne ainsi comme expérience complexe et polymorphe car l'état psychique et émotionnel du ou des sujets se révèle d'une variabilité exacerbée ; sans doute est-ce pour saisir au mieux cette subjectivité funambule, toujours en oscillation entre un extrême et l'autre, prise dans la succession vertigineuse de sentiments et de sensations contrastés sinon contradictoires, que le texte s'élabore, nous l'avons dit, selon une esthétique voire une logique du kaléidoscope.

Ces aspects kaléidoscopiques de la pièce sont habilement transposés de la page à la scène par Florent Siaud dans la version de *4.48 Psychose* jouée au Théâtre Paris-Villette en novembre et décembre 2018, où une interprétation particulièrement vivante et modulée du texte par l'actrice s'accompagne de diverses projections vidéo sur deux surfaces différentes du décor[145] : une paroi proche du paravent car faite de plusieurs panneaux articulés d'une part, et un rideau de fils de l'autre. Surfaces mobiles donc, où la mobilité de l'image s'accentue et où son fractionnement se fait véritablement kaléidoscopique dans de nombreuses scènes, dont l'impact sensoriel comme émotionnel sur le spectateur peut ainsi se trouver décuplé. La détresse dont la psychiatrie contemporaine semble souvent refuser de vouloir sonder les abîmes, préférant catégoriser un comportement à sa surface[146], inonde la pièce et veut immerger, sinon submerger les spectateurs au sein de l'espace expérientiel ouvert par Kane et exploré par divers metteurs en scène dans l'espoir de véritablement faire vivre une expérience, difficilement communicable qui plus est.

[145] L'utilisation de la vidéo, de la musique mais aussi des arts vivants, lorsque viennent évoluer sur scène les corps de danseuses et danseurs contemporains, semble inscrire cette mise en scène de *4.48 Psychose* dans le champ du théâtre postdramatique, auxquelles pourraient appartenir selon certains critiques les dernières pièces de Kane et dont la pratique se caractérise notamment par le recours simultané aux ressources du théâtre et à celles d'autres arts ou disciplines.

[146] Leader détaille par exemple la frustration de l'une de ses patientes face au fonctionnement du diagnostic et du traitement psychiatriques, sentiment qu'il compare précisément à ceux qu'expriment la ou les voix de la dernière pièce de Kane : « [t]here was no interest in the detail of what had precipitated her episode. Instead, she described how she was forced into a set of concepts and categories that were alien to her, like the protagonist in Sarah Kane's *4.48 Psychosis*, whose fury grows as her doctor refuses to go beyond the question of whether her act of self-harm provided relief or not » (2012 : 7).

Ce désir ou principe fondamental est partagé par Neilson, autre « pionnier du théâtre expérientiel » (Sierz 2012 : 84)[147], amateur et praticien d'un théâtre qu'il souhaite lui aussi « viscéral » : « I want people to experience something first and then talk about it afterwards » (in Cavendish 2004, en ligne) ; « I've always felt that theatre should have a real visceral effect on the audience » (in Reid 2007 : 489). Comme Kane, Neilson refuse de laisser le public dans la passivité, et souhaite au contraire provoquer l'engagement des spectateurs : « [t]hey become, in some small way, participants rather than voyeurs. That's why I prefer the term 'experiential' theatre. If I make anything, let it be that » (in Reid 2017 : 188-189). Dès ses premières pièces et plus encore avec *The Wonderful World of Dissocia*, il s'agit pour Neilson de mettre en scène une expérience, et non la description ou l'analyse de cette expérience. Le vécu prime, au point de mettre à distance ou de remanier la notion même de représentation : « the first half of the play is not intended to realistically or accurately represent what mental illness is like, just as the second half is not meant to represent a treatment regime. Instead, both are intended as theatrical evocations of what these experiences might feel like » (Reid 2017 : 82). La primauté de l'expérientiel sur l'intellectuel, ou de l'empirique sur l'analytique, ne fait aucun doute dans *The Wonderful World of Dissocia* où tout emprunt au discours psychiatrique ou autre référence théorique sur le sujet brillent par leur absence. Contrairement à Kane, Neilson ne condamne ni l'institution ni les traitements psychiatriques au fil de son récit de folie, car l'enjeu est ailleurs, comme l'énonce très clairement Reid :

> The play is neither condemning nor condoning conventional psychiatric treatments. Rather, it is attempting to re-position its audience inside a subjective experience of difference, to encourage us to encounter Lisa's dilemma through felt experience as opposed to intellectual engagement and judgment. (2017 : 81-82)

À l'instar de Diski dans *Monkey's Uncle*, Neilson fait prévaloir une logique immersive, une politique de l'intériorité qui ouvre très tôt au lecteur ou au spectateur les portes de l'univers

[147] Kane, Neilson et Mark Ravenhill sont selon Sierz les trois figures de proue du théâtre expérientiel dont le théâtre « coup-de-poing » est pour lui un exemple : « [w]hat they did was to transform the language of theatre, making it more direct, raw and explicit. They not only introduced a new dramatic vocabulary, they also pushed theatre into being more experiential, more aggressively aimed at making audiences feel and respond » (2001 : xiii). Les premières pièces de Kane comme de Neilson empruntent ainsi, entre autres, à la pratique théâtrale d'Edward Bond, dont les « aggro-effects » mettent le public face à des situations ou des actes d'une atrocité susceptible de faire réagir les spectateurs, et de les arracher à une passivité complaisante qui constituerait la norme à abattre ou à transformer. Il s'agit, aussi bien dans la conception de Bond que dans celle d'Artaud (deux dramaturges dont l'influence sur Kane est particulièrement forte), de transgresser la frontière habituelle entre scène et salle, entre acteurs et spectateurs, et d'assurer le partage et le retentissement d'une expérience dans l'espace théâtral. Comme le précise Sierz, « [t]he whole point of the idea of 'In-Yer-Face Theatre' is that it doesn't just refer to a play's content; it's all about what's happening between the audience, the actors and the writer. And [Kane's] idea of experiential theatre – which I illustrate by saying that it involves leaning forward in your seat, as opposed to speculative theatre, where you lounge back in your plush velvet throne and practically nod off – sums up her theatrical project very well » (in Saunders 2009 : 128).

alternatif où s'exprime sans médiation ou jugement extérieur la folie de Lisa. Comme chez Kane, cependant, privilégier l'expérience de la folie, se plonger dans la subjectivité des fous ou des folles, ne revient en rien à abandonner toute approche spéculative ou intellectuelle ; il s'agirait plutôt de réformer ou de reformer la démarche épistémologique au prisme de l'expérience, soit d'exporter en quelque sorte l'approche expérientielle de la littérature, où elle domine la plupart du temps, vers la théorie, où elle paraît souvent minoritaire ou secondaire, ou du moins maintenir le dialogue entre l'une et l'autre.

Les expériences transmises par les œuvres du corpus insistent sur la nécessité de repenser la folie et les catégories à travers lesquelles elle est habituellement appréhendée (et mise à distance), pour prendre systématiquement en compte le vécu individuel et la connaissance intime de la folie qu'il apporte. Par ailleurs, plusieurs des récits de folie du corpus semblent suggérer qu'il existe, en parallèle à un éventail de savoirs *sur* la folie, un savoir *de* ou *par* la folie, qui donne une fois encore accès à des espaces autres dans *Monkey's Uncle* : « [s]he tried to travel inwards, from the surface of her skin; from flesh, to blood, to the very nuclei of the cells, and then beyond, to unfathomable, unseeable regions which, in the present state of knowledge, gave up their secrets only to the mad » (Diski *MU* 178). À travers la métaphore du voyage, mais aussi la répétition du « to » de direction et de visée, le passage souligne clairement que le mouvement ou la dynamique de la folie ont pour horizon un au-delà (« beyond ») du savoir scientifique existant et de ses entités (« the very nuclei of the cells ») ; la folie ouvre une voie vers des espaces qui échappent au rationaliste (« unfathomable, unseeable ») mais se révèlent au fou. On peut citer également la rhétorique épiphanique de l'une des voix inaugurales de *4.48 Psychosis* : « I had a night in which everything was revealed to me./ How can I speak again? » (Kane *4.48* 1)[148]. De telles formes de savoir paraissent ici aussi inaccessibles ou incommunicables par la voie rationaliste traditionnelle[149], que la folie encourage à redéfinir ou à rénover, pouvant même inviter à l'ouverture de voies épistémologiques et typologiques nouvelles. Comme nous l'avons avancé plus haut, l'hétérotypologie esquissée par les représentations littéraires de la folie suppose que l'élaboration du savoir se fonde non pas sur la compétition mais sur la collaboration, ou le dialogue des disciplines et des théories entre elles, et avant tout, sur le dialogue entre théorie et expérience, dans une conception du

[148] Dans *4.48 Psychosis*, comme le rappelle à juste titre Baraniecka, « the speaker's understanding of the term 'psychosis' rather radically differs from the more traditional and conventional, that is, medical definition of it. […] For the speaker considers the moments of psychosis to be the only time when he or she paradoxically feels sane » (2013 : 218-219).

[149] « Psychosis, dream, and art can open up depths that are not directly accessible to critical reason » (Thiher 1999 : 248).

rationalisme très similaire à celle qu'adopte McEwan : « rationalism as I understand it, mediated by emotional wisdom » (in Roberts 2010 : 72-73). La folie vient ainsi poursuivre voire parachever une démarche de révocation de toute théorie totalisante et purement abstraite, et d'adjonction de l'empirisme à l'épistémologie, déjà en cours depuis quelques décennies.

2. « No theory at all » : le crépuscule des Idées ?

> 'I don't think any of you are of any lasting importance. […]. You could say, it's astonishing how little effect you've had. The poor are still poor, the confused are still confused, and science has provided no more comfort or certainty than religion did. The only theory that hasn't been tried yet is the theory that there's no theory at all, and we've all just got to get on with it as best we can.' (Diski *MU* 185)

Cette diatribe de Charlotte s'adresse, dans *Monkey's Uncle*, à une triade voire à une trinité de penseurs comptant parmi les plus grands architectes de l'idéologie du XXe siècle, à savoir Charles Darwin, Karl Marx et Sigmund Freud, auteurs ou créateurs de trois des principaux « grands récits » de la modernité : la théorie de l'évolution, la pensée marxiste et la psychanalyse, qui avancent trois définitions différentes de la nature humaine, l'une biologique, la deuxième sociale et la dernière psychologique. Le roman de Diski, représentatif de l'ethos postmoderne et postmoderniste des années 1990[150], nous rappelle que ces théories ne sont que des hypothèses élevées au rang de véritables sciences et choisit, pour signer la fin des grands récits qui caractérise selon Lyotard « la condition postmoderne », de transformer cette triade d'érudits en trio comique[151]. Si le dernier commentaire de Charlotte à ces savants devenus bouffons peut en partie tenir de la provocation, peut-être faut-il néanmoins, à défaut d'abandonner toute forme de théorie, se détourner de toute théorie totalisante et/ou fondée sur des idées qui commencent ou finissent par se dissocier entièrement de l'expérience ou de l'existence. Le choix de la majuscule dans le titre de cette section (« le crépuscule des Idées ») en fait une référence indirecte à la conception platonicienne de l'Idée en tant que supérieure au royaume du sensible, concept ou abstraction immuable et universel ; or la folie

[150] « In fact the 1990s could be seen as the decade of popular postmodernism in that its fascination with parody, pastiche, retroism, a knowing self-awareness of previous forms and its general scepticism towards grand narratives seemed to become the prevailing attitude in the popular culture of the period » (Bentley 2005 : 4).

[151] « The delineation of the master-minds of modernism in *Monkey's Uncle* is reductionist to the point of caricature. Whenever they are given the chance, Darwin, Marx and Freud reiterate or at least allude to the key concepts they are well known for, but as the now food-craving dependants of Charlotte they are divested of the authority they once embodied. […] [T]his underscores their diminished if not vanished importance by the end of the 20th century and in the age of postmodernism » (Reitz in Behlau & Reitz 2004 : 148).

met à mal une telle conception puisqu'elle « apparaît sous le mode de la Contre-Idée : elle s'insurge contre les Idées » (Fierens 2005 : 10).

Force de déstabilisation, la folie semble avoir toute sa place dans l'ère postmoderne et dans son sillage, puisque l'instabilité fondamentale du savoir proclamée par les premiers penseurs de la postmodernité et du postmodernisme continue de hanter la période contemporaine : « [w]e are no longer confident that we can build intellectual structures upward from firm epistemological and ontological foundations », (McHale 1992 : 4). Le postmodernisme, qui cherche bien moins à résoudre qu'à cultiver tout paradoxe, semble de plus avoir en commun avec la folie une tendance à simultanément tracer et transgresser les frontières[152], si bien que la description proposée par Hutcheon de la dynamique postmoderniste peut tout aussi bien s'appliquer aux représentations littéraires de la folie : « [t]he paradoxes of postmodernism work to instruct us in the inadequacies of totalizing systems and of fixed institutional boundaries (epistemological and ontological » (1996 : 224). Si ce dialogue avec ou ces emprunts à la théorie et l'esthétique postmodernistes ne se retrouvent pas nécessairement dans tous les ouvrages du corpus[153], plusieurs de ces récits de folie s'en prennent explicitement, dans leurs esquisses d'une hétérotypologie, aux « grands récits » dont la postmodernité a tant proclamé sinon vu la fin.

[152] Dans la définition de référence donnée par Linda Hutcheon, le postmodernisme se caractérise avant tout par la contradiction, et par une double dynamique de souscription et de subversion : « postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges » (1996 : 3).

[153] Rappelons ici que les œuvres romanesques et certaines nouvelles du corpus, comme nous l'avons vu précédemment dans ce chapitre, s'engagent ouvertement dans un dialogue avec la théorie ou l'idéologie dont se détournent plus souvent les œuvres théâtrales. Si cela peut s'expliquer par la réticence des auteurs eux-mêmes, en particulier Kane (Sierz in Saunders 2009 : 128), à faire trop de place sur scène aux idées, nombreux sont les critiques à voire le théâtre comme anti-théorique, quoiqu'une telle conception soit à nuancer dans l'approche des pièces elles-mêmes : « its frequent tendency towards the instinctual rather than the intellectual » (Shaw 1983 : vii) ; « le théâtre, ce n'est pas des idées » (Ryngaert 2005 : 4) ; « [u]n dramaturge […] n'est pas un philosophe ; il n'est pas l'homme du concept mais celui de la flexible métaphore » (Sarrazac 2012 : 54).

2.A. La fin des grands récits ?

Si le postmodernisme est un terme dont la critique a souvent reconnu user et abuser, pouvant aller jusqu'à affirmer qu'il en existe autant de définitions que d'emplois, la conclusion du « rapport sur le savoir » proposé par Lyotard en 1979 semble invariablement servir de dénominateur commun : la condition postmoderne se caractérise par « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (1979 : 7), alternativement appelés grands récits, à savoir des schémas narratifs totalisants qui visent à embrasser et expliquer l'intégralité de l'histoire humaine, de la connaissance et de l'expérience, et constituent un métadiscours sur lequel s'appuie traditionnellement le savoir scientifique pour sa légitimation :

> La science est d'origine en conflit avec les récits. À l'aune de ses propres critères, la plupart de ceux-ci se révèlent des fables. Mais, pour autant qu'elle ne se réduit pas à énoncer des régularités utiles et qu'elle cherche le vrai, elle se doit de légitimer ses règles de jeu. C'est alors qu'elle tient sur son propre statut un discours de légitimation, qui s'est appelé philosophie. Quand ce métadiscours recourt explicitement à tel ou tel grand récit, comme la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse, on décide d'appeler 'moderne' la science qui s'y réfère pour se légitimer. (Lyotard 1979 : 7)

La science postmoderne traverse ainsi une crise de légitimation et entre dans une ère d'instabilité, ce qui est dû entre autres à l'éclatement de ces métarécits hérités de la modernité, dont l'exemple pris par Lyotard du « récit des Lumières » (*Id*), à savoir celui de l'émancipation progressive du sujet rationnel. Aussi conflictuelle soit-elle à l'origine ou de nos jours encore, la relation entre savoir scientifique et savoir narratif subsiste, si bien que Lyotard parle d'un « retour du narratif » et même d' « un besoin d'histoire irréductible » (*Ibid* 49) que reflètent l'ensemble des ouvrages du corpus. Le paradigme postmoderniste, aussi complexe ou contradictoire soit-il, considère que toute forme de savoir, qu'il s'agisse des sciences sociales ou des sciences dures, est narrative[154], n'en déplaise à Joe qui dans *Enduring Love*, semble résolu à restreindre la narrativité aux premières[155] : « [a]nthropology, psychoanalysis –

[154] Patricia Waugh évoque ainsi les « grands récits » produits par la physique des années 1980 puis la biologie des années 1990 : « Physics had already, in the 1980s, begun to indulge in expansionist and epic vocabularies, grand narratives with titles such as GUT (Grand Unified Theory) and TOE (Theory of Everything) reflecting Pythagorean dreams of describing the entire universe, including the mind which describes, in the terms of a mathematical intelligibility encompassing matter, force, space and time […]. In the 1990s, however, the biological sciences displaced physics as the visible cornerstone of this evolutionary epic, this grandest of narratives » (in Bentley 2005: 62-63).

[155] L'article que Joe se propose d'écrire et dont il nous expose l'idée directrice proclame la fin de la narrativité dans les sciences dures au tournant du XXe siècle : « I wanted to write about the death of anecdote and narrative in science, my idea being that Darwin's generation was the last to permit itself the luxury of storytelling in published articles », McEwan *EL* 41). Le passage brouille cependant la frontière entre théorie et récit en faisant de la théorie même l'objet de la narration, là où le narrateur lui-même décrit son article, tout scientifique soit-il, en termes narratifs : « [a] narrative in itself, a little tired perhaps, but it has served a thousand journalists before me » (*Ibid* 48).

fabulation run riot. […] And what of those behaviourists and sociologists of the nineteen twenties? It was as though an army of white-coated Balzacs had stormed the university departments and labs » (McEwan *EL* 50). Or, nous l'avons vu, le grand récit qui sous-tend le (néo-)darwinisme, ouvertement critiqué par Diski dans *Monkey's Uncle*, l'est également quoique plus indirectement dans le roman de McEwan : « Joe's attempts, from the beginning, to position every event in relation to some shibboleth of the grand narrative of current ultra-Darwinism, is undone again and again by McEwan's plot » (Waugh in Bentley 2005 : 66). En outre, le brouillage des frontières entre théorie et fiction opéré par McEwan dans le premier appendice au roman, qui se présente comme une étude de cas psychiatrique intitulée « A homo-erotic obsession, with religious overtones : a clinical variant of de Clérambault's syndrome », vient rappeler la narrativité d'un savoir pourtant valorisé par Joe pour son degré plus élevé de scientificité.

L'auteur paraît ici à la fois suivre l'exemple et prendre le contrepied du physicien Alan Sokal, dont l'article « Transforming the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity », fausse apologie du relativisme cognitif promu par de nombreuses branches de la théorie postmoderniste, est publié par l'influente revue d'études culturelles *Social Text* en 1996, donnant lieu à une série de controverses. « L'affaire Sokal » (« the Sokal hoax ») ne devait pas seulement démontrer et réaffirmer la rigueur scientifique de certaines disciplines et théories, mais également et surtout aller contre la conception postmoderniste des sciences dures comme pratique sociale similaire à toutes les autres, productrice de récits voire de mythes au même titre que toutes les autres. Si l'article de McEwan (sorte de « McEwan hoax »), que le roman dit tiré de la (fictive) *British Review of Psychiatry*, n'a pas été publié par la véritable revue spécialisée auquel l'auteur l'avait envoyé (*The Yellow Journal*), la conformité de sa structure comme de son style aux standards d'un article scientifique de ce type ont initialement suffi à convaincre de nombreux critiques de son authenticité, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent. Tout en s'essayant à et même en excellant dans l'exercice du pastiche, plébiscité par le postmodernisme, McEwan réaffirme à la clôture de son récit de folie la narrativité constitutive de toute production scientifique et souligne la porosité de toute frontière entre théorie et récit, sans pour autant céder au relativisme radical qu'il reproche, comme Sokal avant lui, à certains postmodernistes[156]. Self semble lui aussi entretenir un rapport

[156] « I'm not much in sympathy with the kind of relativism of, say, postmodernist criticism » (in Roberts 2010 : 150). Lors d'un entretien avec les étudiants de l'École Normale Supérieure de Lyon le 22 mai 2018, McEwan déclare ainsi avoir toujours eu pour projet et ambition de concilier dans son œuvre modernisme et postmodernisme : « to marry the lessons of modernism and postmodernism with the beauty and ambition of nineteenth-century fiction » (Guignery 2018 : 339).

ambivalent au postmodernisme. Si sa pratique littéraire fait des emprunts plus nombreux et plus réguliers que celle de McEwan au répertoire de la fiction postmoderniste, et a également pour visée la dénaturalisation et la déstabilisation de l'idéologie dominante[157], elle n'en laisse pas pour autant de côté le répertoire moderniste. L'œuvre de Joyce, notamment, a grandement inspiré *Umbrella* (2012), premier volet d'une trilogie marquant selon Self lui-même un tournant moderniste dans sa production fictionnelle[158]. Dans une certaine mesure, le postmodernisme de l'œuvre selfienne, semblable en cela à la fiction de McEwan, serait ainsi une forme de néo-modernisme[159], soulignant aussi bien les points de rupture que les lignes de continuité contenus dans le préfixe « post » et proposant une pratique réflexive du modernisme comme du postmodernime. Ainsi selon Matthews, qui rappelle que le postmodernisme laisse toujours planer l'ombre d'un relativisme absolu[160], « Self harkens back to a pre-posmodern period in which new ideas fermented and grew, without being derided as totalizing grand narratives, ideologies or beliefs » (2016 : 36). Quant à Maylis Rospide, malgré le constat que « ce sont des termes associés au postmodernisme qui ressortent le plus souvent dans l'étude de l'œuvre de Will Self », elle soutient que « [l]a déconstruction constante qu'implique le postmodernisme finit par se figer sous la plume satirique de Will Self et tombe ainsi dans la caricature » (2009 : 299, 308). Si la satire selfienne paraît ainsi susceptible de prendre parfois pour objet le postmodernisme lui-même, il n'en reste pas moins qu'en pratiquant non seulement le pastiche mais aussi la parodie dans la nouvelle éponyme de son recueil inaugural, jouant lui aussi avec

---

[157] « Self's politics are anti-essentialist and, like the majority of postmodern authors, he employs fragmentation, metafiction, self-reflexivity, irony, parody and intertextuality, combines features of high and low culture, displays incredulity towards grand narratives, and incorporates elements of magic realism. The productive antagonism that animates Self's work relates to the hidden paradox located within postmodern fiction in general – what Linda Hutcheon has dubbed 'complicitous critique' or postmodernism's 'ability to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge'. Nevertheless, the stylistic tropes associated with the postmodern are central to Self's political project, which seeks to denaturalize the dominant ideologies of contemporary British society » (Matthews 2016 : 16).

[158] « I write in praise of difficulty in writing […], not least because of the Modernist direction my own fiction has taken since I began my *Umbrella* trilogy » (Self 2018, en ligne).

[159] Elizabeth Day propose ainsi d'*Umbrella* la description suivante : « a sprawling, lyrical, stream-of-consciousness narrative that squares up to modernism and brings it kicking and screaming into the 21st century » (2012, en ligne). Self n'est cependant pas le seul des auteurs du corpus à être parfois considéré comme un néo-moderniste. C'est également le cas de Kane qui, d'abord déclarée « moderniste tardive » par Voigts-Virchow (in Reitz & Stahl 2001 : 205), figure selon Angel-Perez et Boileau parmi « [l]es nouveaux poètes-dramaturges qui confirment la capacité du langage à dire […], ouvrent une autre voie : celle, peut-être, d'un néo-modernisme qui restaurerait une foi en un langage réhabilité » (2007 : 7). Quant à Neilson, il est associé par Brown au nouveau modernisme écossais : « [a]s Scotland's Modernist theatrical Renaissance continues, it seems that Neilson will continue to contribute to its distinctive aesthetic evolution » (in Reid 2017 : 193). Enfin, de façon significative, Frame figure parmi les auteurs répertoriés dans la *Routledge Encyclopedia of Modernism* (en ligne), venant ainsi donner raison à plusieurs critiques dont Marc Delrez ou encore Alice Braun pour qui « l'œuvre de Frame, si elle doit être classée, fait plutôt preuve d'une allégeance au Modernisme qu'au postmodernisme » (2008 : 333).

[160] « The problem is that, taken to its logical conclusion, the potentially endless possibilities heralded by the postmodern risk almost entirely devolving into a condition of radical indeterminacy in which all distinctions become problematic and subsequently a matter of cynical indifference » (Matthews 2016 : 16).

les frontières entre écriture littéraire et scientifique, Self vient à son tour faire trembler les fondations des grands récits, dont la « théorie quantitative de la démence » fournit à la fois un exemple et une caricature.

Du point de vue formel, « The Quantity Theory of Insanity » oscille entre compte-rendu individuel d'une conférence interdisciplinaire par le protagoniste de la nouvelle comme de la conférence en question, et article scientifique incluant à la fois des équations et des schémas et, comme chez McEwan, une bibliographie. Contrairement aux références données dans le premier appendice à *Enduring Love*, cependant, celles qui apparaissent à la clôture du texte de Self sont non seulement fictives, mais aussi et surtout farcesques[161], le pastiche se doublant d'une parodie de cette prose pseudo-scientifique. Self subvertit ainsi le langage dans lequel se transcrit et se décrit la théorie quantitative de la démence pour mieux souligner la démence d'une telle théorie, dont les ambitions totalisantes en font un grand récit par excellence, sans doute sous l'une de ses formes les plus extrêmes : « [w]hat I wanted to do was to hit upon a general explanatory theory of the relation between normal and abnormal psychology. A theory of the order of Freud's entire corpus of work, but, unlike Freudianism, intimately bound up with and connected to a theory of social form and change » (Self *QTI* 165). La pulsion de généralisation caractéristique du grand récit ou métarécit est immédiatement annoncée par Ford, dont la théorie, tout en invoquant le grand récit freudien dans son ensemble, compte aller plus loin encore en créant une passerelle entre métarécits, soit une forme d'archi-récit[162]. Outre la démesure évidente d'une telle démarche, cette théorie dont la vérifiabilité et l'applicabilité sont initialement vantées par son créateur (non sans la touche satirique caractéristique de la prose selfienne[163]) est finalement comparée à la physique théorique (« like theoretical physics », Self *QTI* 196) qui, comme son nom l'indique, évolue parallèlement à, et sans véritable contact avec le monde de l'expérience. De telles formes de savoir font l'objet dans *Enduring Love* d'un éloge qui rappelle qu'elles constituent une sphère séparée (« hard-edged theories that could survive without experimental support and which had their own formal aesthetic », McEwan *EL* 49),

[161] Citons par exemple les articles suivants, signés par des adeptes de la théorie quantitative de la démence dont Adam Sikorski et Harold Ford lui-même : « 'Daddy, Mummy's Mad.' 'Good.' », ou encore « Repressing People Who Laugh Alone: Towards Effective Public Transport » (Self *QTI* 197). Comme le souligne à juste titre Hayes, « [t]he bibliography itself functions as a microcosm of this satire » (2007 : 34).

[162] La théorie quantitative de la démence est donc un étrange hybride théorique décrit par Hayes de la façon suivante : « [a] convoluted pastiche of Jungian and chaos theories » (2007 : 31).

[163] « From its inception I knew that it fulfilled the criteria required by all great scientific theories: 1. It made large-scale predictions. 2. They were testable empirically. 3. The testings would really eat up cash » (Self *QTI* 176).

celle du formalisme mathématique et de la modélisation théorique soit, dans une transposition contemporaine de la conception platonicienne au domaine scientifique, celle des Idées.

Le recours aux mathématiques ne peut en effet donner lieu qu'à une théorie quantitative, et non qualitative de la démence, une production de statistiques susceptible de fournir certaines solutions logistiques en surface mais incapable d'apporter des réponses en profondeur, ce qui n'entrave pas son succès dans la nouvelle : « [i]t took that most hallowed of modern places, the within-the-walnut-shell-world of the mind, and stated that what went on inside it was effectively a function of mathematically observable fluctuations across given population groups. […] Salvation was a matter of social planning » (Self *QTI* 176). Loin de véritablement décrypter les mystères de l'esprit ou de s'intéresser au vécu, la théorie s'en éloigne délibérement et, comme le souligne Matthews, « [t]he Quantity Theory of Insanity results in a series of wild hypotheses that read insanity through an abstract sociological model rather than through investigation into the workings of the mind » (2007 : 45). Plus qu'un (méta)récit, toute théorie quantitative de la démence ne semble à terme constituer qu'une fiction, et celle de Ford porte les germes de la folie qu'elle prétend prendre pour objet ; la nouvelle se fait ainsi chronique non plus d'une théorie de la démence, mais de la démence d'une théorie refusant de s'ancrer dans l'expérience, et visant à la fois l'abstraction et la totalisation.

Ainsi les récits de folie de McEwan et Self esquissent-ils une critique des grands récits dont la relative espièglerie d'inspiration postmoderniste, exprimée tantôt par le pastiche tantôt par la parodie, ne doit pas éclipser le sérieux. Il en est de même chez Diski, dont la caricature souvent grotesque de trois penseurs majeurs de la modernité n'en débouche pas moins sur une révocation réfléchie des métarécits correspondants, leur tendance à la réification étant parfaitement saisie par une métaphore de Charlotte dont l'allitération vient renforcer l'impact : « miserable monoliths » (*Diski* MU 63). Notons que dans « The Quantity Theory of Insanity », une autre métaphore de nature minérale vient décrire (et déplorer) le processus de réification voire de fossilisation d'une théorie qui échappe à son créateur du fait de sa portée :

> As with all great theories I felt that it was especially important for an academic audience to understand the personal dimension, the essential humanity of the origin of such an idea. But it didn't work. Once one has a certain kind of academic status, any statement that you make, if it is couched in the language of your discipline, no matter how critical, how searching, is seen only as an embellishment, *another layer of crystalline accretion to the stalactite*. (Self *QTI* 125, nous soulignons)

Chez Self comme chez Diski, le monde à l'envers de la folie, fût-il absurde, n'en esquisse pas moins un espace de débat voire de reconfiguration épistémologique où sont retravaillées les

frontières entre théorie et expérience, où la « dimension personnelle », l'origine individuelle de tout système de connaissance, aussi complexe et englobant soit-il, ne se trouvent pas exclues de la sphère théorique en question. Même sur le ton de la parodie, les représentations de la folie paraissent ainsi appeler à une dimension méta- qui ne soit pas catégorique mais critique, moins théorique que réflexive. Dans l'espace asilaire de « Ward 9 » tel que le représente Self, la folie se fait même « méta-folie » dans le discours de Busner : « [t]hey are not mad in any accepted sense, rather they are metamad. Their madness is a conscious parody of the relation in which the psyche stands to itself… » (Self *QTI* 88)[164]. Ces histoires de fous et folles, si elles se méfient des métarécits, n'en sont pas moins, pour la plupart, métanarratives : il ne s'agit donc pas de révoquer toute forme de récit, la narrativisation étant au cœur non seulement de la connaissance, mais aussi de l'expérience humaines, mais de préférer aux macro-récits avant tout théoriques les micro-récits avant tout empiriques, l'individuel n'étant pas dénué, qui plus est, de prétention à l'universalité.

2.B. Histoires de fous et de folles

Les récits du corpus valorisent l'expérience individuelle comme vecteur ou source de savoir, pierre de touche nécessaire de toute entreprise théorique, en particulier si elle s'attache à un phénomène aussi complexe, et lié à l'intériorité, que celui de la folie[165]. Or l'expérience doit elle aussi passer par la forme narrative, comme le souligne Hutcheon : « the process of narrativization has come to be seen as a central form of human comprehension, of imposition of meaning and formal coherence on the chaos of events » (1996 : 121). La myriade de références à ce processus de narrativisation disséminées à travers les ouvrages du corpus se fait ainsi trace de ce besoin de mise en récit. Si *Enduring Love*, presque saturé de telles références[166],

[164] Ici encore, le texte selfien s'engage dans un dialogue critique implicite avec les travaux du chef de file de l'antipsychiatrie, R.D. Laing, comme le rappelle Matthews : « [t]his imitation of madness or 'meta-madness' parodies Laing's work in *Interpersonal Perception* (1966) in which he discusses not only metaperspectives but also meta-metaperspectives. This results in a contorted reading of relationships that simultaneously tries to account not only for Subject A's perspective on an issue but Subject A's view of Subject B's view of an issue, as well as A's view of B's view of A's view of the issue. This is one of those rare occasions when reality oversteps the limits of satire » (2016 : 43).

[165] « Whether we are health and/or social care practitioners, or our private life brings us into contact with people who may be seen to be mad, or whether we will at some time be sufferers ourselves, the archive of individual stories and representations of madness in literature has a vital role to play in our comprehending, mapping, and negotiating of madness. Stories – whether written or verbally narrated – are the most ancient yet often the most effective way of representing experience. They help to make sense of bewildering, consuming, or overwhelming events and experiences » (Baker et al. 2010 : 2).

[166] On compte plus d'une cinquantaine d'occurrences des mots « story » ou « storytelling », et une vingtaine du mot « narrative » au fil du roman, dont la dimension métanarrative est établie dès la première phrase de l'incipit : « [t]he beginning is simple to mark » (McEwan *EL* 1).

est incontestablement le plus métanarratif de tous les récits étudiés[167], *Monkey's Uncle* n'est pas en reste, comptant notamment plus d'une trentaine d'occurrences du mot « story » : « all containing the complete and true story » ; « Charlotte had told her story to Matthew, and there was some relief in putting the word out in the world » ; « [t]he pattern of inevitability, and therefore of story, was growing clear » (Diski *MU* 14, 72, 109). Dans *Faces in the Water*, véritable galerie de portraits individuels, chaque patiente a elle aussi une histoire à raconter : « I felt sorry for Louise ; she had a story to tell and they were disinclined to listen to her » ; « Hilary's story was the kind that needed little effort to remember » ; « he listened […] to my story of Ward Two and ECT and Sister Bridge » (Frame *FW* 94, 154, 182). Le roman veut ainsi donner voix à celles et ceux qu'on réduit habituellement au silence, proclamant non seulement la centralité mais la nécessité du récit dans de tels cas, à l'instar de la pièce de Kane qui se définit, elle aussi, comme histoire, fût-elle difficile voire insupportable à entendre, au même titre que celles relatées dans *Faces in the Water* : « this dreary and repugnant/tale of a sense interned in an alien carcass and/lumpen by the malignant spirit of the moral majority » (Kane *4.48* 12). La dimension métanarrative des récits de folie de Frame est plus prononcée encore dans plusieurs nouvelles de *The Lagoon*, en particulier « Jan Godfrey », dont la narratrice (qui partage notamment avec le lecteur plusieurs expériences d'internement psychiatrique) semble souffrir de troubles dissociatifs et tente désespérément d'écrire une histoire à laquelle elle fait référence de manière presque obsessionnelle dès l'ouverture du texte : « I am wanting to write a story today. I am wanting more than anything to write a story. I am sitting on my bed with my typewriter, typing words that are not a story. […] Perhaps I will be here for years and years and there will be no story » (Frame *TL* 129). Cette histoire tant désirée, introduite par l'article indéfini (« a story ») et ne se définissant ensuite que par la négative (« words that are not a story »), ne cesse de se dérober. Il semble ici que la mise en abyme du processus (entravé) de l'écriture mette l'accent moins sur l'histoire elle-même que sur le besoin d'histoire. Cette métanarrativité exacerbée, de nouveau associée à un narrateur (ou une narratrice) dont l'état mental paraît fortement instable, se retrouve dans la tout aussi troublante nouvelle « Mono-Cellular », de Self :

> As far as I can see, each sentence, each clause I utter contains the whole story. Beginning, middle and end. If I were true to my vision I'd shut up now. I could always shake my head

[167] La critique souligne ainsi régulièrement l'autoréflexivité du récit de McEwan : « *Enduring Love* is a novel telling the story of telling the story » (Noakes & Reynolds 2002 : 96) ; « *Enduring Love* is a text defined by the construction and articulation of narratives […]. The novel proliferates with narratives and stories, and these, McEwan stresses, are the fundamental ways in which a sense of identity and an understanding of the world is rooted » (Randall in Childs 2007 : 56-57) ; « in the novel, the focus is on the character's need to narrativize » (Palmer 2009 : 291).

> and subside in a snowflake of fragmented light… so let me be cryptic. If I hold out I can pretend that I haven't finished telling the story and that makes it worth telling, you see. (Self *QTI* 200)

Cryptiques ou limpides, déchirantes ou comiques, les histoires de fous et de folles priment dans les œuvres du corpus, dont la tendance à l'autoréflexivité souligne la centralité et la nécessité du récit en tant qu'outil privilégié de communication, et par là même de connaissance de la folie. Dans leur article intitulé « Narrative Survival: Personal and Institutional Accounts of Asylum Confinement » (2012), Cristina Hanganu-Bresch et Carol Berkenkotter rappellent l'importance des récits de patients pour la constitution et la consolidation du savoir psychiatrique dans la Grande-Bretagne du XIXe siècle. Françoise Tilkin dans *Quand la folie se racontait* (1990) et Annie Delvaux dans *Femmes psychiatrisées, femmes rebelles* (1998) font quant à elles état d'un retour du et au récit au moment de la révolution antipsychiatrique, dans les années 1960-1970 : alors même que l'antipsychiatrie cherche en effet à revenir aux sources empiriques de la connaissance psychiatrique en s'intéressant à nouveau de près aux récits d'internement et de folie, de tels témoignages (autobiographiques et fictionnels) prolifèrent. Le récit se révèle en effet thérapeutique aussi bien pour les psychiatres – qui peuvent en faire un instrument d'approfondissement de l'analyse de certaines pathologies et d'amélioration de leur traitement – que pour les patients eux-mêmes, comme le soulignent très nettement Hanganu-Bresch et Berkenkotter par leur choix de titre (« narrative survival »). Le récit peut d'une part permettre de survivre à une expérience de folie, et d'autre part, d'accéder par l'écriture et l'assimilation de cette expérience à une forme plus avancée de savoir sur soi[168], et plus généralement sur le monde ; il peut donc être simultanément moyen thérapeutique et moyen de connaissance. Précisons que les récits de folie ou d'internement habituellement considérés comme thérapeutiques sont majoritairement les témoignages – dont seul *Faces in the Water* (bien que fictionnel) se rapproche explicitement au sein de notre corpus – et non les fictions (qui vont pour les textes que nous étudions du récit réaliste, chez McEwan en particulier, au récit merveilleux voire fantastique, chez Diski ou Neilson par exemple, et les entremêlent le plus souvent). Il n'en reste pas moins que le besoin d'histoire exprimé par plusieurs des protagonistes des histoires de fous et de folles étudiées paraît faire du récit, fût-ce dans un cadre fictionnel, aussi bien une forme de thérapie qu'une voie d'accès au savoir. Les auteurs étudiés

[168] Frame, qui a entrepris l'écriture de *Faces in the Water* sur les conseils de son psychiatre londonien, donne ainsi l'explication suivante dans son autobiographie : « [i]t was [Dr Cawley's] opinion that as I was obviously suffering from the effects of my long stay in hospital in New Zealand, I should write my story of that time to give me a clearer view of my future » (1990 : 384). L'autobiographie elle-même constitue selon Suzette A. Henke un exemple de la « scriptotherapy » qu'elle théorise dans *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing* (1998), affirmant ainsi la valeur et l'effet thérapeutiques de l'écriture du trauma.

privilégient l'expérience individuelle tout en permettant une articulation entre histoires et idées, selon une dynamique qui caractérise le théâtre des années 1990 selon Sierz :

> Unencumbered by ideology, today's theatre doesn't debate issues. Unlike political and feminist drama, it doesn't show you who is guilty and who is innocent. It avoids simplification. Typically, it presents ideas within individual lives and grounds them firmly in the contradictions of character. (2001 : 244)

Si le dialogue avec l'idéologie est explicite dans certains des ouvrages étudiés, il peut prendre des formes plus implicites chez Kane ou chez Neilson : « [he] created a theatre that often makes you feel that you've thought about an issue in depth. He has a seductive ability to suggest ideas rather than expound them » (*Ibid* 88-89). Comme Kane, et comme l'ensemble des auteurs du corpus, Neilson souhaite avant tout représenter une expérience en racontant une histoire[169], et de l'histoire peut éventuellement naître le débat : « [i]t is not that a play cannot be quasi-educationnal, or even overtly political – just that debate should organically arise out of narrative » (in Sierz 2012 : 213). L'intégralité du premier acte de *The Wonderful World of Dissocia* laisse ainsi se déployer en toute liberté l'individualité et l'expérience de folie de Lisa, dont l'histoire ne prête à réflexion qu'*a posteriori*. Ainsi, selon Anna Harpin, « Neilson […] is throwing his weight behind stretching the terms and boundaries of knowing » (in Reid 2017, 183), dans un élan hétérotypologique commun à l'ensemble des œuvres étudiées et favorisé par les représentations littéraires de la folie[170].

Rappelons ici que l'hétérotypologie encouragée ou esquissée par ces représentations exige, dans le domaine du genre sexué et littéraire comme du savoir en général, une perméabilisation des frontières entre les sphères théorique et empirique, et une revalorisation de l'expérience aux sources même de l'élaboration de la connaissance et de ses catégories. Le récit, puisqu'il peut être aussi bien individuel, particulier et de forme libre (soit micro-récit) que collectif, général et formalisé (ou macro-récit), semble par là même constituer un espace privilégié pour cette

[169] « Neilson prioritizes the *story*: the one that demands to be told and that the playwright feels compelled to share with the spectators » (Angelacki in Aragay & Monforte 2014 : 139). Reid ajoute : « Neilson's tight focus on the emotional life of a small number of characters also supports the notion that in-yer-face plays tell little stories about individuals – private, personal, erotic, violent – as opposed to big stories about ideologies and politics » (2017 : 14).

[170] Le geste hétérotypologique auquel donne lieu l'expérience directe ou indirecte de la folie trouve une illustration saisissante dans « Ward 9 », où Misha élabore son propre classement pour les patients dont il observe le comportement, qui échappent aux classifications usuelles : « on Ward 9 insanity had proved a great leveler. […] The English depend on class […]. The patients on Ward 9 had distanced themselves from this. They could not be gauged in such a fashion. Instead, I divided them up mentally into the following groups: thinnie-pukies, junkies, sads, schizes and maniacs. The first four groups were represented about equally, while the fifth group was definitely in the ascendant; there were lots of maniacs on Ward 9 and by maniacs I mean not the culturally popular homicidal maniac, but its distant herbivorous cousin, hyper, rather than homicidal, and manic, rather than maniacal » (Self *QTI* 36-37).

traversée des frontières, et cette circulation d'une part entre différentes théories, et d'autre part entre idées et histoires. La formule revue et corrigée que propose McEwan du « roman d'idées », produit du rationalisme médié par l'émotion dont il se revendique et que nous avons évoqué plus haut dans ce chapitre, promeut une complémentarité entre éléments narratifs et composantes théoriques ou idéologiques :

> When I look back, I want to group together four books, *The Child in Time*, *The Innocent*, *Black Dogs* and *Enduring Love*. During that period, before I actually started work, many of the notes, the messages I sent to myself were about finding dramatic or sensual ways in bringing ideas to life rather than about characters or settings or plots. In other words, I set out to make a novel of ideas – not the true, expository thing that Diderot might write, but rather something which has life and energy at the level of the plot's intricacy and the characters' emotions at the same time as indulging an intellectual preoccupation. (in Groes 2009 : 126-127)

L'auteur précise, lorsqu'il s'attarde plus spécifiquement sur la genèse de *Enduring Love* : « I felt I was writing a novel of ideas, but I did want a strong narrative shelter » (in Gardner 1998, en ligne). McEwan s'éloigne ainsi de la tradition diderotienne du roman également dit philosophique[171], en ce qu'il ne subordonne pas entièrement l'intrigue aux idées, et souhaite que l'idée, loin de demeurer dans le royaume de l'abstraction, s'incarne. En ce sens, il entrecroise deux traditions, dont l'une serait britannique et l'autre européenne voire même « française » selon les termes de Self, qui se dit souvent accusé de privilégier cette dernière : « [w]hat they say in England is that I am too French, that I am too interested in ideas and that my novels are governed by theoretical considerations and by ideas, specifically by philosophic ideas » (in Guignery 2009 : 27)[172]. Selon Hayes, c'est bel et bien cette prédominance de la dimension philosophique sur la dimension narrative, bien moindre dans les nouvelles de Self, qui explique que ces dernières soient plébiscitées à l'inverse de ses romans[173], qu'un lectorat britannique très attaché aux ressources et aux richesses du récit peut trouver indigestes. La forme hybride élaborée par McEwan dans *Enduring Love*, et qui paraît se retrouver dans

[171] Selon Timothy Bewes, ces deux formes (roman philosophique et roman d'idées) sont nettement séparées par la ligne hypothétique qui sépare également la modernité de la postmodernité : « [t]he 'novel of ideas' is the product of a highly reflective age. In this sense it is a characteristic form of postmodernity – far more so than the 'philosophical novel', which is an archetypically modern form » (2000 : 432).

[172] La littérature britannique a au contraire pour réputation de privilégier le récit lui-même au débat d'idées, comme le réaffirme notamment le romancier Jonathan Coe au fil d'une conversation avec Self lui-même : « [a]nd yet another national stereotype which seems to me to be accurate is this : the belief that the English – unlike the French, or indeed most of the people of continental Europe – are not interested in ideas. It's true – we dislike anything abstract. We like facts, we like common sense, and above all we like stories. Stories are the Englishman's method of making sense of the world. We are a nation of narrators » (in Coe & Self 2003 : 52-54).

[173] « Although Self is best known for his novels, critics often devalue them while writing admiringly about his short stories. Because Self has throughout his first several books shown a marked preference for exploring ideas rather than developing the psychological verisimilitude typically associated with characterization, his approach tests the patience of some readers when extended for hundreds of pages » (Hayes 2007 : 17).

certaines nouvelles selfiennes, semble non seulement plus attractive, mais aussi plus féconde, car elle permet d'ancrer la théorie dans l'expérience, de mettre en place une coopération entre idées et histoires, soit une complémentarité que promeuvent résolument, nous l'avons vu, des représentations littéraires de la folie qui ne cessent de traverser et de retraverser les frontières en tous genres.

Appel à l'exploration d'espaces autres, force de franchissement, la folie telle qu'elle est représentée dans les récits du corpus (faille, fissure, ouverture voire passerelle) tend à décloisonner les catégories traditionnelles du genre sexué comme littéraire dans le cadre d'une démarche de déstabilisation épistémologique plus large. Il s'agit de perméabiliser voire d'ouvrir les frontières qui séparent aussi bien diverses disciplines ou formes de connaissance que celles parfois érigées entre la sphère théorique et la sphère empirique, en particulier lorsque se joue l'identité individuelle ou textuelle. L'hybridité prend ainsi le relais comme le contrepied d'un binarisme invalidé par les ouvrages étudiés, qui préfèrent souvent, à l'instar de *Monkey's Uncle*, *Enduring Love* ou même *4.48 Psychosis*, les structures ternaires. Tout comme le postmodernisme, dont nous avons sommairement présenté l'influence sur les auteurs étudiés, la folie cultive les paradoxes[174], et refuse de voir en toute contradiction une impasse. Dans l'approche non seulement hétérotopologique, mais également hétérotypologique qu'esquissent les histoires de fous et de folles du corpus, il semble que la frontière ne soit plus seulement à traverser mais à occuper, et que la liminalité puisse se muer en état non plus temporaire, mais permanent. L'instabilité fondamentale du savoir mise à jour dans la postmodernité, et sans cesse rappelée par ces représentations littéraires de la folie, paraît le situer dans un perpétuel entre-deux, un espace liminal où la transgression devient, pour le dire avec Bertrand Westhpal, « transgressivité » soit un espace « ouvert à […] la digression, à la prolifération, à la dispersion, à l'hétérogène » (2007 : 17, 80) et où le geste de classification doit, par conséquent, accepter un principe d'hétérogénéité et de mutabilité[175]. L'élan hétérotypologique de plusieurs des récits

[174] Comme le rappelle Hutcheon, « [p]aradoxes, in general, can delight or trouble. Depending on temperamental make-up, we shall be either seduced by their stimulating teasing or upset with their frustrating lack of resolution. […] The result of this deliberate refusal to resolve contradictions is a contesting of what Lyotard […] calls the totalizing master narratives of our culture, those systems by which we usually unify and order (and smooth over) any contradictions in order to make them fit ». Elle ajoute : « [t]he different and the paradoxical fascinate the postmodern./ So too do the multiple and the provisional » (Hutcheon 1996 : x, 47).

[175] Comme l'écrit non sans espièglerie Perec, « [m]on problème avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ; à peine ai-je fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc. / Comme tout le monde, je suppose, je suis pris parfois de frénésie de rangement ; l'abondance des choses à ranger, la quasi-impossibilité de les distribuer selon des critères vraiment satisfaisants font que je n'en viens jamais à bout, que je m'arrête à des rangements provisoires et flous, à peine plus efficaces que l'anarchie initiale » (2003 : 161).

du corpus est parfaitement saisi et résumé par une formule mémorable du narrateur de *Enduring Love* : « crossing a threshold of re-conceptualisation » (McEwan *EL* 145). La troisième et dernière partie de cette étude s'attachera à démontrer qu'il ne s'agit pas uniquement de passer, mais d'occuper et d'explorer ce seuil ; les représentations littéraires d'une folie intimement liée à la liminalité semblent promouvoir une esthétique et une épistémologie de l'entre-deux, le(s) genre(s) s'élaborant alors *à* ou *sur* la frontière, considérée comme espace à part entière.

PARTIE III

DES ESPACES ENTRE :

FOLIE ET LIMINALIT(T)É

> La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être (*sein Wesen beginnt*).
>
> (Heidegger 1992 : 183)

Comme en écho à cette conception heideggérienne de la limite comme lieu d'un commencement[1], les *border studies* ont parfait ces dernières années l'ébauche d'une redéfinition de la frontière qui semble abandonner toute notion de clôture : « [a]s opposed to the traditional notion of borders as the end of the open space, a space that is open to reconstruction and revision » (Van Houtum & Eker 2015 : 50). Véritable changement de paradigme car, outre le passage de l'idée de clôture à celle d'ouverture, on observe ici la transition d'une conceptualisation de la frontière comme borne ou limite (« the end ») vers celle de la frontière comme espace à part entière, et de plein droit (« a space »)[2], dont nous étudierons prioritairement ou principalement dans cette dernière partie le déploiement littéraire. Si depuis quelques décennies, le vaste champ des sciences humaines et sociales (à commencer par le domaine foncièrement pluri- et interdisciplinaire des *border studies*) opère un véritable recentrement sur divers espaces-frontières[3], où se jouent de multiples décentrements des identités[4], il semble que la littérature anglophone ait suivi le mouvement, associant elle aussi liminalité et reconfiguration des catégories de l'identité. Prenons pour exemple d'une fiction intimement liminale la littérature du trauma, à laquelle pourraient sans doute s'intégrer plusieurs récits de folie, et que le titre même de l'ouvrage séminal dirigé en 2014 par Jean-Michel Ganteau et Susana Onega (*Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*) place d'emblée sur la frontière.

De façon plus générale, selon Catherine Bernard, « [l]a fiction britannique contemporaine ne craint pas de se confronter à […] l'être liminal » (2018 : 265), et Nick Bentley voit déjà dans

---

[1] « It is time for a turnaround in which the border is seen not as the terminus, but the departure point for a new development. After all, we are not only victims of the border. Borders do not only protect and exclude, they are also opportunities, and the periphery is also a beginning » (Van Houtum & Eker 2015 : 50).

[2] Dès le milieu des années 1990, Lask et Winkin attiraient notre attention sur l'une des ambivalences principales de la frontière, à savoir que « les cartes la représentent sous la forme d'un trait mais la réalité en fait une zone » (1995 : 60). Plus récemment, et fort des multiples apports des *border studies*, Popescu fait le rappel suivant : « [borders] are not simply lines, but rather areas and networks of variable depth » (2012 : 7).

[3] Sarah Green énumère certains exemples de conceptualisations de la frontière comme espace : « borders thought of as places – Del Sarto's buffer zones, Roitman's frontier, Donnan and Wilson's borderlands » (2012 : 585).

[4] « Many geographers have remarked on the prevalence of what they term 'spatial metaphors' in contemporary social and cultural theory. They have noted that subjects are often diagnosed as decentred; that theory travels, knowledges are local, identity is deterritorialized; that nomads, vagabonds and exiles are proliferating; that epistemologies of the margin, the borderland, the diaspora and the closet are being elaborated » (Rose in Duncan 1996 : 56-57).

cette exploration de la liminalité une véritable ligne de force de la production littéraire britannique des années 1990 : « an interest in models of hybridity and inbetweenness, of identities that reside on the borders between, and *in* between, traditional categories of identity » (Bentley 2005 : 10). Les auteurs de notre corpus semblent non seulement s'inscrire dans mais aussi activement perpétuer cette tendance. La critique ne manque pas, en effet, de souligner chez eux une affinité particulière avec les espaces liminaux : Frame est ainsi dépeinte en véritable exploratrice de la frontière (« fearless explore[r] of dangerous borderline regions where personal identity merges with the primordial being », Delbaere-Garant 1979 : 699), là où Baraniecka identifie dans *4.48 Psychosis*, de Kane, « the atmosphere of betwixt and between, reminiscent of Victor Turner's state of liminality » (2013 : 124). Pour Möller, la conception dialogique qui préside à l'écriture de McEwan place de fait toute représentation de l'identité dans ses romans sur la frontière : « the self is considered to be 'liminal', 'becoming' on the boundaries of self and other » (2011 : 33), et Maria Grazia Nicolosi insiste quant à elle sur ce qu'elle nomme l'éthique liminale de Jenny Diski, faisant de l'ensemble de sa fiction une « expérience du seuil » (« threshold experience », in Ganteau & Onega 2012 : 42). Ces explorations de la liminalité ne peuvent que s'approfondir et s'intensifier dans les œuvres étudiées, puisqu'il s'agit de produire des représentations de la folie, maintes fois décrite comme « expérience des limites » (Tilkin 1990 : 28), menant donc ces œuvres à investir des espaces autres qui se révèlent le plus souvent des espaces entre, ou espaces-frontières. Le corpus appelle et initie donc des hétérotopologies, et des hétérotypologies de l'entre tel que l'imaginent Deleuze et Guattari :

> *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. (1980 : 37)

Au sein des récits de folie de Frame, Self, Diski, McEwan, Kane et Neilson, esquisses diverses de ce qu'on pourrait appeler avec une touche d'espièglerie toute sérieuse une « liminalitté »[5], la frontière, plus encore qu'une ligne invitant la transgression, accède au statut d'espace

[5] Selon Tilkin, l'expérience des limites qui caractérise la folie « se joue aussi à l'intérieur du langage littéraire » (1990 : 28), et la littérature elle-même est foncièrement liminale selon Deleuze et Guattari, qui comparent le livre à un « corps sans organes », défini comme un ensemble de « zones d'intensité, [de] champs de potentiels. À l'intérieur de ces champs se produisent des phénomènes d'individualisation, de sexualisation. D'un champ à l'autre on passe en franchissant des seuils : on ne cesse de migrer, on change d'individu comme de sexe, et partir devient aussi simple que naître et mourir » (Deleuze et Guattari 1972 : 101).

caractérisé avant tout par ce que Westphal baptise la transgressivité[6], ainsi définie dans *La Géocritique* :

> La trangression correspond au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté. Lorsqu'elle se transforme en principe permanent, elle se mue en transgressivité. Le regard transgressif est constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire […]. Mais la trangression est également dans l'écart, dans la trajectoire nouvelle, imprévue, imprévisible. Elle est centrifuge, car on fuit le cœur du système, l'espace de référence. […] Dans un vocabulaire différent, on dira que la transgression est digressive, car elle investit les sentiers alternatifs, toutes les bifurcations du jardin. (2007 : 81)

S'attardant sur les liens entre transgression et digression, l'auteur ajoute que « le mouvement est dans *gredi*, les modalités du mouvement autre et de l'incomplétude dans *trans* et *dis*, préfixes de l'infixité » (*Id*). La folie est représentée dans les œuvres du corpus à, sur, voire même dans la frontière conçue ici comme un espace de mise en contact et non en conflit, à explorer mais aussi à occuper. Force d'infixité dans un espace toujours en re- ou en déterritorialisation, elle s'y déploie sur les modes du *trans*, soit du franchissement, du *dis*, soit de l'alternative, mais aussi de l'*inter*, soit de la rencontre. Prenons le soin de distinguer ici la folie dans ses représentations en littérature, où elle se trouve étroitement associée à la transgressivité, de l'expérience que vivent en réalité les patients atteints de troubles mentaux graves puisque ce que Maldiney nomme la « transpassibilité », concept proche en certains points de celui de transgressivité[7], fait selon lui défaut dans la psychose (2007 : 308). En d'autres termes, « [l]e schizo n'est pas révolutionnaire, mais le processus schizophrénique (dont le schizo n'est que l'interruption, ou la continuation dans le vide) est le potentiel de la révolution » (Deleuze & Guattari 1972 : 408). Transpassibilité et transgressivité caractérisent ainsi l'être et l'espace *fictionnels* d'inscription et d'évolution de la folie, qui ne peuvent prétendre en refléter pleinement les manifestations et les vécus réels mais cherchent néanmoins à sensibiliser le lecteur à leur complexité par l'établissement de zones de résistance à la dichotomie – afin de « sortir des dualismes, être-entre, passer entre, intermezzo » (Deleuze et Guattari 1980 : 339) car, comme le souligne Michel Serres, « le vrai passage a lieu au milieu »

[6] Précisons que « [l]e principe de transgressivité, qui est inhérent à toute représentation dynamique (*versus* statique) de l'espace, est au cœur de la plupart des théories littéraires, sémiologiques et/ou philosophiques engageant une réflexion spatiale ou spatialisante à portée macroscopique. L'hétérogénéité caractérise l'environnement naturel de la plupart des formulations postmodernes de l'espace » (Westphal 2007 : 79).

[7] « Nous sommes passibles de l'imprévisible. C'est cette capacité infinie d'ouverture […] que nous nommons *transpassibilité* ». L'auteur explique ensuite que « [l]a transpassibilité implique une ouverture, ab-solue de tout projet. Dans l'accueil de l'événement ouvrant à chaque fois un monde autre, l'être-là se transforme. Souvent quand éclate l'ancien monde, il y a un moment d'incertitude où l'être-là est suspendu à l'événement dans la béance. Mais l'être-là se transformant, la béance disparaît à travers elle-même dans la patence de l'ouvert […]. L'être-là s'expose à lui-même sous un autre horizon » (Maldiney 2007 : 274, 308).

(Serres 1992 : 24). Ces espaces entre, espaces liminaux ou espaces-frontières[8], que nous conceptualiserons tout d'abord comme seuils (le *trans*), puis comme carrefours (l'*inter*), pour enfin suivre diverses lignes de fuite (le *dis*), se constituent dans les récits de folie du corpus en lieux privilégiés de questionnement et de (re)configuration des genres.

[8] Certains critiques présentent la fiction elle-même comme un espace foncièrement liminal, car voué à la (re)négociation de l'identité. Citons notamment Ben Knights dans son étude de la masculinité en littérature : « [f]ictions offer a fantasy space for negotiation. […] Fiction-making and fiction-enjoying go on a liminal space which endangers the solidity of the line between public and private along which masculinity has traditionally been organised » (1999 : 7-8). Le concept de négociation était déjà mis en avant par Homi Bhabha dans *The Location of Culture*, ouvrage s'inscrivant résolument contre toute pensée dichotomique : « [m]ust we always polarize in order to polemicize ? » ; « [t]alking of *negotiation* rather than *negation* » (1994 : 25).

Chapitre 7.
Seuils : folie et transitionnalité

Comme le rappelle Popescu, les frontières du monde géopolitique, conçues comme lignes de démarcation, ne le sont pas moins comme zones de transition (2012 : 16), or c'est précisément sur toute l'étendue des processus transitionnels en jeu dans ces espaces que se concentrent ces dernières années aussi bien les géographes et les théoriciens des *border studies* que les études de la mondialisation et de la mobilité (Kireev & Yachin 2017 : 1). Dans cette étude littéraire de la frontière comme seuil, nous ne nous en tenons pas à la conception première de ce dernier comme espace liminaire, soit inaugural, mais comptons insister sur le lien entre liminalité et transitionnalité, que l'anthropologie a notamment mis au jour à travers la théorie des rites de passage. Dans *The Ritual Process* (1969), Victor Turner rappelle ainsi les fondements de cette théorie mise au point par Arnold van Gennep au début du siècle : « all rites of passage or 'transition' are marked by three phases : separation, margin (or limen, signifying 'threshold' in Latin), and aggregation » (1997 : 94). Si le stade ou la phase de liminalité décrit dans ce contexte une étape temporaire, transitoire, il nous semble que les représentations littéraires de la folie au sein du corpus étudié la pérennisent, font de la liminalité un état permanent, en se concentrant sur diverses expériences du seuil. Désignant étymologiquement ou premièrement une pièce de bois ou de pierre au bas de l'ouverture d'une porte, voire une marche invitant à passer cette porte, le seuil s'est élargi au fil de ses usages et emplois. Il n'est plus strictement le prélude, ou la limite marquant le passage à un état différent, mais l'espace de et en mouvement où ce passage se déroule et où prime le processus lui-même, où se joue la transition d'un état à l'autre ou de l'autre à l'un et où l'identité, sexuelle comme textuelle, devient transitionnelle. En d'autres termes, le seuil n'est pas seulement au commencement ou au début mais également au milieu, dans l'entre, où « tout est dans le suspens, dans le bientôt, toujours différé » (Cixous 2010 : 79), toujours en potentielle évolution. Ainsi Deborah, protagoniste schizophrène de *I Never Promised You a Rose Garden*, de Joanne Greenberg, occupe-t-elle au fil du roman une position intermédiaire (entre le royaume de folie d'Yr, à la fois refuge et piège, et le monde réel) simultanément signalée et symbolisée par le nom qu'elle donne à l'espace qui ouvre à la fois sur l'un et sur l'autre (« Midworld », Greenberg 2009 : 7), permettant aussi bien la pause que le passage. Ce sont dans de tels espaces entre que tantôt tombent, tantôt se réfugient, tantôt errent et tantôt restent de nombreux personnages des récits de folie du corpus.

1. Limbo Park : topologie/typologie des espaces entre

En baptisant le « lieu de folie » (« a place of madness ») où bascule Charlotte dès l'ouverture de *Monkey's Uncle* « Limbo Park » (Diski *MU* 37, 38), la facétieuse Jenny en scelle le statut liminal par excellence : associés dans leurs sens figurés à toutes formes d'indétermination, les limbes (du latin *limbus*, marge ou frange) se réfèrent traditionnellement à un état intermédiaire entre paradis et enfer[9], espace entre vie et mort d'où semblent également s'élever les voix de la folie qui « chantent sur la frontière » dans *4.48 Psychosis* : « I have been dead for a long time […] / I sing without hope on the boundary » (Kane *4.48* 12)[10]. Au sein de cet « espace vocal transitionnel » aménagé par la pièce (Ayache 2013, en ligne), l'heure éponyme récurrente se convertit en véritable seuil, comme le fait très justement remarquer Baraniecka : « [t]he moment at 4.48 seems to be the theshold space » (2013 : 237). Seuil entre vie et mort, entre raison et folie, où l'individu semble passer sans cesse de l'un à autre et de l'autre à l'un dans un mouvement que *Faces in the Water* présente comme perpétuel à travers la métaphore saisissante de la porte tambour : « the revolving doors of insanity » (Frame *FW* 111)[11]. La permanence du mouvement est à la fois matérialisée par la porte tournante elle-même et inscrite dans la forme verbale continue. Si l'on peut rester prisonnier de cet espace liminal giratoire, il permet et perpétue cependant une mobilité qui est au cœur de la définition des « non-lieux » où la folie est bien souvent logée dans les œuvres du corpus, dont nous proposons ici d'esquisser à la fois une topologie et une typologie.

[9] Dans « Ward 9 », Self fait explicitement écho au sens premier des limbes dans la doctrine catholique lorsque Busner compare l'espace asilaire, déjà appelé « lieu-limite » par Fortin-Tournès (2005 : 8-9), à un purgatoire : « [w]e're holding a pen, a state-funded purgatory. People come here and they wait » (Self *QTI* 61). L'idée intimement liminale de suspension ou d'attente devient le thème principal de la nouvelle de clôture du recueil, annoncé par son titre : « Waiting ».

[10] L'espace liminal voire limbique des banlieues vient incarner, dans « The North London Book of the Dead », cet espace entre vie et mort, où les morts continuent à se mêler aux vivants. Désormais résidente d'un espace entre qui semble aussi être celui où se déploie la folie de son fils, la mère du narrateur, britannique, a ainsi acquis « a mid-atlantic accent » particulièrement significatif dans ce contexte (Self *QTI* 7).

[11] Songeons également à cette affirmation d'Istina, un plus tard dans le roman : « I kept running over the rat-infested no-man's-land between belief and disbelief and pitching camp on one side or the other » (Frame *FW* 164-165).

1.A. « Non-lieux » de la folie

Dans son *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé définit les non-lieux comme

> aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. (1992 : 48)

Circulation, transport, transit, sont ainsi les notions centrales à cette définition et les caractéristiques principales de ces non-lieux dont « [l']espace du voyageur serait ainsi l'archétype » (*Ibid* : 10), comme le montrent les exemples choisis, espaces foncièrement transitionnels. Voies rapides et aéroports occupent au sein de notre corpus une place de choix, paraissant par là même confirmer l'association établie par Martine Delvaux entre folie et non-lieu (1998 : 143) dans le sillage de l'ouvrage séminal d'Augé. Décor passager dans *The Wonderful World of Dissocia* (« *the sound of passing cars, as if we're on a motorway lay-by* », Neilson *WWD* 236), la voie rapide prend chez Self une tout autre ampleur. La nouvelle finale de *The Quantity Theory of Insanity*, « Waiting », dont le titre annonce immédiatement le potentiel transitionnel, s'ouvre ainsi en plein cœur d'un embouteillage nocturne sur l'autoroute M25, périphérique londonien surnommé le « London Orbital »[12], dans lequel sont pris le narrateur et Jim Stonehouse, futur patient de « Ward 9 ». La M25 constitue un seuil à plusieurs titres : espace de transit (non-lieu), elle est également, en sa qualité de périphérique, espace de transition entre un espace urbain et un vaste éventail d'espaces périurbains et ruraux ; et c'est sur ce seuil que se révèle pour la première fois dans la nouvelle la folie émergente de Jim, qui, exaspéré par une attente qu'il juge interminable, finit par tout bonnement abandonner son copilote dans la voiture où ils se trouvaient tous deux immobilisés depuis des heures. La crise initiale se joue donc dans ce non-lieu du passage, précisément parce que le passage est ralenti voire barré à un premier niveau ; mais un autre passage, de la santé vers la maladie mentale, commence pour le protagoniste sous les yeux effarés du narrateur.

C'est également sous haute tension que Joe, dans *Enduring Love*, quitte Londres au chapitre 21 pour se rendre en voiture dans le Surrey (l'un des itinéraires possibles pour cette destination étant cette même autoroute M25), où il compte acheter une arme à feu, geste qui jure en tous points (pour le lecteur et selon le protagoniste et narrateur lui-même) avec sa façon d'être. Or

[12] Le surnom du périphérique de Londres inspire au personnage de Jim le commentaire suivant, inscrivant de façon significative cette autoroute dans un espace illimité, sans frontières : « [i]f a road is described as 'orbital', it's a sure-fire guarantee that when you get on to the thing you're bound to feel as if you're in outer space » (Self *QTI* 231).

l'entrée dans le non-lieu initie un transit non seulement d'un endroit, mais aussi d'un genre à un autre : plusieurs critiques ont en effet souligné que les chapitres 21 et 22 paraissent constituer une incursion, aussi maladroite ou malaisée soit-elle, du roman psychologique dans le domaine du roman policier voire du roman noir, souvent peuplé de personnages représentés en occupants des bas-fonds sociaux et moraux (ici Steve, Xan et Daisy). Ce glissement générique a dans une certaine mesure son pendant genré puisque Joe, qui se dépeignait jusque-là en véritable intellectuel, profondément raisonnable, cède à la pression des événements et poussé par sa propre forme de folie, se réinvente en homme d'action à la James Bond, sans doute inspiré par les modèles de virilité du protecteur ou du justicier, masculinités qui ont tout d'un déguisement dans ce contexte, aussi artificielles que l'arme qui les symbolise si souvent (et si crûment). Ces deux chapitres démontrent néanmoins que les non-lieux où évolue la folie dans les récits du corpus peuvent ouvrir des voies de connexion et de transition entre diverses catégories de genre, et que ces catégories se trouvent elles-mêmes en transition dans ces espaces liminaux, dont la voie rapide est un premier exemple, et l'aéroport un second.

Incarnations particulièrement représentatives donc privilégiées des non-lieux de la surmodernité chez Augé, les aéroports connaissent depuis plusieurs années déjà une fortune critique en expansion dans le champ des *border studies*, où ils font l'objet d'une reconceptualisation encore récente : « [a]irports illustrate Marc Augé's idea of supermodern 'nonplaces' in which social relations are based on mobility rather than fixity […]. Airport as a new border is a recent theoretical invention, and scholars are still divided how to conceptualise and judge it » (Krasteva 2015 : 20). Pour les théoriciens portant sur ce nouvel espace-frontière un regard favorable, l'aéroport est synonyme de mouvement et de liberté : « the airport is the space and symbol of mobility as a freedom that citizens enchantedly experience and enjoy. The airport is also the physical display of the democratization of mobility » (*Id*). La notion d'enchantement, et des aéroports comme espaces enchantés, fait office d'ouverture à l'article que l'auteur britannique J.G. Ballard (« héros » de Will Self[13]) leur consacre en 1997 dans *The Observer* : « [a]irports and airfields have always held a special magic, gateways to the infinite possibilities that only the sky can offer » (en ligne). Cette infinité de possibilités ou de potentialités explique sans doute que l'aéroport, espace dont la fréquentation est devenue quotidienne et massive, se trouve régulièrement exploré à la fois par la critique et en littérature, notamment par Arthur Hailey dans le roman à succès *Airport* (1968) et par Brigid Brophy

[13] Voir l'article de Will Self, « My hero JG Ballard » (*The Guardian*, 14/11/2009, en ligne). Signalons ici qu'Ian McEwan a lui aussi exprimé toute son admiration pour J.G. Ballard à l'occasion d'une rencontre organisée à l'École Normale Supérieure de Lyon le 22 mai 2018.

l'année suivante dans *In Transit* (1969). Comme le titre l'indique, le narrateur du roman, une fois arrivé à l'aéroport, décide de rester « en transit » plutôt que de prendre un vol ; il (ou elle) fait donc le choix d'une liminalité qui se fait limbique en termes de genre puisque dès la deuxième section de l'ouvrage, le ou la protagoniste est incapable de se souvenir de quel sexe il ou elle est. Dans l'espace-frontière transitionnel de l'aéroport, le genre lui-même peut être mis en transit, comme c'est le cas dans l'espace de type aéroportuaire où lecteurs et spectateurs suivent Lisa dans *The Wonderful World of Dissocia* :

> *By the ambient sound, the blinking lights and the airship that floats in the distance, it would seem that we are in some kind of airport arrivals lounge.*
>
> *Two uniformed* **Guards** *enter, mid-argument. They are both a mass of tics and twitches, bug-eyed and sweating with general paranoia*. (Neilson *WWD* 208)

Déjà présentés dans la partie précédente comme deux figures particulièrement comiques de l'inversion et de l'ambivalence en termes de genre, ces deux agents d'insécurité, premiers représentants du lieu ou non-lieu de folie qu'est Dissocia, ont ici pour fonction première d'inscrire, par leur apparence même, la folie dans l'espace liminal et liminaire de l'aéroport (« bug-eyed », « general paranoia »). À l'instar du dirigeable (« airship ») contribuant à la fois à définir et à subvertir le décor – l'absence de véritables avions peut faire penser qu'il ne s'agit pas d'un aéroport des plus communs, mais précisément d'un aéroport d'un autre genre (« some kind of ») – le genre est ici flottant : ce ne sont pas seulement le corps, mais également le comportement des agents qui créent l'hésitation ou l'indétermination. Ainsi, l'extrême nervosité et la tendance à l'auto-flagellation de ce duo à l'approche de Lisa seraient plus systématiquement attribuées à deux jeunes adolescentes fébriles qu'à deux hommes mûrs dans l'exercice de leurs fonctions :

> **Lisa** *is wandering around aimlessly when* **Guard 1** *sees her*.
>
> **Guard 1** Shit, look!
>
> *He grabs* **Guard 2** *stricken with fear*.
>
> **Guard 2** Bugger! And it's a woman too!
>
> **Guard 1** Should we go up to her?
>
> **Guard 2** We have to, don't we? How do I look? Do I look terrible?!
>
> **Guard 1** No, you look fine – what about me? Does my breath smell?!
>
> **Guard 2** She's going to totally hate us!
>
> **Guard 1** I know, we're so fucking dull! (*Ibid* 208-209)

Les agents d'insécurité sont ici pétris d'insécurités transmises non seulement par leurs gestes et leurs répliques, mais également par la nature de la ponctuation, vecteur d'incertitude et de panique qu'associent les doubles signes récurrents, permettant à la fois un jeu sur le genre et sur le registre dans cette courte scène. Neilson est sans aucun doute l'auteur du corpus qui exploite le plus pleinement le potentiel déstabilisateur du seuil tel qu'il s'incarne dans l'aéroport, ici non-lieu de folie. La nature transitionnelle plus générale de cet espace-frontière est rappelée au passage par Self dans « Ward 9 » (« this was a place of transit, an air terminal for the dying », *QTI* 22), là où McEwan, s'il fait partir le récit du terminal des arrivées de l'aéroport de Heathrow (espace liminal et liminaire, de nouveau), en fait plutôt un terrain d'observation pour son protagoniste, une sorte de laboratoire[14], idée sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Si les espaces de transit rebaptisés « non-lieux » par Augé et divers théoriciens après lui sont donc bien représentés dans les récits de folie du corpus, ils n'y constituent pas pour autant les seules incarnations du seuil ou de l'espace transitionnel, qui peut être clos, semi-clos ou bien ouvert, à l'instar du bord de mer ou de lac, soit de la rive[15], espace entre par excellence : « quite simply, the border may be envisioned as the liminal zone between water and land » (Konrad 2015 : 6). C'est un tel espace qu'investit ou que crée en effet dans *Monkey's Uncle* la folie de la protagoniste, qui se fait la réflexion suivante : « Charlotte had always imagined (and she had imagined) that madness might be anguish, misery, confusion, fear ; but it had never crossed her mind that it might be a grassy bank, an ornamental lake, perplexity and not knowing what to do next » (Diski *MU* 44). Cette association entre liminalité et perplexité vient nous rappeler que tout occupant du seuil peut se trouver en suspens, en attente, état d'incertitude qui est à la fois le prélude et le premier stade de tout processus de transition. Perplexité et possibilité vont ensemble sur ce rivage, à la fois décor et motif, où se déploie l'intégralité du récit de folie et où la Charlotte d'en bas décide à sa clôture de s'installer définitivement[16]. Le récit principal de *Enduring Love* se termine lui aussi sur une rive que le narrateur associe immédiatement à la

[14] « If one ever wanted proof of Darwin's contention that the many expressions of emotion in humans are universal, […] then a few minutes by the arrivals gate at Heathrow's Terminal Four should suffice. I saw the same joy, the same uncontrollable smile, in the faces of a Nigerian earth mama, a thin-lipped Scottish granny and a pale, correct Japanese businessman as they wheeled their trolleys in and recognised a figure in the expectant crows. Observing human variety can give pleasure, but so too can human sameness » (McEwan *EL* 4).

[15] Comme le rappelle Istina dans *Faces in the Water*, où nous avons précédemment étudié toute l'importance de l'imagerie marine, « a condition of the sea is its meeting with the land » (Frame *FW* 24).

[16] « Charlotte, mistress of the underworld, conductor of tea-time, felt very contented with her lot. She had truly found her place in the world. Being beside the seaside suited her nicely. She knew she was going to stay. Charlotte up top, she decided, would have to manage as best she could » (Diski *MU* 242). Et il se trouve que la Charlotte d'en haut fait finalement le même choix lorsqu'elle quitte Londres pour s'installer à Hove, en bord de mer, où elle a investi dans une maison d'hôtes (*Ibid* 257).

folie à travers la seconde référence carrollienne du roman : « [t]his breathless scrambling for forgiveness seemed to me almost mad, Mad Hatterish, here on the river bank where Lewis Carroll, the Dean of Christ Church, had once entertained the darling object of his own obsessions » (McEwan *EL* 230). Espace de folie, donc, ce rivage-palimpseste est en quelque sorte doublement liminal, puisque la rive comme le fleuve lui-même peuvent être considérés comme des espaces-frontières, espaces entre et espaces fluides, conducteurs.

Les espaces de la folie, en tant que mobiles, évolutifs, constituent des espaces de et en crise, terme dont nous souhaitons dépasser le sens médical (souvent appliqué, entre autres, à la maladie mentale elle-même), puisque toute forme de crise implique et initie un changement, période et/ou état d'instabilité potentiellement fertile. La liminalité, en tant qu'elle entretient avec la transitionnalité un rapport intime, est tout aussi intimement liée à la crise, pérennisée elle aussi par les représentations littéraires de la folie. Afin d' « enrichir et rassembler toutes les virtualités, toute l'énergie de son sens » (Derrida 1979 : 86)[17], nous proposerons donc ici une revalorisation de l'idée de crise à la lumière des spatialisations de la folie au sein du corpus.

[17] Ces réflexions sur la notion de crise s'ancrent dans une lecture critique par Derrida de l'*Histoire de la folie* de Foucault. Il précise, au fil du chapitre de *L'Écriture et la différence* consacré à ce texte, que « cette crise en laquelle la raison est plus folle que la folie car elle est non-sens et oubli – et où la folie est plus rationnelle que la raison car elle est plus proche de la source vive quoique silencieuse et murmurante du sens, cette crise a toujours déjà commencé et elle est interminable » (1979 : 96).

1.B. Espaces de/en crise : liminalité et labilité

Aux routes, aux aéroports et aux rivages s'ajoutent, dans les paysages liminaux où s'installent les récits de folie étudiés et dans notre topologie et typologie sommaires de ces espaces entre, d'autres seuils ou espaces transitionnels, eux aussi ouverts (comme le jardin ou le parc dont nous avons précédemment souligné la nature hétérotopique, et qui constituent chez Diski comme chez Frame des hétérotopies de crise[18]) ou clos, à l'instar du placard ou de l'armoire chez Frame ou chez Self. Cet espace liminal se fait tour à tour piège et refuge, comme le démontre la mise en regard de deux passages, l'un extrait de *Faces in the Water* et l'autre de « Ward 9 » :

> The linen cupboard is my favourite hiding place. It is scrubbed every morning by the TB nurse and the floor looks like the deck of a ship. (Frame *FW* 26)

> I stepped in through the narrow gap and the heavy door closed behind me. It was dark and the space I was in felt enclosed and stifling. There was an overpowering odour of starch and warm linen. I almost gagged. The darkness was complete. The hand that grabbed my wrist approached my face. I could feel it hover over my features. (Self QTI 62)

L'armoire, qui en littérature donne bien souvent accès à une pièce ou à un passage secrets voire (alors porte ou portail) permet le passage entre deux ou plusieurs mondes, a donc tout d'un espace transitionnel, qui se situe dans ces récits de folie à mi-chemin entre l'espace asilaire, espace extérieur mais majoritairement clos, et l'espace intérieur ou intime. En ce sens, la transitionnalité de ces espaces de crise chez Self et Frame prend un sens proche de celui que lui donne, dans le domaine de la psychanalyse, D.W. Winnicott dans *Playing and Reality* :

> Of every individual who has reached the stage of being a unit with a limiting membrane and an outside and an inside, it can be said that there is an inner reality to that individual, an inner world that can be rich or poor and can be at peace or in a state of war. […]
>
> My claim is that if there is a need for this double statement, there is also a need for the triple one: the third part of the life of a human being, a part that we cannot ignore, is an intermediate area of experiencing, to which inner reality and external life both contribute. It is an area that is not challenged, because no claim is made on its behalf except that it shall exist as a resting-place for the individual engaged in the perpetual human task of keeping inner and outer reality separate yet interrelated. (1971 : 2)

[18] La nouvelle intitulée « The Park » prend explicitement pour sujet principal voire pour véritable protagoniste cet espace intermédiaire (dont nous avons esquissé l'étude à la partie précédente) où se déploie la folie et où se jouent ses crises. Par ailleurs dans *Monkey's Uncle*, la crise de folie de Charlotte a lieu dans son jardin, où elle s'évertue qui plus est à creuser un passage, sans doute une forme de tunnel souterrain qui se retrouve dans *Faces in the Water* à travers le motif récurrent du terrier (lié dans une certaine mesure à celui du parc ou du jardin) où Istina imagine certains patients : « [d]id they hide in burrows ? » ; « like rabbits returning to their burrows after a sunny day among the turnips » (Frame *FW* 71, 202).

Ce que Winnicott désigne sous le nom d'« objets » ou de « phénomènes transitionnels » (1971 : 2) à la fois aménage et délimite ainsi cette « zone intermédiaire » qui est celle de l'expérience individuelle, point de contact et d'interaction entre réalités intérieure et extérieure, entre espace intime et espace partagé. Cette zone intermédiaire, si elle peut paraître soudain restreinte voire rigide lorsqu'elle se matérialise ou se spatialise dans une armoire à linge, ne s'en trouve pas pour autant dépourvue de ses attributs transitionnels. L'analogie entre le plancher du placard et le pont d'un navire dans le récit d'Istina (qui érige explicitement cet espace en échappatoire, tout éphémère soit-elle), tout en étendant le réseau de métaphores marines déjà identifié dans le roman, fait du placard un passage possible, un espace dont la mobilité est caractéristique de la notion même de crise. Ce sont en effet divers accès de peur ou de désespoir qui poussent la narratrice à se précipiter dans ce placard, espace donc à la fois de et en crise, qui devient flottant. Dans « Ward 9 », le placard à linge n'a initialement rien d'un refuge, mais tout d'un piège où les sensations d'enfermement et d'étouffement de Misha sont transmises à la fois par le choix des adjectifs (« narrow », « heavy », « dark », « enclosed », « stifling », « overpowering ») et par la réverbération des sonorités. Cette première scène de rencontre avec la pulpeuse Mimi dans l'intimité ici oppressante du placard est donc une scène de crise profondément inquiétante, la main de l'infirmière, qui paraît en outre dissociée de tout corps (« the hand »), venant incarner non pas la sensualité, mais la menace (« grabbed », « hover »). Tous les rapports sexuels à suivre entre Misha et Mimi – rapports que le narrateur présente occasionnellement, nous l'avons dit, comme une forme de torture – auront également lieu dans l'espace interstitiel et intermédiaire de placards de rangement qui, s'ils ne sont pas comparés dans le récit à des navires, n'en sont pas moins des espaces de flottement, sur le plan de la sexualité et de l'identité de genre en particulier. La réticence, voire même la répulsion qui viennent teinter pour Misha les débuts maladroits de cette relation charnelle avec Mimi pourraient faire soupçonner chez lui une homosexualité refoulée que le placard, si symbolique dans un tel contexte car désormais proverbial[19], peut à la fois contenir et libérer. Espace où Misha finit par rechercher avec Mimi une forme d'intimité qu'elle lui refuse[20], le placard est également l'espace où semblent s'être joués d'autres rapports, plus troubles encore, avec Busner

[19] L'expression, que se sont notamment réappropriée les *queer studies*, trouve son origine dans la langue anglaise, « to come out/coming out of the closet », dont la contraction, souvent plus courante de nos jours et employée également en français, est « coming out ».

[20] « Every night Mimi rendezvoused with me in another cupboard. […] Our couplings remained brief and stylised. She resisted my unspoken pressure towards some intimacy with offers of more green pills, which I took, hoping they might bring us together » (Self *QTI* 73). L'armoire ou le placard constitue également, en effet, un espace transitionnel entre raison et folie, lieu où Misha fait l'expérience des médicaments psychotropes où commence la distorsion de sa perception de la réalité.

lui-même : « I kept expecting the door to the utilities cupboard to swing open and to find crouching there, sweaty pills in pudgy palm, the discredited guru, waiting with affectionate arm to jerk me off, for old times' sake » (Self *QTI* 77). Armoires ou placards, autres espaces-frontières dans ces histoires de fous et de folles, constituent donc dans la nouvelle de Self des espaces de désorientation sexuelle, de mise en crise de l'hétéronormativité. Espaces de folie, ils ont pour attribut principal chez Frame, chez Self mais aussi dans la plupart des ouvrages du corpus la mobilité ou la mutabilité que nous associons dans cette réflexion au concept de crise, illustration privilégiée de la notion même de transitionnalité[21].

L'instabilité fondamentale des seuils de la folie, qui suggère une association étroite entre liminalité et labilité, trouve ses manifestations les plus saisissantes au sein du corpus dans ces espaces transitionnels par excellence – ayant le passage pour fonction première – que sont les couloirs et les escaliers[22]. Ces espaces qui ont usuellement vocation à être simplement traversés, appelant une circulation contenue et une occupation temporaire ou transitoire, se trouvent fréquemment occupés plus longuement par de nombreux personnages des récits étudiés, que ce soit de façon littérale, comme dans *Faces in the Water* où Istina est assignée, dans le cadre de ses tâches ménagères, au couloir du fond (Frame *FW* 135), ou métaphorique dans *4.48 Psychosis*, où la préposition choisie connote l'installation voire l'enracinement : « burning in a hot tunnel of dismay » (Kane *4.48* 7). Dans *Monkey's Uncle*, au moment où Charlotte se trouve dans le coma suite à sa tentative de suicide – soit entre vie et mort, dans les limbes –, les trois incarnations fantasmées des différentes facettes de sa personnalité (Charlotte d'en haut, Charlotte d'en bas et une nouvelle venue, Charlotte en bas âge) confluent dans un couloir où se décide le sort de chaque Charlotte (Diski *MU* 213-217). Plus tôt dans le roman, déjà, le récit soulignait la mutabilité de l'espace entre du couloir, dont le caractère transitionnel se trouve simultanément consacré :

> There was no doubt that time and space were conspiring against her. The world of the hospital corridor, along which she had been walking after another morning reading the Fitzroy book, evaporated so suddenly that she hadn't time to notice it had vanished. This,

[21] La proximité entre ces deux notions est bien mise en relief par Lea et Schoene qui, dans leur étude de la masculinité, substituent le terme de « transition » à celui de « crise », qu'ils perçoivent comme potentiellement dévalorisant là où nous choisissons dans cette thèse d'en opérer une revalorisation : « [t]o speak of 'masculinity in crisis' hints at a somewhat elegiac pose of regret, suggesting that to be a stance much more preferable to expectantly accepting its impending demise. At the same time, the term also casts an undeservedly dubious light on the benefits undoubtedly accrued to all men and women by the advent of a post-patriarchal age. For these reasons, the contributors in this volume prefer to speak of masculinity as a gender 'in transition' rather than a gender 'in crisis' » (2003 : 10-11).

[22] Les *border studies* contemporaines ont ainsi de plus en plus tendance à conceptualiser les couloirs, entre autres, comme espaces-frontières (« [the] conceptualization of corridors and gateways related to borders », Konrad 2015 : 7).

> she didn't mind so much; the trek had seemed endless, the corridor disappearing into infinity and coming no better into focus however far she walked. But it was disorienting to find herself in so very different a place without any sense of having travelled there. (Diski *MU* 74)

Espace dont la liminalité peut d'ores et déjà lui conférer hors de l'univers hospitalier des attributs distinctifs liés à la transition ou au passage, le couloir se fait plus labile encore dans l'hétérotopie asilaire où la folie investit les espaces entre[23]. La rapidité des mutations qu'il rend possibles est mise en avant aussi bien au niveau lexical que sonore : la soudaineté du changement, déjà mise en relief par le redoublement de verbes de la disparition dont les sonorités se font écho (« evaporated », « vanished »), est renforcée par la tournure intensive (« so suddenly ») comme par la répétition du [s]. Espace du flou (« coming no better into focus ») et de l'infinitude (« endless », « disappearing into infinity »), le couloir fait transiter Charlotte de l'espace de l'hôpital, qu'elle a quitté sans même s'en rendre compte dans l'interstice entre les deux chapitres concernés, à celui qu'aménage son imagination au fil des pages de la biographie de Robert Fitzroy. La transition d'un espace, mais aussi d'un chapitre et d'un genre à l'autre paraît s'effectuer, pour Charlotte comme pour le lecteur, de façon à la fois soudaine et imperceptible (« without any sense of having travelled there ») ; la « conspiration » spatiotemporelle que favorise la liminalité quintessentielle du couloir assure ainsi un passage sans heurt (quoique susceptible de désorienter le passager) à un espace pourtant radicalement différent.

Chez Self, où la présence voire l'omniprésence des couloirs se fait tentaculaire dans les récits asilaires[24], ces espaces ont également la mutabilité pour caractéristique première. Tantôt labyrinthique (« the corridor now petered out into a series of partitioned walkways », Self *QTI* 44), tantôt labile (« the nature of the corridors we bowled along was perceptibly changing », *Ibid* 48), le couloir en tant que seuil de folie, de crise, met l'espace en mouvement : « [t]he air distorts around me to form rooms and corridors, and rooms within them and sliding partitions which I never come up against » (Self *QTI* 77). La polysyndète vient ici donner à cet espace

[23] De façon significative, le premier des tableaux présentés en Annexe 1 prend pour sujet le couloir d'un hôpital psychiatrique.

[24] Outre « Ward 9 », on peut citer dans le corpus selfien le cas bien plus colossal de *Umbrella* où, comme le souligne à juste titre Marc Porée, « [c]orridors are […] all over the place » (2015, en ligne). Le terme en vient en effet à constituer un véritable leitmotiv de ce roman néo-moderniste où il est notamment décrit en des termes insistant sur l'idée de mouvement perpétuel : « [e]asier, Busner thinks, to conceive of the Friern corridor as an endless conveyor belt » (Self 2012 : 28). L'infinitude des couloirs particulièrement célèbres, car particulièrement longs, du Friern Hospital, ancien hôpital psychiatrique du nord de Londres, est soulignée à plusieurs reprises à travers la répétition de l'adjectif « endless », par exemple, ou l'emploi d'autres adjectifs aux connotations similaires : « these telescopic corridors » (*Ibid* 90, 93 ; 43). Le couloir est dans tous les cas un espace de folie, que certains patients occupent de façon permanente, fait que met en relief l'utilisation des italiques dans le texte : « these patients […] for whom *a corridor is a destination* » (*Ibid* 7).

mobile un aspect vertigineux lié à un sentiment de démultiplication. Dans « Ward 9 » comme dans le passage de *Monkey's Uncle* cité plus haut, l'espace et le temps semblent régulièrement conspirer contre le protagoniste dans les espaces entre où émerge et/ou se déploie la folie, à savoir dans les couloirs, mais aussi dans les escaliers, capables dans le monde asilaire de déviations imprévisibles :

> It is immediately clear that the stairway has diverged significantly in its path, that it hasn't followed the lift shaft and deposited me in one of the open areas that form a natural reception concourse for each floor. Instead, it has thrown me off to one side, into the hinterland of the hospital, added to which I'm not on the mezzanine floor, I'm on the lower ground floor. (Self *QTI* 83)

Les escaliers, en position d'objet ou de complément dans la majorité de leurs emplois, deviennent ici sujet actif, incarnation vivante du dynamisme et de la mutabilité venant colorer la liminalité dans les représentations littéraires de la folie. Ce n'est plus Misha qui prend les escaliers, mais les escaliers qui le prennent au piège, lui tendent une embuscade qui nous rappelle par la même occasion que dans tout espace-frontière – espace de désorientation – agissent à la fois le *trans* et le *dis* (« has diverged significantly », « thrown me off to one side »), mode de l'alternative et/ou de l'écart. Le décalage se fait ici à plusieurs niveaux, puisque Misha se retrouve non seulement à un autre endroit, mais aussi à un autre étage que prévu ; l'espace liminal des escaliers plonge le narrateur dans les profondeurs de l'hôpital (« the hinterland ») où est sur le point de se sceller son passage du statut de thérapeute à celui de patient. La nouvelle elle-même n'est ainsi rien d'autre que le récit d'un passage, une exploration et une exploitation approfondie de la liminalité d'un espace qui n'est pas seulement décor mais acteur. Les forces de déstabilisation et de désorientation qui semblent bien souvent prévaloir dans les espaces transitionnels de la folie littéraire mettent les catégories de l'identité en crise, donc en mouvement, comme le rappelle Homi Bhabha qui prend précisément pour exemple l'espace de la cage d'escalier (« the stairwell as liminal space, in-between the designations of identity », 1994 : 4) :

> The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities. This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy […]. (*Id*)

Dynamique que pérennisent ou perpétuent les seuils de la folie dans les ouvrages du corpus, le passage – à la fois acte et état – apporte un antidote à la polarisation ou à la rigidification des binarismes dominants. L'interstice, l'ouverture, l'entre, préservent la différence et réservent toute hiérarchie, assurent une fluidité ou du moins une fluidification des catégories dont nous allons désormais étudier plus avant le fonctionnement en nous attachant non seulement aux

espaces, mais également aux états limites, dont les œuvres étudiées ont tendance à dépasser l'aspect pathologique pour en souligner les propriétés épistémologiques.

2. « In Transit » : de la fécondité des états limites

Cette réflexion ayant présenté dans un premier temps les seuils de la folie comme espaces de transit (donc transitionnels), il s'agit à présent d'examiner de plus près les effets de l'occupation de tels espaces sur l'identité et la classification des individus comme des textes, mises elles-mêmes « en transit », pour reprendre le titre du roman de Brigid Brophy cité plus haut. Aux espaces-frontières désormais théorisés par les *border studies* sous le nom de « borderlands » ou de « borderscapes » correspondent ainsi dans les récits étudiés des états limites potentiellement féconds ou fertiles car, comme le rappelle à juste titre Rella, la limite ainsi entendue « ne marque plus une frontière, mais un seuil, un *limen*, justement. C'est à travers ce seuil qu'on transite vers l'au-delà » (in Parret et al. 1993 : 172-173)[25]. L'instabilité constitutive de tels états liminaux est ainsi susceptible d'ouvrir de nouveaux horizons à la conceptualisation de l'identité textuelle comme sexuelle.

2.A. « Borderlands »/« Borderscapes »

Bien avant sa réappropriation par les *border studies*, où ses emplois et ses applications prolifèrent depuis quelques années, le terme de « borderland » fait son apparition dans la psychiatrie anglo-saxonne du XIXe siècle tardif, comme le souligne à juste titre Showalter : « [t]he most characteristic and revealing metaphor of Darwinian psychiatry was that of the 'borderland', the shadowy territory between sanity and madness which sheltered 'latent brain disease' and the 'seeds of nervous disorder' » (1987 : 105). Ainsi C.H. Hugues, que Vincent Estellon prend pour exemple dans l'ouvrage de synthèse qu'il consacre aux états limites, évoque-t-il dans ses conférences de 1884 « the borderland of insanity » pour désigner « ceux dont la personnalité fait se communiquer facilement le délire et la raison, la conscience et l'inconscience (2010 : 37). Si cette métaphore liminale et limbique du « borderland » est à

[25] Rappelons ici avec Vincent Estellon que « l'origine étymologique [de la limite] désigne un sentier (*limes, -itis*) séparant deux étendues » et que « [s]ur un sentier de traverse, l'homme peut se mettre en mouvement et rencontrer d'autres êtres » (2010 : 7).

l'image de son époque, période de transition ou de crise[26], elle semble trouver une forme de descendance dans l'entité nosographique contemporaine souvent appelée le trouble ou syndrome « borderline », à mi-chemin entre névrose et psychose :

> Nous parlons d' « états limites », de « cas limites », d'organisations *borderline*… Ces appellations diverses, qu'elles soient utilisées en psychiatrie, dans la pratique psychologique ou psychanalytique, désignent un certain type de patients difficiles à soigner, présentant des défenses particulières ne relevant pas exclusivement de la névrose, de la psychose franche ni de la perversion. (Estellon 2010 : 3)

Cette diversité d'appellations, signe d' « [u]ne pluralité terminologique qui annonce déjà [un] polymorphisme clinique et psychopathologique » (*Ibid* : 34), met en évidence la résistance de tels troubles à tout geste de classification exclusive – résistance qui trouve une incarnation dans le succès majoritaire d'expressions telles qu'« états limites », « cas limites » ou « organisations *borderline* » puisque, plus qu'une catégorie traditionnelle ou une entité nosographique à opposer à d'autres[27], ces dénominations à coloration hétérotypologique se placent sinon dans le hors, du moins et surtout dans l'entre-catégories, *à la frontière*. De façon particulièrement significative, comme le signale le psychiatre et psychanalyste André Green, « [l]e mot *limite* (*borderline*), utilisé pour caractériser une catégorie de patients, est l'un des rares termes à n'appartenir ni au vocabulaire traditionnel de la psychiatrie, ni à la terminologie freudienne » (1990 : 104). À l'instar des pathologies qu'il peut recouvrir ou inclure, le terme lui-même n'appartient donc « pas exclusivement » à un seul domaine ou une seule discipline ; il constitue par là-même un geste et/ou un outil hétérotypologique établissant une catégorie foncièrement liminale et transitionnelle elle-même[28]. Comme le souligne ainsi Estellon,

> [d]urant ces cinquante dernières années, le trouble *borderline* a navigué entre les névroses et les psychoses, a été appréhendé comme un type de personnalité pathologique, a été rapproché des maladies bipolaires, des désordres narcissiques, des personnalités psychopathiques… Dans tous les cas, les auteurs reconnaissent l'actualité de cette clinique et soulignent la richesse des débats interrogeant les limites du système de classification nosographique, les limites de l'analysabilité […]. (2010 : 35)

C'est en toute logique dans les espaces liminaux, ou espaces-frontières, que s'ancrent et se jouent de façon privilégiée les processus de reconsidération comme de reconfiguration des

---

[26] Cette période est en effet décrite par Showalter comme « a temporal and sexual limbo where the traditional boundaries of gender, labor, and behavior were being challenged by New Women and decadent men » (1987 : 105-106).

[27] Dans sa séminale *Psychanalyse des cas-limites* (*La Folie privée*), André Green annonce par exemple employer la dénomination d' « états-limites » non pour se référer à « une variété clinique opposable à d'autres » mais comme « concept clinique générique susceptible de se diviser en une multiplicité d'aspects » (1990 : 73).

[28] Précisons ici que cette catégorie s'est établie plus tôt, et avec plus de facilité, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, « au sein d'un courant psychiatrique et psychanalytique plus pragmatique » que « le courant psychiatrique européen continental (essentiellement franco-germanique) restant très attaché au structuralisme et à l'étiologie des maladies mentales » (Estellon 2010 : 36, 33).

frontières, de déplacement voire de dépassement des limites[29]. Mettre les catégories en « navigation », assurer la fluidité et la porosité de leurs contours et permettre le contact et la circulation, tel est le principe même d'une hétérotypologie qui s'installe et se fait, dans les récits de folie du corpus où prolifèrent les cas ou états limites, *entre*. Le seuil ou l'entre des catégories offre en effet sur chacune, ainsi que sur les paramètres de leurs interactions, la perspective sans doute la plus complète et la plus fertile, à l'instar des cas-limites qui selon Green,

> semblent occuper une position carrefour, sorte de plaque tournante qui permet de ce point de vue de mieux comprendre et la névrose, et la psychose, ainsi que la perversion et la dépression, l'indétermination structurale qui les caractérise constituant une matrice plus souple pouvant mieux appréhender leurs relations avec les formations cliniques plus structurées. (1990 : 32)

L'indétermination est, nous l'avons vu, le maître-mot lorsqu'il s'agit d'analyser les représentations littéraires de la folie dans les ouvrages du corpus, qui semblent précisément en quête d' « une matrice plus souple » de classification du ou des genres. Explorations et exploitations de la liminalité associée à la folie, ces récits regorgent sans grande surprise de cas-limites ou « borderline » – qui désignent originellement « une frange mal connue d'états 'pseudonévrotiques' par quoi on entendait soit des psychoses camouflées ou des psychoses latentes, soit des états aux frontières de la psychose » (*Ibid* 7). Nombreuses sont ces psychoses « camouflées » ou « latentes » dans les espaces entre du corpus où cette « frange » – les cas-limites occupant bel et bien un espace-limite – se trouve particulièrement bien représentée. Dans *Enduring Love*, Joe – dont la paranoïa grandissante et le comportement de plus en plus inquiétant au fil du récit semblent justement faire un cas « borderline » – a ainsi recours à cette dénomination précise, qu'il applique non pas à lui-même mais à Clarissa : « [s]he's a borderline case » (McEwan *EL* 81-82). Cette affirmation peut à la fois être interprétée, ici, comme une manifestation supplémentaire de l'ivresse du diagnostic qui s'empare graduellement du narrateur dans le récit, et comme un exemple de projection, mécanisme fréquemment observé chez les patients limites (Estellon 2010 : 58), Joe paraissant alors prêter à Clarissa des symptômes qui seraient en réalité les siens. Le narrateur et protagoniste de *Enduring Love* offre ainsi une parfaite illustration de la prédilection de l'auteur pour les états limites identifiée par Nicklas (« [McEwan] is well-known for his involvement with borderline psychological conditions », 2009 : 203). McEwan n'est cependant pas le seul à privilégier les personnages « borderline » au sein du corpus étudié.

[29] Estellon ajoute ainsi que « l'état limite va pouvoir mettre à l'épreuve certaines limites corporelles, affectives, sociales, légales, vitales./Paradoxalement débordant, ne rentrant résolument pas dans les modèles qui lui sont proposés, il questionne le rapport entre norme et folie, vérité et mensonge, amour et haine, vie et mort » (*Ibid* : 5)

Comme nous l'avons suggéré plus haut dans ce chapitre, le personnage de Misha chez Will Self avance en funambule sur la frontière entre thérapeutes et patients, entre raison et folie voire entre névrose et psychose, jusqu'à basculer en fin de nouvelle. Cet équilibre précaire, maintenu puis rompu dans la nouvelle-limite que constitue « Ward 9 », trouve sans doute la plus périlleuse de ses illustrations dans la description que donne Istina de son état – ou, plus exactement, de sa position – à l'ouverture du roman de Frame : « I am cast over the cliff and hang there by two fingers that are danced and trampled on by the Giant Unreality » (*FW* 7). Soulignons avant tout que l'intensité d'une telle image vient une nouvelle fois nous rappeler que, quelle que soit la fécondité littéraire ou épistémologique de ces états limites, il est essentiel de distinguer le niveau de la représentation de celui de la réalité, où une telle situation paraît pour le moins inconfortable, sinon intenable. L'état et l'espace limites d'où parlent une ou plusieurs voix de *4.48 Psychosis*, – qui peut se lire, entre autres interprétations, comme chronique d'un suicide annoncé – se situent par exemple entre vie et mort, dans cette « situation-limite que représente le suicide dans le cours de la dépression (Maldiney 2007 : 30). L'imminence et l'ampleur du danger dans le cas-limite d'Istina, que matérialise dans l'espace la falaise-frontière, se trouvent accentuées par le recours aux majuscules dans une formulation qui pourrait tout avoir d'une périphrase utilisée pour désigner la psychose, dont une définition très courante est la perte de réalité (« Giant Unreality »). Littéralement à la frontière de la psychose, sur le point de perdre tout ancrage au réel mais s'y accrochant désespérément, Istina se trouve dans un état de suspension qui nous semble caractéristique des espaces de crise et de transition de la folie, où tout équilibre est toujours temporaire, toujours au bord du basculement, toujours entre l'un et l'autre pôle[30]. Par ailleurs, rappelons ici que la frontière de la folie n'est pas ligne mais bel et bien espace à part entière, « border » en tant que bord ou bordure, zone ou « territoire » dans les termes de Green, qui déclare en effet que « [n]otre expérience nous montre que la limite de la folie n'est pas une ligne, mais un vaste territoire où nulle division précise ne permet de séparer la folie de la non-folie » (1990 : 104-105). Cette affirmation est à la fois reprise et développée plus avant dans un long entretien accordé en anglais à Gregorio Kohon :

> [I]t is impossible now to continue to talk of borderline, because borderline is not an entity, it's a continent! Today I think of borderline patients, less in terms of them standing on a

[30] L'état de suspension que nous associons ici aux espaces-frontières de la folie se manifeste de façon particulièrement saisissante dans *The Wonderful World of Dissocia* lorsque Lisa monte – ou embarque – à la suite de Jane dans une voiture qui se révèle capable de voler. Or, une fois dans les airs, Lisa, d'abord horrifiée de voir Jane lâcher des bombes sur la région occidentale de ce pays de folie, finit par exulter car ces bombes laissent au sol des brûlures en formes d'animaux (Neilson *WWD* 247-249). Au-delà de l'esthétique absurde et du potentiel comique de la scène, l'appropriation par deux personnages féminins d'une violence guerrière traditionnellement associée aux hommes rappelle que les définitions mêmes du genre sont mises en suspension dans ces espaces transitionnels.

> border between neurosis and psychosis (although this is indeed the situation for many of them) but more as these people living in a sort of no man's land, turning round and round some roundabout from which they can take many directions without engaging themselves in any one of them (depression, perversion, character disorder, or even psychosomatic conditions). (Green in Kohon 1999: 37)

La frontière comme « continent » invite non seulement à l'exploration mais à l'installation ou à l'occupation dans les récits du corpus, où l'espace de la folie se mue donc en « no man's land » habité. Si en tant que pure pathologie, l'état limite semble marqué par une forme de stase, – les patients se trouvant pris dans une circularité que l'on retrouve mot pour mot dans « The Park », de Frame (où l'expression « round and round » ici employée par Green revient justement en boucle), ou plus indirectement à travers la métaphore de la porte tournante dans *Faces in the Water* – l'image du rond-point peut aussi bien suggérer la circularité que la *circulation*, multidirectionnelle qui plus est. Seuil de multiples portes et carrefour, comme nous le verrons plus en détail par la suite, le rond-point de la folie dans ses représentations littéraires permet ainsi d'avancer vers plusieurs états possibles comme de revenir sur ses pas ou de changer d'orientation, situation dont on mesure déjà tout le potentiel en termes de genre(s). Il serait donc peu fertile de s'en tenir à souligner la prolifération de cas-limites au sein du corpus, sans rappeler que ces personnages constituent dans ces œuvres des habitants de l'entre, figures du « borderland » plus encore que du « borderline ». Comme le soulignent bien les observations de Green citées ci-dessus, tout état limite semble ainsi supposer l'aménagement, voire imposer l'examen d'un espace limite correspondant, et donc un passage du « borderline » au « borderland », dont la définition par la psychiatrie darwinienne s'est trouvée à la fois élargie et approfondie par les *border studies*.

Comme le rappellent Wilson et Donnan, dans leur définition première,

> [b]orderlands were understood […] as the region bisected by the boundary line between states, which in comparative perspective is presumed to encapsulate a variety of identities, social networks and formal and informal, legal and illegal relationships which tie together people in the areas contiguous to the borderline on both of its sides. (2012 : 9)

Espaces profondément inclusifs et hétérogènes, ces « borderlands » appellent bien plus qu'une description ou analyse strictement géopolitique, puisqu'ils ouvrent la voie à une redéfinition des identités. Théoriciens et auteurs s'attachent ainsi très rapidement à étudier l'expérience des habitants de ces zones liminales voire à transmettre leur propre expérience, à l'instar de Gloria Anzaldúa dont l'ouvrage pionnier intitulé *Borderlands/La Frontera*, ode à l'identité hybride de la « mestiza », donne des « borderlands » la définition suivante : « [a] borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a

constant state of transition. Ambivalence and unrest reside there » (Anzaldúa 1987 : 3)[31]. L'indétermination et l'instabilité (« unrest ») règnent bel et bien dans ces espaces-frontières, qui constituent par là même des terrains privilégiés de déploiement de la folie en littérature, et sont presque systématiquement vus comme transitionnels[32] :

> In turn, imagining living in a state of permanent border-crossing allows us to understand the formation of identities defined by belonging to multiple places and national cultures. It is in this light that borderlands emerge as in-between spaces, transitional spaces that can serve to smooth over differences and facilitate interaction. Such borderland qualities have allowed many stakeholders to see state borders as potential resources that can be used as gateways and bridges, thus as spaces that connect rather than separate […]. (Popescu 2012 : 81)

Ce sont bien l'expérience ou le vécu de la liminalité (« living »), assimilés ici à ce que Westphal définit comme « transgressivité » (« a state of permanent border-crossing »), et leurs effets sur la genèse de l'identité ou des identités qui se trouvent au cœur même du concept de « borderlands », dépeignant la frontière en pont ou portail (« gateways and bridges »)[33], espace d'interaction et non d'interdiction, de contact et non de confinement. Si les applications de la transitionnalité du « borderland » sont encore, dans cette définition de Popescu, d'ordre principalement géopolitique (« state borders »), la création du véritable concept-passerelle de « borderscape », corrélat et complément du premier, a permis de faire la transition entre les *border studies* – qui se concentrent principalement sur les frontières politiques et les mécanismes sociaux qui s'y jouent – et la *border theory* – qui a de la frontière une approche plus conceptuelle et plus philosophique (Brambilla et al. 2015 : 3). Les « borderscapes » font ainsi interagir expériences et représentations de la liminalité, comblant tout fossé éventuel entre le matériel et le métaphorique[34], et permettant la prise en considération de maints autres espaces que ceux des frontières politiques :

> Differently from boundaries of nation-states that are invented as lines on the flat and bi-dimensional surface of the map according to the modern territorialist geopolitical imaginary, borderscapes are multidimensional and mobile constructions, which tell us about geographies of actions and stories of the border place as well as about the itineraries

[31] Les « borderlands » semblent bien souvent avoir pour propriété première de créer et d'entretenir l'ambivalence : « the ambivalence of border life » (Wilson & Donnan 2012 : 11).

[32] Citons entre autres Konrad, qui évoque « the enhanced expression of borderlands as transitional space » (2015 : 6). Il ajoute : « [i]n the borderlands, humans are demonstrably liminal beings […]. They inhabit a transition space where they witness borders in motion, and they confront, negotiate and accommodate the movement » (*Ibid* : 5).

[33] L'aspect fédérateur du pont est souligné par Heidegger dans « Bâtir Habiter Penser » : « [l]e pont, à sa manière, *rassemble* auprès de lui la terre et le ciel, les divins et les mortels ». Il ajoute que « [l]e lieu n'existe pas avant le pont. Sans doute, avant que le pont soit là, y a-t-il le long du fleuve beaucoup d'endroits qui peuvent être occupés par une chose ou une autre. Finalement l'un d'entre eux devient un lieu et cela grâce au pont. Ainsi ce n'est pas le pont qui d'abord prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît un lieu » (1992 : 182-183).

[34] « It is in their interplay that a *new emotional and synesthetic knowledge* could be produced » (Brambilla et al. 2015 : 3).

> of mobile subjects that cross the border, at the intersection of experience and representation. (Brambilla et al. 2015: 3)

Si le « borderland » se réfère donc à travers son suffixe à l'espace de la frontière lui-même, le suffixe permettant la création du « borderscape » indique bien qu'il s'agit à travers ce concept – outil utile aux critiques littéraires, entre autres – d'explorer tout l'éventail des *représentations* qui peuvent être faites de tels espaces, constructions « pluridimensionnelles » et surtout « mobiles », comme le démontrent les exemples tirés des ouvrages du corpus et commentés plus haut. Concept de l' « intersection » donc de l'interaction entre représentation(s) et expérience(s), le « borderscape » attire l'attention sur le caractère intrinsèquement *processuel* des frontières[35], ainsi redéfinies par Brambilla, Scott, Laine et Bocchi : « ongoing, dialectical processes that generate multiple borderland spaces » (Brambilla et al. 2015 : 3). La frontière ne semble pouvoir se penser qu'en mouvement, processus ou développement toujours en cours, puissance génératrice ou territoire de germination(s) (« generate multiple borderland spaces »). Son lien à la dialectique, tout juste mentionné par ces auteurs, est repris et explicité par Konrad :

> Borders are born in dichotomies and fashioned in dialectics, and as constructs evolved from opposing forces, these dichotomies and dialectics produce energy which is translated into motion between separated entities. Accordingly, borders, viewed either as object or process, are born in motion, conduct motion and create motion. (2015 : 1)[36]

Définies avant tout comme dynamiques, les frontières, vectrices et créatrices de mobilité, ne peuvent ainsi que constituer des espaces de et en mouvement, garantes non plus de rupture mais de continuité. Il s'agit précisément dans tout processus dialectique de reconnaître et d'honorer l'inséparabilité de propositions contradictoires, voire d'en permettre ou d'en assurer la synthèse. Loin donc d'interdire la communication entre une polarité ou un état et l'autre, l'espace liminal assure entre ces « forces », tout « opposées » soient-elles, un passage, et une communication continue. Il nous semble ainsi particulièrement fécond de concevoir la structure et la dynamique des espaces-frontières aménagés et occupés par la folie dans les récits du corpus en termes de continuum, ce qui n'est pas sans conséquences sur la conception de l'identité textuelle comme sexuelle et de ses catégories, dont la fonction serait alors moins de saisir que de suivre ces identités en mouvement.

---

[35] Ce tournant processuel est notamment commenté par Wilson et Donnan : « [b]orders seen as 'process' as much as 'product' » (2012 : 13).

[36] L'auteur regrette ainsi que la plupart des conceptions contemporaines de la frontière demeurent marquées par un statisme dominant : « [y]et, our images and constructs of borders, and ultimately our theories about how borders work, are still engaged and evolved by the visible, often linear, and generally institutionalized lines, fences and walls that are the dominant manifestations of borders, the agencies and processes that permeate borders, and the statist positions that create them » (Konrad 2015 : 1).

2.B. Folie et continuums

> The border […] is a necessary and unfixable continuum between openness and closure rather than a line.
>
> (Van Houtum 2012 : 405)

Redéfinir la frontière (dans toute son épaisseur ou étendue) comme continuum permet de mettre en valeur tout le potentiel représentationnel et épistémologique de la transitionnalité inhérente à l'espace liminal, où la permanence du passage et la primauté du processus mènent à l'effacement progressif de toute division rigide entre différents états ou différentes catégories. Comme le souligne en effet Michel Serres, « [p]ar un tel continuum, l'extérieur ne se distingue pas de l'intérieur, rien ne se découpe ni ne se tranche, ni l'art en parties, ni en éléments les choses » (1996 : 31). La première des divisions à s'estomper par l'effet de continuum de ces espaces-frontières où s'installent les œuvres du corpus est, comme nous l'avons suggéré en première partie de cette thèse, celle instaurée par le discours dominant entre raison et folie. Ainsi dans « Ward 9 », texte que nous avons baptisé plus haut une nouvelle-limite, la liminalité caractéristique de l'espace asilaire permet-elle une reconfiguration du rapport entre santé et pathologie mentales : dans ce service où plusieurs médecins semblent étrangement fous, et plusieurs internés étonnamment sains d'esprit, il n'existe plus de frontière nette ou tangible entre les uns et les autres et la continuité en vient à primer sur le contraste. Force est de rappeler qu'il ne s'agit pas là d'une conception que la littérature met seule en avant[37], puisque comme le souligne le psychiatre Aaron T. Beck dans sa préface à *Madness Explained* : « [t]he rather arcane extreme beliefs manifested by the patients can be seen to be on a continuum with ideas of the population at large » (in Bentall 2003 : xii). Le principe de continuité (et l'effet de continuum) entre des états ou univers qu'on l'on tend traditionnellement à (parfois radicalement) opposer semble structurer plusieurs des nouvelles de *The Quantity Theory of Insanity*, à commencer par la nouvelle inaugurale[38]. Dans « The North London Book of the Dead », nous l'avons vu, vivants et morts coexistent dans un espace urbain qui en devient dès lors foncièrement liminal, aussi bien à ses périphéries – la banlieue où réside la mère du narrateur depuis son décès – qu'en son centre – les entreprises dont le personnel compte des

[37] Selon Baker et ses collaborateurs, les représentations littéraires de la folie constituent en elles-mêmes un vaste continuum propre à refléter tout l'éventail des expériences qu'elles s'attachent à transmettre : « [l]iterary representations of madness also exist on a continuum – from the view that madness is a mind-expanding state or veritable celebration of madness, standing in opposition to the generally accepted view that madness is one of the worst things that can happen to any individual, through to representations that emphasise the abject terror of those experiencing the horror of madness. It is clear here that the continuum of literary representations of madness reflects the continuum of the lived human experience of madness » (2010 : 22).

[38] Ajoutons que l'œuvre de Self dans son ensemble, du fait même de sa continuité structurelle, a notamment été baptisée « le continuum selfien » (Rospide 2009 : 87).

habitants de cet au-delà qui n'en est plus tout à fait un. Cet espace social constitue également un espace de folie si l'on y voit une projection de l'esprit troublé du narrateur, considérant alors que la disparition des frontières entre monde des vivants et monde des morts s'explique par celle de la frontière entre réalité extérieure et intérieure dans le phénomène et le processus de l'hallucination.

Ce même principe de continuité, tout aussi structurant, se retrouve dans le premier acte de *The Wonderful World of Dissocia* où, comme dans *4.48 Psychosis*, toute division entre scènes disparaît, là où le second acte, censé représenter un espace réel (quoique hétérotopique puisqu'il s'agit d'un service psychiatrique), rétablit cette compartimentation conventionnelle d'un texte qui y échappe dans l'espace de la folie. Le monde de Dissocia paraît en effet tout avoir d'un espace sans frontières, où Lisa passe sans obstacles ni efforts, voire sans même s'en rendre compte, d'un lieu et d'un paysage à l'autre : « *Only then does* **Lisa** *realise they are now outside. There are birds singing./* **Lisa** Oh. That's funny » (Neilson *WWD* 226). Saluons ici le choix audacieux et ingénieux de mise en scène de David Harrison en 2015, dans le cadre du Sydney Fringe Festival où *The Wonderful World of Dissocia* était jouée par la troupe « The Kings Collective » dans un ancien entrepôt reconverti en galerie d'exposition : si le public était assis, donc à sa place habituelle, pour le second acte de la pièce, il était au contraire invité à déambuler avec Lisa tout au long du premier, et ce le long d'un tunnel de béton et de verre où se succédaient différents décors supposés rendre la succession continue de tableaux constitutive de ce premier acte. La liberté de mouvement susceptible d'abolir dans l'événement théâtral lui-même une frontière entre scène et salle, et spectateurs et acteurs, qui semble souvent rester solide malgré la multiplication dans l'ère contemporaine de mises en scène immersives, trouve ici sa source dans un texte-continuum qui agit non seulement sur la séparation traditionnelle entre raison et folie[39], mais aussi entre différents genres ou sous-genres littéraires.

Au fil de sa traversée des champs de Dissocia (dont l'un, que nous avons déjà mentionné, génère des mélodies correspondant aux gestes et à l'énergie de celui ou celle qui s'y trouve), Lisa va et vient sans peine, en effet, d'un théâtre inspiré du surréalisme et de l'absurde au théâtre musical, plaçant ainsi le texte *entre* les genres et établissant une continuité de l'un à l'autre. On peut en dire autant des nouvelles de *The Lagoon* et en particulier « The Park », qui vient finalement s'installer entre la nouvelle et le conte, là où *Faces in the Water* paraît se placer à mi-chemin entre fiction et témoignage. Quant à *4.48 Psychosis*, véritable texte-balancier, Kane

[39] Rappelons que pour Reid notamment, « the point so effectively made in *Dissocia* [is] that madness and sanity exist in a continuum of experience without a clear point of binary oppositional division » (2017 : 85-86).

y crée un vertigineux équilibre entre théâtre et poésie, tandis que Self démontre, dès *The Quantity Theory of Insanity*, la proximité potentielle entre recueil de nouvelles et roman sur le continuum des genres, et crée dans et par ces nouvelles des espaces de transition de l'un à l'autre, pouvant sans doute correspondre à ces « états intermédiaires entre les types purs » déjà identifiés par Genette (in Genette & Todorov 1986 : 131), qui semble ainsi concevoir la généricité comme un spectre à la fois continu et cyclique. Chacun de ces textes paraît ainsi illustrer à sa façon l'affirmation de Rospide selon laquelle « [l']existence de la généricité par sa subversion […] n'est plus un ensemble de règles, mais un continuum de possibles le long duquel les occurrences d'un genre se placent » (2009 : 45), et il semble en être de même pour le genre sexué. En effet, à l'instar des récits de folie où ils évoluent, les personnages du corpus, qui ne cessent pour la plupart de traverser la frontière entre féminin et masculin comme nous l'avons vu au fil de la partie précédente, semblent bien souvent évoluer *entre* l'un et l'autre, et démentir par leur transgressivité l'existence même de toute ligne de démarcation. À la lumière de ces récits, il nous semble donc que le genre en tous genres, à savoir les catégories définitoires de l'identité textuelle comme sexuelle et par extension, les catégories en général, ne peut se penser qu'en transition, dans les espaces intermédiaires où ces identités se jouent.

C'est à la frontière même, soit dans l'espace entre par excellence, que se déploie en toute liberté et en toute fluidité le continuum qui semble devoir caractériser aussi bien l'expérience humaine elle-même que sa représentation et/ou sa classification, puisque, comme l'affirme Istina dans *Faces in the Water*, « [t]here is no past or present or future. Using tenses to divide time is like making chalk marks on water. I do not know if my experiences at Cliffhaven happened years ago, are happening now, or lie in wait for me in what is called the future » (Frame *FW* 29-30). L'analogie choisie par la narratrice rend criantes l'inadéquation et l'abstraction des catégories grammaticales qui forment le fondement même de la classification comme des représentations les plus répandues de la temporalité, pourtant incapables de saisir l'être-dans-le-temps comme le démontrent à la fois l'opposition lexicale entre « tenses » et « time », le pluriel véhiculant ici la division et le singulier la continuité, et l'image des tracés à la craie, soit une représentation de la frontière en tant que ligne, vaine tentative de délimitation aussitôt effacée par l'écoulement continuel de la vie et de l'expérience, intrinsèquement fluides, toujours en mouvement – à l'instar de l'identité qu'elle conditionne, ainsi définie par Joe chez McEwan : « the glassy continuum of your selfhood » (*EL* 187). À défaut de pouvoir épouser par un simple tracé les contours mobiles de l'expérience et en embrasser d'un seul geste classificatoire tous les aspects (à l'instar de Robert FitzRoy tentant désespérément dans le

roman de Diski de produire une topographie exacte de la côte sud-américaine), il s'agirait alors de mettre les catégories elles-mêmes en mouvement perpétuel, d'accepter la transitionnalité inhérente au savoir dans son ensemble. Là où son ancêtre supposé voit ainsi dans la mutabilité infinie des espaces entre une source d'angoisse voire de désespoir, Charlotte, dans *Monkey's Uncle*, finit par y trouver du réconfort et même de l'espoir :

> When plans and bearings fell away, what would be left but an infinity of individual grains of sand, tumbled meaninglessly, one atop the other? And worse, he had come to realise, not even *that* vision was static, but each grain shifted continually with the winds and tides, which, presumably, might themselves be discovered to blow, and rise and fall according to no truly understood season or timetable. There was no end to it. (Diski *MU* 23)

> Spaces in between, she remembered with a slight smile, bumpiness leaving gaps, irregular shapes rolling and shifting for position, leaving a network of tiny voids which could never be filled. […]
>
> A great dichotomy of all things striving to become one thing, and all things infinitely separate, filled her with the most extraordinary surge of hope, which had no name or purpose, but which spread through her, being itself, and needing, therefore, to be nothing else. It was now perfectly clear to her how everything fitted together and never would, and how movement and stillness, light and dark, truth and deception, feeling and numbness were created out of that single contradiction which keeps winds blowing and hearts beating and minds racing to and from conclusions which never could, would, or should be conclusive. (*Ibid* 251)

C'est toujours dans l'espace liminal de la côte ou de la grève que FitzRoy et Charlotte font face à l'instabilité fondamentale du monde, et donc de tout savoir sur le monde, de toute cartographie ou catégorisation. L'espace-frontière est en premier lieu un espace de désorientation, de perte des repères (« all plans and bearings fell away »), un espace en mouvement permanent (« shifted continually ») dont FitzRoy, avide de stabilité, perçoit avec un désarroi grandissant – que véhiculent à la fois la forme interrogative et l'utilisation d'italiques presque stridents – les aspects chaotiques (« tumbled meaninglessly »). La liminalité est synonyme d'imprévisibilité, et d'irréductibles individualités que matérialise cette infinité de grains de sable entremêlés au hasard, et sans cesse déplacés par vents et marées. Si l'ancêtre de Charlotte semble entièrement submergé par l'incertitude, totalement démuni face à l'impossibilité d'une connaissance à la fois sûre et définitive, cette dernière a complètement changé d'attitude au fil du récit et suite à son expérience de folie. Ayant tout juste rencontré à bord du train pour Hove Benoît Mandelbrot, mathématicien à l'origine de la théorie fractale[40], Charlotte, une fois arrivée sur le

[40] Les fractales, qui représentent des formes découpées, fragmentaires, laissant apparaître des motifs similaires à des échelles d'observation de plus en plus microscopiques (comme le flocon de neige), constituent une nouvelle classe d'objets mathématiques destinés à décrire tout un ensemble d'événements échappant à la loi mathématique (jusque-là dominante) des grands nombres, qui ne prenait en compte ni l'irrégularité ni les fluctuations aléatoires caractéristiques de tout un éventail de phénomènes naturels. La découverte des fractales par Mandelbrot s'appuie

rivage, se livre à un éloge presque lyrique de l'interstice, de l'irrégulier, du vide, et célèbre la contradiction, dont elle reconnaît le potentiel de création. La valorisation des espaces entre, placés en tête de phrase (« spaces in between ») ne fait aucun doute car s'ils sont nés d'une contradiction ou dichotomie originaire (« [a] great dichotomy », « that single contradiction ») entre désir d'unité et pulsion de distinction, ils créent néanmoins un continuum de l'un à l'autre. Ils permettent ainsi la mise en contact de forces et dynamiques contraires, gouvernés donc par un principe de non-contradiction (« how everything fitted together and never would ») que la fin du passage met très bien en relief par l'énumération de couples d'opposés toujours reliés par la conjonction de coordination « and », qui établit entre eux un rapport d'association.

Le rivage où finissent par s'installer définitivement, dans *Monkey's Uncle*, aussi bien la Charlotte d'en bas que la Charlotte d'en haut, démontre bien la fertilité représentationnelle et épistémologique des espaces-frontières de la folie pensés en tant que seuils. La liminalité y est associée à une transitionnalité supposant à la fois, dans toute conceptualisation ou catégorisation de l'identité textuelle et sexuelle notamment, la continuité du mouvement et la possibilité de mise en suspens, comme le montre la revalorisation finale par Charlotte du provisoire : « conclusions which never could, would, or should be conclusive ». Il n'est pas anodin que « should » vienne terminer ou couronner cette trilogie modale progressive : la connaissance n'est jamais à clore ou borner, toute conclusion ne doit toujours être qu'une ouverture, la possibilité d'un renouvellement qui se joue systématiquement à la frontière, sur le seuil. Le second passage cité ci-dessus esquisse en outre une autre modélisation possible de ces espaces-frontières qu'aménagent et occupent les représentations littéraires de la folie au sein du corpus : lieux du passage mais aussi de la rencontre, du *trans* comme de l'*inter*, ces espaces entre constituent d'une part des seuils, et d'autre part, des carrefours où au principe de transitionnalité s'ajoute celui de multiplicité, tout aussi fécond pour la reconfiguration des genres.

notamment sur le tracé des lignes de côte, comme il l'explique à Charlotte dans *Monkey's Uncle* : « because the true shape and length of a coastline alter at every scale up to, down to, and including infinity. Fractals, you see. It's my own invention ». Il ajoute : « [i]rregularity, you see ? From a distance, the coastline looks smooth. Get closer, and you see inlets and coves. Closer still, rocks, and then stones. Now we're down to tiny pebbles, and now sand. And everything, madam, has its own irregular outline » (Diski *MU* 248, 249).

Chapitre 8.
Carrefours : folie et multiplicités

> Comme leur traduction française de 'bord', ces 'borders' appellent le 'bord-à-bord' et impliquent le contact et non la scission, la fusion floue et non la séparation stricte et hermétique.
>
> (Gadoin in Martinière & Le Ménahèze 2003 : 49)

Si la frontière, en particulier lorsqu'elle est investie par la folie en littérature, n'est plus ligne de démarcation mais zone d'interaction, elle constitue en tant qu'aire intermédiaire l'espace par excellence de l'*inter*, soit de la rencontre ou du « bord-à-bord ». L'espace entre n'est pas seulement celui du passage ou de la transition, mais aussi et corollairement celui de l'échange et de la communication. C'est par exemple le point de rencontre des lignes électriques dont Istina fait dans *Faces in the Water* un point d'observation et une forme de refuge : « I climbed to the top of the hill where the power lines converged arterial and dark » (Frame *FW* 113). Le choix du premier adjectif (« arterial ») met en relief la dynamique circulatoire à l'œuvre dans un espace de croisement où communiquent tous ces vaisseaux, chargés d'un courant qui peut symboliser selon nous toute l'énergie concentrée dans de tels carrefours[41]. Ces espaces de convergence (« converged ») que viennent occuper non seulement les protagonistes des récits de folie étudiés, mais ces récits eux-mêmes, font de la multiplicité une force de renouvellement, en particulier au niveau des classifications de genre. Les œuvres du corpus ont en effet tendance à se placer à la croisée ou au carrefour des genres, sur ou dans une frontière « bilatérale » selon la définition qu'en propose Maldiney :

> En opposition à cette frontière unilatérale, une frontière bilatérale suppose un échange, c'est-à-dire un mouvement à la fois centrifuge, qu'on pourrait dire de sortie et d'abandon et d'un mouvement de recueil, centripète. Cet échange a lieu, non pas sur une surface, mais dans un espace. Il n'y a pas proprement de surface de séparation. Il y a une zone tensionnelle de séparation et de jonction simultanées, c'est-à-dire de communication telle que la surface, prétendument séparatrice, est en quelque sorte en flottement dans cet espace. (2007 : 160)

Il s'agit bien de rendre toutes ses dimensions à cette frontière qui est bel et bien « un espace » à part entière, un espace « de communication » et non « une surface de séparation ». À l'instar de Gadoin dans la citation en épigraphe, Maldiney révoque tout hermétisme ou toute forme de scission pour privilégier le contact et l'échange dans un espace liminal où règnent d'une part le principe de simultanéité, réitéré dans ce passage (« à la fois », « simultanées »), et de l'autre

[41] Les carrefours sont fréquents dans la fiction de Frame, comme le souligne Marc Delrez, qui évoque « Frame's propensity for siting her work at a crossroads of experience » (2002 : 78).

celui de non-contradiction, puisque cette frontière bilatérale laisse agir côte à côte (et potentiellement interagir) forces centrifuges et centripètes, de séparation et de jonction. Il s'agit donc d'une « zone tensionnelle », dynamique, où l'identité textuelle comme sexuelle peut se trouver « en flottement » comme c'est bien souvent le cas, nous le verrons, dans les récits de folie étudiés. Par définition, cet espace entre ou *inter* semble échapper aux binarismes, la frontière en tant que carrefour ouvrant potentiellement une troisième voie, esquissant ce que Barthes nomme dans ses cours et séminaires au Collège de France sur *Le Neutre* (1977-1978) « la pensée d'une création structurale qui défait, annule ou contrarie le binarisme implacable du paradigme, par le recours à un troisième terme » (2002 : 31). Ce troisième terme trouve une incarnation spatiale dans ce que Michel Serres baptise alternativement le « tiers lieu » et la « tierce place »[42], et que la théorie postcoloniale a étudié sous le nom de « tiers espace », concept qui nous paraît particulièrement adapté à la description des espaces liminaux de folie où les ouvrages du corpus placent les genres sous le signe de la rencontre et de la multiplicité.

1. Le tiers espace de la folie

À l'approche du point d'orgue de l'intrigue dans *Enduring Love*, alors que Joe patiente à l'accueil du commissariat où il compte porter plainte contre Jed et prouver la folie de ce dernier (mais où son propre comportement fera naître chez son interlocuteur le soupçon d'une forme de folie), il se livre à une réflexion sur la liminalité qui ne peut être accidentelle dans un tel contexte :

> Where the human need for order meets the human tendency to mayhem, where civilisation runs smack against its discontents, you find friction, a great deal of general wear and tear. It was there in the stringy holes in the lino on the threshold of each door, in the snaky vertical crack up the frosted glass behind the Reception Officer's counter space, and in the hot, exhausted air that forced each visitor out of his jacket and each cop into shirt sleeves. (McEwan *EL* 153)

Ce passage identifie explicitement dans tout seuil ou *limen* (« the threshold of each door », par exemple) un carrefour, soit un espace aussitôt défini par la rencontre (« meets ») et qui porte

[42] Dans *Atlas*, l'auteur écrit ainsi qu'« [e]ntre le même et l'autre, le loin et le proche, nous l'expérimentons en nos transports, il existe un tiers lieu universel : immense monde transparent où circulent les échanges, axe ou espace blanc où la distance supprime son écart par la liaison, où les mouvements paraissent en repos, nœud de fils, échangeur de routes, hésitation avant de traduire, moment suspendu des changements de phase, mélange, alliage, métissage… » (Serres 1996 : 29-30). Quelques années plus tôt, on trouve déjà dans *Le Tiers-Instruit* l'affirmation suivante : « [g]lissante, la tierce place expose le passant. Mais nul ne passe sans ce glissement. […] Toute évolution et tout apprentissage exigent le passage par la tierce place. De sorte que la connaissance, pensée ou invention, ne cesse de passer de tierce en tierce place, s'expose donc toujours, ou que celui qui connaît, pense ou invente devient vite un tiers passant » (Serres 1992 : 34).

les multiples traces d'un contact que Joe définit comme une « friction » – l'effet de frottement étant ici renforcé par l'allitération en [f] – , y voyant une interaction marquée par une forme de résistance, qu'il détecte à une usure omniprésente, délibérément généralisée (« general wear and tear »). Joe a démontré au fil du récit qu'il se place résolument du côté de l'ordre, dont il est fervent partisan et exprime à maintes reprises et de maintes façons le « besoin » face à la possibilité du chaos (« mayhem ») – trouvant des incarnations successives dans l'accident de ballon initial puis dans la folie de Jed. Il n'est par conséquent guère surprenant qu'il prête une telle attention à, et porte un regard relativement négatif sur les fissurations qui caractérisent cet espace liminal, comme on le voit au choix d'adjectifs souvent péjoratifs (« stringy », « snaky », « exhausted »), où la récurrence de sifflantes peut néanmoins créer comme un appel d'air, rendre la fissure sonore. Qualifiant dans les deux premiers cas des béances relativement restreintes (« holes », « crack »), – autres figurations de la faille dont nous avons déjà souligné l'importance au sein du corpus – ces adjectifs finissent par s'étendre à l'espace dans son ensemble puisqu'il s'agit finalement de décrire l'air lui-même, et par extension, l'atmosphère générale du lieu. Espace de collision selon Joe (« runs smack against »), le carrefour où se rencontrent la pulsion classificatoire inhérente à la pensée humaine et les forces déstabilisatrices de l'existence même, où la catégorie fait donc face au hors-catégorie, peut cependant devenir également un espace de collusion, un espace entre ou tiers espace où la confrontation peut se muer en coexistence voire en coopération ou complémentation. Comme nous allons le voir, en effet, le tiers espace de la folie dans ses représentations littéraires, foncièrement hétérotypologique, est à la fois combinatoire et re-combinatoire, plaçant toute classification de genre à la croisée des chemins et lui permettant d'emprunter toujours des chemins différents, ou plusieurs chemins à la fois[43].

[43] Comme le signale Christine Baron, « de son côté, la littérature se situe à la croisée de chemins et même d'épistémologies variées » (2011, en ligne).

1.A. La croisée des chemins

Afin de saisir toutes les applications et implications possibles du concept en littérature, revenons tout d'abord à la définition avant tout culturelle et politique du tiers espace ou « Third Space » originellement formulée par Homi Bhabha dans *The Location of Culture* :

> For a willingness to descend into that alien territory […] may reveal that the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an *inter*national culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*. To that end we should remember that it is the 'inter' – the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between* space – that carries the burden of the meaning of culture. […] And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves. (1994 : 38-39)

Force est de constater avant toute chose que le tiers espace est en premier lieu un espace entre soit de l'*inter*, mis en relief tantôt par l'emploi de guillemets et par celui d'italiques dans cet extrait. Il s'agit dans un tel espace de privilégier la « négociation » soit le dialogue et l'échange, d'échapper aux politiques polarisantes dominantes (qui trouvent une incarnation particulièrement dévastatrice dans la logique coloniale que dénoncent et comptent renverser, dans le sillage de cet ouvrage séminal, les théoriciens du postcolonial), et d'épouser entièrement l'altérité jusqu'à devenir, pour le dire avec Bhabha, « l'autre de soi-même » ou même un autre soi – permettant le passage d'une identité à une autre, ou l'hybridation des identités. Espace ouvert de l'énonciation, le tiers espace ou « Third Space » semble donc pouvoir en toute logique trouver dans la littérature l'une de ses manifestations ou matérialisations privilégiées ; en littérature de façon générale, et dans les ouvrages de notre corpus en particulier, l'hybridité tant valorisée ici par Bhabha occupe bien souvent une place majeure, sans pour autant éclipser ou réduire la diversité que l'auteur semble ici reléguer au second plan.

Dans les tiers espaces de la folie tels que les explorent et les exploitent les récits étudiés, en effet, il nous semble que différentes catégories peuvent aussi bien fusionner d'une certaine façon via divers phénomènes d'hybridité, ou bien interagir sans nécessairement s'entrelacer ou s'entremêler, la liminalité permettant en effet le plein déploiement de la multiplicité. Ainsi, là où *Faces in the Water* peut légitimement être considéré comme un roman hybride croisant fiction et témoignage, chronique et création, ou *4.48 Psychosis* comme un croisement entre théâtre et poésie, dans *Monkey's Uncle*, *Enduring Love* et même *The Wonderful World of Dissocia*, les frontières entre chapitres ou entre actes font également office de frontières entre différents genres ou sous-genres littéraires ; ces frontières sont cependant de l'ordre du *limen*, du passage, permettant la communication entre les genres et transformant l'espace textuel dans

son ensemble en carrefour soit en tiers espace d'inter-action. Ce tiers espace peut notamment être celui de la marge qui, comme le souligne Alice Braun dans la thèse qu'elle consacre aux rapports entre le féminin et la marginalité dans l'œuvre de Frame, « si elle est d'abord perçue comme un lieu d'aliénation, est également le lieu privilégié de l'alternative et de la subversion des fondements sur lesquels repose le centre » (2008 : 16). *The Lagoon* et *Faces in the Water*, qui ont pour seuls centres les marges, proposent par là même, en effet, « une vision liminaire de la marginalité comme exploration d'une troisième voie » (*Ibid* 237). Un tel choix lexical est révélateur : si la marge en tant qu'espace clos peut enfermer (comme on l'a bien vu en première partie), elle peut également affranchir en tant que bord ouvert, alors associée à une liminalité de la « troisième voie » ou du tiers espace.

Selon la réinterprétation et l'approfondissement que propose Edward Soja de ce concept, le tiers espace (« Thirdspace »[44]) constitue « a space of extraordinary openness, a place of critical exchange where the geographical imagination can be expanded to encompass a multiplicity of perspectives that have heretofore been considered by the epistemological referees to be incompatible, uncombinable » (1996 : 5). Ouverture, échange et pluralité président ainsi à cette définition du tiers espace où, selon une logique que nous avons précédemment dite hétérotopique, les opposés se rejoignent, et selon une logique épistémologique que l'on peut également dire hétérotypologique, ils peuvent former de nouvelles combinaisons, inédites car jusque-là interdites par des autorités dont l'auteur semble justement dénoncer l'arbitrage comme arbitraire par le choix d'une telle terminologie (« referees »). Le tiers espace est cette frontière où se signe non pas la séparation mais l'association de tous les éléments dont la pensée dualiste fait habituellement des couples d'opposés :

> Everything comes together in Thirdspace: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history. (Soja 1996 : 56-57)

[44] « In its broadest sense, Thirdspace is a purposefully tentative and flexible term that attempts to capture what is actually a constantly shifting and changing milieu of ideas, events, appearances, and meanings » (Soja 1996 : 2). À la mutabilité ou l'instabilité du référent ou de l'objet correspond ainsi celle du concept lui-même, qui a pour caractéristique et fonction première de résister à la rigidification. Comme le souligne à son tour Westphal, ainsi, « [l]e tiers espace apparaît comme un concept flottant, mais cette indécision lui est consubstantielle » (2007 : 121). Ajoutons ici qu'il semble en être de même pour le concept foncièrement mobile et fluide de frontière, que nous choisissons d'associer dans cette réflexion à celui de tiers espace. Citons notamment Konrad qui souligne l'instabilité inhérente à la notion même de frontière (2015 : 6), ou encore van Houtum : « [t]he interpretation and meaning of borders are always open for reformation and transformation » (2012 : 415).

La syntaxe énumérative et combinatoire de cette affirmation éminemment inclusive[45], dont on a commencé à voir au fil de cette étude qu'elle résonne dans chacun des récits du corpus de façon particulière, structure déjà un passage de *Monkey's Uncle*, au moment précis où Charlotte est sur le point de basculer dans l'espace liminal ouvert par sa folie : « Charlotte's thoughts in front of the orang-utan's cage that morning jangled backwards and forwards between the large and the small, the past and the present, the theoretical and the everyday » (Diski *MU* 15). La construction même de cette phrase permet d'y inscrire efficacement cette dynamique d'allers et retours d'un élément ou d'un pôle à l'autre, mouvement incessant qui crée et perpétue le lien entre ces différentes échelles ou différents domaines. C'est bien dans l'espace du va-et-vient continuel, soit dans l'espace entre par excellence, que se loge ainsi la réflexion de Charlotte, dont l'esprit troublé devient alors, en quelque sorte, tiers esprit. Ce tiers esprit crée et ouvre aussitôt un passage vers le tiers espace souterrain où pourra se déployer la réflexion autre de la folie, selon des logiques ou stratégies propres à ce tiers espace, ainsi décrites par Soja :

> Thirdspace […] is rooted in just such a recombinatorial and radically open perspective. In what I will call a critical strategy of 'thirding-as-Othering', I try to open up our spatial imaginaries to ways of thinking and acting politically that respond to all binarisms, to any attempt to confine thought and political action to only two alternatives, by interjecting an-Other set of choices. In this critical thirding, the original binary choice is not dismissed entirely but is subjected to a creative process of restructuring that draws selectively and strategically from the two opposing categories to open new alternatives. (1996 : 5)

Désignant initialement un processus dit en français d'« altérisation », soit de radicalisation, d'exclusion voire d'incrimination des différences qui pourrait correspondre dans le domaine de la folie au « grand renfermement » foucaldien, le concept d'« othering » n'insiste plus ici sur l'altérité mais sur l'alternative en tant que troisième voie ou tierce place, espace entre où peut se dérouler ce « processus créatif de restructuration » de la pensée comme de l'action. Si le processus est avant tout de nature et d'ambition politique ici, on en voit très clairement l'application possible à la littérature, lieu de créativité par excellence. Les récits de folie du corpus semblent en effet avoir maintes fois recours à cette stratégie de la troisième voie ou de l'alternative (non binaire), substituant régulièrement aux structures binaires une configuration et une logique ternaires. Ainsi n'y a-t-il pas seulement trois séries de chapitres correspondant à trois univers et genres différents dans *Monkey's Uncle*, mais également trois occupants

[45] Une telle capacité d'inclusion est à la fois une opportunité et un défi, comme le souligne bien Soja, qui prend significativement la littérature pour exemple : « [t]his all-inclusive simultaneity opens up endless worlds to explore and, at the same time, presents daunting challenges. Any attempt to capture this all-encompassing space in words and texts, for example, invokes an immediate sense of impossibility, a despair that the sequentiality of language and writing, of the narrative form and history-telling, can never do more than scratch the surface of Thirdspace's extraordinary simultaneities » (1996 : 57).

principaux du monde souterrain de la folie incarnant trois postures théoriques distinctes (Darwin, Marx et Freud), et même finalement non pas deux, mais trois Charlotte incarnant elles-mêmes trois formes de savoir : la Charlotte d'en haut, généticienne et engagée, dont l'esprit rationnel est à la fois matérialiste et pragmatique ; la Charlotte d'en bas, qui croit depuis l'enfance au destin et aux forces de l'occulte, persuadée que la plupart des phénomènes échappent à la science ; et la Charlotte restée à l'état de nourrisson abandonné, dont le rapport au monde est avant tout émotionnel et instinctif. Trois stades de la connaissance, en quelque sorte, qui ne se voient pas intégrés à un système hiérarchique mais alternatif, et dont la coexistence et la complémentarité invitent à penser entre les catégories existantes, à ouvrir de nouvelles voies de réflexion et proposer une autre série de choix et de propositions affranchis du binarisme pur ou strict. Cette infrastructure ou architecture ternaire se retrouve dans *Enduring Love*, quoiqu'à un degré moindre : si la majorité du récit principal est en effet prise en charge par Joe, le roman a non pas un seul mais trois protagonistes, et le roman présente ainsi non pas une seule mais trois perspectives différentes. Celle de Joe coexiste ainsi avec celle de Jed, que véhiculent deux lettres composant l'intégralité des chapitres 11 et 16, et une dernière reproduite en second appendice, ainsi qu'avec celle de Clarissa, d'abord exprimée indirectement dans le chapitre 9 (où Joe tente d'adopter son point de vue sur les événements), puis directement par voie épistolaire, là encore, au chapitre 23. Par ailleurs, puisque viennent s'ajouter au récit principal deux appendices de genres très distincts, complétant l'analyse des événements menée dans ce récit de deux façons très différentes, la structure textuelle d'ensemble est bel et bien ternaire[46], réunissant elle aussi, comme nous l'avons mentionné précédemment, trois formes de connaissance ou de savoir.

De façon peut-être plus discrète mais tout aussi centrale dans *4.48 Psychosis*, Kane fait cohabiter non pas deux, mais trois perspectives : au point de vue et à la voix (ou aux voix) de la victime s'ajoutent ainsi non seulement ceux du fauteur mais également du spectateur (« Victim. Perpetrator. Bystander », *4.48* 29). Cette tripartition ou trinité a inspiré à James Macdonald le choix de trois interprètes dans sa mise en scène inaugurale de la pièce au Royal Court de Londres en juin 2000, choix qui le distingue de metteurs en scène comme Régy ou Benedetti, ayant par contraste opté pour une seule actrice ou un duo d'acteurs (dans une lecture

[46] Ajoutons que c'est également le cas de *Faces in the Water* qui, en plus des divisions entre chapitres, se construit en trois parties dont le titre se réfère systématiquement à une hétérotopie asilaire : Cliffhaven, Treecroft, et Cliffhaven à nouveau, espace dont le nom, nous l'avons dit, est un fort indicateur de liminalité. La structure du roman de Frame est donc à la fois ternaire et circulaire, mais il semble s'agir d'un cercle ouvert puisque, malgré son retour à Cliffhaven, Istina finit par en sortir et de plus, le point final du récit étant un point d'interrogation, sa conclusion (qui place explicitement le texte entre deux genres) est en réalité une ouverture.

du texte dont nous avons précédemment évoqué certaines limites). Macdonald semble bien avoir identifié ou reconnu dans la pièce cette stratégie de la troisième voie/x, et par extension, ce tiers espace de la communication, de l'échange et de l'alternative investi par la folie, qui s'y déploie donc au carrefour de diverses catégories, postures et identités. *4.48 Psychosis*, véritable chronique de liminalité, constitue par excellence un espace de multiplication aussi bien des voix que des voies, à l'instar de tout tiers espace où se développe ce que Soja nomme non plus la dialectique, mais la « trialectique », instrument fécond de restructuration créative et créatrice des genres.

1.B. Folie et « trialectique »

Si la frontière en tant qu'espace et processus a tout à voir avec la dialectique[47], comme le soulignent depuis quelques années les *border studies*, les histoires de fous et de folles du corpus démontrent qu'elle peut également se faire le foyer d'une « trialectique » indissociable du tiers espace selon Soja[48], et qu'il définit en ces termes :

> Thinking trialectically is a necessary part of understanding Thirdspace as a limitless composition of lifeworlds that are radically open and openly radicalizable; that are all-inclusive and transdisciplinary in scope yet politically focused and susceptible to strategic choice; that are never completely knowable but whose knowledge none the less guides our search for emancipatory change and freedom from domination. Trialectical thinking is difficult, for it challenges all conventional modes of thought and taken-for-granted epistemologies. It is disorderly, unruly, constantly evolving, unfixed, never presentable in permanent constructions. (1996 : 70)

Une fois encore, Soja insiste sur l'ouverture comme caractéristique première, et radicale, de ce tiers espace qui invite donc à concevoir (dans un cadre que nous choisissons dans cette étude de dire hétérotypologique) des catégories perpétuellement ouvertes. L'auteur concède qu'il s'agit là d'un défi de taille lancé à la pensée conventionnelle et aux épistémologies dominantes, toujours à la recherche d'une forme de stabilité et de permanence qu'interdit la trialectique, comme le réitère l'énumération finale, qui multiplie les préfixes privatifs (« disorderly », « unruly », « unfixed ») de l'infixité, de l'impermanence et du désordre. Au sein de ce système inclusif et transdisciplinaire, il est permis d'imaginer une « composition sans limites » et donc une recomposition sans cesse renouvelée ou renouvelable des ensembles classificatoires. La

[47] Comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente, le passage qui s'ouvre brusquement vers le monde de la folie dans *Monkey's Uncle* est bel et bien dit « dialectique » (« dialectical hole », Diski *MU* 17).
[48] Comme l'explique plus tard Westphal, « [l]e tiers espace, qui constitue le noyau spatial de la 'trialectique' de Soja, présente une forte analogie avec le territoire en émergence que Deleuze et Guattari ont décrit. Le tiers espace est la formulation spatiale de la transgressivité, qui est elle-même un passage (une transition, etc.) et un défi à la norme établie » (2007 : 121).

trialectique apparaît en quelque sorte, ici, comme un anti-logos, la permanence du désordre et la nécessité d'une évolution constante bien mise en relief par le choix du gérondif (« evolving »). Il s'agit selon la glose proposée par Westphal d' « un antidote contre toute construction 'durable', contre toute velléité totalisatrice » qui « se développe à partir d'approximations qui mènent à une forme de savoir acceptable sans verser dans l'hyperrelativisme associé […] aux épistémologies de l'ouverture radicale » (2007 : 121).

Ainsi, si la trialectique « ne prétend pas au degré de certitude que revendique la pensée dialectique » (*Ibid* 123), elle ne se résume pas pour autant à une apologie pure et simple de l'incertitude. Il ne s'agit pas de s'abîmer dans un relativisme absolu revenant à une réfutation systématique de la validité (fût-elle temporaire) de toute classification ou de toute connaissance, mais de faire du relativisme non plus une stratégie de repli mais de renouvellement, non plus une légitimation de l'abandon mais une mise à profit de l'ouverture. Aux sources étymologiques du relativisme se trouve la relation, soit le lien, et la trialectique n'est pas autre chose : il ne s'agit pas d'éliminer toute structure duelle mais de prendre en compte en toutes instances non seulement chacun des deux termes concernés, mais également le rapport que l'un entretient à l'autre et l'autre à l'un, soit insister sur la relation, sur l'*entre*, troisième terme ou troisième voie qui permet l'émergence d'une voire d'innombrables possibilités. Comme le précise en effet Soja, « [t]his choice of an-Other alternative is strategically, not presuppositionally, privileged as a means of resisting binary closures. It is a thirding that invites further expansion and extension, beyond not just the binary but beyond the third term as well » (1996 : 65). Le relativisme ainsi compris n'est donc pas étranger ou rétif à tout système, à condition qu'il s'agisse d'un système proche de celui que décrit Jenny lorsqu'elle explique à Charlotte le fonctionnement général de l'espace de folie où elles se trouvent, dans un passage que nous avons cité en deuxième partie de cette étude, et dont nous jugeons bon d'approfondir ici l'analyse. Attachons-nous ainsi plus précisément à l'examen de ce « système d'improbabilité », dont la caractéristique première semble bien être la critique et le rejet de l'approche binaire inhérente au système dominant : « things can turn out this way, or that way, but never the other way, because the other way doesn't have sufficient, or even any probability » (Diski *MU* 88). Cette autre voie habituellement écartée ou barrée du fait d'un niveau de probabilité insuffisant, et que la répétition met ici très nettement en relief, peut tout à fait être ouverte et empruntée dans un système prenant le contrepied de telles mesures, prenant donc en compte toutes les éventualités, de la plus probable à la plus improbable. Cette approche trialectique, aussi folle puisse-t-elle paraître, semble bien plus apte à saisir, ou plutôt à suivre le mouvement

intrinsèquement aléatoire de l'existence : « [n]ow, if you live in an improbability system, you have no idea what outcomes might be. Anything could happen and, of course, since it could, it does. But more important, nothing couldn't happen, and since it couldn't, it does, too » (Diski *MU* 88). La logique qui gouverne l'espace liminal ou carrefour de la folie n'est donc pas une logique du « tout ou rien » mais du tout *et* rien, les deux se trouvant délibérément mis sur le même plan et au même niveau par le parallélisme syntaxique. Il s'agit donc à la fois dans cette logique trialectique de reconnaître leur coexistence et de considérer les modalités de leur interaction, susceptible d'ouvrir non seulement une troisième voie mais des voies multiples à une épistémologie toujours en mouvement.

Dans toute trialectique du genre, en particulier, il nous semble que ce troisième terme si essentiel à la re-conceptualisation ne peut être en effet que la relation elle-même, le genre (sexué ou littéraire) étant, rappelons-le, un concept fondamentalement relationnel et donc relatif. Le masculin ne se forme et ne se conçoit que *par rapport à*, mais aussi *en rapport avec* le féminin, de même que la nouvelle, exemple particulièrement représentatif de ce point de vue, se définit le plus souvent dans et par son rapport au roman. Le défaut principal de toute approche binaire (écueil de l'essentialisme) est sans doute de concevoir ce rapport en termes avant tout oppositionnels, et d'établir, entre les catégories auxquelles aboutit l'élaboration théorique, des frontières qui ne sont pas, alors, ces espaces de communication et d'interaction faisant l'objet de cette réflexion, mais se veulent lignes de démarcation rigides – barrages érigés, nous l'avons dit, contre la possibilité du chaos, du flou et de l'indistinction. Il ne s'agit pas d'éliminer ou d'effacer toute distinction entre les genres dans l'approche trialectique que semblent promouvoir les récits de folie du corpus, mais de souligner également les rapprochements possibles, de rappeler que nulle distinction n'est définitive, ou invariable en degré et enfin, surtout, que tout genre n'existe qu'en relation, soit dans cet espace *entre* les textes et les individus où ils évoluent ensemble. Dans cette optique que l'on peut dire aussi bien trialectique qu'hétérotypologique, toute catégorie de genre se doit d'être à la fois inclusive et ouverte, en relation avec d'autres, permettant ainsi le déploiement et l'interaction de multiplicités qui sont le fruit de divers rapports entre masculinités et féminités et entre généricités. Le terme de « généricité » permet d'insister sur le caractère foncièrement processuel du genre littéraire, que toute représentation de la folie semble bel et bien susceptible de mettre tout particulièrement en relief puisque selon Deleuze et Guattari, « la littérature est tout à fait comme la schizophrénie : un processus et non pas un but, une production et non pas une expression » (1972 : 158-159). Référons-nous ici à la nuance essentielle établie par Schaeffer entre « le genre en tant que

catégorie de classification rétrospective, et la généricité en tant que fonction textuelle », qui constituent selon lui « deux angles différents, complémentaires sans doute, mais néanmoins distincts » d'approche de la problématique générique (in Genette & Todorov 1986 : 199)[49]. La notion de généricité, que l'on pourrait également décrire comme dynamique de composition et de recomposition textuelle, peut nous rappeler que toute classification doit être, à l'instar de ses objets, toujours en évolution et en relation.

Les relations de genre telles que les présentent les récits de folie du corpus semblent bel et bien ouvrir la voie à une ou plusieurs reconfigurations des catégories du féminin et du masculin, pour commencer, et plus généralement à une re-conceptualisation de l'identité. Relations familiales et relations amoureuses, passées au prisme de la folie, se trouvent ainsi soumises à divers processus de dé- comme de reconstruction. Songeons par exemple à la relation mère-fille, dont nous avons démontré en première partie qu'elle est particulièrement mise à mal chez Frame et Diski, mais aussi à la relation mère-fils, tout aussi tendue et complexe dans *Monkey's Uncle* que dans « The North London Book of the Dead », de Will Self, et à l'ambivalence de Joe par rapport à la paternité dans *Enduring Love*. Concernant les relations amoureuses, ce sont également l'ambivalence ou l'ambiguïté qui priment dans plusieurs des ouvrages étudiés, à commencer par *4.48 Psychosis* où l'identité de la figure récurrente de l'amant ou de l'amante (ou éventuellement, parfois, du parent ou de la parente) circule entre les genres, éludant toute division par une désignation délibérément indéterminée (« my lover », « my loved one », Kane *4.48* 5, 16). On peut revenir également aux rapports déstabilisants qu'entretiennent, dans « Ward 9 », Misha et Mimi, dont les prénoms aux sonorités si proches paraissent signaler que l'onomastique a d'ores et déjà, ici, fonction de brouillage. Au sein de ces rapports, ce n'est pas la femme, mais l'homme qui est en quête d'intimité ; la femme semble donc privilégier le plaisir charnel là où l'homme recherche une satisfaction d'ordre émotionnel. L'homme n'est plus le prédateur mais la proie, oscillant entre simple passivité et une forme de répulsion qui peut faire penser qu'il désire non pas les femmes, mais les hommes. Rappelons qui plus est que Misha – qui dans son enfance ou son adolescence, semble avoir vécu une expérience d'ordre sexuel avec Busner – paraît au fil de la nouvelle entretenir avec diverses figures masculines des relations ambiguës. Il en est de même dans *Enduring Love*, où l'union initialement présentée comme idyllique de Joe à Clarissa se fait presque aussitôt désunion, exposant à la fois les insécurités

[49] Schaeffer ajoute que « [d]ès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique. D'où la thèse que les grands textes ne seraient jamais génériques. L'étude de la généricité textuelle permet au contraire de montrer que les grands textes se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême » (in Genette & Todorov 186 : 204).

de Joe et l'inadéquation des catégories traditionnelles de la masculinité virile, et toute la complexité du lien qui se noue (fût-ce à corps défendant) entre ce dernier et Jed. Le modèle hétéronormatif, résolument binaire, est tout aussi mis à mal dans *The Wonderful World of Dissocia* dont le premier acte, entièrement joué dans l'univers de folie qui est aussi celui de Lisa, se termine sur une confrontation meurtrière entre ses troupes et celles de son ennemi juré, terrible menace planant sur le peuple de Dissocia et sur sa reine :

> *The sound of the battle finally ceases, and a shadowy figure emerges from the carnage.*
>
> **Lisa** *backs away from him as he walks toward her – backs away until there is nowhere left to go.*
>
> *Finally, the Black Dog King steps into the light and* **Lisa** *sees his face for the first time.*
>
> *It is a face she knows only too well.*
>
> *She shakes her head in horror and disbelief.*
>
> **Lisa** Oh my God – It's you!
>
> *For a moment, the lighting suggests we are back in her flat.*
>
> **Vince** *reaches out – his hands touch her shoulders.*
>
> *Blackness.* (Neilson *WWD* 269)

Dans un passage paroxystique initialement dominé par la violence et par la peur, cette figure si mystérieuse et si menaçante se révèle n'être autre que le compagnon de Lisa dans le quotidien qu'elle a fui – comme elle tente désespérément de le fuir lui-même dans cette scène. Lisa semble ici tout aussi alarmée par cette découverte que par le retour imminent à la réalité que signalent à la fois la présence de Vince et les effets de lumière aménageant une passerelle entre le monde de Dissocia et l'appartement que la jeune femme a laissé derrière elle. Au sein de ce tiers espace ou espace entre, le geste de Vince, s'il peut tout à fait être interprété comme une tentative d'apaiser ou de rassurer Lisa, peut également être perçu par elle comme possessif ou potentiellement agressif, et ajouter à son angoisse. L'obscurité qui s'abat presque simultanément sur la scène, marquant la frontière et le passage d'un acte et d'un espace à un autre, plonge lecteurs et spectateurs dans l'incertitude voire dans l'inquiétude, faisant planer une ombre sur les sentiments liant Lisa à Vince. Aussi patient, magnanime et attentif puisse-t-il paraître dans l'acte suivant, le premier acte semble bien avoir démontré que Lisa étouffe dans cette relation, où l'autre devient l'incarnation maléfique de la violence virile, perçu donc comme force de destruction, ennemi et menace. Une fois internée, la jeune femme profite de l'une des visites de Vince pour l'enjoindre de se séparer d'elle, comparant l'appel de la folie – qui semble alors symboliser l'échappatoire par excellence, l'individualité libérée – à celui des

sirènes, et se comparant elle-même aux matelots succombant à ces figures d'une féminité ici enchanteresse (Neilson *WWD* 284).

Guère donc d'idylles hétérosexuelles réussies dans les récits de folie du corpus qui mettent au jour toute la complexité ou toutes les nuances possibles des relations entre hommes et femmes comme de l'identité de chacun, prenant le plus souvent le contrepied de maints stéréotypes dont celui du romantisme associé à certains événements, à l'instar du bal dont la version asilaire a tout d'une parodie voire d'une satire dans *Faces in the Water*. Istina ne cesse en effet de souligner à cette occasion l'absence de tout romantisme aussi bien chez son propre partenaire que chez tous les autres : « Eric was unromantic, but he kept in time with the music and did not tread on my feet » ; « [a]ll romance was abandoned for the feed. I remember one partner who did not open his mouth except to eat and say to me, before passing from the sandwiches to the cakes, 'After this I'll feel your leg' » (Frame *FW* 168). Cette absence de romantisme se retrouve dans *Monkey's Uncle*, quoique sur une tonalité cette fois-ci plus tragique que comique, lorsque Charlotte laisse remonter les souvenirs de sa relation adultère avec le père de ses enfants, tué dans un accident de voiture ayant brutalement mis fin aussi bien à l'une de leurs escapades qu'à toute possibilité d'avenir commun. Or, comme nous l'avons indiqué précédemment, Charlotte n'exprime pas de regret mais un véritable soulagement suite à cet accident[50], dont elle garde contre toute attente plus de blessures physiques qu'émotionnelles : « [a]ll these thoughts were distanced from any emotional response. She seemed to have very little in the way of emotions, beyond a generalised pity about the mess of it all » (Diski *MU* 103). Cette forme de platitude des affects, aisément imputable à un état de choc induit par cet événement traumatique, perdure cependant, et c'est en toute lucidité que Charlotte en vient à conclure que la mort de Jamie (pour qui sa passion s'émoussait déjà) lui permet d'échapper à une vie dont elle n'aurait pas voulu. N'ayant eu aucune intention de renoncer à son indépendance en donnant à ce dernier les rôles de père ou d'époux, elle se voit désormais épargnée de les lui refuser et, malgré un sentiment de culpabilité diffus, libre de s'épanouir pleinement dans toutes les facettes de son existence :

> And there was, always, an obscure guilt for not feeling bad about the sense she'd had of having escaped from something by his death. It was a secret betrayal; and she saw herself as a betrayer. And yet Charlotte could not feel ashamed of her disloyalty. She could tell herself that was how she was, essentially, and she didn't, a little to her surprise, really care. She had her other selves, instead: mother, scientist and active believer in the betterment of humankind. (*Ibid* 106)

[50] « There was the nub of it: she *was* relieved that he was dead. It was all, from Charlotte's point of view, just as well » (Diski *MU* 106).

L'ensemble de ce roman tripartite obéit non seulement au rythme ternaire de cette fin de passage mais aussi et surtout au principe énoncé, à savoir que toute identité a pour seule essence la pluralité[51] : à l'instar de Charlotte, toute femme peut à la fois être mère, scientifique et militante. Le féminin comme le masculin, même lorsqu'ils restent au singulier, s'emploient pour désigner ou fédérer des multiplicités, féminités et masculinités complexes, et encore complexifiées par leurs interactions. Ainsi Charlotte, qui semble avoir choisi le célibat très jeune et l'avoir pratiqué des décennies durant, peu sensible aux charmes tant vantés de l'amour ou à l'appel presque mythique de la passion, s'éprend-elle de son thérapeute, Matthew, dont l'homosexualité rend pourtant impossible toute relation de cet ordre. Parfaitement consciente de pouvoir alors sombrer dans le stéréotype, Charlotte le combat de toutes ses forces : « [w]as there anything sillier than an almost fifty-year-old woman falling in love with a gay therapist ? Charlotte did not like to think of herself as silly, certainly not in the emotional attachment department, so she tried to force herself not to think about Matthew » (Diski *MU* 169). Charlotte refuse catégoriquement toute image stéréotypée d'elle-même en jeune écervelée ou demoiselle en pâmoison, et toute categorisation tout aussi stéréotypée de ses sentiments en simple manifestation du transfert initialement théorisé par Freud[52] : « such an alibi would only have made her feel more ridiculous : conforming to a theory for which she had no respect was a demeaning vision of herself she rejected out of hand » (*Ibid* 169). L'expérience individuelle se dérobe face à une théorie qui ne saurait constituer qu'un « alibi », une justification qui sonne faux, une appellation vide du sens que Charlotte, anticonformiste, cherche à donner à une situation dont une description hâtive ou générique masquerait les complexités. Le tiers espace ouvert par cette folle passion pour quelqu'un qui ne peut partager le désir de Charlotte, relation impossible et possible pourtant entre une femme hétérosexuelle et un homme homosexuel, fait coexister deux plans distincts d'expérience et de connaissance, créant par là même un étrange équilibre, aussi précaire soit-il :

> In a way, her increasing passion for Matthew had the real mark of madness about it: a hopeless longing for a man who was certain not to reciprocate her feelings. For a week or

[51] La folie, que Charlotte définit presque systématiquement en termes spatiaux (« [a] sort of holiday camp for the distressed and discarded », Diski *MU* 170), devient alors l'espace où peut s'inscrire pleinement la multiplicité inhérente à toute identité : « 'Listen,' Charlotte said, feeling inspired now. 'You throw out the premise that mental health depends on an integrated personality. Supposing you saw the mind more like a colony of separate personalities for different circumstances and people. Why not let different personalities lead different lives? […]'/ […] 'But since they're all part of the same person, what if they all want to do the same thing?'/'They can, but if they want different things, they can go their own separate ways. That way you wouldn't step on your own toes' » (*Ibid* 171).

[52] En psychanalyse, le transfert (« transference » en anglais) désigne un processus par lequel les désirs inconscients de l'analysant, souvent liés à l'enfance, se déplacent et s'actualisent sur certains objets ou personnes, en particulier sur la personne de l'analyste dans le cadre de la relation analytique.

> so after getting home from the hospital, her days were filled with the obsessive minutiae of chromosomal reality, and her nights with the frustrated fantasies of emotional unreality. A balanced sort of life, she thought bitterly, when occasionally she stepped back and considered how she was getting on. (Diski *MU* 178-179)

Si la vie de Charlotte est dite (du moins dans une certaine mesure) équilibrée, le rythme du passage à l'appui l'est parfaitement : outre la construction en miroir (« her days […], and her nights… », « chromosomal reality, and […] emotional unreality »), le compte syllabique de chaque proposition est le même (vingt-et-une syllabes de part et d'autre de la virgule). Un tel équilibre n'éclipse pas pour autant le déséquilibre inhérent à cette relation sans véritable réciprocité possible, mais sans doute est-ce là, justement, le véritable sceau de la folie – dont l'empreinte est renforcée en anglais par l'allitération (« mark of madness ») : permettre la conciliation des contraires, et la construction de l'identité dans les espaces entre, ou tiers espaces.

Les identités sexuelles comme textuelles s'élaborent et évoluent en effet au carrefour, qui se définit avant tout, comme le rappelle Augé, par la rencontre, la communication et l'échange[53], à savoir par la multiplicité et par le mouvement. Si les catégories, et en particulier celles du ou des genres, sont bel et bien mises en mouvement perpétuel par la logique trialectique ou hétérotypologique qu'adopte la folie dans les espaces entre où elle se déploie en littérature, textes et individus peuvent toujours se retrouver dans ces espaces-carrefours en attente de reclassification, toujours redéfinis dans la « lisière d'indécidabilité » que constitue selon Tort toute forme mixte (1989 : 196) – qui n'est pas nécessairement l'un ou l'autre mais potentiellement, et le plus souvent l'un et l'autre. Les espaces entre de la folie nous semblent tout avoir de ces lisières d'indécidabilité, zones d'hybridation où la pluralité prend le pas sur la polarité et où l'incertitude n'est pas aporétique mais heuristique.

[53] « Concrètement, dans la géographie qui nous est quotidiennement plus familière, on pourrait parler, d'une part, d'itinéraires, d'axes ou de chemins qui conduisent d'un lieu à un autre et ont été tracés par les hommes, d'autre part, *de carrefours et de places où les hommes se croisent, se rencontrent et se rassemblent, qu'ils ont dessinés en leur donnant parfois de vastes proportions pour satisfaire notamment, sur les marchés, aux nécessités de l'échange économique*, et enfin, de centres plus ou moins monumentaux, qu'ils soient religieux ou politiques, construits par certains hommes et qui définissent en retour un espace et des frontières au-delà desquels d'autres hommes se définissent comme autres, par rapport à d'autres centres et d'autres espaces » (Augé 1992 : 74, nous soulignons).

2. Lisières d'indécidabilité : la frontière interface

L'interface, limite commune à deux systèmes et même surface de communication entre eux, permet, comme les notions de carrefour et de tiers espace, une modélisation de la frontière comme espace entre, en insistant sur les caractéristiques premières de cette modalité de l'*inter*, à savoir l'interaction et l'échange. Insistons par ailleurs, voyant également dans ces interfaces les lisières d'indécidabilité où se déconstruisent et se reconstruisent les genres dans les récits de folie du corpus, sur les conséquences possibles de tels échanges : non seulement la perméabilisation et l'ouverture des catégories, mais aussi un état et/ou une dynamique d'indétermination invitant la classification à s'élaborer et à se repenser entre ces catégories. La frontière devient ainsi, pour le dire avec Martinière et Le Ménahèze, « l'indice d'une oscillation, le principe même d'une hésitation » (2003 : 10) qui loin de paralyser, peut catalyser. Ajoutons avec Serres que

> [l]e cerveau, le sexe, la langue exposent des possibles en attente, eux-mêmes organes ou fonctions du possible. Au point de croisement, la question du nœud, gauche, droite, dessous, ne se pose plus, sa forme plutôt s'expose. Le carrefour ouvert, desserré, translucide à ses voies, appartient à tous les chemins, de manière stable et instable. Place blanche, rond-point étoilé, flottant. (1992 : 52-53)

Il nous semble que chacune des œuvres du corpus, de par ses démarches de représentation de la folie, peut être décrite en « carrefour ouvert, desserré, translucide à ses voies » où le genre « appartient à tous les chemins », où s'opèrent à la fois rassemblement et dispersion et où les catégories sont simultanément « stable[s] et instable[s] ». « Place[s] blanches » où s'écrivent et s'inscrivent certains de ces « possibles en attentes », « rond[s]-points étoilé[s] » où s'ouvrent non seulement une troisième voie, mais une multiplicité d'autres chemins, espaces de mise en flottement et en circulation du genre littéraire comme sexué, ces histoires de fous et de folles pérennisent l'oscillation et entretiennent le doute en tant que moteurs d'une reclassification toujours en cours. Le mode de l'*inter* que privilégie la folie dans ses représentations littéraires est aussi celui d'une ambivalence porteuse, ambivalence inhérente aussi bien aux « milieux » décrits par Augustin Berque qu'à la « médiance » (1990 : 13) qu'il fonde et théorise comme une épistémologie non pas dissociative mais associative. Il s'agit bien, dans les lisières d'indécidabilité que constituent les textes étudiés, de valoriser l'ambivalence et la multiplicité qui président à la (re)constitution des genres, qui peuvent eux-mêmes se faire carrefours, comme nous allons tout d'abord le voir pour le genre littéraire.

2.A. Folie et inter-généricité

Commençons par signaler qu'au vu de l'hybridité générique constitutive de chacun des ouvrages du corpus, ce dernier peut paraître former à l'instar de l'ensemble de textes qu'explore Tilkin dans *Quand la folie se racontait*, « une zone de l'intersection » où semble là aussi s'observer dans une certaine mesure « un remaniement du 'système des genres' » (1990 : 66). Remanier le système signifie remanier aussi bien les catégories de genre elles-mêmes que leurs relations, dans ce que Macé baptise « une logique continue des carrefours » (2004 : 22-23) que la représentation de la folie fait tourner à plein régime. Les récits de folie viennent ainsi faire saillir ou ressortir les difficultés de définition comme de distinction des genres qu'ils adoptent, ces difficultés n'étant plus conçues comme des obstacles à la classification mais comme les outils d'une reclassification ; les points de débordement, les zones de flou offrent en effet à cette reclassification de parfaits points de départ. Ces histoires de fous et de folles pratiquent et promeuvent donc une inter-généricité que nous définissons d'une part comme interaction ou échange entre plusieurs genres dans le tiers espace du texte, et d'autre part comme hésitation ou oscillation entre un genre et un ou plusieurs autres.

Comme le rappelle à juste titre Deleu, « [d]ans une zone frontalière, tout baigne dans l'équivoque » (in Parret et al. 1993 : 103), et c'est en particulier le cas du genre dans les lisières d'indécidabilité aménagées par les récits du corpus, où viennent se brouiller encore davantage certaines distinctions déjà troubles ou instables. L'exemple le plus emblématique est sans doute celui de la distinction nouvelle/roman qui aujourd'hui encore, « n'est pas clairement avérée et l'incertitude est souvent la règle générale » (Ozwald 1996 : 11). Une telle incertitude est pleinement exploitée et considérablement renforcée par Self dans *The Quantity Theory of Insanity*, dont on a vu que les personnages traversent régulièrement les frontières qui, si elles séparent en effet les nouvelles du recueil, les font simultanément toutes communiquer, perméabilisant donc, dans un même mouvement, la paroi entre une nouvelle et l'autre, et celle que l'on tente de dresser entre le roman et ses chapitres et le recueil de nouvelles. Cette « remise en cause des seuils du texte et des voies qui y conduisent » que Rospide juge caractéristique de l'ouvrage inaugural de Self (2009 : 419) est donc par la même occasion une remise en question des seuils du genre et des voies qui y conduisent, venant interroger plus avant une relation déjà soumise à de multiples interrogations. Ajoutons que toutes les nouvelles du premier recueil selfien ont pour décor (voire même protagoniste) la ville de Londres, ce qui ajoute aux effets de correspondance et donc à la cohérence interne d'un ouvrage dont le statut (inter-)générique continue donc de poser question : peut-on s'en tenir à parler de nouvelles, soit de textes

considérés comme entièrement indépendants ou auto-suffisants, ou bien peut-on se risquer à évoquer les chapitres d'un roman fragmentaire, dé- ou restructuré ? Un bref survol de la critique nous a déjà montré dans la partie précédente que les deux alternatives semblent possibles, et dans cette coprésence réside précisément tout l'intérêt du texte pour l'élaboration d'une classification à choix multiples, et pour la mise en relation toujours renouvelée des catégories existantes. Dans une moindre mesure, on pourrait également considérer que *The Lagoon and Other Stories*, qui a de façon générale la marginalité et la vulnérabilité pour fils conducteurs, oscille parfois entre recueil et roman : l'ouvrage compte en effet non pas une seule mais trois nouvelles asilaires auxquelles fait écho « Jan Godfrey ». Aucun hôpital psychiatrique n'étant spécifiquement nommé, il pourrait hypothétiquement s'agir du même dans chacun de ces trois textes, qui trouveraient alors éventuellement leur place dans un roman à structure chorale, dont chaque chapitre se concentrerait sur le point de vue d'un personnage différent. Ajoutons à cela un effet d'écho non seulement thématique, mais également stylistique et symbolique entre l'une des nouvelles asilaires du recueil inaugural, « Snapdragons », et les premières pages de *Faces in the Water* où ces « gorges-de-loup » constituent également un motif récurrent (« snapdragons », Frame *FW* 7, 11, 14).

Si Frame semble jouer moins explicitement ou délibérément que Self sur cette oscillation entre roman et nouvelle, soit sur un rapport foncièrement ambivalent entre deux genres aux nombreux liens de parenté, elle joue pleinement au sein même de ses premières nouvelles sur ce que Liliane Louvel nomme « l'oscillation constitutive du genre » (2002 : 5). Force est de rappeler en effet que la nouvelle, espace entre par excellence, « se situe à mi-chemin d'un ensemble de formes – telles que le poème lyrique, sonnet, poème en prose – qui ont comme propriété commune d'être brèves et non-narratives, et d'un genre unique : le roman, qui possède les qualifications inverses : grande amplitude et narrativité » (Tibi in Carmignani 1995 : 13). Point de croisement des contraires, d'équilibre entre des forces traditionnellement opposées, piste de sortie du binarisme donc, la nouvelle constitue donc un véritable tiers espace (soit un espace privilégié de représentation de la folie) et bel et bien, comme le suggère la célèbre analyse de Valerie Shaw, un espace-frontière[54] :

[54] Quoiqu'avec prudence et circonspection, Shaw souligne ainsi une affinité particulière entre le genre de la nouvelle et le thème de la frontière : « [t]he types of experiences treated in short fiction are so many and various that it would be misguided to suggest that 'frontier subjects' are definitive of the genre, or even of a distinctive subgenre. What can be claimed, however, is that these subjects have a special appeal for storytellers » (1983: 192). Citant Valerie Shaw en prélude à sa réflexion sur le lien entre la nouvelle et la frontière, Catherine Grall, tout en reconnaissant l'existence de ce lien, se montre plus prudente encore, évoquant également le roman : « [l']association entre un thème et un genre littéraire semble toutefois bien délicate, d'autant plus lorsqu'il s'agit

> A frontier is most simply defined as the part of one country that borders on another. It is a notion which we understand by seeing the relationship between two areas, though the frontier itself is a borderland, a third entity. Applying this to the aesthetic of the short story, it can be proposed that the combination of chiselled definiteness and tantalizing suggestiveness inherent in the form, makes it ideally suited to exploring that third entity, which is itself both a distinct line and a borderland whose features are shadowy and indistinct. […] If it were not for the human institutions which make the concept 'national frontier' physically real, the traveller would constantly be crossing invisible lines, finding himself without warning in unfamiliar circumstances; it is the position in which many short-storywriters want to put their readers, imaginatively at least. (Shaw 1983 : 192)

Avant même l'apparition du « borderland » dans la production critique des *border studies* ou l'émergence de la trialectique dans les travaux de Soja, Shaw conçoit la frontière comme espace à part entière, et en propose une conceptualisation relationnelle et déjà, en quelque sorte, trialectique, en ce qu'elle identifie dans cet espace-frontière, tout en indétermination (« shadowy and indistinct »), l'ouverture d'une troisième voie ou catégorie (« a third entity ») dont la nouvelle, genre profondément liminal, offre un parfait instrument d'exploration. Combinaison virtuose de fermeture et d'ouverture (« chiselled definiteness and tantalizing suggestiveness »), la nouvelle peut à la fois nous orienter et nous désorienter à travers ce tiers espace où (d'autant plus lorsque s'y déploient des représentations de la folie) la classification générique peut perdre tout repère face à l'inter- ou à la pluri-généricité qui le gouverne. Les nouvelles de *The Lagoon and Other Stories* intègrent ainsi des éléments de conte et semblent parfois frôler le poème en prose, là où on peut légitimement hésiter, pour la catégorisation de la nouvelle éponyme du premier recueil de Self, entre l'entrée de journal intime, le compte-rendu de conférence, l'extrait d'autobiographie voire les esquisses d'un article de recherche incorporant diverses équations. Qui plus est, si la brièveté de certaines des nouvelles de *The Lagoon* invite d'autant plus à un rapprochement avec des formes telles que le poème en prose, « The Quantity Theory of Insanity » compte non pas une vingtaine de pages, comme la plupart des (longues) nouvelles du recueil, mais plus de 70, se plaçant donc avec « Ward 9 » (69 pages) au seuil de cette terre du milieu aux limites fluctuantes qu'est la *novella*, parangon de l'espace entre[55]. Tantôt dite longue nouvelle et tantôt roman court, la *novella* marque sur le continuum

---

de la nouvelle, dont on a pu contester parfois le statut générique. On sait que son imposant cousin, le roman, se distingue lui-même par son caractère insaisissable et je me garderais bien d'affirmer ici qu'il existe plus de nouvelles traitant le thème de la frontière que de romans… » (Grall in Martinière & Le Ménahèze 2003 : 131). Il nous semble en effet que la nouvelle comme le roman constituent (chacun à leur façon) des genres *à* la frontière, s'élaborant le plus souvent *sur* la frontière et pouvant donc traiter régulièrement *de* la frontière, ce qui n'est pas sans lien avec leur « caractère insaisissable », soit leur appel toujours renouvelé à une hétérotypologie.

[55] Self explore pleinement les potentialités de ce genre liminal dans le diptyque de *novellas* intitulé *Cock & Bull*, paru en 1992, l'année suivant la publication de *The Quantity Theory of Insanity*. Quant à McEwan, dont les romans courts *The Comfort of Strangers* (1997) et *On Chesil Beach* (2007) sont parfois considérés comme des *novellas*, il ne cache pas son intérêt pour cette forme, tout en intégrant de façon significative à cette réflexion sur le genre littéraire des considérations relatives au genre sexué : « I do like the idea of writng more short stories, but the novella – the 20,000- to 40,000-word novel – appeals to me more. In the literary culture, there is a strong virility

générique le point mobile d'oscillation entre ces deux genres ; peut-on s'étonner que les deux textes à tant s'en approcher dans le recueil selfien soient deux récits de folie, marqués aussi bien thématiquement que génériquement par la liminalité ? On voit bien à travers de tels exemples de quelle façon « [l]a nouvelle se prête parfois […] aux jeux de la contradiction, de la divergence, de la faille voire de l'indécidable, qu'elle tend à mettre en exergue plutôt qu'à réguler » (Lepaludier in Louvel 2002 : 29-30). Le potentiel de la nouvelle à devenir lisière d'indécidabilité se trouve donc pleinement réalisé dans ces récits de folie, qui viennent déstabiliser le genre.

Les romans du corpus cultivent également cette indécidabilité dont les représentations de la folie soulignent la fécondité aussi bien esthétique qu'épistémologique. Le roman est lui aussi, peut-être plus encore que la nouvelle, un genre intrinsèquement hybride et inclusif, un genre-carrefour en quelque sorte, la plasticité même selon Bakhtine, qui le définit avant tout par l'interface qu'il occupe (« a zone of contact with the present in all its openendedness », 1986 : 7) et par le mouvement qu'induit et perpétue cette communication permanente : « [i]t is a genre that is ever questing, ever examining itself and subjecting its established forms to review. Such, indeed, is the possibility open to a genre that structures itself in a zone of direct contact with developing reality » (*Ibid* : 39). Si la nouvelle est déjà définie en termes spatiaux et subversifs par Louvel comme une « zone de résistance à la modélisation » (2002 : 5), voilà qui semble tout aussi voire d'autant plus vrai pour le roman, genre de l'interface qui se développe dans la continuité de l'expérience et, à l'instar de la réalité même, reste toujours en émergence, mais qui tout en créant sans cesse de nouvelles catégories au fil de ses diverses manifestations, revient tout aussi inlassablement sur ses catégories existantes pour les remodeler. Cet anti-statisme inhérent au roman, et qui devrait également s'appliquer aux processus de sa classification, est soigneusement mis en relief par l'auteur à travers la répétition de « ever », d'une part, et la prédominance de formes gérondives pour souligner le va-et-vient structurant ce genre qui semble lui aussi devoir se penser en termes oscillatoires. L'oscillation constitue ainsi le principe fondateur et structurant du roman de McEwan selon l'analyse qu'en propose Olga Cox Cameron :

> From the very beginning, even in the title itself, one can discern a particular oscillation that will condition the entire novel. *Enduring Love*. Is enduring an adjective or a verb? Is this an objective description of an objective phenomenon, erotomania, which the psychiatric report at the end of the novel indeed calls a most lasting form of love, or is it rather about

fixation. If you publish a short novel, people think you just can't get it up for the full stretch. […] Many 150,000-word novels would have turned out better at a third the length. It's formidably hard for a writer to sustain quality at great length. Few achieve it » (McEwan in Roberts 2010 : 197).

> what it is like to endure love, to be the object of love for a stalker and, behind this, to endure the test of marriage. The structural juxtaposition of the two versions of the story – novelistic first-person narrative and article culled from a psychiatric journal – accentuates this oscillation. (Cameron Cox 2002 : 1155)

Cette dynamique oscillatoire – inscrivant à la fois le texte lui-même et son interprétation dans la constance ou la continuité d'un mouvement de balancier potentiellement pluridirectionnel – se déploie aussi bien au niveau sémantique que générique, affectant donc aussi bien le ou les sens du roman que sa ou ses formes. De plus, toute détermination du statut générique d'un texte prend à la fois en compte éléments thématiques et formels, les catégories de genre s'élaborant le plus souvent à la croisée de nombreux traits ; et tout texte, en particulier lorsqu'il s'agit du creuset ouvert du roman, peut s'écrire à la croisée de ces catégories. La détermination de son statut verse alors dans l'indétermination, en particulier dans le cas des récits de folie oscillatoires que sont aussi bien *Enduring Love* que *Monkey's Uncle*. L'indécidabilité générique du roman de McEwan est notamment visible à la variété des étiquettes qu'ont pu lui appliquer la critique (roman d'idées, roman psychologique, thriller, roman à coloration policière et/ou épistolaire…)[56], souvent placées sous le signe de la combinaison soit de l'inter-généricité, voire de l'inter-disciplinarité. Songeons notamment aux appellations déjà passées en revue de « thriller épistémologique » ou de « neuro-novel », où la combinaison est également une tentative de création ou d'esquisse d'un nouveau sous-genre. Il peut s'agir aussi bien d'esquisser de nouvelles catégories que d'esquiver certaines catégories jugées peut-être trop restreintes, à l'instar de Nicolosi qui décerne à divers mémoires et romans de Diski le qualificatif de « fables postmodernes » (in Ganteau & Onega 2014 : 36)[57]. Le terme de « fable », tout se référant spécifiquement à un court récit allégorique et/ou humoristique à moralité, auquel Diski emprunte notamment le motif des animaux parlants, peut également avoir un emploi hypéronymique (ce qui sert de matière ou de sujet à un récit) donc plus inclusif, faisant alors potentiellement de ce roman un tiers espace ou carrefour générique où se croisent

[56] Les travaux critiques consacrés à l'œuvre de Diski en général et à *Monkey's Uncle* en particulier étant à ce jour assez rares, il n'existe pour l'heure que quelques premières tentatives de classification du roman comme de l'œuvre en général. Rappelons cependant que plusieurs de ces tentatives insistent en prélude sur la propension de Diski à placer chacun de ses textes *entre* divers discours et divers genres (Caporale-Bizzini), et que cette tendance à la liminalité est à la fois éthique (Nicolosi) et esthétique. Dans le seul article se concentrant exclusivement sur *Monkey's Uncle* (et qui en souligne le caractère subversif) Bernhard Reitz souligne que l'interprétation du roman doit prendre en compte non seulement le récit principal de la Charlotte d'en haut, mais chacune des histoires qui se rencontrent à ce carrefour textuel (in Behlau & Reitz 2004 : 147) ; il nous semble que cette affirmation s'applique aussi bien aux sens ou messages de l'œuvre qu'à son ou ses genres.

[57] Signalons ici que, comme le rappelle Robert Hanks, Diski ne fait pas elle-même de distinction générique entre les nombreux textes dont elle est l'auteure, si variés soient-ils : « [f]or 30 years she has been one of the most individual, wildly various writers in English literature, a prolific author of novels, short stories, reviews, essays, travelogues, memoirs – though part of the individuality is that she makes those distinctions between genres or forms seem flimsy and artifical : 'It's all writing' » (2015, en ligne).

entre autres le récit réaliste conventionnel, le conte philosophique et l'écriture biographique, fable polymorphe dont l'adaptation « postmoderne » peut en outre renforcer toute visée subversive. Dans *Monkey's Uncle* comme dans *Enduring Love* donc, le va-et-vient générique continu crée et maintient l'hésitation, entretient un doute porteur poussant à privilégier l'indétermination à la détermination générique. L'oscillation se révèle bel et bien féconde, puisqu'elle peut mener à l'innovation classificatoire et souligne la nature flottante des genres et la propension de certains (dont nouvelle et roman) au pluralisme.

Indécidabilité semble en effet rimer une fois encore avec pluralité dans l'étude que mène Baraniecka de *4.48 Psychosis*, insistant avant tout sur la liminalité inhérente à la pièce :

> Seen from this perspective of limen, the play is best described as a presentation of the speaker's experience of balancing between opposite ideas such as love and hate, life and death, absence and presence, sanity and insanity. Being in this liminal space, the speaker experiences the ideas in the moment of their momentary convergence and dissolution into one another, in the borderline zone where such apparently conflicting concepts lose their determinacy and identity and blur into one another, being voided of their conventional meanings. (2013 : 213)

L'espace-frontière de la pièce (« borderline zone ») est bel et bien un tiers espace puisque sa propriété première est de permettre la conciliation ou la congrégation – voire même la (con)fusion, dans l'expérience psychotique – des contraires ici présentés dans un rapport d'association et non de dissociation. Si dans cet espace explicitement liminal, des concepts tels que vie et mort ou amour et haine perdent ici la précision de leurs contours comme de leur contenu, s'affranchissant de tout sens conventionnel, il semble en être de même pour les genres puisque, comme chez McEwan, l'indécidabilité caractéristique du dernier texte de Kane s'y manifeste à tous les niveaux et fait multiplicité : « [t]he sublime quality of the play's aesthetic lies in its undecidability, which, in turn, invites the semantic and formal plurality into its midst » (*Ibid* 205). Si le théâtre est par essence un genre au carrefour, dans un espace entre texte et scène soit entre mediums, où se déploie un réseau complexe de relations entre dramaturges, lecteurs, metteurs en scène, acteurs et spectateurs, il ne cesse par ailleurs d'osciller dans le texte de *4.48 Psychosis* entre divers genres littéraires. L'indécidabilité générique de la pièce, que souligne à juste titre Baraniecka (*Ibid* 210), la rapproche tantôt du pôle dramatique, tantôt du pôle poétique dans des lectures critiques qui, nous l'avons vu, multiplient les dénominations combinatoires pour tenter d'en saisir toute la subtilité et la subversivité.

Au sein des lisières d'indécidabilité générique qu'aménagent les récits de folie du corpus, qu'il s'agisse donc de placer le texte dans un espace entre les genres ou de démontrer que tout genre lui-même constitue un espace entre, le principe d'oscillation règne afin que toute

interprétation et/ou classification reste dynamique, et ouverte. Comme l'observe en effet Baraniecka face au texte de *4.48 Psychosis*, « [i]nstead of providing a clear and coherent interpretation, any attempt at setting a frame only produces more questions, each complicating the other even further and opening (unframing) the play to an even greater ambiguity and uncertainty of meaning » (2013 : 210). Comme nous allons le voir, ces histoires de fous et de folles, à commencer par la dernière pièce de Kane où l'indécidabilité est aussi bien générique que genrée, défient l'interprétation univoque et promeuvent une équivocité caractéristique des représentations littéraires de la folie et des espaces liminaux qu'elles investissent, incitant à toujours ouvrir et redéfinir le cadre du genre littéraire, mais aussi sexué.

2.B. « Impersonnages » de la folie

Plusieurs protagonistes des récits de folie étudiés semblent, en termes de genre, « devenir un voisinage, une *indiscernabilité* » (Deleuze & Guattari 1980 : 31) dans les lisières d'indétermination genrée qu'aménagent ces récits. Une telle indécidabilité constitue l'une des caractéristiques premières de *4.48 Psychosis*, pièce que nous avons dite peuplée de « transpersonnages » dont il est délicat voire impossible de déterminer aussi bien le nombre que le genre, le texte appelant ainsi un travail d'interprétation toujours différent et toujours renouvelé, et ayant donné lieu à diverses sélections d'actrices et acteurs par divers metteurs en scène. Avant de revenir à un cas si emblématique, signalons que d'autres histoires de ce corpus, où prolifèrent aussi bien les allusions à l'androgynie et à l'hermaphrodisme que leurs manifestations, créent et maintiennent le doute quant à l'identité de genre de certains personnages, à commencer par « Ward 9 », de Self. Les dix premières pages de la nouvelle ne donnent en effet aucun indice décisif du genre de son protagoniste, qui porte le prénom mixte ou androgyne de « Misha », et prend au sein du service psychiatrique des fonctions restant majoritairement associées au féminin aujourd'hui encore – l'art-thérapie étant, comme l'ergothérapie en milieu hospitalier, le plus souvent exercée par des femmes. L'indétermination genrée qu'instaure l'incipit perdure donc un certain temps avant que le lecteur soit assuré que Misha est un homme ; le phénomène se reproduit dans « Mono-Cellular », où l'indétermination se fait si prégnante que Graham Matthews, au fil de l'analyse qu'il mène de cette si déstabilisante nouvelle, fait le choix de la prudence soit du non-choix entre les pronoms personnels pour se référer à l'instance narrative (« his or her », « him or herself », 2016 : 116). Le texte finit en réalité par disséminer quelques rares indices permettant de déterminer qu'il

s'agit ici d'un narrateur (« well done, old chap! », « I'm the man for it », Self *QTI* 211, 213), mais il faut à nouveau attendre plus d'une dizaine de pages pour qu'une certitude (fragile toutefois) émerge. En outre, la nouvelle dans son ensemble se déploie dans un espace entre par excellence (« I'm a pale face at a window on a half-landing… », *Ibid* 220), entre mouvement et immobilisme (« I'm sitting vertiginously », *Ibid* 205), et entre raison et folie[58], dans une véritable lisière d'indécidabilité où rien n'est sûr, de l'identité et de la condition du protagoniste à la nature de l'intrigue, en passant bien entendu par les possibilités d'une classification.

La multiplication des points de suspension menant jusqu'à la fin ouverte et même expansive de la nouvelle (« expanding and contracting… expanding… », *Ibid* 226) semble pouvoir indiquer la mise en suspens et/ou en mouvement de toute catégorie, dans un texte dont le protagoniste et narrateur est explicitement et continuellement en flottement : « slowly I relax again, blob out, float in the limpid fluid that magnifies my transparent body » ; « floating in a viscous bath of salty, crushed fluid » ; « [a]s it is I can float downstairs » ; « I float downstairs » (*Ibid* 210, 217, 221). Ainsi, la masculinité même de ce sujet en crise est flottante, ouverte, ambivalente, comme on le voit notamment à l'attitude étonnamment maternelle du narrateur envers les produits de la mer que sa société (« Ocean Ltd ») doit vendre, et auxquels il se réfère à répétition comme à ses enfants : « the children » (*Ibid* 203, 204, 213, 224, 225) ; « my children » (*Ibid* 199, 220) ; « [m]y Children… » (*Ibid* 226). La nouvelle met ainsi en relief, dans l'espace liminal qu'ouvrent et investissent les troubles sans nom du narrateur, la labilité du genre et le polymorphisme identitaire, l'identité masculine n'excluant en rien un ou plusieurs éléments féminins, et réciproquement, conformément à la vision que défend notamment McEwan : « male and female should exist in balance within individuals » (2007 : 68). Il nous semble que cet équilibre peut varier indéfiniment, et le dosage changer d'un individu à l'autre et en chacun et chacune avec le temps, créant ainsi un éventail d'identités consistant en des combinaisons et recombinaisons de genres. L'individu serait ainsi « point de rencontre » (Faugeras in Chemla 2010 : 12) et/ou lieu de mélange, singulier pluriel, carrefour entre les genres et interface où ces catégories peuvent s'ouvrir et communiquer puisque, comme nous le rappelle Cixous, « [h]ommes ou femmes [sont des] êtres complexes, mobiles, ouverts » (2010 : 111). Les histoires de fous et de folles du corpus créent plusieurs de ces individus ouverts,

[58] Le narrateur semble ainsi faire l'expérience d'une inquiétante saturation sensorielle, entre autres symptômes qu'il énumère au fil du texte (apparition d'une verrue aux attributs étranges, insomnies…), attribuant à l'ensemble de son environnement des propriétés magiques et baignant la nouvelle dans une atmosphère profondément étrange.

occupants du carrefour susceptibles de prendre les traits du « troisième homme » rêvé par Serres :

> En cet espace médian se lève, en effet, transparent, invisible, le fantôme d'un troisième homme, connectant l'échange entre le même et l'autre, abrégeant le passage entre le prochain et le lointain, dont le corps croisé ou fondu enchaîne les extrémités opposées des différences ou les semblables transitions des identités. Mieux que le décrire ou le définir, je veux le devenir, ce voyageur qui explore et reconnaît, entre deux espaces éloignés, ce tiers lieu. (1996 : 29)

De l'espace entre ou « médian », « tiers lieu » toujours caractérisé à la fois par la transitionnalité (notamment inscrite dans la récurrence du participe présent), par la multiplicité (« différences » et « identités » étant à juste titre mises au pluriel), et avant tout par la communication et l'interaction (« connectant », « le passage »), on passe à *l'individu entre*, soit la troisième voie que vient incarner ce troisième homme au corps alternativement *inter* (« croisé ») et *trans* (« fondu »), « voyageur » et passeur à l'instar de tant des fous et folles tels que les représentent les récits du corpus.

Certains des attributs de ce « troisième homme » qui s'incarne de diverses façons et à divers degrés dans les ouvrages étudiés se retrouvent chez l' « impersonnage » que Sarrazac identifie dans les travaux de certains dramaturges contemporains, dont Kane et Beckett : « [l']impersonnage beckettien, c'est l'homme, tout l'homme, dans la nudité de sa condition. Ce qui ne signifie pas l'homme dans sa généralité. L'impersonnage est de bout en bout singulier. Singulier pluriel, dans la mesure où il appartient au monde du 'ils' ». Et l'auteur ajoute, pour affiner sa définition de ce terme qu'il forge dans sa *Poétique du drame moderne* (2012), que « [c]ontrairement à la dépersonnalisation qui entraîne l'abstraction et la vacuité totales du personnage, l'impersonnalisation crée un personnage ouvert à tous les rôles, et à tous les possibles de l'humaine condition. L'impersonnage est fondamentalement *transpersonnel* » (2012 : 232-233). Là où le transpersonnage met en acte la simple transgression[59], pour reprendre la terminologie westphalienne, il nous semble que l'impersonnage, omniprésent dans *Crave* déjà, et peut-être plus encore dans *4.48 Psychosis*, est une figure de la transgressivité, soit de la transgression devenue principe permanent, et de la circulation perpétuelle dans ce « monde du 'ils' », autre expression du tiers lieu ou carrefour qu'occupent si souvent les représentations littéraires de la folie, à commencer par la dernière pièce de Kane[60]. Le préfixe de

[59] Le transpersonnage est une autre des entités et/ou catégories ouvertes que fonde Sarrazac dans sa *Poétique du drame moderne* et qui s'illustre parfaitement selon lui, comme nous l'avons évoqué en deuxième partie de cette thèse, dans l'œuvre de Kane, *Cleansed* en particulier.

[60] « 'Sur la frontière' : les personnages de Kane évoluent dans un lieu impossible, 'sur la frontière' exactement, c'est-à-dire en un point limite où il n'y a pas de frontière, pas de distinction, où vie et mort peuvent être réunies dans le même corps » (Karsenti & Mendelsohn 2004 : 20).

l'impersonnage n'est de toute évidence pas celui de la négation (« sans », privatif) mais de l'inclusion (« dans », locatif) et de l'*inter* ; l'impersonnage est donc à la fois un et multiple, à l'instar d'une Charlotte aux maintes identités ou avatars dans *Monkey's Uncle*, et qui traverse les frontières du genre en s'identifiant pleinement à Robert FitzRoy, avec qui elle s'imagine de plus un lien de parenté : les chapitres le concernant sont ainsi menés en focalisation interne par une voix narrative dont on ne peut que supposer qu'il s'agit de celle de Charlotte lisant, et (re)vivant obsessionnellement l'histoire de FitzRoy[61]. La focalisation efface cependant toute distinction entre ancêtre et descendante, homme et femme, dans ce régime du « singulier pluriel » qui structure l'ensemble du roman de Diski, mais aussi, d'une certaine manière, celui de Frame.

Dans *Faces in the Water*, en effet, le vaste éventail de portraits ou vignettes de diverses patientes (et patients) que côtoie Istina, faisant du texte une riche composition ou constellation de multiples histoires de folles et de fous, tente d'apporter des réponses à une question fondamentale de la narratrice : « [w]hat was inside their minds ? » (Frame *FW* 149). En s'effaçant régulièrement derrière celles et ceux dont elle écoute les paroles et observe les gestes pour tenter de comprendre au mieux leur expérience, d'avoir et de donner accès à leur univers intérieur, Istina devient en quelque sorte un impersonnage, que nous définissons ici comme un personnage qui s'efforcerait sans cesse de se mettre dans la peau d'un ou plusieurs autres, d'entrer dans leur esprit, de devenir l'autre ne serait-ce qu'un instant. Employant tour à tour le pronom singulier (« I ») et pluriel (« we) tout au long du récit, la narratrice ne cesse en effet de sortir d'elle-même pour épouser tantôt une identité collective, tantôt une multiplicité d'identités dans une dynamique bel et bien caractéristique de l'impersonnage. Chez Frame, une voix principale fait ainsi entendre, fût-ce de manière indirecte ou incomplète, une myriade d'autres voix de la folie, si bien que le roman pourrait sans doute être dépeint comme se décrit lui-même le texte de *4.48 Psychosis* : « a solo symphony » (Kane *4.48* 40). Cette symphonie solo, véritable hymne de l'impersonnage, semble se jouer par excellence dans ce « monde du 'ils' » qu'habitent ou que hantent les voix de la pièce, qui prouvent que, pour le dire avec Torti-Alcayaga, « les 'personnages centraux' de Sarah Kane sont des carrefours ouverts » (2008, en ligne). Le choix de James Macdonald pour la toute première production de la pièce en juin 2000 au Royal Court, révèle que son interprétation de la pièce y fait véritablement émerger

[61] Dans le neuvième chapitre de *Enduring Love*, Joe tente d'adopter le point de vue de Clarissa sur les événements qui bouleversent leur vie commune ainsi que leurs vies personnelles. Ce récit en focalisation interne change donc l'espace d'un chapitre de point ou de personnage focal, et Joe traverse ou s'efforce de traverser les frontières de genre et de s'identifier à Clarissa.

l'impersonnage : si selon lui, il y a une seule voix principale dans *4.48 Psychosis*, il ne l'assigne pas pour autant à une seule actrice comme Régy et Benedetti après lui, mais partage au contraire le rôle entre trois acteurs (Daniel Evans, Jo McInnes et Madeleine Potter) chargés d'incarner ensemble et alternativement ce « sujet-chorique » (Angel-Perez 2015, en ligne), et de rendre sur scène cette « symphonie solo » : « [i]t was an unusual process in the sense that basically there is only one voice in the piece – or one central voice, although there is also the doctor/lover voice. What was fascinating, and very liberating for the actors, was to have three people sharing responsibility for one character » (MacDonald in Saunders 2002 : 123). Il y a donc bel et bien plusieurs voix en une, et plusieurs personnages en un selon la logique du « singulier pluriel » propre à l'impersonnage[62]. Cette « symphonie solo » rend l'un multiple aussi bien sur le plan du genre sexué que littéraire, puisque l'expression, qui met l'accent sur la saisissante musicalité de la pièce, la place entre l'univers dramatique et le monde de la musique.

Daniel Evans, Jo McInnes et Madeleine Potter dans 4.48 Psychosis *de James Macdonald (Royal Court Theatre, 2000)*

Les espaces entre de la folie tels que les représentent non seulement *4.48 Psychosis* mais l'ensemble des ouvrages du corpus, tiers espaces de transgressivité, à la fois seuils et carrefours,

[62] Ajoutons ici que le décor de cette première production de *4.48 Psychosis* contribuait également à la mise en œuvre de cette logique du « singulier pluriel », comme le signale à juste titre Andrew Dickson : « [d]esigner Jeremy Herbert created a setting that was as stark as the text, a single large mirror suspended at a 45-degree angle over a plain white floor – visually elegant, but also a metaphor for the script's prism of multiplying personalities » (2016, en ligne).

paraissent ainsi particulièrement propices à la création et à l'épanouissement d'impersonnages aux voix/es de l'*inter*, investissant l'entre-catégories pour à la fois déformer et réformer le cadre, sur le plan du genre sexué et littéraire en particulier. C'est bien une redéfinition du cadre qui est en jeu sur la scène de l'impersonnage, comme l'affirme Sarrazac :

> Dans ce cadre qui n'en est pas un, dans ce cadre sans bordure et sans limites, l'impersonnage n'en finit jamais de sortir de lui-même et de sortir du drame. Il échappe à la clôture du drame-dans-la-vie pour atteindre l'illimitation du drame-de-la-vie, passer de la scène à la salle et rejoindre ainsi le monde dans lequel nous vivons. (2012 : 240)

L'impersonnage tel que le définit ici l'auteur nous semble constituer à la fois une figure inclusive de l'*inter*, en tant que carrefour entre « tous les possibles de l'humaine condition », du *trans*, puisqu'il « n'en finit jamais de sortir de lui-même et de sortir du drame », et du *dis* ou de l'alternative, étant donné qu'il « échappe à la clôture » et atteint une illimitation qui, aussi paradoxal que cela puisse paraître, nous semble se loger au cœur même des redéfinitions de la frontière proposées dans cette dernière partie. La frontière interface, surface d'interaction ou de bord à bord où les cloisonnements laissent place à la communication, serait ainsi « ce cadre qui n'en est pas un », « ce cadre sans bordure et sans limites » esquissant les contours ouverts de toute catégorie véritablement hétérotypologique. Les seuls contours possibles dans cette logique hétérotypologique (dont on verra dans le dernier chapitre toute l'affinité avec la logique rhizomatique défendue par Deleuze et Guattari) sont des lignes de fuite auxquelles la frontière, où se joue toute dynamique de dé- comme de reterritorialisation, offre un espace de déploiement et d'(inter)action. La troisième voie esthétique comme épistémologique qu'ouvrent les représentations littéraires de la folie en ouvre à son tour une myriade d'autres, le tiers espace étant par excellence celui du *dis* ou des alternatives, soit de « multiplicités de masses ou de meutes, non plus de classes », « ensembles flous, non plus exacts » (Deleuze & Guattari 1980 : 631) – or « [d]u point de vue du pathos, c'est la psychose et surtout la schizophrénie qui expriment ces multiplicités » (*Id*)[63]. Il est désormais temps de se tourner vers l'horizon des espaces-frontières que représentent les récits de folie étudiés, et de tenter de suivre ces lignes de fuite vers une redéfinition du genre sexué et littéraire placée sous le signe de la multiplicité et de l'illimitation.

[63] Les auteurs posent en premier lieu dans *L'Anti-Œdipe* une définition spécifique de la notion de multiplicité : « [s]eule la catégorie de multiplicité, employée comme substantif et dépassant le multiple non moins que l'Un, dépassant la relation prédicative de l'Un et du multiple, est capable de rendre compte de la production désirante : la production désirante est multiplicité pure, c'est-à-dire affirmation irréductible à l'unité » (Deleuze & Guattari 1972 : 50).

Chapitre 9.

Lignes de fuite : vers une redéfinition du genre

> Un devenir n'est ni un ni deux, ni rapport des deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite, de chute, perpendiculaire aux deux.
>
> (Deleuze & Guattari 1980 : 359)
>
> Entre les sexes, les genres ou les règnes, quelque chose passe. Le devenir est toujours 'entre' ou 'parmi' […].
>
> (Deleuze 1993 : 11-12)

Si tout espace liminal est espace du (et en) devenir, les espaces entre où s'épanouissent au sein du corpus les représentations littéraires de la folie semblent avoir alors pour vocation principale de perpétuellement transporter le lecteur comme le théoricien des genres vers ces « contrées à venir » qui constituent selon Deleuze et Guattari l'une des destinations par excellence de l'écriture même (1980 : 11). Dans les espaces-frontières qu'aménage la folie en littérature, où catégories et identités de genre(s) sont toujours mises et maintenues en mouvement, la frontière devient bel et bien ligne de fuite, également appelée « ligne de déterritorialisation » par les auteurs pour qui de telles lignes définissent les multiplicités si centrales à la logique rhizomatique qu'ils appellent de leurs vœux[64], et (dé)structurent le rhizome lui-même, antidote aux dichotomies. Identifiant dans tout livre (comme nous l'avons dit en introduction à cette étude) à la fois « des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités » et « des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification » (*Ibid* 9-10)[65], Deleuze et Guattari voient dans l'acte d'écriture une possibilité de « faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite » (*Ibid* 331) pour lutter contre les tendances enracinées de la pensée classificatoire à l'arborescence, à la hiérarchisation et à la rigidification.

Comme le souligne Bertrand Westphal après eux, [l]a ligne de fuite alimente une dynamique de l'imprévu et de l'impermanence » (2007 : 88) qui nous paraît bien souvent gouverner les espaces entre de la folie au sein des récits étudiés, propices à une célébration de l'éphémère, du

---

[64] « Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres » (Deleuze & Guattari 1980 : 15).

[65] Comme le précise Westphal dans le sillage de *Mille Plateaux*, « [l]es lignes de fuite amorcent une déterritorialisation. Et le territoire, mu par cette énergie qui le déterritorialise, est subordonné à une reterritorialisation provisoire qui elle-même aboutira à une déterritorialisation ultérieure, etc. De même que la transgression permanente finit par devenir transgressivité, un territoire rendu incessamment mobile finira par être présidé (pour ainsi dire) par une quasi impalpable dialectique déterritorialisante. Dès lors, le territoire s'occulte au profit d'une territorialité évolutive, toute tentative de délimitation étant vouée à l'éphémère » (2007 : 89).

transitoire et de l'incertain, soit de l'à-venir ou du devenir. Aussi bien seuils que carrefours, ces espaces toujours en cours de déterritorialisation et/ou en attente de reterritorialisation, bien moins délimités qu'illimités par ces lignes de fuite qui les (in)définissent, favorisent la rencontre qui, pour le dire avec Maldiney, « a partie liée avec l'inattendu » (2007 : 30), la frontière devenant horizon. Du nomadisme souvent dit caractéristique des personnages de fous – notamment dépeints en « êtres de fuite » (Deleuze & Guattari 1980 : 331) suivant des « lignes d'erre » (Desbarats in Berque 2015 : 140) – découle ainsi, nous l'avons vu, une forme de nomadisme du genre dans des récits qui, d'autant plus lorsqu'il s'agit de folie, « naviguent sur plus d'une ligne d'errance » (Louvel in Binard et al. 2015 : 35). L'esthétique et l'épistémologie liminales de ces histoires de fous et de folles viennent ainsi rappeler et confirmer que « les formes esthétiques-artistiques ne sont pas des objets mais des trajets » (Maldiney 2007 : 150)[66], moins œuvres qu'ouvertures.

Explorations et exploitations d'une liminalité associée à la mutabilité et à la multiplicité, ces représentations littéraires de la folie semblent bel et bien adopter un fonctionnement d'ordre rhizomatique (que nous détaillerons un peu plus loin), le rhizome étant lui-même foncièrement liminal : « [l]e rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* » (Deleuze & Guattari 1980 : 36). En occupant l'espace ouvert, mobile, « inter-être » et « *intermezzo* » de la frontière dans leurs récits de folie, les auteurs du corpus en viennent ainsi à faire rhizome et, comme le prône Cixous dans son *Rire de la Méduse* (1975), à

> [a]dmettre qu'écrire c'est justement travailler (dans) l'entre, interroger le procès du même *et* de l'autre sans lequel rien ne vit, défaire le travail de la mort, c'est d'abord vouloir le deux, et les deux, l'ensemble de l'un et l'autre non pas figés dans des séquences de lutte et d'expulsion ou autre mise à mort, mais dynamisés à l'infini par un incessant échangement de l'un entre l'autre sujet différent, ne se connaissant et se recommençant qu'à partir du bord vivant de l'autre : parcours multiple et inépuisable à milliers de rencontres et transformations du même dans l'autre et dans l'entre […]. (2010 : 51-52)

Tout se joue encore et toujours dans l'entre, espace vivant et vibrant dont la logique associative se manifeste notamment dans le néologisme et mot-valise d' « échangement », qui démontre que de l'interaction procède une évolution que ne cesse de pérenniser le vocabulaire choisi dans ce passage. Jamais « figés » mais au contraire « dynamisés à l'infini » dans cet entre de l'écriture – celle de la folie en particulier – les genres y suivent ce « parcours multiple et

[66] « Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement […]. Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible » (Deleuze 1993 : 11).

inépuisable à milliers de rencontres et de transformations » que seules peuvent guider des lignes de fuite, faisant de ces espaces-frontières des espaces non seulement du *trans* et de l'*inter*, mais également du *dis*, qui ouvre à la conception et à la conceptualisation des catégories une myriade d'alternatives ou de possibles. Ces alternatives naissent et renaissent toujours « au bord vivant de l'autre » soit à la frontière « border », espace du débord, de l'abord et du bord-à-bord, ce qui explique que selon Derrida « tous les paradoxes de la limite, de la marche ou de la marge se multiplient quand on les détermine en *bords* » (2003 : 88). Les représentations littéraires de la folie placent en effet les identités sexuelles comme textuelles toujours *au bord*, position à la fois périlleuse et porteuse : si Kristeva décrit ainsi « nos folies » en « bords dangereux où s'écroule l'identité du sens, de la personne et de la vie », Derrida souligne à juste titre que « [c'] est au bord que tout arrive » mais « n'arrive pas encore, n'est pas encore arrivé » (*Ibid* 89), toujours en émergence ou en devenir. L'auteur consacre par conséquent au bord et à la bordure, sous le nom de *parergon*, une réflexion qui nous paraît constituer un point de départ fécond pour une redéfinition voire une reterritorialisation des catégories de genre.

1. *Parerga* : pour une nouvelle conception des catégories

C'est à la théorie esthétique kantienne que Derrida emprunte le concept de *parergon*, terme désignant tout ce qui entoure une œuvre, pour en faire l'outil principal du démantèlement des logiques oppositionnelles dominantes : « [t]out ce que Kant aura entrevu sous le nom de *parergon* (par exemple le cadre) n'est ni dans l'œuvre (*ergon*) ni hors d'elle. Dès qu'il a lieu, il démonte les oppositions conceptuelles les plus rassurantes » (2010 : 3). Force est de souligner à la suite de l'auteur que le *parergon*, ici défini par l'avoir-lieu, n'est donc en rien objet mais à la fois espace et processus : véritable lisière d'indécidabilité car « ni dans l'œuvre […] ni hors d'elle »[67], il remplit en effet la même fonction que les catégories auxquelles Tort donne ce nom puisqu'il « démonte les oppositions conceptuelles ». Selon Tort, en effet, « [l]e mixte […] sembl[e] correspondre à une lisière d'indécidabilité face au critère d'identification que continue à être une forme polaire dominante » (1989 : 196), or le *parergon* est précisément décrit comme « un mixte de dehors et de dedans, mais un mixte qui n'est pas un mélange ou une demi-mesure, un dehors qui est appelé au-dedans pour le constituer en dedans » (Derrida 2010 : 74). De façon

[67] L'indécidable semble bien être au cœur de la réflexion que mène Derrida sur le *parergon* dans *La Vérité en peinture* (1978) : « [i]l faut donc savoir – présupposé fondamental, du fondamental – comment déterminer l'intrinsèque – l'encadré – et savoir ce qu'on exclut comme cadre et comme hors-cadre. Nous sommes donc déjà au centre introuvable du problème » (2010 : 74).

tout à fait significative, ce territoire mixte du *parergon* a été traduit en anglais par le terme de « border »[68], et il s'agit en effet d'un espace-frontière car d'un espace entre :

> *Ni dedans ni dehors, il s'espace sans se laisser encadrer mais il ne tient pas hors cadre. Il travaille, fait travailler, laisse travailler dans le cadre, lui donne à travailler […].* Entre *le dehors et le dedans, entre la bordure externe et la bordure interne, l'encadrant et l'encadré, la figure et le fond, la forme et le contenu, le signifiant et le signifié, et ainsi de suite pour toute opposition biface.* (Derrida 2010 : 16-17)

La mise en relief du mot lui-même par une typographie fortement contrastive dans un passage par ailleurs entièrement en italiques dit toute l'importance de se placer *entre* les espaces et/ou instances pris dans un système d'opposition biface, de s'*inter*poser pour faire interface dans le processus classificatoire. Ce *parergon* intrinsèquement liminal qui, « sans se laisser encadrer », « ne tient pas hors cadre » nous paraît constituer un cadre ouvert, un cadre toujours en communication aussi bien avec sa bordure interne qu'externe. Dans cette perspective, il semble particulièrement fertile de faire du *parergon* lui-même une piste de redéfinition du genre qui, sur le plan littéraire comme sexué, serait bel et bien ce « mixte de dehors et de dedans » et « dehors qui est appelé au-dedans pour le constituer en dedans ». Le genre, plan intermédiaire entre chaque production textuelle et la production littéraire dans son ensemble, d'une part, et d'autre part, entre chaque individu et son environnement ainsi que l'humanité dans son ensemble, a ainsi tout d'un *parergon*, la dynamique parergonale consistant, nous l'avons vu, à « déconcerte[r] toute opposition » (*Ibid* 14).

Cette nouvelle conception des catégories de genre comme *parerga* les rapproche par ailleurs des « plateaux » qui composent le rhizome (où à la déstabilisation des dualismes s'ajoute, pour la refondation d'un système de classification plus souple, la promotion des multiplicités) : « [u]n plateau est toujours au milieu, ni début ni fin » (Deleuze & Guattari 1980 : 32). Espace entre également, le plateau désigne « toute multiplicité connectable avec d'autres » (*Id*), autre description valide de toute catégorie de genre aussi bien sexué que littéraire selon nous dans la logique hétérotypologique – que l'on pourrait également dire à certains degrés parergonale et rhizomatique – esquissée par les ouvrages du corpus. En investissant si souvent, pour représenter une folie intrinsèquement liée à la liminalité, des espaces entre où le genre se voit mis en transition et/ou en interaction, placé sur un continuum et/ou à un carrefour, ces histoires de fous et de folles peuvent en effet nous inciter à conceptualiser le genre lui-même comme

[68] Cette traduction anglaise du terme de *parergon* est répertoriée par Isabelle Gadoin (in Martinière & Le Ménahèze 2003 : 50).

espace entre[69], plateau et *parergon* où le cadre perd de sa rigidité, prend une forme adaptable, devient plus descriptif que prescriptif, existentialiste et non essentialiste. Toute catégorie modelée sur ce cadre-*parergon*, dont les contours ont tout de lignes de fuite, ne peut plus être catégorique. La dynamique parergonale que mettent en œuvre ces représentations de la folie emploie diverses stratégies pour l'ouverture et l'assouplissement du cadre, dont la première passe par une redéfinition des rapports entre *ergon* et *parergon*.

1.A. La folie comme rupture de l'œuvre

Entre autres héritages fondamentaux de l'*Histoire de la folie*, on doit à Michel Foucault la célèbre et saisissante maxime selon laquelle « [l]a folie est absolue rupture de l'œuvre ; elle forme le moment constitutif d'une abolition, qui fonde dans le temps la vérité de l'œuvre ; elle en dessine le bord extérieur, la ligne d'effondrement, le profil contre le vide » (1972 : 662). On pourrait aisément déceler dans cette « ligne d'effondrement » une ligne de fuite, cependant, l'écroulement de l'œuvre ne laissant alors pas derrière lui un champ de ruines mais de nouvelles fondations possibles « s'il n'est, comme on incline à croire, d'œuvre qu'en transit entre deux états du devenir », comme l'écrit Gladys Swain au fil de sa lecture critique du monument foucaldien (1994 : 147). La folie, en « dessin[ant] le bord extérieur » de l'*ergon* soit l'une des faces du *parergon*, ferait de cette « rupture absolue de l'œuvre » une ouverture, le refus d'une conception de l'œuvre en tant qu'entité définitivement constituée ou vase clos – en dernière analyse, un retour au sens premier de l'*ergon* comme de l'*opus*, à savoir le travail ou l'activité et non l'objet qui en résulte. Or il semble bel et bien qu'au sein du corpus, les représentations littéraires de la folie résistent à l'encadrement complet, soit à la fermeture du cadre (ou à la conception du *parergon* comme *limes* plutôt que *limen*) : nombreux sont en effet les récits à privilégier les fins ouvertes, laissant donc la folie dessiner leur bord extérieur.

Chez Self, les points de suspension venant peut-être ouvrir plus que clore « Mono-Cellular » se retrouvent ainsi dans « The Quantity Theory of Insanity », dont le texte débouche sur la première ébauche ou formulation partielle d'une hypothèse qui reste à compléter : « [t]he task

[69] Certains théoriciens du genre littéraire le définissent à juste titre comme un « espace intermédiaire entre les œuvres singulières et la Littérature », soulignant que les genres « occupent une place médiane entre plusieurs échelles : entre la Littérature et les œuvres, entre un texte et une règle, entre plusieurs œuvres qu'associent un trait de ressemblance, de dérivation, de contrepoint, entre l'œuvre et le public, entre l'auteur et le lecteur, entre la diachronie et la synchronie, entre la mémoire et la perception, entre l'histoire et la théorie… » (Macé 2004 : 13, 15). David Duff voit lui aussi dans les genres un point de contact ou de rencontre : « [g]enres are the meeting place between general poetics and event-based literary history » (2000 : 201).

now is to derive an equation which would make it possible to establish what I suspect is true. Namely that as more and more insanity is concentrated around educational institutions, so levels of mental illness in the rest of society… » (Self *QTI* 196). Le texte, non pas clos mais suspendu, démontre par cette double dynamique d'interruption et d'interpellation que le *parergon*, loin de parachever les contours qui délimitent et isolent l'*ergon*, permet la communication de l'œuvre avec ce qui lui est théoriquement extérieur, dont la sphère de l'interprétation, d'une part, et un éventail de genres distincts de l'autre. Ces points de suspension tiennent ici de la ligne de fuite[70], et la déterritorialisation du texte est double, le portant en premier lieu de la sphère du narrateur à celle du lecteur et, en second lieu, d'un genre à l'autre, puisque le narrateur paraît ici quitter la simple chronique pour revenir à la recherche, souhaitant repasser de la formule littéraire à la formule mathématique. C'est par un mouvement relativement similaire de déterritorialisation générique que se clôt (tout en s'ouvrant) « The Park », de Frame, texte et espace où les lignes de fuite finales initient un passage de la nouvelle au conte. Quant à *Faces in the Water*, ce n'est plus à travers les points de suspension mais à travers le point d'interrogation final que la folie dessine, à la clôture ouverte du récit, le bord extérieur de l'œuvre : « by what I have written in this document you will see, won't you, that I have obeyed her ? » (Frame *FW* 223)[71]. La forme interpellative, inédite dans le roman, établit tout d'abord une communication se voulant directe entre le texte et son lecteur, invitant donc à l'interprétation et à l'interaction ; qui plus est, le bord extérieur ou *parergon* de cette œuvre ouverte est à la fois l'espace entre de sa réception et celui de sa classification générique, désormais incitée à suivre une ligne de fuite qui, partant du roman, déplace ou décentre le texte en direction du « document ».

La démarche d'interprétation et de classification se complexifie et s'assouplit d'autant plus lorsque les représentations littéraires de la folie multiplient les cadres dans le cadre ouvert du *parergon*, comme c'est le cas pour la fin aux sentiers qui bifurquent de *Enduring Love*. Fin ouverte, ici aussi, puisque le roman interdit toute univocité de l'interprétation en ouvrant non pas une, mais trois voies au lecteur comme au théoricien par l'ajout des deux appendices au

[70] Cette prédilection selfienne pour les fins ouvertes dans le recueil inaugural participe selon Anne-Laure Fortin-Tournès d'une stratégie générale de désorientation : « [c]aractérisées par une mise en tension de la rhétorique de la clôture, et de l'esthétique de l'inachevé, les nouvelles remettent ainsi en question l'orientation vers une fin qui, dans la nouvelle de facture plus classique, se veut définitoire de l'horizon d'attente du lecteur. Les nouvelles sont également inoriginées, puisqu'on y entre de plain-pied, *in medias res*, sans passage par les rituels d'ouverture de la nouvelle dite classique. […] Du fait qu'il n'a plus ni origine ni horizon qui, en donnant une direction au parcours de la lecture, lui conférait un sens, le lecteur est littéralement désorienté » (2005 : 5).

[71] La critique souligne régulièrement la singularité des fins chez Frame, à l'instar d'Alice Braun : « [t]he puzzling character of the endings in Janet Frame's novels and stories is probably what first strikes anyone acquainted with her fiction, from the casual reader to the confirmed scholar. […] Therefore, to use Frank Kermode's famous phrase, the 'sense of an ending' in Frame writing is consistently problematic. […] [E]ndings in Frame's fictions are part of the writing's *ligne de fuite* (fault line): they break the line, but still pursue it » (in Bazin & Braun 2011 : 97-98).

chapitre de clôture. Chaque appendice fournit un autre cadre de représentation et d'interprétation de la folie que celui du récit principal, ainsi mis en communication avec d'autres, et fonctionne simultanément comme une ligne de fuite ou de déterritorialisation générique, faisant de la catégorie du roman même ce *parergon* multiple, mobile et ouvert. Comme Self et Frame, quoiqu'à sa propre façon, McEwan joue ainsi avec le(s) cadre(s) en favorisant lui aussi l'ouverture, comme c'est également le cas de Neilson dans *The Wonderful World of Dissocia*, dont les didascalies finales annoncent voire initient un retour vers Dissocia, ouvrant ainsi l'univers austère et relativement réaliste du second acte à celui, fantasmatique et flamboyant, du premier. Une fois encore, les dernières lignes de la pièce sont des lignes de fuite qui opèrent une déterritorialisation aussi bien de l'intrigue que du genre, chacun des deux actes correspondant en effet à un certain style ou genre de théâtre. Avec le retour de la musique et des lumières colorées dans cette dernière scène, soit de l'esthétique de Dissocia, le cadre s'ouvre et l'espace du *parergon* s'inscrit non seulement sur le bord extérieur, mais également intérieur de l'*ergon*, véritable « dehors qui est appelé au-dedans ».

De toutes les représentations littéraires de la folie qui composent le corpus, *4.48 Psychosis* constitue sans doute l'exemple le plus emblématique de l'inclusion et de la matérialisation du *parergon* dans l'*ergon*, d'une part, et d'autre part du déploiement d'une dynamique parergonale que Foucault pourrait appeler la « rupture absolue de l'œuvre » et que nous interprétons comme son ouverture à une multiplicité de formes et de sens. C'est précisément en lien avec cette multiplicité et avec l'indécidabilité dont elle découle que Baraniecka étudie l'écriture parergonale qu'elle repère dans la dernière pièce de Kane, analysée en lien avec le sublime (fil rouge de son ouvrage consacré au théâtre britannique des années 1990)[72] :

> Whereas the rational, 'ergonal' approach is more focused on communicating the meaning and the message and thus putting the ergon in central focus, the irrational, 'parergonal' language hovers between making sense and unmaking it simultaneously, balancing the relation between ergon and parergon. (2013: 240)

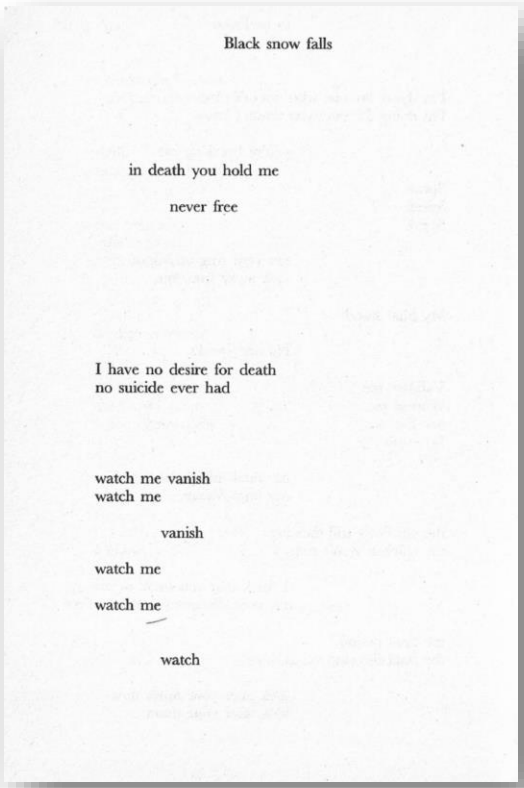
Ce passage met très clairement en évidence la nature liminale de ce langage du *parergon* (« hovers between »), qui à la logique centrée de la raison-*ergon* préfère le décentrement permis par l'irrationnel et s'installe non pas au cœur de l'œuvre en tant que circuit clos, mais entre *ergon* et *parergon*, dans leurs rapports, qu'il vient (ré)équilibrer. S'il y a bien chez Kane un centre, c'est sans doute ce « centre introuvable » évoqué par Derrida où il s'agit d'écrire sur, voire d'écrire la marge, de faire de l'espace-frontière de la marge un centre toujours en

[72] « The sublime quality of the play lies in its undecidability, which, in turn, invites the semantic and formal plurality into its midst » (Baraniecka 2013 : 205).

décentrement. Le langage parergonal de *4.48 Psychosis* vient bouleverser l'équilibre et le rapport traditionnels entre l'œuvre et le pourtour qui en constitue habituellement un simple support, en ménageant dans l'espace devenu liminal de l'*ergon* une place de plus en plus étendue et significative au *parergon*. Ce dernier change alors radicalement de fonction :

> The white page, whose conventional task is to merely provide support for letters, words, to be their parergon, is suddenly given a voice – an inexpressible one. It transgresses its traditional function as the invisible support for words, and by extension, for meaning and […] [i]n doing so, it unmasks the letters and words as nothing else but parerga themselves and the meaning as ephemeral. (Baraniecka 2013 : 226-227)

Kane, qui ne cesse dans *4.48 Psychosis* de ciseler le texte, met simultanément en relief son support, la page blanche sans cesse rendue visible par le jeu de l'éclatement et de l'espacement et où se décentre l'œuvre elle-même. La section 4, et son pendant en section 20 (deux listes de nombres, constellés puis nettement ordonnés et alignés à gauche), ne sont pas les seuls exemples de passages où la page, la marge, le *parergon*, occupent autant sinon plus d'espace que le texte en lui-même. Si la disposition comme l'alignement des paragraphes ou encore la présentation du dialogue dans les entretiens entre thérapeute et patient(e), demeurent relativement conventionnels dans les dix premières sections de la pièce, le mouvement parergonal s'intensifie ensuite et se déploie au fil de la capitulation progressive des mots voire au triomphe de la page blanche à l'approche de la clôture ambivalente du texte.



Black snow falls

in death you hold me

never free

I have no desire for death
no suicide ever had

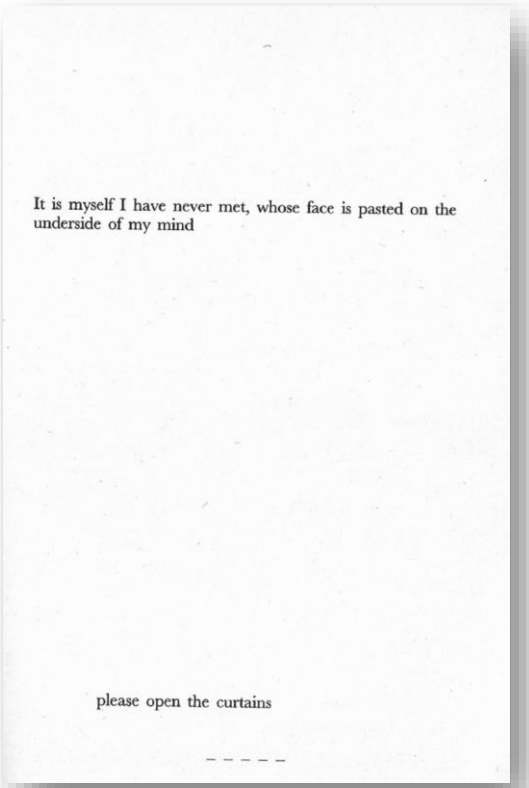
watch me vanish
watch me

vanish

watch me

watch me

watch



It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind

please open the curtains

– – – – –

Dernières pages de 4.48 Psychosis *(section 24)*

Appelé dans ces lancinantes dernières pages à être témoin de la disparition du sujet, le lecteur l'est simultanément de la dissolution de l'œuvre, dont la folie paraît bel et bien ici tracer, dans un vocabulaire foucaldien, « la ligne d'effondrement » et « le profil contre le vide » – que pourrait matérialiser le *parergon* désormais omniprésent. Ce vide n'est cependant pas entièrement assimilable au néant, puisque Kane semble ici, pour le dire avec Régy décrivant sa propre démarche de mise en scène de *4.48 Psychosis*, « créer un trou blanc » (2002 : 46), et non tout laisser disparaître dans un trou noir. Si comme le soutient André Green, « [d]ans l'analyse des cas-limites, le blanc de la pensée apparaît » (1990 : 310), les textes parergonaux cherchant à représenter de telles expériences limites peuvent tracer sur ce blanc les contours ouverts de catégories de genre tenant elles-mêmes du *parergon*, surface de contact toujours en dé- et en re-territorialisation. La célèbre réplique finale de *4.48 Psychosis* (« please open the curtains », Kane *4.48* 43) constitue ainsi un appel à l'ouverture souvent commenté en lien avec le fort degré de métatextualité de la pièce, mais que l'on peut également interpréter comme prélude à une nouvelle déterritorialisation de ce texte qui ne cesse de circuler entre les genres. La mise

en évidence de la page blanche s'intègre en effet dans diverses sections au travail poétique du texte, la dynamique parergonale contribuant ainsi à créer la liminalité et l'indécidabilité génériques caractéristiques de cette pièce qui paraît combiner les traits de plusieurs genres sans pour autant s'inscrire fermement dans une seule des catégories auxquelles on peut avoir recours pour la décrire.

La redéfinition des rapports entre *ergon* et *parergon* dans *4.48 Psychosis* ainsi que dans d'autres ouvrages du corpus est bel et bien celle du rapport entre l'œuvre et le genre, selon les lignes de fuite suivies par Derrida lorsqu'il affirme qu' « un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance » (2003 : 242-243)[73]. Au sein de ce régime de participation sans appartenance, qui nous semble tout aussi approprié pour la (re)conceptualisation du genre textuel que pour celles du genre sexuel[74], les catégories sont pensées en *parerga*, c'est-à-dire en cadres ouverts où se croisent des multiplicités de traits ou d'attributs : ce sont par exemple, pour l'identité générique, les « qualités génériques » que Combe distingue soigneusement des genres dont elles dérivent et qui « peuvent s'appliquer à n'importe quel texte » (1992 : 17), et pour l'identité genrée les « free-floating attributes » évoqués par Butler (2006 : 34)[75], ou la « production de mille sexes » par l'interaction des individus selon Deleuze et Guattari (1980 : 341). Cette participation sans appartenance à laquelle donne lieu le mouvement parergonal animant les espaces entre des récits de folie étudiés, désamorce donc toute logique oppositionnelle. Il s'agit là d'une dynamique similaire à celle du neutre tel que le définit Barthes, pour qui le concept implique une « pensée de l'indistinct » (2002 : 84) qui nous semble constituer un terrain privilégié pour

[73] « Avant d'en venir à l'épreuve d'un certain exemple, je tenterai de formuler de manière aussi elliptique, économique et formelle que possible, ce que j'appellerai la loi de la loi du genre. C'est précisément un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du parasite. Dans le code de la théorie des ensembles, si je m'y transportais au moins par figure, je parlerais d'une sorte de participation sans appartenance. Le trait qui marque l'appartenance s'y divise immanquablement, la bordure de l'ensemble vient à former par invagination une poche interne plus grande que le tout, les conséquences de cette division et de ce débordement restant aussi singulières qu'illimitables » (Derrida 2003 : 237).

[74] « In fact, the notion of belonging has become suspicious, probably because belonging implies following the rules, keeping within demarcation lines, holding impurity at bay. Participating? Yes. Belonging? Never » (Plo-Alastrué & Martínez-Alfaro 2002 : 12).

[75] L'idée butlérienne de « free-floating attributes » trouve chez Neilson une incarnation tout aussi comique que perturbante dans un passage entre chanson et dialogue : « **Lisa** And heavy skies will teem with flocks…/**Both** Of tiny birds with human – cocks! […]/**Jane** That's the one! Have you ever seen a penis bird? Frightful things. Had one in the barn once. Came on my hand while I was saddling up./**Lisa** Eeeuh! » (Neilson *WWD* 249). Si loufoque soit-il, ce passage peut néanmoins suggérer en filigrane une forme de dissociation entre sexe et genre, et tracer une première ligne de fuite vers une re-conceptualisation du genre.

une exploration plus détaillée des re-présentations du genre sexué dans ces histoires de fous et de folles.

1.B. Figures du Neutre

Il nous semble avisé de de souligner avant tout que la définition barthésienne du neutre, « ce champ polymorphe d'esquive du paradigme, du conflit » (2002 : 32), est éminemment spatiale : « [o]n comprend maintenant où tend le Neutre (je ne dis pas : 'ce qu'il est' car dogmatisme définitionnel ; plutôt : découvrir une région, un horizon, une direction) » (*Id*). Cette (in)définition place ainsi le neutre sous le signe de l'exploration et de la ligne de fuite, esquissant un espace-frontière où se défont les modèles préexistants (« paradigme ») et se déjouent les oppositions conventionnelles (« conflit ») dans une logique non binaire de l'entre et du devenir. Cette conception dynamique, processuelle du « Neutre » (que la majuscule initiale vient précisément distinguer de ses usages communs) l'affranchit de toutes les associations usuelles du mot à des notions majoritairement négatives : « le Neutre ne renvoie pas à des 'impressions' de grisaille, de 'neutralité', d'indifférence. Le Neutre – mon Neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. 'Déjouer le paradigme' est une activité ardente, brûlante » (*Id*). Barthes propose donc du neutre dans son sens étymologique de *neuter* (ni l'un ni l'autre, ni d'un côté ni de l'autre) une réinterprétation fondée sur un contraste capital entre indifférence et indistinction qui vient souligner la stérilité de l'une et la fertilité de l'autre. Ce contraste s'incarne chez Self par le passage d'une figure stérile et même stérilisée du neutre dans la nouvelle inaugurale (« I saw myself becoming a neutered bachelor », Self *QTI* 1) à celle, bien plus fertile, qu'ébauche « Mono-Cellular » en cultivant l'indistinction dans le flou d'un univers en mouvement qui, loin de ces « 'impressions' de grisaille », est saturé de couleurs et de lumière.

Là où l'indifférence (outre l'annulation ou la non prise en compte des différences) suggère ou suppose le désintérêt ou le désengagement, l'indistinction – dont nous avons dit qu'elle caractérise les représentations littéraires de la folie, force d'indétermination – s'engage à déjouer ce que Barthes nomme « la plus grande opposition » et « [le] dernier (ou [le] premier) paradigme : celui du distinct et de l'indistinct » (2002 : 84), à savoir l'opposition originelle entre ordre et chaos d'où naît et procède la pulsion classificatoire elle-même. Penser l'indistinct alors même que la pensée humaine tend à tout faire dépendre de distinctions diverses, voilà « l'enjeu du Neutre, ce pourquoi le Neutre est difficile, provocant, scandaleux » (*Id*), à l'image

de la folie elle-même qui, dans les récits étudiés, souligne l'indistinction des genres littéraires dans l'espace entre du *parergon*, et celle des genres sexués dans l'espace tout aussi parergonal du Neutre où s'épanouit l'une de ses figures ou incarnations principales :

> Le Neutre (renversement structural : notre coup de théâtre), ce serait le complexe : mais le complexe indémêlable, insimplifiable : 'l'enchevêtrement amoureux' (Nietzsche) des nuances, des contraires, des oscillations : insupportable à la doxa, détectable au sujet. -> Et donc le neutre ce n'est pas ce qui annule les sexes, mais qui les combine, les tient présents dans le sujet, en même temps, tour à tour, etc. -> Nous débouchons ici sur un grand mythe : l'androgyne. (Barthes 2002 : 239)

L'indétermination sexuelle promue par l'androgynie ayant déjà été évoquée dans la partie précédente, il n'est en rien surprenant que l'androgyne constitue la figure par excellence du Neutre, soit d'une pensée de l'indistinct en tant qu' « indémêlable, insimplifiable ». Analyser l'androgyne à travers le prisme du Neutre permet cependant d'apporter à cette figure tout en « contraires » et en « oscillations » de nouvelles « nuances » : si l'androgynie permet en effet la combinaison des sexes et la variation de leurs rapports (coprésence ou alternance, notamment), elle débouche également sur un affranchissement des catégories de genre, détachées de la sexualité seule car

> l'androgyne, c'est le Neutre, mais le Neutre, c'est en fait le degré complexe : un mélange, un dosage, une dialectique, non de l'homme et de la femme (génitalité), mais du masculin et du féminin. Ou mieux encore : l'homme en qui il y a du féminin, la femme en qui il y a du masculin. (*Ibid* 242)

Il résulte tout d'abord d'une telle affirmation que l'androgynie n'est pas nécessairement ou strictement sexuelle, à savoir portée par le corps – hermaphrodisme ou intersexualité – mais qu'il existe également une androgynie genrée, libérée de la génitalité et qui peut donc s'étendre à tout individu. Au sein des récits étudiés, l'expérience de la folie paraît bien souvent révéler l'androgynie inhérente à son ou ses protagonistes[76], et nous avons vu que le corpus regorge d' « homme[s] en qui il y a du féminin » – Jed mais aussi Joe dans *Enduring Love*, ou Misha chez Self, notamment – comme de « femme[s] en qui il y a du masculin » – à l'instar de Charlotte dans *Monkey's Uncle* ou d'Istina dans *Faces in the Water*. De telles figures du neutre font de l'androgynie, espace entre, un cadre ouvert (ou *parergon*) où les genres, libérés une fois

[76] Selon Deleuze et Guattari, le schizophrène (dont *L'Anti-Œdipe* fait l'archétype du fou) « n'est pas simplement bisexué, ni entre les deux, ni intersexué, mais trans-sexué. […] Il n'identifie pas deux contraires au même, mais affirme leur distance comme ce qui les rapporte l'un à l'autre en tant que différents. Il ne se ferme pas sur des contradictoires, il s'ouvre au contraire, et, tel un sac gonflé de spores, les lâche comme autant de singularités qu'il enfermait indûment, dont il prétendait exclure les unes, retenir les autres, mais qui deviennent maintenant des points-signes, tous affirmés par leur nouvelle distance. Inclusive, la disjonction ne se ferme pas sur ses termes, elle est au contraire illimitative » (Deleuze & Guattari 1972 : 91).

pour toutes du binarisme biologique des sexes, peuvent se penser et se classer sous le signe d'une multiplicité potentiellement exponentielle[77]. Comme le signale en effet Butler,

> [t]aken to its logical limit, the sex/gender distinction suggests a radical discontinuity between sexed bodies and culturally constructed genders. Assuming for the moment the stability of binary sex, it does not follow that the construction of 'men' will accrue exclusively to the bodies of males or that 'women' will interpret only female bodies. Further, even if the sexes appear to be unproblematically binary in their morphology and constitution (which will become a question), there is no reason to assume that genders ought also to remain as two. (2006 : 9)

L'androgyne en tant que figure de proue du Neutre déjoue ainsi doublement le paradigme, défaisant d'une part le binarisme des sexes à travers leur hybridation et leur coprésence, et dépassant d'autre part ce binarisme en plaçant le(s) genre(s) – au-delà même des sexes – sous le signe non plus seulement de l'hybridité mais aussi et surtout de la multiplicité et de l'ouverture. La pensée de l'indistinct promue par les figures du Neutre qui prolifèrent sous diverses formes – dont celle de l'homme « épicène » qu'est Tom dans « Ward 9 », de Self, ou de l'hermaphrodite se référant à « ille-même » dans *4.48 Psychosis* – au sein des histoires de fous et de folles étudiés, semble avoir une visée similaire à celle de Butler : « to open up the field of possibility of gender without dictating which kinds of possibilities ought to be realized » (*Ibid* viii). Ces impersonnages dont nous avons dit précédemment qu'ils invitent à (re)penser l'identité genrée dans un régime du singulier pluriel semblent ainsi étendre le principe d'androgynie (en tant que mise en œuvre du Neutre) à l'identité même et à toute catégorie censée l'appréhender. Il s'agit ainsi à la fois de libérer le masculin du sexe mâle et le féminin du sexe femelle – d'affranchir donc le genre du binarisme du sexe en explorant notamment l'inter-sexe[78] – et de mettre masculinités et féminités au pluriel[79], laissant ainsi se déployer aussi

[77] On peut par exemple imaginer avec Deleuze et Guattari « une trans-sexualité microscopique, qui fait que la femme contient autant d'hommes que l'homme, et l'homme de femmes, capables d'entrer les uns avec les autres, les unes avec les autres, dans des rapports de production de désir qui bouleverseraient l'ordre statistique des sexes. Faire l'amour n'est pas ne faire qu'un, ni même deux, mais faire cent mille. C'est cela, les machines désirantes ou le sexe non humain : non pas un ni même deux sexes, mais n… sexes. La schizo-analyse est l'analyse variable des n… sexes dans un sujet, par-delà la représentation anthropomorphique que la société lui impose et qu'il se donne lui-même de sa propre sexualité. La formule schizo-analytique de la révolution désirante sera d'abord : à chacun ses sexes » (1972 : 352).

[78] Stephen Horlacher cite notamment la démarche des *transgender and intersex studies*, consistant non seulement à critiquer le binarisme des classifications traditionnelles du genre, et à tenter de penser en dehors ou au-delà de ces cadres rigides pour mieux représenter ce qui leur échappe : « to aid the development of categories, concepts, and knowledges adequate to such an outside » (2011 : 46).

[79] Citons par exemple Brod : « there is no such thing as masculinity. Instead, there are multiple masculinities, some sharing one set of characteristics, others sharing other sets. The illusion that there exists a single masculinity is just that, an illusion, created by our classification system. […] What appears to be 'masculinity' is really a set of family resemblances among masculinities » (in Horlacher 2011 : 26)

bien la multiplicité inhérente à chacune de ces catégories pensées en *parerga* qu'une myriade de combinaisons entre l'une et l'autre, une infinité de mélanges et de dosages possibles.

En outre, comme le rappellent très justement Welder-Lang et Zaouche, « [l]es identités ne sont jamais que des stabilités momentanées au sein d'une sexualité à entendre comme création renouvelée » (2011 : 13) ; elles semblent donc sans cesse se déterritorialiser et se reterritorialiser de plateau en plateau, portées par les lignes de fuite qui simultanément dessinent et défont les contours d'une classification alors contrainte d'accepter et d'épouser ce même caractère processuel, toujours en évolution. C'est bien une ligne de fuite que semble suivre Joe lorsqu'il se définit, dans *Enduring Love*, en ces termes : « some kind of evolutionary throw forward » (McEwan *EL* 161). De façon significative, cette réflexion procède directement d'une expérience fondamentalement « Neutre » car de disparition, même momentanée, de tout conflit : « for seconds on end I had wholesomely and simultaneously indulged two of life's central, antithetical pleasures, reading and fucking » (*Id*). La ligne de fuite désamorce l'antithèse pour permettre l'émergence d'une ou plusieurs synthèses, et mettre les genres et leurs catégories en devenir dans une logique classificatoire d'inspiration rhizomatique[80]. C'est avant tout par l'écriture, et en particulier par l'écriture de la folie en tant que force de déstabilisation, qu'il semble possible de faire rhizome ; les espaces entre qu'ouvrent, explorent et occupent les récits du corpus sont ceux où naissent, entre autres lignes dont se compose tout texte, ces lignes de fuite susceptibles de libérer les formes et de redessiner à la fois les catégories de genre et leur horizon toujours mobile. C'est dans l'espace du texte même, espace-frontière où se croisent lignes d'écriture, lignes de classification et lignes de vie, et où la folie fait coexister des régimes de tissage et de métissage voire de dé-tissage, que naissent des formes nouvelles susceptibles de passer outre et entre les lignes. Nous souhaitons donc nous attacher dans le dernier mouvement (ou plateau) de cette étude aux diverses stratégies de libération formelle mises en œuvre par ces histoires de fous et de folles.

[80] Pour Deleuze et Guattari, dans un système patriarcal où l'homme constitue le centre de toute classification et la femme se tient à ou sur la marge, c'est dans la figure ici éminemment liminale de la « jeune fille » que s'incarne la principale ligne de fuite dans le domaine du genre : « [la jeune fille] ne cesse de courir sur un corps sans organes. Elle est ligne abstraite, ou ligne de fuite. Aussi les jeunes filles n'appartiennent pas à un âge, à un sexe, à un ordre ou à un règne ; elles se glissent plutôt, entre les ordres, les actes, les âges, les sexes ; elles produisent n sexes moléculaires sur la ligne de fuite, par rapport aux machines duelles qu'elles traversent de part en part » (1980 : 338-339). Cixous livre de la femme en tant qu'instrument de déstabilisation des catégories un portrait assez similaire : « la femme tient de l'oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l'oiseau ; illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l'ordre de l'espace, de le désorienter, de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre » (2010 : 58).

2. Free form : penser/classer/écrire entre les lignes

Il nous semble essentiel de préciser en guise de prélude que la « forme libre » notamment revendiquée par Kane (« free form », *4.48* 21) ne place pas pour autant ce texte – ni aucun autre des récits de folie du corpus – du côté de l'informe, comme l'affirme par exemple Baraniecka (« the experience of formlessness », 2013 : 208). La pièce se caractérise au contraire par une mise en forme extrêmement minutieuse, soit un travail particulièrement poussé de la forme, voire de plusieurs formes entrant en interaction dans l'interface que vient à constituer le texte. *4.48 Psychosis* démontre, à l'instar de l'ensemble des récits étudiés, que « contourner, retourner, subvertir, transgresser, violer, violenter les règles génériques ne signifie pas renoncer aux genres, mais simplement s'en rendre libre » (Guignery in Chassagnol & Laprevotte 2002 : 62). La « forme libre » qu'adoptent plusieurs de ces représentations littéraires de la folie n'est en rien un abandon de la forme et du genre, mais un affranchissement : instaurant avec les genres un rapport susmentionné de « participation sans appartenance », ces œuvres peuvent à la fois s'ancrer dans une ou plusieurs catégories et prendre le large, élargissant par là même ces catégories[81].

Force est ainsi de distinguer le récit de folie du « texte fou » que Monique Plaza décrit en corps étranger inassimilable ou repoussoir[82], insistant sur le bénéfice des possibilités de distanciation offertes par l'écriture, a fortiori lorsqu'il s'agit de fiction :

> La folie peut pénétrer dans l'écriture sans susciter le rejet du lecteur lorsqu'elle est mise à distance, acclimatée. Un auteur a deux possibilités pour produire un texte sur la folie qui ne soit pas jugé fou : il peut témoigner de sa propre folie, rendre compte de façon critique des errances et des plaisirs qu'elle lui a apportés, ou bien construire une fiction littéraire où l'aventure de la folie prend place et se déploie. (Plaza 1986 : 123)

Quelles que soient leurs propensions à la subversion ou leurs tendances à la déconstruction, les histoires de fous et de folles du corpus procèdent avant tout à la construction de fictions littéraires dont le statut et la forme les séparent clairement de la « Follittérature » rattachée à l'art brut dont le « Feuilleton de la Qonestants » écrit par une patiente nommée Annette en 1981, que Plaza prend en exemple :

[81] Selon Dominique Combe, « [t]oute œuvre d'art vraie a violé un genre établi et dérangé les idées des critiques, qui ont été forcés d'*élargir* le genre » (in Dambre & Gosselin-Noat 2001 : 55).

[82] Plaza souligne que face au texte fou « nous butons sur des mots, une syntaxe, une ponctuation, ou bien une logique, une pensée, un projet […]. Parfois ce sont d'emblée la texture des mots, le rythme des phrases, la musique discordante de l'énoncé, qui nous heurtent de plein fouet, nous rejetant à l'extérieur du texte ». Elle ajoute que « la singularité formelle du texte […] devient insoutenable si elle donne au lecteur l'impression d'une hétérogénéité irréductible » (1986 : 59, 69).

Libre Ann
Ette le
Tresfle s'est en
Volé le lo de la fé
Notre bon l'est pour
Festr du feu évapo
Rasion vint sis tren
T sus piestr trent
Rente. (in Plaza 1986 : 60-61)

La dénomination même d'« art brut »[83], catégorie aux contours élastiques où son créateur, le peintre Jean Dubuffet, fait entrer l'art des fous ainsi que celui de marginaux de toutes sortes, paraît assimiler de telles productions au langage dysorthographique et déchiqueté à l'informe, ou à l'absence de mise en forme. Une telle absence ne peut en toute vraisemblance être totale, cependant, la notion paradoxale d' « art brut » restant le cas échéant confinée à l'oxymore. La définition qu'en donne Dubuffet, affinée depuis sa première formulation en 1949, s'applique à des œuvres dont les auteurs, étrangers aux milieux intellectuels et de l'art, n'ont par conséquent pas ou très peu de culture et d'éducation artistiques. Leurs productions se caractériseraient ainsi avant tout par une spontanéité sans entrave qui, quoiqu'à relativiser chez les praticiens de l'art brut, est à fortement nuancer voire à exclure dans le cas des auteurs de notre corpus, dont l'éducation littéraire et artistique poussée les mène à entamer délibérément dans les espaces-frontières de leurs récits de folie un dialogue avec les genres établis visant aussi bien à les dé- qu'à les réformer.

Il nous semble pour cette raison que la traduction française de « free form » par « forme spontanée » (Kane 2001 : 30) peut poser problème, le texte n'étant pas une présentation directe d'une expérience de folie échappant à tout cadre ou toute tradition mais une représentation se déployant à la bordure d'un ou plusieurs cadres, « forme libre » susceptible de mêler et de renouveler les traditions, intégrant diverses formes quitte à en désintégrer certaines. Dans le cadre ouvert de la mise en récit et donc en forme(s) de la folie, soit de ce que nous avons appelé la « liminalitté » – et non de la « Follittérature » – toute « forme libre » ne relève pas en effet de la spontanéité mais de la stratégie, et l'expérientiel n'est jamais à dissocier de l'expérimental. Cette liminalitté, en s'écrivant à, sur et même dans la frontière, s'élabore aussi bien entre les lignes de chacun des genres dont elle met les contours en fuite qu'entre les lignes de fuite venant

[83] Force est de souligner que l'appellation potentiellement contradictoire choisie par Dubuffet démontre la puissance déstabilisatrice de la folie, les créations de patients en asile psychiatrique paraissant nécessiter l'invention de concepts et catégories plus ouverts et plus souples. On peut ainsi citer Danto pour qui « [l']art brut, qui n'a rien de stable et n'a aucune tradition formelle, semble surtout être l'instrument idéal pour repenser l'art » (in Berque 2015 : 279).

(re)dessiner la bordure extérieure de catégories toujours en contact, et paraît tout d'abord donner à l'écriture, dans cette perspective, une forme rhizomatique.

2.A. Une écriture rhizomatique ?

> Écrire n, n – 1, écrire par slogans : Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point !
>
> (Deleuze & Guattari 1980 : 35)

Avant même de déterminer si et de quelle façon les récits de folie répondent à cet appel exalté et « font rhizome », il est nécessaire de revenir aussi bien à la définition précise proposée par les auteurs de ce nouveau modèle d'écriture comme de classification, qu'aux principes fondateurs qui en découlent et que devrait suivre toute écriture rhizomatique. Deleuze et Guattari expliquent en premier lieu que

> [c]ontre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de 'devenirs'. (*Ibid* 31-32)

La frontière, que nous avons présentée dans cette dernière partie comme un espace de et en circulation, intrinsèquement relationnel et où se jouent divers processus de dé-hiérarchisation et de mise en « devenirs » au sein des représentations littéraires de la folie composant le corpus, paraît offrir à ce « système acentré, non hiérarchique » du rhizome un territoire de développement idéal puisqu'il est, nous l'avons dit, toujours en dé- comme en reterritorialisation potentielles. Le rapport avec « la sexualité » et « le livre » notamment, soit avec le genre sexué comme littéraire, ne peut y demeurer « préétabli » ; l'écriture rhizomatique, « sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central », travaillerait ainsi contre toute forme de préexistence dans une perspective fondamentalement existentialiste, empirique, présentielle et projective. Les lignes de force du rhizome sont par conséquent les lignes de fuite qui entraînent avec elles toutes les autres puisque, comme le rappellent à juste titre les auteurs,

> nous sommes faits de lignes. Nous ne voulons pas seulement parler de lignes d'écriture, les lignes d'écriture se conjuguent avec d'autres lignes, lignes de vie, lignes de chance ou de malchance, lignes qui font variation de la ligne d'écriture elle-même, lignes qui sont *entre les lignes* écrites. (Deleuze & Guattari 1980 : 238)

Il existe de toutes ces lignes une infinité de combinaisons et de recombinaisons possibles, et ce sont sans doute les « lignes qui font variation de la ligne d'écriture elle-même » et la façon dont la variation se fait qui sont déterminantes pour l'écriture rhizomatique. C'est avant tout une façon spécifique de combiner ou de conjuguer ces lignes qui singularise la nouvelle[84], à laquelle les auteurs consacrent plusieurs de leurs *Mille Plateaux* et qu'ils semblent par conséquent traiter comme une manifestation littéraire privilégiée de l'esthétique rhizomatique. Dans leur sillage, Anne Besnault-Levita propose quant à elle de voir l'essence même de la nouvelle comme incarnation du rhizome (in Louvel 2002 : 4), dont les principes 1 et 2 sont pour Deleuze et Guattari ceux de connexion et d'hétérogénéité : « [n']importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre » (1980 : 13). De ce point de vue, la structure du recueil inaugural de Self[85], où l'on pourrait à première vue déceler un système non pas « acentré » mais « polycentré », semble éminemment rhizomatique : la récurrence de certains personnages au fil des nouvelles crée notamment divers points de connexion au sein de l'hétérogénéité de l'ensemble, dont la non-linéarité (l'intrigue de la dernière nouvelle, « Waiting », se révélant par exemple antérieure à celle de l'une des premières, « Ward 9 ») pourrait suggérer plusieurs pistes ou ordres de lecture sans en fixer un seul.

Dans *The Lagoon and Other Stories*, l'hétérogénéité des protagonistes et des histoires n'empêche en rien leur connexion à travers la ligne de force (et de fuite) que constitue la marginalité, cette connexion se trouvant renforcée entre les trois nouvelles asilaires sur lesquelles s'est concentrée cette étude. Comme dans *The Quantity Theory of Insanity*, la linéarité attendue de la lecture connaît quelques perturbations ouvrant potentiellement d'autres voies de découverte et d'appréhension du recueil : il est notamment significatif que la dernière nouvelle du recueil arbore un titre qui, s'il semble initialement très à propos (« My Last Story »), se révèle en partie trompeur puisque le narrateur ou la narratrice annonce, à la clôture

[84] « Et puis il n'y a pas seulement la spécificité de la nouvelle, il y a la façon spécifique dont la nouvelle traite une matière universelle. […] Il se peut que la nouvelle ait sa propre manière de faire surgir, et de combiner ces lignes qui appartiennent pourtant à tout le monde et à tout genre » (Deleuze & Guattari 1980 : 238). Plus tard, dans son analyse de la nouvelle comme genre à mi-chemin entre le pôle narratif et le pôle poétique, Pierre Tibi paraît offrir une reformulation de cette même idée lorsqu'il affirme que « la nouvelle se distingue des autres genres par une manière originale de conjuguer ces deux lignes de force pour en tirer des effets qui lui sont propres » (in Carmignani 1995 : 16).

[85] L'écriture selfienne est qualifiée de rhizomatique par Georges Letissier dans l'étude qu'il consacre à *Umbrella* : « the text sprawls rhizomatically, sprouting narrative shoots in the process and the printed page is subjected to what amounts to dehiscence when meaning is discharged from one single isolated word ushering a logic of its own » (2014 : 141). Sylvie Bressler dit quant à elle de Self que « son écriture inventive reste le vecteur privilégié d'une interrogation renouvelée sur une réalité fuyante » (in Berque 2015 : 315), paraissant ainsi l'associer à la notion de ligne de fuite.

d'un texte fondé sur la prétérition : « I am going to begin… » (Frame *TL* 183). Voilà qui pourrait vouloir signaler ainsi au lecteur qu'il n'y a sans doute ni dernière ni première nouvelle, ni ordre unique qui tienne.

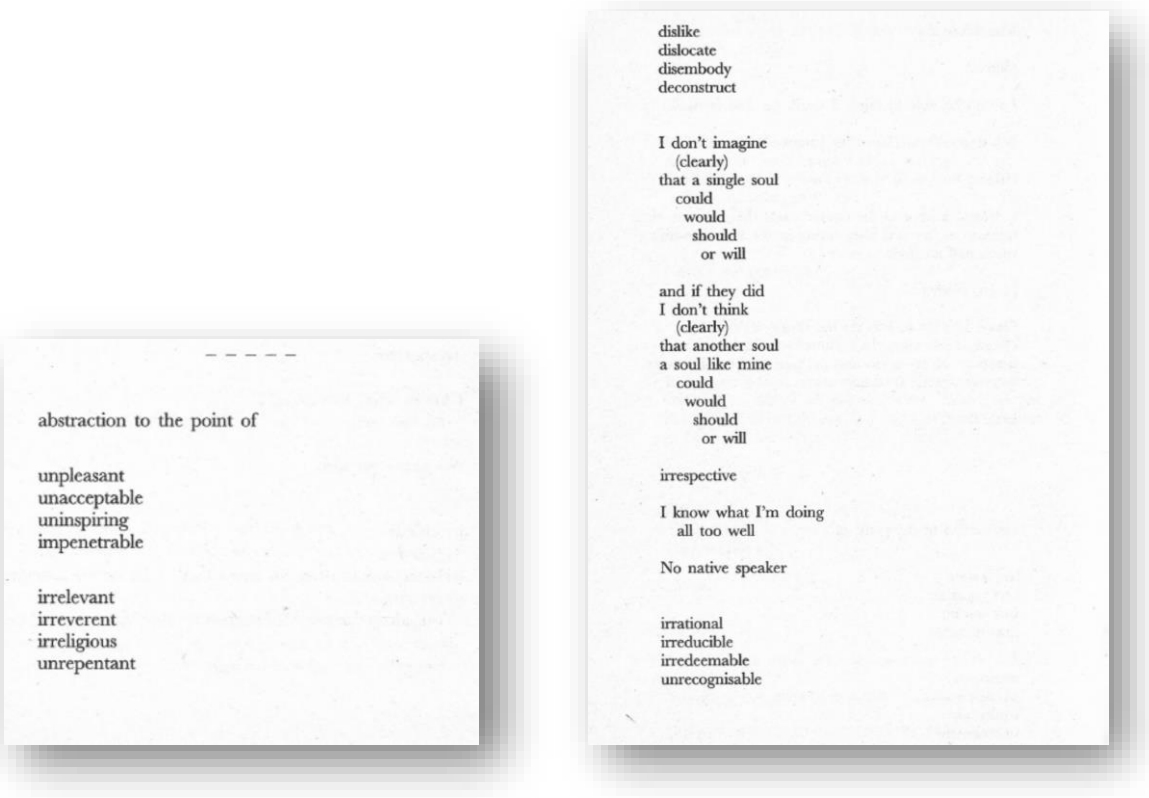
Les échos voire effets de correspondance ou de complémentarité entre les diverses nouvelles des recueils de Self comme de Frame semblent par ailleurs respecter le principe 4 du rhizome « de rupture asignifiante », stipulant qu' « un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes » (Deleuze & Guattari 1980 : 16). Au sein d'un tel système ou d'une telle structure, que l'on semble retrouver aussi bien dans ces archipels de nouvelles que dans la pièce de Neilson ou le roman de Diski, la rupture n'empêche ni la reprise ni la continuité : dans *Monkey's Uncle*, en effet, si chaque chapitre appartient à une série et à une histoire distinctes, chacune de ces séries et histoires, quoique régulièrement « rompue, brisée », « reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes » tout aussi régulièrement[86]. Le récit dans son ensemble suit ainsi non pas une mais trois principales lignes d'écriture et de fuite entre lesquelles il s'élabore et s'épanouit, et c'est également le cas, quoiqu'à un degré moindre, dans *Enduring Love*. Incontestablement dominé par une voix narrative principale, le roman de McEwan trouve sans doute en Joe son « Général », cette « mémoire organisatrice ou automate central » qu'est bien souvent le narrateur de roman, et qui empêche ici de déclarer l'ouvrage pleinement rhizomatique ; la présence de lignes de fuite ou variations de la ligne d'écriture centrale, que matérialisent aussi bien les lettres de Jed et Clarissa que le pastiche d'étude de cas psychiatrique, n'en est pas moins significative. Ainsi les nouvelles mais aussi les romans étudiés semblent-ils bien, à divers degrés, faire rhizome dans des représentations littéraires de la folie qui, d'une part, multiplient les lignes de fuite et d'autre part, nous l'avons dit, favorisent le déploiement de multiplicités, en cela fidèles au principe 3 du rhizome[87].

De tous les récits de folie du corpus, cependant, *4.48 Psychosis* est sans doute le plus rhizomatique en termes de stratégies textuelles et formelles. « Intermittence, fuite, instantanéité » : trois mots qui pour Delvaux sont susceptibles de résumer l'esthétique du théâtre de Kane et de sa dernière pièce en particulier, « faite d'apparitions et de disparitions, de

[86] Dans *The Wonderful World of Dissocia*, malgré l'intensité explicite et délibérée de la coupure entre le premier et le second acte, la trame de Dissocia, bien que nettement brisée et rompue dans un premier temps, n'en reprend pas moins sans difficulté apparente au terme de la pièce.

[87] Il s'agit selon Deleuze et Guattari du principe de multiplicité : « [c']est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes » (1980 : 14).

réapparitions et de redisparitions incessantes » (Delvaux 2012, en ligne). Comme l'affirme de son côté Lise Gagnon dans des termes proches, « *4.48 Psychose* devient le théâtre des disparitions. Du personnage, des repères habituels, de l'idée qu'on se fait du théâtre. De l'image qu'on se fait de la folie. Disparitions, abstractions, ébranlements. Irréalités » (2006 : 142). La disparition fortement défamiliarisante et dé-hiérarchisante des divisions (actes, scènes) et instances conventionnelles (personnages figurant en liste liminaire) est presque immédiatement suivie, en effet, de celle de la pensée formelle, sinon de la forme elle-même : « How can I return to form / now my formal thought has gone ? » (Kane *4.48* 11). À la logique arborescente de cette pensée formelle disparue se substitue la logique rhizomatique d'une folie qui ne consiste pas, nous l'avons souligné, en l'expérience ou la promotion de l'informité mais en un processus simultané de dé- et de reformation qui semble culminer dans la section 13 que nous reproduisons intégralement ci-dessous :



– – – – –

abstraction to the point of

unpleasant
unacceptable
uninspiring
impenetrable

irrelevant
irreverent
irreligious
unrepentant

dislike
dislocate
disembody
deconstruct

I don't imagine
(clearly)
that a single soul
could
would
should
or will

and if they did
I don't think
(clearly)
that another soul
a soul like mine
could
would
should
or will

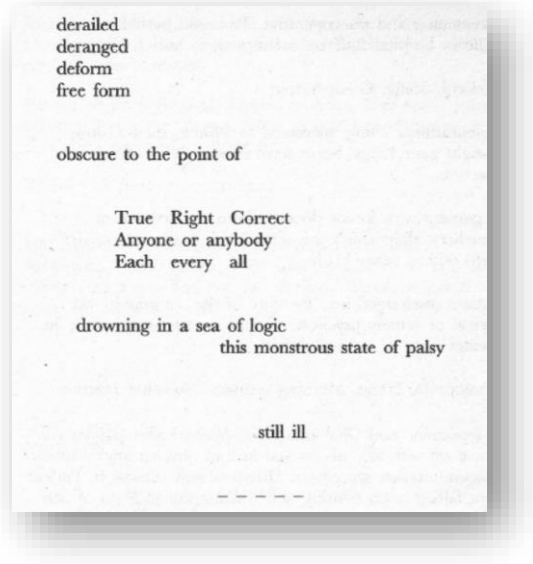
irrespective

I know what I'm doing
all too well

No native speaker

irrational
irreducible
irredeemable
unrecognisable

4.48 Psychosis, *Section 13 (pages 1 & 2)*



derailed
deranged
deform
free form

obscure to the point of

True Right Correct
Anyone or anybody
Each every all

drowning in a sea of logic
this monstrous state of palsy

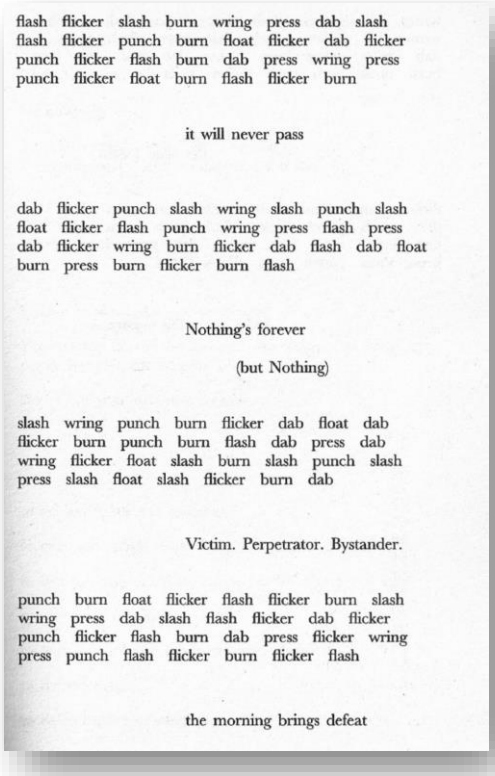
still ill

– – – – –

4.48 Psychosis, *Section 13 (page 3)*

Apogée de l' « abstraction » et par là même parangon du minimalisme expérimental caractéristique de l'écriture tardive de Kane, la série de paragraphes (ou de strophes ?) qui ouvre cette section éminemment rhizomatique est « brisée, rompue » par les passages calligrammatiques commentés en deuxième partie – lignes de fuite aussi bien typographiques que génériques, portant le théâtre vers la poésie – puis « reprend » suivant la ligne de force anaphorique que dessine la récurrence des préfixes (« un- », « ir- », « dis- », « de- »). La forme privative, loin de connoter ici l'incapacité ou l'insuffisance, se fait alternative, libératrice, venant souligner toute la puissance créatrice de cette folie qui, placée une fois encore à l'opposé de la raison (« irrational »), n'est pas seulement déraillement ou dérangement du sujet (« derailed », « deranged ») mais permet le déraillement et le dérangement de la forme, jusqu'à l'affranchir du poids des conventions – notamment, ici encore, celles de la syntaxe et de la ponctuation. L'alignement de ces cinq paragraphes ou quatrains et leur présentation en série de listes compactes mettent en évidence la forte verticalité du passage, qui semble renforcer l'inexorabilité du lien entre transgression et affranchissement, scellé dans le dernier paragraphe par le passage de formes adjectivales à une forme verbale (« deform ») débouchant enfin sur un substantif, soit sur la nouvelle entité que constitue cette « forme libre » (« free form »), fruit du processus ou de l'activité de déformation mis en œuvre par la représentation de la folie. Loin d'abandonner la forme donc, *4.48 Psychosis* ne cesse de la retravailler pour la libérer, mettant fin à la tyrannie du centre pour élaborer un système non hiérarchisé, à l'instar du rhizome qui « procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre » (Deleuze & Guattari 1980 : 31). Ce procédé rhizomatique fonctionnant hors de toute « communication hiérarchique » et de

toutes « liaisons préétablies » est illustré tout au long de la pièce par la récurrence des listes ; si la liste peut devenir l'instrument d'une révision des modes d'écriture et de représentations traditionnels, c'est sans doute car son fonctionnement (chez Kane du moins) est véritablement « acentré, non hiérarchique et non signifiant », « sans Général » et « uniquement défini par une circulation d'états ». Prenons l'exemple emblématique de la section 19, qui réalise entre l'expérientiel et l'expérimental une alliance des plus saisissantes :


flash flicker slash burn wring press dab slash
flash flicker punch burn float flicker dab flicker
punch flicker flash burn dab press wring press
punch flicker float burn flash flicker burn

it will never pass

dab flicker punch slash wring slash punch slash
float flicker flash punch wring press flash press
dab flicker wring burn flicker dab flash dab float
burn press burn flicker burn flash

Nothing's forever

(but Nothing)

slash wring punch burn flicker dab float dab
flicker burn punch burn flash dab press dab
wring flicker float slash burn slash punch slash
press slash float slash flicker burn dab

Victim. Perpetrator. Bystander.

punch burn float flicker flash flicker burn slash
wring press dab slash flash flicker dab flicker
punch flicker flash burn dab press flicker wring
press punch flash flicker burn flicker flash

the morning brings defeat

4.48 Psychosis, *Section 19 (extrait)*

Au sein d'une telle sérialisation cyclique du langage, chaque série paraît faire en elle-même rhizome puisque toutes, libérant chaque mot des « liaisons préétablies » de la phrase même, s'attellent à la fois à la mise en pratique des principes de connexion et d'hétérogénéité, de multiplicité et de rupture asignifiante. Partant d'une sélection de neuf verbes dont plusieurs paraissent polysémiques[88], la langue asyntaxique donc acentrée de Kane s'étend bel et bien « par variation » et, par son minimalisme maximaliste, fait de cette section le lieu d'une prolifération vertigineuse de combinaisons possibles, donnant ainsi au lecteur stupéfait un

[88] Si minimaliste soit-il en apparence, le texte kanien ouvre fréquemment la voie à de multiples interprétations, comme l'explique le metteur en scène James Macdonald lorsqu'il détaille le travail préparatoire effectué sur *4.48 Psychosis* : « [w]e spent a long time excavating meaning section by section and line by line. As so often in Sarah's work, lines have multiple meanings » (in Saunders 2002 : 123).

aperçu des possibilités offertes par cette « forme libre » de la pièce. Jouant à la fois sur le sens, le son et la matérialité des mots, cette section offre plusieurs ordres ou sens de lecture (par ligne ou par colonne, notamment), ainsi qu'une myriade de possibilités pour sa transposition sur scène : là où Macdonald puis Régy avaient ainsi opté pour la projection statique de ces mots, simultanément prononcés par les acteurs, sur les différentes surfaces choisies pour le décor, et où Benedetti les faisait simplement réciter (quoiqu'avec une force et un souffle incontestables) par l'actrice seule en scène, la plus récente mise en scène de *4.48 Psychosis* par Florent Siaud accompagne chaque verbe d'un geste fait par l'actrice mais aussi préalablement filmé, et simultanément projeté sur un écran en plus gros plan surplombant la scène. Alors chorégraphiées, ces séries de mots se font séries à la fois de mouvements et d'images, la succession de ces images sur l'écran s'accélérant au fil de la section jusqu'à se mélanger dans une esthétique plurimédiale faisant coexister la saccade et le fondu enchaîné.

La diversité des directions empruntées par ces différents metteurs en scène montre bien que la section 19, à l'instar de la pièce dans son ensemble, s'écrit entre de multiples lignes de fuite qui en font bien un texte rhizomatique, « carte et non pas calque » selon les derniers principes énoncés par Deleuze et Guattari dans leur définition du rhizome : cartographie et décalcomanie. Les auteurs opposent ainsi la carte au calque dans des termes qui pourraient également s'appliquer à la distinction entre le texte et le genre en tant que catégorie fermée ou rigide : « [u]ne carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours 'au même'. Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une 'compétence' prétendue » (1980 : 20). « [O]uverte », « connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications », la carte se distingue avant tout du calque car « elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel » (*Id*). Cette distinction entre carte et calque n'est en rien l'esquisse d'un nouveau binarisme cependant, le propre d'une carte étant selon les auteurs de pouvoir être décalquée, et le calque devant toujours être reporté sur la carte : en d'autres termes, comme le démontrent les récits de folie du corpus, l'œuvre individuelle et la catégorie de genre (qui tend à regrouper un ensemble d'œuvres ressemblantes) sont foncièrement complémentaires, et toute création littéraire et artistique, plus généralement, se joue *entre* l'un et l'autre, dans un espace-frontière que seules des lignes de fuite peuvent cartographier et où prime cette « expérimentation en prise sur le réel » que privilégient plusieurs des textes étudiés pour représenter la folie et repenser le(s) genre(s).

2.B. Folie et expérimentalismes

L'expérimentalisme qui caractérise les récits de folie étudiés et en fait, comme dans le cas emblématique de *4.48 Psychosis*, des « cartes » aussi bien que des textes, paraît bien souvent découler de la conception exploratoire qu'ont leurs auteurs de l'écriture. Ainsi selon Ken Urban, c'est la dimension exploratoire de l'œuvre de Kane qui en explique le radicalisme en termes d'expérimentation : « for Kane, content was nothing without a form that best expressed such exploratory demands, and thus, each of her plays literally recasts dramatic form » (2001 : 40)[89]. Songeons également à Frame qui, dans une lettre à son éditeur en 1957, déclarait vouloir privilégier à tous les autres, pour désigner sa production fictionnelle, le terme d' « exploration » (in Michell 2009 : 90), et y reste fidèle dans un entretien de 1988 avec Elizabeth Alley : « I might have a view of the whole novel, everything that happens, but in the actual writing it's like an exploration » (in Alley & Williams 1992 : 46).

Quant à McEwan, il décrit *Enduring Love* en ces termes : « it was one of these novels really undertaken as a voyage of exploration » (in MacNaughtie 2000, en ligne)[90]. Qui plus est, la quête ne va pas sans l'enquête pour le romancier (« I wrote the book in a spirit of investigation », in Gardner 1998, en ligne), qui développe au fil de ces « romans d'idées » dont fait partie *Enduring Love* un expérimentalisme le plaçant à la frontière de l'écriture littéraire et de la recherche scientifique. Le premier appendice au roman, manifestation la plus marquante de ce tournant expérimental, est ainsi le résultat de plusieurs mois de recherches sur l'érotomanie et de consultation de sources psychiatriques diverses répertoriées dans la bibliographie substantielle venant clore ce pastiche d'étude de cas, dont la réussite semble procéder d'une étude approfondie d'exemples réels. D'autres références bibliographiques à des ouvrages de vulgarisation scientifique et de critique littéraire figurent dans les remerciements, et viennent s'ajouter à cette liste qui ferait presque de McEwan un chercheur autant qu'un romancier. Il poussera l'expérimentalisme plus loin encore pour *Saturday* (2005), accompagnant ses lectures théoriques sur le syndrome de Huntington d'un travail d'observation de presque deux ans auprès du neurochirurgien Neil Kitchen, pour acquérir une meilleure connaissance du métier attribué à son protagoniste Henry Perowne. En réalisant en amont du travail d'écriture un travail considérable de recherche mais aussi parfois de terrain, McEwan

[89] Cette dimension exploratoire (donc expérimentale) caractérise également le théâtre de Neilson selon Saunders : « A great original, his plays have no direct models ; at their best, they are bold trips into undiscovered territory, both psychologically and theatrically » (2002 : 86).

[90] « I do think of novels in terms of investigations, journeys, open-ended pursuits in that sense » (McEwan in Roberts 2010 : 145).

donne ainsi un sens nouveau, et presque littéral, à l'écriture exploratoire qu'il revendique pour ces romans d'idées qui se logent ainsi d'une certaine façon, nous l'avons dit, entre la fiction et la science. Si l'expérimentalisme formel de McEwan, soit l'expérimentalisme de l'aboutissement plus que du processus même de l'écriture, semble se restreindre dans *Enduring Love* à une sélection de chapitres (9, 11, 16 et 23) et aux deux appendices, il structure le roman d'idées qu'est *Monkey's Uncle*[91], où l'expérimentation passe principalement par la diversification des voies narratives et des registres d'écriture, le récit bifurquant d'un chapitre à l'autre du réalisme au fantastique.

Si le roman en tant que forme exploratoire ou, en termes rhizomatiques, « carte ouverte », offre incontestablement à l'expérimentation littéraire un vaste et riche terrain qu'explorent et exploitent aussi bien McEwan que Diski, c'est le plus souvent la nouvelle qui est décrite comme espace d'expérimentation par excellence. McEwan dépeint ainsi à plusieurs reprises au fil de sa carrière le genre comme un véritable laboratoire – « short stories […] offer a kind of laboratory » (in Gardner 1998, en ligne) ; « [t]he form itself is a good laboratory » (in Roberts 2010 : 46) – et c'est bien l'usage qu'en fait Frame selon Guignery : « as though it were a laboratory where the budding writer was experimenting with style, register, tone and genre, and testing both conventional and innovative strategies » (2011 : 26)[92]. Comme le résume Louvel dans l'étude qu'elle consacre à ce genre, « [l]aboratoire d'expérimentation, la nouvelle a été vue comme un chemin d'apprentissage vers le roman » pour tout écrivain en herbe (« the budding writer »)[93], mais nous soulignons avec elle qu' « il serait réducteur de la cantonner à

[91] « Diski has produced a genuine novel of ideas which manages, for the most part, to integrate character and theory in a way which other contemporary novelists (Fay Weldon springs to mind) have attempted and failed. *Monkey's Uncle* stands alone for its bleakness, for its direct and unadorned prose and for its daring assault on the boundaries of fiction » (Smith 1994, en ligne).

[92] À la différence de Frame ou de McEwan, Will Self déclare ne pas s'être livré dans ses nouvelles ou dans ses romans à une expérimentation formelle poussée, donnant alors sa propre définition et sa propre version de l'expérimentalisme : « [l]ike Ballard, on the whole I have been content as a novelist and short-story writer to deploy difficult content in lieu of formal experimentation. Like Martin Amis I have mixed a melange of different voices together, believing that the solution would prove corrosive enough to eat away at the English class system. For myself, I have also believed that the fantastical and antic cast of my tales would propel them away from the surly gravity of the conventional, while my own satirical bend would be enough to warp them in the direction of those fabulists – Borges, Poe, Gogol, Kafka – whose writings defy commonplace realism, while perfectly limning the veridical » (2012, en ligne). Il y a lieu de nuancer l'affirmation initiale de l'auteur puisque l'indéniable complexité du contenu de certaines des nouvelles de *The Quantity Theory of Insanity* n'empêche en rien cependant diverses manipulations de la forme : nous l'avons vu dans la nouvelle éponyme notamment, où l'inclusion d'équations et d'une bibliographie figurent parmi les signes les plus visibles d'une expérimentation à la fois formelle et générique. Jouant avec divers genres en particulier dans les nouvelles du recueil inaugural que la folie marque de son empreinte, Self expérimente bel et bien ensuite avec la forme romanesque dans le long récit de folie néo-moderniste intitulé *Umbrella* (2012), qui entremêle voire enchevêtre les flux de conscience tout en faisant des italiques (entre autres procédés) un usage récurrent et singulier.

[93] On le voit notamment à l'affirmation suivante de McEwan lui-même : « [short stories] really were my training grounds » (in Gardner 1998, en ligne).

ce rôle » (Louvel 2002 : 5). Fidèle à l'étymologie du terme de « laboratoire », la nouvelle offre en effet à l'écriture un lieu privilégié de travail de la forme, où les genres peuvent être sans cesse retravaillés entre les lignes que combine ce genre connu pour sa plasticité et son polymorphisme, « récit de crise, crise du récit » (Ozwald 1996 : 37). Elle n'ouvre pas seulement une voie vers le roman mais de multiples voies vers de multiples formes dont les contours ne cessent d'être redéfinis, lignes de fuite esquissant des catégories toujours en devenir.

La nouvelle se place ainsi de façon générale sous le signe de la possibilité (« the perennially beautiful possibilities of the short story », Barth 1993 : 40), et c'est en particulier le cas chez Frame pour Bazin et Braun : « [t]he strength of Frame's stories is in the imaginative possibilities they open up » (2011 : 50). L'écho voire la correspondance métaphorique entre le titre du recueil inaugural de Frame et celui de son deuxième roman, – textes que nous avons choisi de considérer et d'étudier comme deux volets d'un seul et même diptyque – permettent notamment de voir dans *Faces in the Water* l'actualisation ou l'approfondissement de certaines possibilités ouvertes par les nouvelles de *The Lagoon*, à commencer par l'exploration de territoires génériques autres. La déterritorialisation vers le conte initiée dans les dernières lignes (de fuite) de « The Park » se poursuit ainsi dans *Faces in the Water* où nous avons précédemment relevé une véritable myriade d'emprunts à l'univers du merveilleux, qui vient à maintes reprises nuancer ou iriser le réalisme du récit romanesque traditionnel. De plus, chacune des trois nouvelles asilaires ébauche le portrait intime d'une patiente (Nan dans « The Bedjacket », Ruth dans « Snapdragons » et Helen dans « The Park »), projet repris et parachevé par Istina dans *Faces in the Water*, galerie vivante où à ces premiers instantanés (caractéristiques de la forme brève) vient s'ajouter toute une série de portraits plus développés dont ceux de Margaret, Mrs Everett, Mrs Pilling et Mrs Ogden, Hillsie, Fiona, Sheila, Maria, Carol, Hilary, Brenda ou encore Alice. Si les nouvelles explorent ainsi majoritairement la surface du lagon, – tout en en laissant parfois transparaître le fond et deviner les richesses immergées – le roman s'y plonge entièrement pour en sonder les profondeurs et faire notamment émerger ces « visages noyés » que le récit de folie d'Istina veut sauver du naufrage[94]. Le passage d'abord figural de *The Lagoon* à *Faces in the Water* ouvre donc comme un détroit par lequel les possibilités aussi bien

[94] Tout comme le parc de la nouvelle éponyme, que l'on retrouve presque à l'identique dans *Faces in the Water* (« [t]here was plenty of room in the park. The patients walked or ran round and round inside the high fence », Frame *FW* 148), le lagon du recueil inaugural semble présent sous une certaine forme dans le roman, où il devient l'espace métaphorique où flottent les « visages noyés » qu'Istina tente de repêcher par son récit : « [a]nd sometimes one would surprise a human look on the face of Tilly or Lorna or the others but there was no way to capture it ; one felt like an angler who discerns the ripple of a rainbow fish which will surely die if it stays in the foul water. […] And it may take hours and years angling for human identity, sitting in one's safe boat in the middle of the stagnant pool and trying not to panic when the longed-for-ripple almost overturns the boat » (*Ibid* 147-148).

thématiques et formelles que génériques en germe dans les nouvelles quittent les rives du recueil, et ses eaux relativement calmes car encloses, pour celles du grand large romanesque vers lequel elles préparent le voyage. Créant dans l'eau des cercles toujours en expansion, les premières nouvelles de Frame donnent ainsi raison aux critiques qui les marquent du sceau de la possibilité, à l'instar de Bazin et Braun dans l'évaluation qu'elles en proposent.

Cette description se retrouve presque à l'identique chez Reid dans l'éloge qu'elle livre du potentiel de *The Wonderful World of Dissocia* : « Dissocia's enormous energy and the endless imaginative possibilities it contains » (Reid 2017 : 79). Le théâtre, qui selon Artaud « dénoue des conflits », « dégage des forces » et « déclenche des possibilités » (1964 : 43), est lui aussi souvent conçu comme « un laboratoire » où s'élabore cette fois-ci « une dynamique performative de tous les arts réunis » (Thiériot 2013 : 8-9). Pour Coulon et March, « [l]e théâtre des dernières décennies se présente ainsi comme un laboratoire expérimental, un creuset où s'élaborent de nouvelles dramaturgies qui dérangent les habitudes du spectateur, troublent ses certitudes et l'interpellent sans relâche » (2008 : 11). Plus encore que le roman ou la nouvelle en effet, le théâtre nous semble constituer l'espace par excellence de cette « expérimentation en prise sur le réel » invoquée par Deleuze et Guattari puisqu'il ne se déploie pas uniquement sur la page mais aussi sur les planches, en scène et en salle et donc dans la rencontre humaine, incarnée, instantanée[95]. On compte parmi ces dramaturgies nouvelles qui viennent aujourd'hui « déranger », « troubler » et « interpeller » lecteurs et spectateurs le théâtre expérientiel et le « in-yer-head theatre » auquel Ayache rattache aussi bien les œuvres de Kane que de Neilson, en dialogue avec le cadre ouvert ou « creuset » du théâtre postdramatique qui « plus qu'une forme ou un faisceau de caractéristiques », « doit être perçu comme une dynamique, un mouvement du théâtre dans le sens d'une exploration toujours renouvelée des multiples rapports que peuvent entretenir des éléments qui le constituent, y compris le texte » (Béhague in Thiériot 2013 : 110)[96]. Le postdramatique a donc tout d'un mouvement parergonal, d'une ligne de fuite qui s'élance dans l'espace entre où se jouent les rapports reliant les diverses composantes du théâtre pour redéfinir leurs interactions et faire émerger de nouvelles formes dont le « in-yer-head theatre » où selon Biehler, « ce qui semble intéresser les auteurs n'est, paradoxalement,

[95] Comme le rappelle à juste titre Ryngaert, « la matrice première demeure un échange entre des êtres humains devant d'autres êtres humains, sous leur regard qui crée un espace et fonde la théâtralité » (2005 : 5).
[96] Lehmann affirme notamment que « le théâtre postdramatique pourrait peut-être trouver de toutes nouvelles voies dans la connexion entre le texte et la scène » (2002 : 10). Et selon Barnett, « [p]ostdramatic theatre texts configure themselves in such a way that they openly invite creative approaches to the business of acting and making theatre. The invitation, however, is not and cannot be binding, and it is ultimately the task of the theatre practitioners to decide whether they accept the challenge » (2008 : 23).

pas la maladie mentale en elle-même mais les possibilités qu'elle offre, tant en termes de dramaturgie que de représentations scéniques » (2012, en ligne). Il nous semble nécessaire de nuancer cette affirmation en soulignant que la folie (dont la maladie mentale est pour Biehler l'héritière contemporaine) n'est pas simplement prétexte à la créativité pour Kane et Neilson, chez qui l'expérientiel nourrit l'expérimental comme l'expérimental nourrit l'expérientiel. Pour le dire avec l'acteur Barnaby Power, qui incarnait Victor Hesse dans la première production de *The Wonderful World of Dissocia,* « the play is as much to do with theatre as it is to do with mental health » (in Reid 2007 : 498) ; la représentation de la folie permet donc de repenser la représentation elle-même de diverses façons.

Comme le souligne à juste titre Angel-Perez, c'est avant tout par « [l]e refus de la représentation au profit de la 'présentification' » (2015, en ligne) que les dernières pièces de Kane, aboutissement d'une dramaturgie toujours plus orientée vers la performance[97], peuvent entrer dans le cadre ouvert et dynamique du théâtre postdramatique, que Lehmann définit comme « théâtre du présent » (2002 : 232)[98]. En tant que tel « [i]l ne peut être ni objet, ni substance, ni matière d'une connaissance rationnelle au sens d'une synthèse effectuée par *l'imagination et l'entendement* » mais doit simplement être vécu et compris comme « quelque chose qui se passe » (*Id*). En refusant précisément « la littérature monument (celle qui encrypte) au profit de la littérature événement (qui fait advenir) » (Angel-Perez 2015, en ligne), Kane inscrit aussi bien *Crave* que *4.48 Psychosis* dans l'instant présent, dans le vivant, et dans le rapport particulièrement intense que suppose et initie la performance de pièces expérientielles dont la dimension viscérale a déjà été soulignée[99]. Il s'agit chez Kane (et, nous le verrons, chez Neilson) de privilégier ce que le dramaturge Edward Bond a pratiqué et théorisé sous le nom de « Theatre Events » ou « Événements de Théâtre »[100], où prime le rapport entre tous les

[97] La dramaturge faisait ainsi en 1998 la déclaration suivante : « [i]ncreasingly, I'm finding performance much more interesting than acting; theatre more compelling than plays. Unusually for me, I'm encouraging my friends to see my play *Crave* before reading it, because I think of it more as text for performance than as a play » (in Saunders 2002 : 17).

[98] « Kane was among the first of the mid-1990s generation of playwrights whose work was immediately embraced on the Continent. Undoubtedly, this enthusiasm is related to her deconstruction of narrative and character, along with the reinvention of a theatre that claims a *hic et nunc* presence. Hence, Sarah Kane has been heralded as an English representative of what Hans-Thies Lehmann has labelled 'post-dramatic theatre' » (Dos Vos & Saunders 2010 : 8).

[99] « This visceral drama that Kane promotes bypasses interpretation and, instead, directly confronts the audience's thoughts and feelings through physical reactions. […] Kane refuses theatrical conventions, like acts and actors, looking to a wider concept of performance. This concept insists on an intense connection with the spectator » (Singer 2004 : 141).

[100] Selon Catherine Bernard, « [u]n écart critique est ouvert par les 'Événements de Théâtre' qui nous portent à des points de vacillement ontologique. Cet écart est dialectiquement refermé par les 'aggro-effects' qui traversent et engagent l'émotion incarnée des spectateurs. Le spectateur est contraint à une expérience paradoxale, dans laquelle l'intellection du monde est immédiatement affectée » (2018 : 58).

participants. Comme l'explique l'actrice Jo McInnes, « [i]n *4.48 Psychosis* more than any other play I've known you're completely connected and open to the audience and what they're feeling » (in Saunders 2009 : 112). Par ailleurs, selon Jeremy Weller, dont la pièce *Mad* – parangon de l'expérimental comme de l'expérientiel – fut pour Kane une source d'inspiration majeure voire révolutionnaire, « what attracted her to my work was the obsession I have about breaking the boundaries between what is 'real' on-stage and what is performed – to the point where the audience wants to actively intervene with the action of stage and shout, 'Stop it!' » (in Saunders 2009 : 123). Il s'agit bien ici d'un théâtre profondément « en prise sur le réel », déployé entre les lignes et où tout se joue *entre* la scène et le public ; la représentation devenue « présentification » ou performance a bel et bien pour objectif sinon toujours de « troubler » ou « déranger » le spectateur, du moins de l'interpeller, de l'impliquer et de le stimuler le plus possible, comme le souligne Neilson :

> We have to give the audience what they can't get anywhere else. […] We can offer them 'liveness', but few plays, or productions, take advantage of this. […] The spectacle we can offer is the spectacle of imagination in flight. I've heard audiences gasp at turns of plot, at a location conjured by actors, at the shock of a truth being spoken, at the audacity of a moment. There is nothing more magical and nothing – nothing – less boring. (2007, en ligne)

Fervent partisan d'un théâtre toujours pleinement fidèle à sa nature même d'art vivant, de spectacle qui se crée en direct (« liveness »)[101], le dramaturge attache lui aussi à la performance une importance fondamentale. Comme l'écrit Reid, qui voit en Neilson avant tout un faiseur de spectacles (« [he] is more interested in show-making than playwriting », 2007 : 498), « [a] commitment to theatre's heightened capacity for immediacy has long been evident in Neilson's work, […] in process as well as product, and his approach can therefore be seen as reinforcing theatre's broader claims to liveness and spontaneity » (2017: 123). Le processus de travail extrêmement singulier développé par Neilson au fil des pièces et des années – dont nous verrons qu'il semble avoir atteint son apogée avec *The Wonderful World of Dissocia* – fait en effet vivre et vibrer le genre lui-même en redéfinissant aussi bien la genèse que le statut du texte dans une approche bien plus influencée par la mouvance postdramatique que celle de Kane. Force est de signaler en effet que si ces dramaturges en sont tous deux venus à placer leur travail sous le double sceau de la présence et de la performance, ils l'ont fait avec un rapport au texte et des conséquences sur son élaboration très différents. Ainsi chez Kane, dans une logique qui – malgré le goût de la dramaturge pour la performance – reste de ce point de vue

[101] Dans un entretien donné en 1999, Kane célèbre elle aussi le théâtre en tant qu'art vivant : « I decided on theatre because it's a live art. This direct communication with an audience I really like. As a writer, I like the fact that no two performances will ever be the same » (in Saunders 2009 : 85).

fondamentalement dramatique (c'est-à-dire centrée sur le texte auquel sont subordonnés les moyens et techniques de mise en scène), le texte, véritable pièce d'orfèvrerie, précède ou préexiste la représentation et en est la précieuse matrice, là où chez Neilson, ce sont les répétitions voire les représentations elles-mêmes qui en viennent à produire et à déterminer presque intégralement le texte de la pièce[102] – dont le changement de statut est consacré ou officialisé par le prélude à *The Wonderful World of Dissocia* :

> What follows is a transcript of the original production of this play, including notes – where relevant – for translators. Stage directions, costume and design notes are therefore to be viewed as a guide only, and not a strict dictations. Nor, however, should they be dismissed out of hand. The set design, in particular, can be modified, but my advice would be to observe it to the extent that budget allows, as it is my belief that the overall concept serves the play well. (Neilson *WWD* 196)

La présence de ces notes liminaires, inhabituelle en elle-même, se fait trace dans ou avant la pièce de l'originalité et de la non-conventionalité du *modus operandi* désormais connu et souvent commenté de Neilson[103], où le texte ne s'obtient qu'au fil de maintes métamorphoses : « a well-known fact about Neilson's work process [is] that he allows the text to be re-morphed through rehearsals » (Angelacki in Aragay & Monforte 2014 : 136). On voit au ton même de ce prélude, tout en conseils et en suggestions, que ce sont à la fois la création et la fonction du texte qui se trouvent métamorphosées par de telles méthodes : le texte, « transcription » de l'événement que constitue la première représentation de la pièce, se fait moins modèle que manuel pour les mises en scène à venir. Il s'agit non de dicter mais de guider la performance le long de lignes de fuite que suit aussi la composition même du script de la pièce. Dans le cas de *The Wonderful World of Dissocia*, il semble que le texte de la pièce n'ait pas seulement été re- ou réformé mais parfois tout simplement formé par ces répétitions puisque, selon les explications de Neilson lui-même :

> I would have less and less of the script finished by the time we went into rehearsal. And it got to the point when I was making it up as we went along. […] Well, actors normally temper their playing because they have a view of how the whole play will develop, and the audience can guess where the play is heading by the way the actors behave at the start. [With this method] the audience has less to go on. (in Saunders 2002 : 67)

Le travail de création se place donc bien moins sous le signe de la préparation que de l'improvisation[104], les lignes de fuite d'une telle écriture venant s'entrecroiser avec celles du

[102] « This is not to say that in Neilson's most recent work text has disappeared altogether, of course, but rather that his questioning of conventional models for dramatic plot and action in combination with his privileging of other scenic elements have pushed him into new, exciting and postdramatic territories » (Reid 2007: 498).

[103] « The rehearsal process of Anthony Neilson has long been noted for its unconventional nature in both critical and professional discourses » (Cassidy in Reid 2017: 159).

[104] L'improvisation est explicitement encouragée dans les notes précédant le second acte : « [w]hereas the acting in Act One is stylised, in Act Two the style should be as naturalistic as possible. Accordingly, much of the dialogue

jeu des acteurs et des réactions des spectateurs pour laisser ainsi le plus de liberté et d'espace possibles au développement d'une idée initiale qui ne s'immobilise ou se fixe que très tardivement dans la forme[105], en particulier pour *The Wonderful World of Dissocia* comme le signale Cavendish : « [i]t transpires that, barely a week before the first preview, the script for Dissocia is finally beginning to come together, and its author and director is reluctant to give too much away about its exact content » (2004, en ligne). La période de répétitions, où se développe bien moins un travail d'appropriation que d'élaboration du texte[106], se fait donc selon les termes de Gary Cassidy – qui a observé de près le travail si singulier de Neilson dans le cadre de la préparation de cette pièce – « période d'incubation » (Cassidy in Reid 2017 : 167) où la forme comme le contenu de la pièce sont et restent en devenir, tournés vers l'horizon de la performance et dynamisés par son imminence. Un tel processus, garant de liberté et de fluidité mais passible de tous les aléas, est tout aussi périlleux qu'il est porteur ; il n'est sans doute pas surprenant que ce soit une pièce sur la folie, force de déstabilisation, qui ait fait atteindre à ce processus une acmé d'instabilité[107].

C'est en partant de l'exemple emblématique de *The Wonderful World of Dissocia*, texte élaboré au fil de sessions d'improvisation particulièrement intenses (Cavendish 2004, en ligne), que Neilson fait ainsi en 2007 la déclaration suivante : « [m]y stuff is designed to be done in the heat of the moment, with a certain passion. It's drive-yourself-to-the-point-of-breakdown theatre writing » (in Aragay & Monforte 2014: 140). Garante d'un « théâtre du présent » par

---

in this act – especially in the first scenes – is little more than sound effect, *and the actors should be encouraged to improvise these scenes, using the dialogue as a guideline only*, in order to achieve the maximum realism » (Neilson *WWD* 270). Une fois encore, le texte est un simple guide qui n'est pas à révérer mais à retravailler et à renouveler à chaque représentation, dans l'instant même où l'acteur le fait vivre.

[105] Comme le souligne à juste titre Angelacki, « Neilson's is not only a method of ensuring performability or fostering a sense of collective responsibility for the creative team. It is also dramatic leeway for making insertions to the piece until much later in the process than is considered standard » (in Aragay & Monforte 2014 : 140).

[106] Les répétitions de *4.48 Psychosis* en 2000 ont au contraire été consacrées au décryptage et à la répartition du texte préétabli, sans ajout ni changement, comme l'explique James Macdonald (in Saunders 2002 : 123-124). Ainsi, malgré l'apparentement du script à cette « forme libre » revendiquée par le texte (« the script's freeform feel », Dickson 2016, en ligne) et l'indéniable liberté laissée aux metteurs en scène par la quasi-absence de didascalies donc de suggestions quant au décor, à la distribution ou au jeu, l'actrice Jo McInnes souligne bien qu'il faut d'abord apprendre le texte avant de prendre des libertés sur scène : « [a]lthough *4.48 Psychosis* is a very free play, it's also like a piece of music. You have to learn the piece of music really well, then you can be free with it » (in Saunders 2009 : 113). Si chez Neilson, l'improvisation précède ainsi le plus souvent l'établissement du texte, dans le théâtre de Kane, aussi expérimental soit-il en termes formels, toute forme d'improvisation reste assujettie à une parfaite connaissance du texte.

[107] Cassidy tire de ses semaines d'observation des répétitions de *The Wonderful World of Dissocia* les conclusions suivantes : « Neilson's process is marked by arbitrariness, uncertainty and, on occasion, a degree of incoherence and fragmentation. While I am not implying that Neilson's process is unique in this respect, it remains important to acknowledge the chaotic structure of his rehearsals. Neilson's modus operandi problematizes conventional assumptions about significance, relevance and meaning because it is informed by, draws upon and is to some degree dependent on the random, tangential and erratic » (in Reid 2017 : 162). Pour plus de détails sur le *modus operandi* de Neilson, voir l'Annexe 7.

excellence, cette écriture au bord de la folie semble mettre le texte toujours en émergence dans le cadre ouvert et dynamique d'une pratique non seulement improvisée mais entièrement interactive[108]. La pièce s'élabore à travers les divers rapports et échanges qu'entretiennent l'ensemble des membres de l'équipe au fil de cette période d'incubation, et souvent entre les sessions de travail et les moments de repos ou de loisir, comme le relève Cassidy : « [the] blurring of boundaries between work and break mode is characteristic of Neilson's process » (in Reid 2017 : 166). Neilson apporte ainsi ses propres touches à une méthode qui semble en certains points se rapprocher de nouvelles techniques dramaturgiques rassemblées sous le terme d' « écriture de plateau » forgé en 2001 par le philosophe et critique de théâtre Bruno Tackels[109], dont on pourrait souligner dans le cadre de cette réflexion les consonances rhizomatiques.

Dramaturge et metteur en scène, Neilson pratique à rebours de nombreuses conventions une littérature-événement, et vient plus que jamais ébranler les fondations de la littérature-monument avec *The Wonderful World of Dissocia*, dont le texte en grande partie improvisé en amont de la première représentation, et à improviser au fil des représentations suivantes pour sans cesse renouveler la performance, doit rester empreint de l'instabilité que lui impartit la représentation de la folie. Profondément épris de l'éphémère qui est la quintessence même du théâtre, Neilson tente – souvent par tâtonnements – d'assouplir et d'élargir l'espace où les pièces se font et se vivent et de donner le plus de liberté possible à tous les participants à l'instant et à l'événement :

> I've always liked the ephemerality of the theatre, and I enjoy being flexible and more interactive, adding sections to be improvised and leaving more space for the actors and the audience. But much of the time I am just trying things out and, quite frankly, groping in the dark. (in Sierz 2012 : 210)

Le parti pris radicalement expérimentaliste de Neilson le mène le plus souvent à avancer à l'aveugle sur un terrain de création en perpétuelle déterritorialisation. Aussi jouissif soit-il, un tel processus n'est pas sans risques, comme le soulignent régulièrement de nombreux critiques

---

[108] « Neilson's process worries conventional definitions of authorship because his methods are not only unstructured but also, crucially, collaborative. His is an extremely unusual rehearsal methodology for a mainstream contemporary playwright […]. What is more, the fact that in Neilson's case the generation material involves the input of cast members problematizes the deep-rooted tendency to ascribe authorship in contemporary British theatre to the writer, and in the wider European context to the director. Neilson is typically both » (Cassidy *Ibid* 160).

[109] Explicité par Anne Monfort dans une réflexion consacrée à l'influence du postdramatique sur de nouvelles formes théâtrales dites « néo-dramatiques », le concept d'écriture de plateau « replace la notion d'écriture (non exclusivement textuelle) au centre du processus de création ; ce type d'écriture use de matrices qui peuvent être plastiques, chorégraphiques ou transdisciplinaires. L'écriture, et éventuellement la narration, y sont assumées par la mise en scène au sens large, c'est-à-dire par l'ensemble des médias constituant le spectacle » (2009, en ligne).

dont Reid pour qui Neilson, tout en s'inscrivant dans une certaine tendance, se distingue malgré tout par une approche et une pratique très singulières :

> In some ways we can see that Neilson's reluctance to commit ideas to paper in advance of rehearsals is a manifestation of a more widespread development in contemporary theatre, in which the performance is privileged over the text as the moment when meaning is created, as in much devised work. Nevertheless, Neilson's process is unusually risky. On the one hand, it places a huge amount of pressure on the playwright himself, the production team, and the actors, not to mention the commissioning theatre, which has little idea what the final show will look like. On the other hand, *this way of making theatre embraces uncertainty* in order to produce shows that are unusually charged and of the moment. (Reid 2017 : 123, nous soulignons)

Il semble en effet que Neilson, en laissant libre cours à l'improvisation et à l'interaction jusque dans la composition du texte de théâtre, plonge aussi bien la pièce que ses acteurs et spectateurs dans « l'état d'incertitude » théorisé en 2002 par Régy dans l'ouvrage du même titre qu'il consacre partiellement à sa mise en scène de *4.48 Psychosis*[110] – un texte que Simon Kane, le frère de la dramaturge, place lui aussi sous le signe de l'incertitude : « [i]n practically every way you look at *4.48*, [Sarah]'s blurring boundaries. That kind of uncertainty is part of what it's about » (in Dickson 2016, en ligne). Nombreuses sont les pièces appartenant au « in-yer-head theatre », où prolifèrent les récits de folie, à épouser ce même état :

> The emergence of a theatre 'in-yer-head' uses unconventional forms and marks the collapse of binary oppositions, it develops a new sensibility of undecisiveness, reflecting on […] this new global state of mind and way of life which Régy has called the 'state of uncertainty' […], delving into a space in suspension, where all things are superposed in a 'borderline' state of indeterminacy. (Ayache 2017: 430-431)

C'est bel et bien à ou sur la frontière que se déploie cet état « borderline » d'incertitude (dont nous avons souligné plus haut la potentielle fécondité), et que peut s'ouvrir « l'espace du doute » où Régy nous invite à entrer « toutes recherches confondues » (2002 : 15). L'espace du doute est par excellence, en effet, celui de la frontière qu'explorent et occupent non seulement les pièces de Kane et Neilson, mais l'ensemble des histoires de fous et de folles du corpus qui, ayant tout d'abord marqué les frontières séparant diverses catégories du genre sexué comme littéraire pour mieux les transgresser ensuite, finissent ainsi par s'établir et s'élaborer dans les espaces *entre* les genres.

[110] Tout comme *The Wonderful World of Dissocia*, la dernière pièce de Kane entre à la fois dans un état et dans un espace d'incertitude. On peut notamment citer Blattès et Koszul : « [s]he seems more interested in a space which is unstable, in constant flux. Her characters inhabit a world of uncertainty. The text therefore does not attempt to deny or conceal these uncertainties concerning the nature of identity or experience, the thin line between words and thoughts, past and present, the world of the mind and the world of the body » (in Rommel & Schreiber 2006 : 109).

Cette liminalit(t)é tout en lignes de fuite fait de l'incertitude le moteur nécessaire d'un renouvellement toujours en cours du savoir, que les représentations de la folie visent à libérer des carcans du binarisme afin de penser/classer dans une logique hétérotypologique où l'exploration d'espaces autres mène à l'investissement d'espaces entre. Au sein de ces seuils et/ou carrefours, tiers espaces où s'affirme la nature processuelle, transitionnelle et fondamentalement plurielle des identités sexuelles comme textuelles, toute catégorie de genre ne peut être que toujours en (re)construction, non seulement dans l'entre-deux mais dans l'entre-tout. Les genres, sans cesse déterritorialisés par le déploiement littéraire de la folie-rhizome et toujours en attente de reterritorialisation, deviennent donc ces *parerga* que nous avons définis comme des cadres ouverts et mobiles où la relation entre l'individu et la catégorie entre dans un régime de participation sans appartenance qui place toute classification sous le signe fertile de la liminalité en tant qu'*inter*action. La notion de frontière demeure ainsi centrale à toute démarche classificatoire[111], mais elle n'est plus cette ligne droite de contour et de démarcation des catégories, devenant au contraire l'espace de genèse voire de résidence de ces catégories, et ligne de fuite faisant moins délimitation qu'illimitation. Procédant d'une esthétique comme d'une épistémologie de l'émergent, les histoires de fous et de folles explorées au fil de ce parcours exploitent ainsi pleinement le caractère foncièrement inaugural de l'écriture[112], qui fait de l'identité non pas une entité ou une essence mais un horizon où se profilent divers devenirs. Le texte lui-même devient à la fois un bord et un débord (s')occupant avant tout (de) l'espace qui commence avec le dépassement des catégories. Dominés par l'instable et par l'incertain, à la fois liminaux et labiles, de tels espaces entre, loin de nous condamner à l'impasse, ne cessent de nous ouvrir des passages et des voies de circulation comme d'habitation.

[111] Comme le rappelle à juste titre Green, « borders always involve a form of classification and categorization of the world, because otherwise, they would not be recognized as borders » (2012 : 576-577).

[112] En littérature comme en psychiatrie, il semble bien que la folie ait pour caractéristique principale d'ouvrir des chemins d'innovation ou d'inauguration. Ainsi pour le psychiatre Matthieu Bellashen, « [l]es expériences de la folie seront nos balises. Il nous appartient d'en inventer dès aujourd'hui les nouveaux mots et les nouvelles formes » (in Chemla 2010 : 185).

CONCLUSION

C'est sous le signe de la folie que s'ouvrait dans les bibliothèques de la Ville de Paris l'année 2019, dont les deux premiers mois se concentraient plus exactement sur « les frontières de la folie », selon le titre général regroupant un vaste éventail d'événements allant de la conférence de spécialistes à l'atelier d'écriture amateur. Preuve vivante de l'intérêt voire de la fascination que continue de susciter la folie dans tous les cercles, de l'art à la psychiatrie en passant par les sciences humaines, cette manifestation culturelle rendant hommage par sa diversité au polymorphisme de son objet[1], constitue également une confirmation du rapport intime qu'entretient la folie à la frontière. C'est précisément du constat de l'existence et de la récurrence d'un tel rapport dans divers récits de folie, le plus souvent en lien avec le(s) domaine(s) du genre, qu'est parti notre travail de recherche – se donnant dès lors pour mission d'explorer plus avant la nature, les manifestations et les effets du traitement de la liminalité par les histoires de fous et de folles constituant le corpus primaire. En « chantant sur la frontière », à l'instar de *4.48 Psychosis*, ces représentations de la folie semblaient en effet repousser et repenser non seulement la ligne de démarcation souvent encore tracée entre fous et sains d'esprit (la frontière-barrage censée nous séparer donc nous protéger d'une folie étrangement familière), mais aussi et surtout la délimitation des catégories de l'identité sexuelle comme textuelle, à savoir du genre en tous genres. Car si la folie reste encore et toujours d'actualité, et si « les frontières de la folie » continuent d'exercer un tel pouvoir de fascination, n'est-ce pas entre autres raisons parce qu'elles aident à déterminer (et/ou dé-terminer) les frontières de l'identité et contribuent à la délimitation (et/ou dé-limitation) de l'humain et de ses expressions ? Par son placement à et sur la frontière dans ses représentations littéraires, la folie interroge en effet, plus que le seul processus cartographique, tout processus classificatoire par

[1] Le site consacré à cet événement annonce ainsi « une programmation qui fait la part belle aux enjeux liés à la santé mentale et à la psychiatrie, mais aussi à la folie dans l'art, avec des conférences, des rencontres, des ateliers d'écriture, des projections, des lectures… Avec une idée en tête : tenter de dépasser les clichés et les préjugés » (en ligne : https://bibliotheques.paris.fr/les-frontieres-de-la-folie.aspx#). Ceci nous semble démontrer une fois encore que tout traitement non-stéréotypé de la folie appelle bel et bien cette approche pluri- ou interdisciplinaire que nous avons tenté d'adopter au fil de cette thèse.

lequel la rationalité assimile l'expérience et organise le savoir, et vient faire vaciller aussi bien les fondements que les classements de la raison taxinomique.

Nous faisions ainsi à l'orée de ce travail le postulat d'une fécondité non seulement esthétique, mais également épistémologique de la liminalité dans les récits étudiés : la folie, tout en invitant à redessiner la cartographie du genre littéraire comme sexué, s'y fait le catalyseur d'une re-conceptualisation de la notion même de frontière, de plus en plus centrale à l'expérience et à la pensée humaines dans le contexte d'une mondialisation en accélération constante (qui a notamment vu la (re)naissance des *border studies*). La vogue considérable de ce concept aussi extensif et polyvalent que celui de folie ou de genre – trois termes dont nous avons délibérément fait un usage hypéronymique donc inclusif au fil de de cette thèse – mène ainsi ces dernières décennies à une vaste entreprise de redéfinition à laquelle la littérature de la folie nous semble contribuer par-delà le plan (géo)politique et social, dans des régions ou domaines encore rarement investis par les théoriciens de plus en plus nombreux des *border studies*. Nous nous inscrivions donc moins, par moments, dans le cadre des *border studies* que dans celui de la *border theory*, qui s'intéresse également aux expériences et aux métaphores de la frontière, ajoutant ainsi aux considérations spatiales une dimension symbolique fertile pour l'étude d'objets littéraires. Les reconsidérations théoriques de la frontière à l'œuvre dans ces deux champs aux nombreux recoupements peuvent néanmoins se résumer par un passage du « borderline » au « borderland » ou « borderscape », soit de la frontière comme ligne à la frontière comme espace à part entière et de plein droit. La progression de notre étude a suivi une dynamique similaire, inspirée par les re-présentations de la frontière dans les histoires de fous et de folles du corpus, occupées tout d'abord à marquer la frontière – alors « boundary » ou *limes* – pour ensuite la traverser, et enfin l'occuper – en tant que « border » ou *limen* cette fois-ci. La première partie est ainsi revenue sur les conceptualisations traditionnelles ou originelles de la frontière en tant que ligne (dure) ; la deuxième partie s'est intéressée à la frontière-faille, fissure ou brèche, et la dernière partie aux espaces-frontières qu'explorent les récits de folie étudiés.

La frontière a ainsi été dans un premier temps associée à la clôture, dont la rigidité est simultanément consignée et critiquée par les histoires de fous et de folles du corpus. Dans une tradition foucaldienne trouvant dans ces textes une myriade d'échos, la liminalité caractéristique du fou (dont Foucault fait un prisonnier du seuil) a été étudiée dans le premier chapitre en termes d'une marginalité synonyme de rejet, de silence ou encore d'impuissance – en contraste net avec sa revalorisation en troisième partie. La folie, en tant que différence

incarnée ou parangon d'altérité, est en effet représentée par les auteurs du corpus comme une exploration de la frontière qui se heurte à son hermétisme. Le passage d'une frontière, vu dans la partie suivante comme libérateur, ne signe pas alors l'affranchissement mais scelle l'exclusion, dans la droite lignée du mythe fondateur du « grand renfermement » foucaldien. Fidèle à son acception militaire d'origine, la frontière-*limes* ou limite *fait front* contre la folie, érige des remparts pour exiler vers les contrées obscures de l'aliénation ce qui ressemble parfois bien trop à la « normalité ». Tout en marquant à plusieurs reprises cette frontière entre le monde des fous et celui des sains d'esprit, les récits de folie du corpus en soulignent la fragilité intrinsèque, à laquelle la rigidification des limites aussi bien physiques que discursives est une réponse parfois fébrile. Ce renforcement des frontières aussi bien sociales que symboliques s'incarne tout particulièrement dans l'« espace autre » de l'asile, qui, autre forme de prison, assure à la fois la séparation entre société « saine » et contre-société « folle » et, au sein même de ce microcosme, la séparation entre hommes et femmes et la solidification de rôles de genre stéréotypés.

Au sein comme en dehors de l'hétérotopie asilaire, le diagnostic psychiatrique vient bien souvent renforcer le dualisme des discours sur le genre, comme s'attachait à le démontrer notre deuxième chapitre. À la fois chroniques et critiques de ces frontières discursives ou « camisoles nominales », les histoires de fous et de folles du corpus dénoncent ainsi la rigidité du stéréotype, autre carcan compris dans celui, plus large ou systémique, du binarisme qui oppose notamment les femmes folles aux hommes de raison, les premières étant par excellence placées du côté du corps et de l'émotion et les derniers de celui de l'esprit et de la rationalité – là où les ouvrages étudiés semblent faire de la folie une force d'indifférenciation susceptible, du moins au sein de telles représentations, de résister aux multiples effets sclérosants d'une pensée dichotomique du genre.

Le marquage des frontières ne va pas sans leur brouillage dans ces récits, et c'est en particulier le cas de la ligne de démarcation entre raison et folie qu'ils fragilisent sensiblement, comme le souligne le troisième chapitre. Les auteurs du corpus démontrent de diverses façons, en effet, que la rationalité n'est pas à l'abri de l'excès ou de la démesure caractéristiques de la folie, et à diverses manifestations de « raison dans la folie » répondent ainsi plusieurs exemples de « folie dans la raison ». La raison classificatoire, en proie à divers vertiges taxinomiques, peut notamment sombrer dans l'hybris lorsqu'elle succombe à des désirs d'exhaustivité ou de totalisation. La multiplication exponentielle des cadres et des catégories est ainsi susceptible de faire basculer une quête devenue fébrile de l'ordre dans le désordre de la folie ; la frontière

censée en préserver la raison n'est plus alors ligne de séparation mais de fissuration, ouverture d'une brèche par laquelle la folie s'engouffre pour bouleverser les classifications en place.

Ayant déploré la rigidité de maintes frontières établies par la pensée rationnelle, les récits de folie du corpus s'emploient très régulièrement à les (dé)passer, dans une dynamique de traversée centrale à la deuxième partie de ce travail, consacrée au passage dans ces œuvres d'une hétérotopologie – exploration d'hétérotopies non plus seulement réelles mais également imaginaires – à ce que nous avons appelé une hétérotypologie, à savoir une autre façon de penser/classer induite par, et initiée dans, ces espaces autres ouverts par la folie-faille ou fêlure. La frontière-muraille devient alors frontière-membrane, l'hermétisme du *limes* faisant place à la porosité du *limen* qui transforme la clôture en ouverture sous l'effet de la folie, agent de fissuration et de lézardement. Le quatrième chapitre, explorant les ouvertures et les passages qui ne cessent d'apparaître au sein de ces histoires de fous et de folles, basculait avec les protagonistes dans ces « mondes fous » appelant à étendre la définition foucaldienne de l'hétérotopie pour y inclure notamment l'espace inventé et l'espace mental. Marqués par la fluidité, les espaces autres de la folie œuvrent à l'assouplissement et/ou au déplacement des frontières.

Dans ces envers du monde où la frontière se fait passage, la seule loi du genre à pouvoir prévaloir est celle d'une hybridité aussi bien générique que genrée que le cinquième chapitre s'est attaché à analyser. Si la folie n'est pas la seule thématique susceptible de donner lieu à des phénomènes d'hybridation en littérature, l'un des principaux postulats de cette thèse est cependant qu'elle encourage tout particulièrement la traversée des frontières de genre, explorant et exploitant le potentiel esthétique et épistémologique de la liminalité en tant que force de franchissement. Sur le plan générique, deux modalités principales de cette hybridation ont été relevées : nouvelles, romans et pièces se font tantôt « mosaïques » selon un principe dominant de coexistence des genres ou polygénéricité (qui nous a semblé s'appliquer le plus pleinement aux romans de McEwan et Diski), tantôt « métissages » en privilégiant la coalescence, soit une forme de transgénéricité particulièrement bien représentée dans les nouvelles de Frame et de Self et la dernière pièce de Kane. La représentation de la folie, tout en exacerbant les tendances à l'hybridité de chacun de ces genres littéraires, décline l'androgynie sous plusieurs formes dans les récits étudiés. L'hybridation va ainsi de simples « troubles dans les genres » mettant en relief, par des effets de perméabilisation, la performativité du genre et l'artificialité de ses contours, à de véritables mélanges donnant lieu à diverses figures de l'hermaphrodisme, dans

les pièces de Kane et Neilson et dans les nouvelles de Self en particulier. Théâtre et nouvelle semblent donc bel et bien, du moins au sein de ce corpus restreint, privilégier la coalescence dans le processus d'hybridation générique comme genrée que catalysent les représentations de la folie. De façon générale, les histoires de fous et de folles étudiées associent à une esthétique androgyne un hermaphrodisme qui est aussi herméneutique ou épistémologique, se voulant le moteur d'une redéfinition des catégories de genre et, potentiellement, d'une reconfiguration plus large de systèmes sclérosés par le binarisme dominant.

Permettant à terme d'investir les « lisières d'indécidabilité » du mixte et du neutre explorées en troisième partie, l'hermaphrodisme de la folie est une véritable puissance de déstabilisation, et le premier instrument d'une hétérotypologie que la folie rend possible en tant que « fissure dans l'idéologie ». La brèche ainsi ouverte dans les cloisons trop rigides du rationalisme traditionnel donne lieu à une crise épistémologique qui est au cœur du sixième chapitre. La folie, parangon du hors-catégorie et force de déstabilisation et décloisonnement, crée des passerelles entre diverses théories, d'une part, invitant à passer d'un paradigme du conflit et de la concurrence à celui de la collaboration et de la complémentarité des disciplines, et d'autre part, engage un dialogue entre théorie(s) et expérience(s). Les histoires de fous et de folles du corpus opposent notamment aux « grands récits » du postmodernisme les micro-récits d'expériences individuelles considérées comme pierre de touche nécessaire de toute démarche théorique, la psychiatrie ne pouvant ni ne devant par exemple faire abstraction d'une phénoménologie de la folie que tentent sans cesse de véhiculer ses représentations littéraires. De telles représentations finissent par révéler que c'est *entre* les catégories du genre qu'évoluent aussi bien les textes que les individus, et *entre* la concrétude de l'expérience et l'abstraction théorique que s'élaborent les catégories en tous genres ; l'hétérotypologie esquissée par les œuvres du corpus, si elle a pour condition première l'assouplissement et/ou l'ouverture des frontières épistémologiques, ne se contente pas de traverser ces frontières mais invite à les occuper.

La troisième et dernière partie de cette étude s'ouvrait en effet sur le constat que les espaces autres explorés par les récits de folie du corpus sont bien souvent des espaces *entre*, la frontière ne tenant plus alors de la clôture, ni même de l'infime ouverture, mais de l'espace à part entière. Nous avons identifié dans ces espaces-frontières, lieux privilégiés de dépassement des binarismes, trois dynamiques principales détaillées au fil des trois derniers chapitres : celle du *trans* (l'espace entre étant alors conceptualisé avant tout comme seuil), de l'*inter* (modalité du

carrefour) et enfin du *dis* (où les lignes de fuite dessinent et déplacent un espace en perpétuelle déterritorialisation, toujours en devenir). Véritables « borderline stories », – plus encore que des histoires *de* folie et de frontières, des histoires nous plongeant *dans* les espaces-frontières de la folie – les récits du corpus ont avant tout été étudiés dans le septième chapitre au prisme d'une liminalité associée à la transitionnalité. Une topologie sommaire des espaces entre où s'installent ces textes révèle en effet qu'ils tiennent régulièrement du seuil, et les auteurs s'emploient à révéler toute la fertilité du *limen*. C'est bien le caractère transitionnel – donc mobile, évolutif, et processuel – de toute identité et par conséquent, de tout savoir et de toute taxinomie, que mettent en évidence ces seuils de la folie, qui démontrent par la représentation littéraire la fécondité des états-limites pour une hétérotypologie. En tant qu'espaces de et en crise, ils mettent les concepts et les catégories en circulation, en transit, et permettent de penser le genre sexué et littéraire comme continuum ; là où la frontière ligne ou limite fait rupture, la frontière espace ouvre à la continuité et interdit la stase. La liminalit(t)é de la folie revalorise ainsi dans un premier temps les notions de crise ou de labilité, assure la transition du « borderline » au « borderland » ou « borderscape », qui est simultanément seuil et carrefour.

Le huitième chapitre s'est ainsi intéressé à la frontière bi- ou multilatérale en tant qu'espace de rencontre, de contact – la frontière en « border », qui appelle le bord à bord – favorisant le déploiement de multiplicités – notamment de genres. Il s'est agi tout d'abord de proposer une (re)conceptualisation du carrefour à l'aune de la notion de « tiers espace », privilégiant la troisième voie ou l'entre dans sa démarche de dé- et de reconstruction du savoir dite « trialectique », divers rapprochements pouvant être opérés entre la trialectique et le concept d'hétérotypologie ébauché dans cette thèse. Les histoires entre du corpus, par leur adoption du principe de non-contradiction et d'une logique résolument non binaire, nous ont paru dans cette perspective constituer des exemples littéraires de « tiers espaces » où l'identité ne peut se dire et s'écrire qu'au pluriel, à l'instar des expériences de la folie, dont la représentation doit agir en révélateur de la multiplicité inhérente à tout individu et à tout texte. C'est donc sous le sceau de la multiplicité qu'est figuré et (re)pensé le genre littéraire comme sexué dans les « lisières d'indécidabilité » de la folie où au désir de certitude du savoir traditionnel, se substitue un principe d'hésitation ou d'oscillation. Loin de constituer un obstacle à la classification, les difficultés de distinction et de définition des genres que soulignent les récits de folie étudiés se font en quelque sorte les instruments d'une reclassification, toute catégorie de genre – élaborée à la croisée de multiples formes – tenant elle-même du carrefour. En investissant l'*inter* (qu'il s'agisse plus spécifiquement d'inter-généricité ou d'inter-sexualité), ces histoires de fous et de

folles tendent vers une redéfinition du cadre portée par diverses lignes de fuite susceptibles d'illimiter plus que de délimiter le genre.

Le dernier chapitre s'est ainsi donné pour objectif sinon de suivre, du moins d'esquisser certaines des trajectoires possibles de ces lignes de déterritorialisation prêtant aux catégories des contours ouverts, mobiles. Bordure à la fois interne et externe, surface de contact et d'échange, le cadre prend en effet dans les textes du corpus les traits du *parergon* derridéen sous l'impulsion de la folie qui, « rupture absolue de l'œuvre » selon Foucault, peut l'inscrire dans un rapport souple et libre au genre. Ce régime de participation sans appartenance nous a semblé valoir aussi bien pour le genre des textes que pour celui des individus, occupants d'espaces entre à l'horizon desquels se profilent sans cesse les « contrées à venir » que toute écriture – en particulier les représentations littéraires de la folie que nous avons regroupées sous le nom de « liminalitté » – aurait pour destination. C'est en effet dans l'espace entre des textes mêmes, obéissant à une logique rhizomatique structurée avant tout par des lignes de fuite, qu'émergent des formes nouvelles pouvant s'élaborer entre voire outre les lignes, comme le démontre l'expérimentalisme qui définit à différents degrés chacun des ouvrages du corpus. La liminalité inhérente à ces histoires de fous et de folles permet ainsi le déploiement d'une écriture exploratoire et inaugurale, qui en fait des laboratoires de redéfinition des identités comme des classifications, perpétuellement nomades, toujours en émergence.

***

Au terme de ce parcours dont la liminalité était à la fois objet et démarche d'étude, thématique et dynamique, quelques lignes de force et de fuite se dessinent. En premier lieu, il nous semble que cette thèse apporte sa modeste contribution aux études contemporaines du rapport privilégié qui, selon maints critiques, unit depuis toujours la littérature à la folie. Si cette parenté peut légitimement s'expliquer par la suprématie du subjectif dans l'une comme dans l'autre, ou encore par la disparition des frontières séparant différents niveaux de réalité, elle paraît également prendre sa source dans les affinités de l'une et de l'autre avec la liminalité[2]. Si la folie occupe bien souvent une position liminale, et se déploie dans des espaces entre, c'est également le cas de la littérature qui s'élabore et s'établit notamment entre auteurs et lecteurs, et régulièrement à la croisée soit à la frontière des genres. Dans cette perspective, il n'est guère

[2] Le rapport entre littérature et folie est de plus en plus fréquemment pensé en termes spatiaux, sinon spécifiquement en lien avec la frontière, notamment chez Bouchard et Pelletier ou chez Baker et ses collaborateurs : « [l]a folie est […] un lieu que la littérature et le discours ont su rapidement habiter » (in Pelletier 2009 : 10) ; « [l]iterature has always shared a special space with madness » (Baker et al. 2010 : 18).

étonnant que plusieurs représentations littéraires de la folie, au-delà de simples figurations de la frontière en tant que motif esthétique, en exploitent le potentiel épistémologique et en proposent une redéfinition liée à une entreprise plus large de renouvellement des cartographies existantes. Telle est la dynamique fondamentale qui préside à ce que nous avons donc choisi d'appeler la « liminalitté », œuvrant par la mise en récit de la folie non seulement à un assouplissement, mais aussi et surtout à un élargissement de la frontière, champ de multiplication des possibles et espace de toutes les reconfigurations. C'est bel et bien l'*opérabilité de l'entre* pour toute représentation et/ou classification des identités textuelles et sexuelles, notamment, que nous semblent mettre en relief les histoires de fous et folles étudiées, premier échantillon de cette liminalitté dont le domaine est à étendre et la cartographie à poursuivre. Les histoires entre de la folie invitent sans cesse à l'exploration des phénomènes frontaliers, des états- et des catégories-limites, de ce qui ne cadre pas, et encouragent par là même une approche transversale, plurielle, prompte à emprunter les chemins de traverse. Le choix du comparatisme – posture à la frontière et pratique de la liminalité[3] – nous a notamment permis de faire émerger aussi bien les similarités que les singularités thématiques et formelles d'un ouvrage à l'autre, au sein d'un corpus dont les textes se révèlent structurellement et stylistiquement très distincts.

Ainsi le projet expérientiel commun aux théâtres (expéri)mentaux de Kane et Neilson donne-t-il lieu à deux réalisations ou productions extrêmement différentes en termes d'esthétique comme de pratique : primat du texte dans *4.48 Psychosis*, et de la scène dans *The Wonderful World of Dissocia*, minimalisme notamment didascalique chez Kane et théâtralité foisonnante chez Neilson… S'il existe bel et bien des passerelles d'une pièce à l'autre (notamment sur le plan de la représentation de l'univers psychiatrique, particulièrement austère), les neiges noires et les eaux mortes d'une folie dont, chez Kane, le paysage crie la solitude désespérée trouvent bien plus d'échos chez Frame, dont les « visages noyés » deviennent dans *4.48 Psychosis* ces voix désincarnées émergeant, ne serait-ce qu'un temps, du naufrage. Dans un tout autre registre, la fantaisie et l'exubérance qui caractérisent chez Neilson l'univers souvent absurde et parodique de la folie se retrouvent dans *Monkey's Uncle* où, comme dans *The Wonderful World of Dissocia*, la représentation de l'expérience folle suppose de sortir, fût-ce temporairement, du réalisme bien souvent associé au roman traditionnel. L'exploration de ce monde souterrain en

[3] « Dans leurs tentatives renouvelées pour circonscrire leur territoire, les comparatistes recourent presque inévitablement aux métaphores suggérant que leurs recherches ne sauraient s'épanouir ailleurs que dans les zones de contact, les carrefours, ces lieux intermédiaires de la production littéraire où s'exprime de multiples façons la relation à l'étranger » (Foucrier & Mortier 1999 : 5).

de nombreux points semblable à celui de Dissocia est cependant chez Diski l'occasion d'une réflexion théorique absente de la pièce de Neilson, et centrale au roman de Ian McEwan, parfois reçu – à l'instar de *Monkey's Uncle* – comme un « roman d'idées » dont l'auteur propose une nouvelle formule. Ces deux romans s'inscrivent ainsi dans une matrice scientifique similaire que n'adopte pas *Faces in the Water*[4], et se construisent selon une structure ternaire que Diski développe et exploite cependant bien plus que McEwan. L'impératif de scientificité et la quête d'objectivité, quoique mis au défi (et à mal) par l'expérience de la folie, continuent qui plus est de prévaloir dans *Enduring Love* (où Jed est toujours tenu à distance), là où *Monkey's Uncle* s'immerge pleinement dans cette expérience et donne au récit de et *dans* la folie autant de place qu'à celui de la Charlotte rationaliste. Les ressemblances entre ces deux romans, quoiqu'a priori plus nombreuses et plus aisément repérables que celles que l'on peut détecter entre les pièces de Kane et Neilson, n'empêchent donc en rien la prolifération de différences également observables entre les nouvelles de Frame, gravitant vers le pôle de la brièveté et du poétique, et celles de Self, bien plus longues et résolument narratives. Si ces auteurs explorent tous deux, dans leur hétérotopologie asilaire, des espaces entre spécifiques comme les couloirs et les placards, le contraste est net entre ces motifs communs et des stratégies et styles très distincts. De façon générale, il nous semble pouvoir souligner (tout en gardant conscience qu'il s'agit là d'une simplification nécessaire) la coloration que nous dirons plus « subjective » des récits de folie de Frame et Kane, les plus expérientiels, par opposition à celle, plus « objective », des textes de McEwan et Self en particulier[5], où la raison tente encore (parfois désespérément) de maintenir entre elle et la folie une distance perçue comme salutaire ; Diski et Neilson nous paraissent jouer quant à eux sur ces deux registres ou tonalités alternativement dans des récits tantôt immersifs, tantôt distanciés, proposant de cette façon également une écriture de l'entre-deux.

On constate ainsi que ce sont souvent au sein de ce corpus d'histoires de fous et de folles les textes du même genre qui semblent différer le plus (parfois de façon spectaculaire), là où de nombreuses réverbérations thématiques et formelles créent maintes passerelles d'un genre à l'autre. La folie, dans ses représentations du genre en tous genres, fait donc de toute catégorie

[4] Les références littéraires et artistiques prennent souvent le pas sur les références théoriques dans le roman de Frame qui, s'il adopte lui aussi une structure ternaire, est moins ouvertement « postmoderniste » en cela que *Monkey's Uncle* et *Enduring Love*, dont le rapport conflictuel aux grands récits a été étudié dans un développement qui accordait par conséquent moins de place à *Faces in the Water*.

[5] Certains commentateurs semblent avoir relevé (sur le ton de la critique) des similarités stylistiques entre l'écriture de McEwan et celle de Self, à l'instar de Tom Shone : « [Self's] language starts to resemble the standard-issue fingernail-paring prose of callow male writers » (1993 : 41).

de l'identité textuelle et sexuelle un champ de similarités comme de singularités toujours en communication avec d'autres – sur le plan sexué, ainsi, le féminin (pluriel) n'exclut jamais le masculin (pluriel lui aussi), et vice versa, le genre étant toujours relationnel, et d'une certaine façon et à divers degrés, mixte. Voilà qui paraît confirmer la double nécessité dans toute entreprise de (re)théorisation du genre de se placer toujours *entre* les genres, d'une part, et d'autre part, de considérer les grandes catégories génériques elles-mêmes comme des espaces entre, seuils et carrefours. Reste à déterminer les modalités spécifiques du rapport de chacune de ces catégories à la liminalité, et la ou les manières dont se joue dans ces espaces-frontières de la classification l'interaction des genres. À l'issue de nos observations au cours de cette première étude, dont le corpus restreint ne peut en toute rigueur être considéré comme représentatif de l'ensemble de la liminalitté, nous ne pouvons qu'esquisser une série d'hypothèses que nous espérons pouvoir affiner au fil de futures recherches. Il nous semble ainsi que l'espace-frontière du roman, le plus étendu, pourrait être le plus souvent celui du carrefour ou de l'*inter*, à savoir de la coexistence voire de la multiplication de (sous-)genres entre lesquels peuvent subsister des frontières sans cesse traversées. L'espace liminal de la nouvelle, plus réduit, serait avant tout celui du seuil ou du *trans* qui, tout en permettant la coalescence des genres, crée entre eux une continuité ou un continuum. Enfin, l'espace entre du théâtre, qui se déploie à la fois sur la page et sur la scène et met en jeu aussi bien l'écriture que l'incarnation dans une expérimentation toujours en lien avec le réel – soit une concrétisation des alternatives –, constituerait par excellence celui du *dis* d'où partent sans cesse les lignes de fuite ou de déterritorialisation du genre – qu'il s'agisse, dans l'espace du théâtre comme dans celui de la nouvelle ou du roman, du genre littéraire ou du genre sexué.

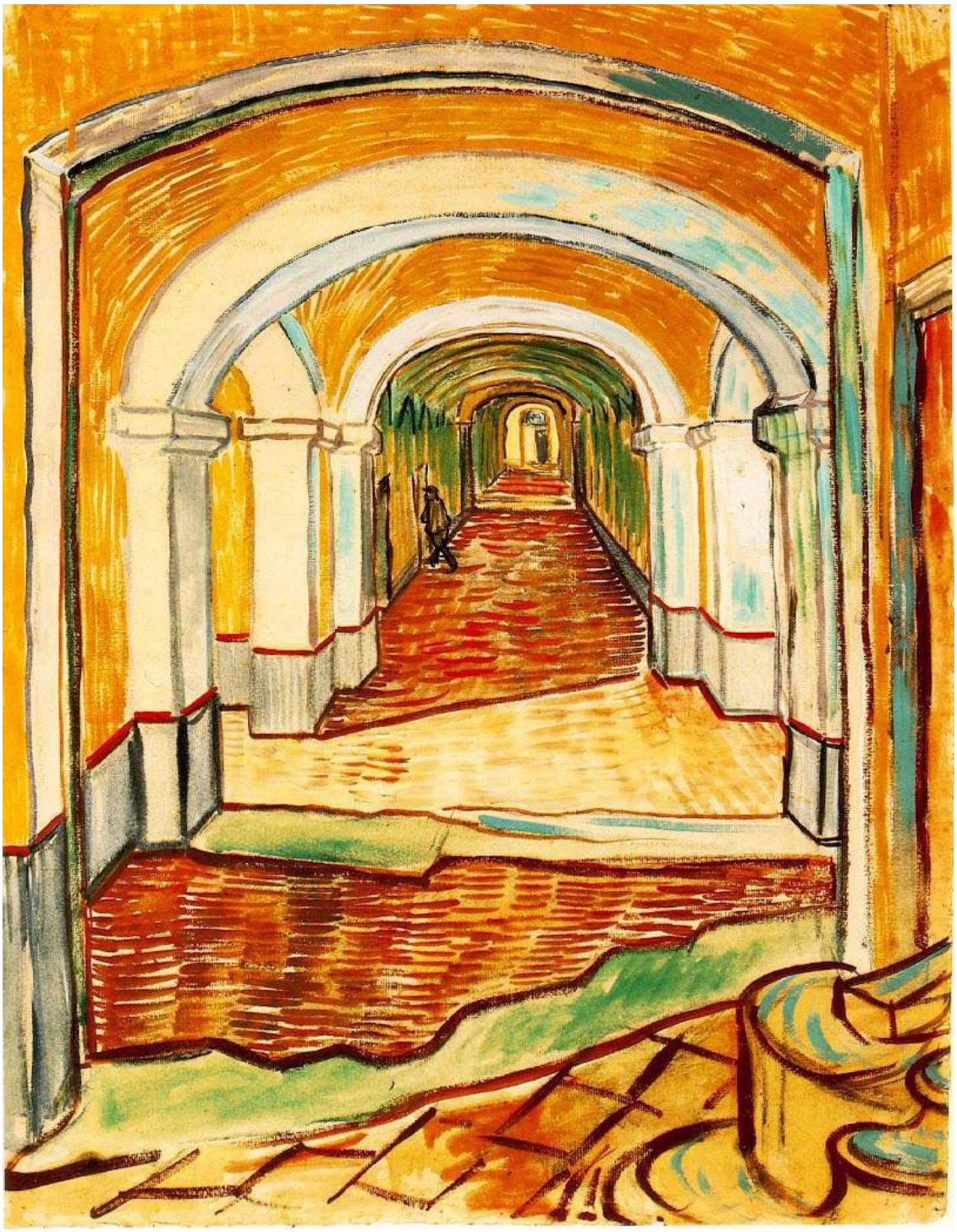
Il serait donc fécond d'étendre ou d'élargir le corpus de la liminalitté afin d'en compléter ou d'en enrichir la cartographie, dont le cadre relativement restreint de la thèse permettait seulement une première ébauche. Plusieurs pistes d'exploration s'ouvrent depuis ce premier plateau qui, nous l'espérons, pourra mener à plusieurs autres : invitant comme nous l'avons vu à une approche interdisciplinaire, ces représentations de la folie dans ses rapports à la frontière peuvent également mener à une réflexion intermédiale incluant aussi bien la littérature que les arts visuels, de la peinture au cinéma en passant par la photographie, où les images de la folie abondent – comme en témoigne une sélection d'exemples placés ici dans l'espace liminal des annexes. Dans le domaine littéraire, parallèlement à des récits de folie féminine toujours à (re)découvrir, à compiler et à étudier, il nous semble particulièrement porteur de s'intéresser plus systématiquement et de plus près aux histoires de fous, – qu'elles soient, comme les

histoires de folles, écrites par hommes ou des femmes – encore fréquemment délaissées. À notre connaissance, il n'existe à ce jour (malgré la prolifération de textes théoriques consacrés aux masculinités) aucun ouvrage critique d'ampleur sur l'expérience intime que font les hommes de diverses formes de folie, aucune histoire de la folie des hommes ou analyse de l'éventail de ses représentations contemporaines, parmi lesquelles on peut citer dans le domaine romanesque, à titre d'exemple, *The Collector* de John Fowles (1963) et, plus récemment, *Darkness Visible: A Memoir of Madness* de William Styron (1990), *Spider* de Patrick McGrath (1990) ou encore *The Quickening Maze* d'Adam Foulds (2009). Au vu des si nombreuses voies que les représentations de la folie ouvrent à la réflexion, il ne peut donc véritablement y avoir de derniers mots sur la folie, sur la frontière ou sur le genre. S'il est de plus en plus fréquent de ne pas conclure dans le cadre de travaux de recherche consacrés au contemporain, il s'agit moins d'une convention que d'une nécessité dans ces espaces entre où ne cesse de se célébrer le non avènement de la clôture, et où la pensée tend toujours vers un nouvel horizon.

ANNEXES

Annexe 1

Images asilaires : Peinture



Vincent Van Gogh, *Couloir de l'hôpital Saint-Paul* (1889)

Jacob Lawrence, *Occupational Therapy n°1* (1949)

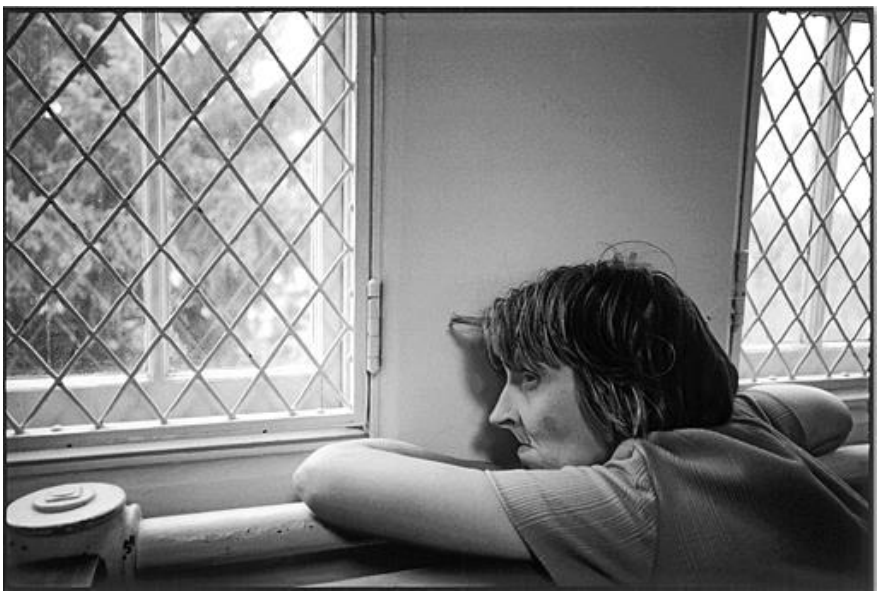
Jacob Lawrence, *Occupational Therapy n°2* (1949)

Jacob Lawrence, *Depression* (1950)

Jacob Lawrence, *Sedation* (1950)

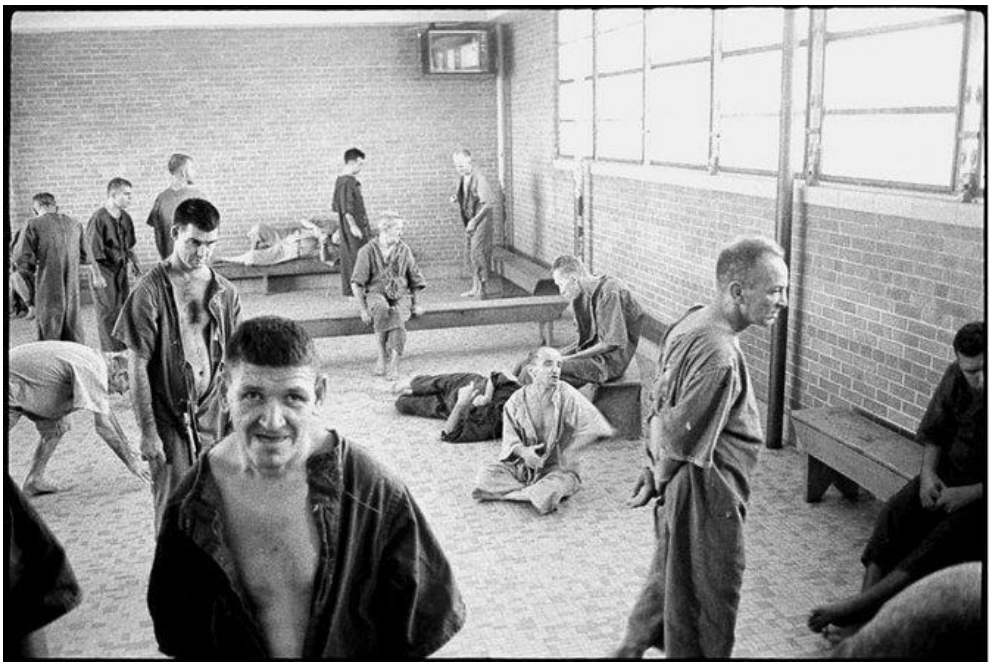
Annexe 2

Images asilaires : Photographie



Mary Ellen Mark, *Ward 81, Oregon State Hospital, Salem, Oregon, 1976*

Raymond Depardon, *San Clemente* (1979)

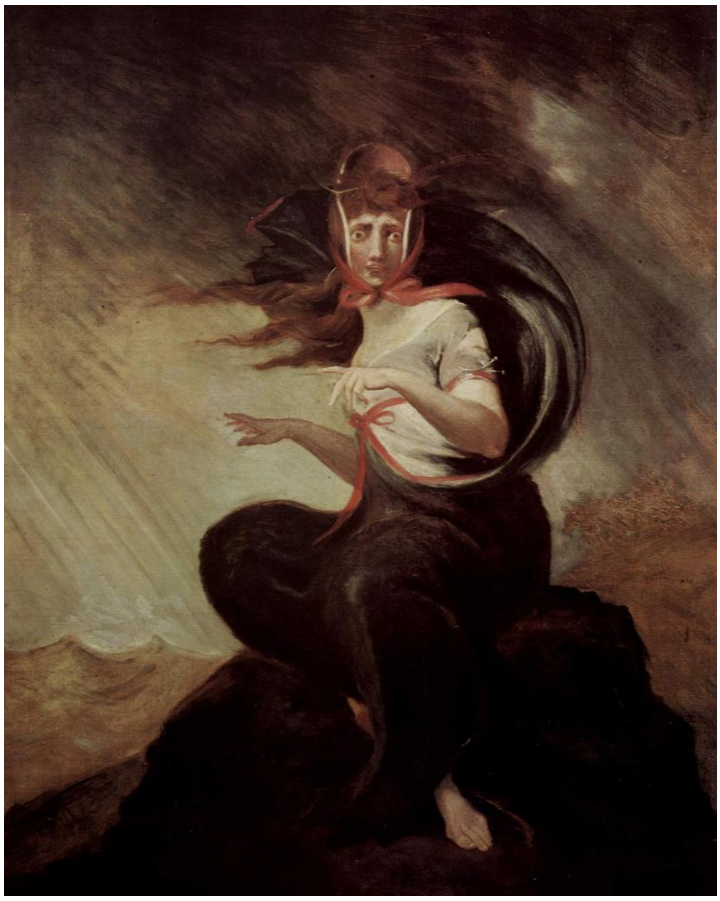


Richard Avedon, *Mental Institution #31, East Louisiana State Mental Hospital, Jackson, Louisiana, February 9th, 1963*

Raymond Depardon, *San Clemente* (1979)

Annexe 3

Visages de « Crazy Jane »



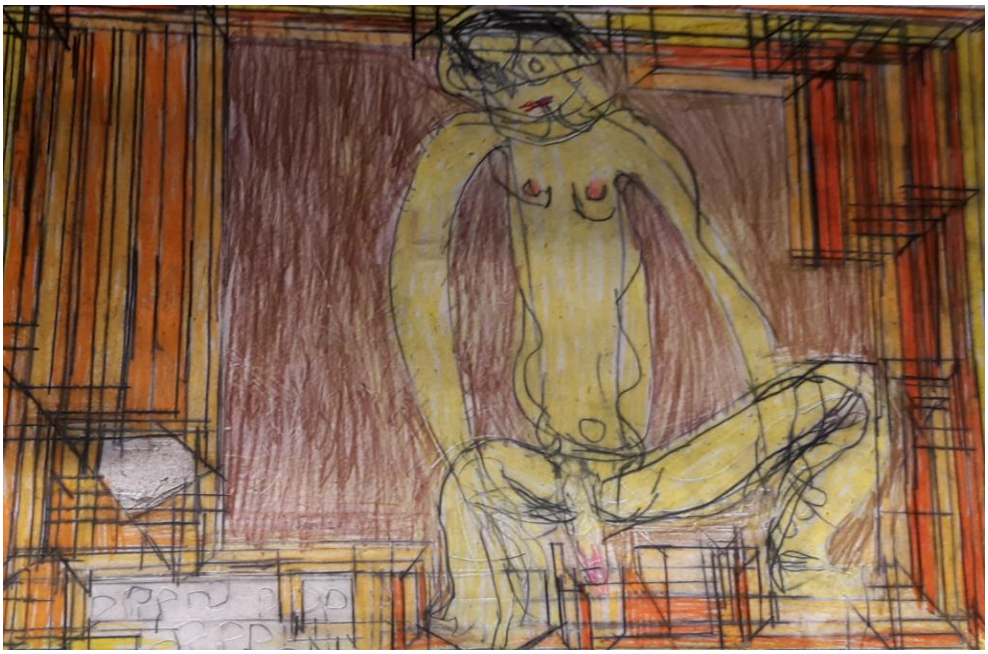
Henry Fuseli, *Mad Kate* (1807)

Richard Dadd, *Sketch of an Idea for Crazy Jane* (1855)

Annexe 4

Figures androgynes dans l'art brut

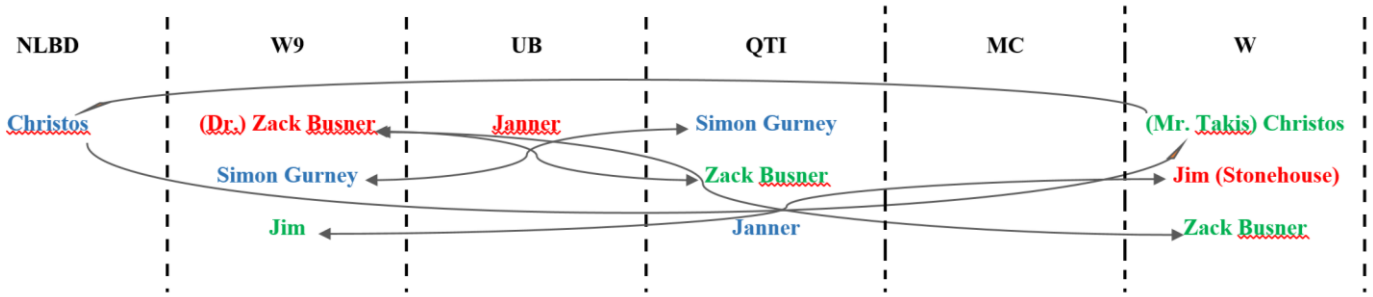
Henry Darger, « The Vivian Girls » (*In the Realms of the Unreal*, 1930-1972)



Josef Hofer, *Sans titre* (2006)

Annexe 5

Modélisation sommaire des traversées de frontières textuelles internes dans *The Quantity Theory of Insanity*, de Will Self



Personnage de premier plan

Personnage de second plan

Personnage d'arrière-plan

NLBD « The North London Book of the Dead »
W9 « Ward 9 »
UB « Understanding the Ur-Bororo »
QTI « The Quantity Theory of Insanity »
MC « Mono-Cellular »
W « Waiting »

Annexe 6

Enduring Love : Appendix I

Appendix I

Reprinted from the *British Review of Psychiatry*

Robert Wenn MB Bch. MRCPsych & Antonio Camia MA, MB, DRCOG, MRCPsych

A homo-erotic obsession, with religious overtones: a clinical variant of de Clérambault's syndrome

The case of a pure (primary) form of de Clérambault's syndrome is described in a man whose religious convictions are central to his delusions. Dangerousness and suicidal tendencies are also present. The case adds to recent literature supporting the view that the syndrome is a nosological entity.

Introduction

'Erotic delusions', 'erotomania' and the associated pathologies of love have produced a rich and varied literature which describes, at one extreme, unusual behaviour or acceptable occurrences without psychopathological implications, and at the other, strange variants encompassed by a schizophrenic psychosis. The earliest references are to be

233

found in Plutarch, Galen and Cicero and, as a review of the literature by Enoch & Trethowan (1979) makes clear, the term 'erotomania' has suffered from the very beginning from a lack of clear definition.

In 1942 de Clérambault carefully delineated the paradigm that bears his name, a syndrome he termed *'les psychoses passionelles'*, or 'pure erotomania' to distinguish it from more generally accepted erotic paranoid states. The patient, or 'subject', usually a woman, has the intense delusional belief that a man, 'the object', often of higher social standing, is in love with her. The patient may have had little or no contact with the object of her delusion. The fact that the object is already married is likely to be regarded by the patient as irrelevant. His protestations of indifference or even hatred are seen as paradoxical or contradictory; her conviction that he 'really' loves her remains fixed. Other derived themes include beliefs that the object will never find true happiness without her, and also that the relationship is universally acknowledged and approved. De Clérambault was emphatic that in the pure form of the condition onset was precise and sudden, even explosive, and that this was an important differentiating factor; paranoid erotic states, he believed, probably erroneously (Enoch & Trethowan 1979), developed gradually.

Central to de Clérambault's paradigm was what he termed a 'fundamental postulate' of the patient having 'a conviction of being in amorous communication with a person of much higher rank, who has been the first to fall in love and was the first to make advances.' Such communication may take the form of secret signals, direct contact and the deployment of 'phenomenal resources' to meet the patient's needs. She feels she is watching over and protecting the object of her delusion.

In one of his earliest and most celebrated cases, de Clérambault described a 53-year-old French woman who believed King George V was in love with her. She persistently pursued him from 1918 onwards, paying several visits to England:

> She frequently waited for him outside Buckingham Palace. She once saw a curtain move in one of the palace windows and interpreted this as a signal from the King. She claimed that all Londoners knew of his love for her, but alleged that he had prevented her from finding lodgings in London, made her miss her hotel bookings, and was responsible for the loss of her baggage containing money and portraits of him . . . She vividly summarized her passion for him. 'The King might hate me, but he can never forget. I could never be indifferent to him, nor he to me . . . It is in vain that he hurts me . . . I was attracted to him from the depths of my heart . . .'

Over the years, as more cases are described, there has been a tendency both to broaden and clarify the defining criteria: not only women suffer, not only heterosexual attraction is involved. At least one of de Clérambault's patients was male, and more male sufferers have been identified since. In their survey of mostly male patients, Mullen and Pathe conclude that in intrusiveness and dangerousness men predominate. Homosexual cases have been reported by Mullen & Pathe (1994), by Lovett Doust & Christie (1978), by Enoch and his co-workers, by Raskin & Sullivan (1974) and by Wenn & Camia (1990).

Thus the diagnostic criteria for the primary syndrome (i.e., de Clérambault's syndrome) as suggested by Enoch & Trethowan would be likely to find general acceptance among those who accept the clinical entity: 'a delusional conviction of being in amorous communication with another person, this person is of much higher rank, has been the first to fall in love, and the first to make advances, the onset is sudden, the object of the amorous delusion remains unchanged, the patient gives an explanation for the object's paradoxical behaviour, the course is chronic, hallucinations are absent and there are no cognitive defects'.

Mullen and Pathe cite Perez (1993) who observes that an increasing awareness of the threat presented by de Clérambault

sufferers is bringing about an 'explosion' of legislation to protect their victims. Mullen and Pathe highlight the tragedy for patients and victims alike: for the patients, love becomes an 'isolating and autistic mode of being, in which any possibility of unity with another is lost. The tragedy for those on whom they fix their unwanted attentions is that, at the very least, they suffer harassment and embarrassment, or the disintegration of their closest relationships, and at the worst they may fall victim to the violent expression of resentment, jealousy or sexual desire.'

Case history

A 28-year-old unmarried man, P, was referred from the courts following charges arising out of an attempted murder.

P was the second child of an elderly father who died when P was 8, and of an unsupportive mother who re-married when P was 13. By his own account, P was an intense and lonely child, prone to daydreaming, who did not easily make friends. When his mother re-married he was sent to boarding school where he was above average academically, but not dramatically so. While he was there his older sister moved abroad and he never saw her again. He did not remember being teased or bullied, but he formed no close friendships, and thought the other boys looked down on him because he had 'no father to boast about, the way they did'. He gained entrance to university where the pattern of isolation continued. P felt the students were frivolous. He joined the Student Christian Movement and though he did not remain a member for long, he began to take comfort in his faith about this time. He left university with a poor degree in history and for the next four years drifted between low-skilled jobs. By now he had virtually no contact with his mother who had divorced her second husband and had inherited a large house in north London and a sum of money from her sister.

P trained to become a teacher of English to foreigners and

was one year into his first job when his mother died and he became the sole beneficiary of her estate, his sister being untraceable. He gave up his job and moved into the house where both his isolation and his religious beliefs intensified. He meditated 'on God's glory' for long periods of time, and went for walks in the country. During this time he became convinced that God was preparing for him a challenge which he must not fail.

It was while he was on one of his rambles that P assisted at the scene of an accident involving a helium balloon. He exchanged a glance with R, another passer-by who was also helping and who appeared to P to fall in love with him at that moment. Late that night P made the first of many phone calls to R to let him know that the love was mutual. P realised that the task set him by God was to return R's love and to 'bring him to God'. This certainty grew when he discovered that R was a well-known science writer who wrote from an atheistic point of view. In P's various apprehensions of God's will, he experienced no hallucinations.

There now began the barrage of letters, door-step confrontations and street vigils so familiar in the sad literature of this condition. In an interesting echo of de Clérambault's famous case, P perceived messages from R in the changing arrangement of the curtains in R's apartment. P also received information by touching the leaves of a privet hedge and from published articles by R that appeared in print long before their first meeting. R had been living contentedly with his common-law wife, M, and within days this relationship was under strain from P's determined onslaught. Later they separated. P was mostly euphoric, certain that despite R's outward hostility, he would come to accept his fate and live with P in his large house. He believed R was 'playing with him' and testing his commitment.

Soon the euphoria had turned to resentment. Early on P had managed to steal M's appointment diary from her place of work. Using the information he had that R was to be at

a certain restaurant, P hired contract killers to shoot R. The attempt ended with a diner at a nearby table being shot in the shoulder. P was overcome with remorse and intended to stab himself to death in front of R. This plan failed too and P was arrested and charged not only with the restaurant shooting, but also for having held M at knife point. The court ordered a full psychiatric report.

On interview, the patient presented well with a normal affect commensurate with having been held on remand in an overcrowded prison. Because an initial examination at the behest of his solicitor had produced a diagnosis of schizophrenia, cognitive, physical and laboratory examinations were instigated, but proved normal, as was the EEG. There was no disorder of form of thought and hallucinations were absent. There was no evidence of other schneiderian front-rank symptoms for schizophrenia (Schneider 1959). P showed above-average visuo-spatial abilities, abstraction and concentration. His WAIS scores were: verbal 130, performance 110, full scale 120. In the Benton test he showed no cognitive impairment. On the Weschler Memory Scale his short-term memory was intact for simple and complex material.

P stated that he knew R still loved him, as was evidenced by his having intervened to save P from killing himself. Also, at a procedural hearing in court, P had received a 'message of love' from R. P regretted his attempt on R's life and felt that whatever lay ahead of him was a test, both of his faith in God, and his love for R. The patient was articulate and coherent in these assertions. The impression formed was of a well-encapsulated delusional system. Chemotherapy (5mg pimozide daily) and gently challenging insight-directed therapy were prescribed, but over a six-month period were observed to have no impact. Eventually the court ruled that he should be held indefinitely at a secure mental hospital. P was seen 6 months after admission and despite a change of chemotherapy the delusions appeared unremitted, P asserting as confidently as before his belief that R's love for him was undiminished and

that through his suffering he would one day bring R to God. P writes daily to R from hospital. His letters are collected by the nursing staff but are not forwarded in order to protect R from further distress. The patient will continue to be followed.

Discussion

Ellis and Mellsop (1985) concluded that de Clérambault's syndrome is an aetiologically heterogeneous disorder. Theories of aetiology have encompassed alcoholism, abortion, post-amphetamine depression, epilepsy, head trauma and neurological disorders. None of these is relevant in this case. Reviewing various descriptions of the pre-morbid personality in pure cases, Mullen & Pathe summarise by invoking 'a socially inept individual isolated from others, be it by sensitivity, suspiciousness or assumed superiority. These people tend to be described as living socially empty lives . . . the desire for a relationship is balanced by a fear of rejection or a fear of intimacy, both sexual and emotional.'

The important change in this patient's life was the inheritance of his mother's house; a lifetime's failure to form close relationships culminated in a new arrangement whereby P, freed from the necessity of earning his living, was able to sever his remaining contacts with colleagues at the language school and his landlady, and withdraw. It was at this time of increased loneliness that he became aware that he faced a test. On a country walk he was initiated into a makeshift community of passers-by struggling to tether a balloon caught in strong winds. Such a transformation, from a 'socially empty' life to intense team-work may have been the dominating factor in precipitating the syndrome, for it was when the drama was over that he became 'aware' of R's love; the inception of a delusional relationship ensured that P would not have to return to his former isolation. Arieti & Meth (1959) have suggested that erotomania may act as a defence against depression and loneliness by creating a full intrapsychic world.

Also relevant to Mullen & Pathe's profile is the patient's fear of sexual intimacy. Questioned in interview about his erotic ambitions with regard to R, P was evasive and even offended. Although many male patients have specific and intrusive sexual designs on their subjects, others, as well as many female patients, have self-protectively vague notions of what they actually want from the love-object. Enoch & Trethowan quote Esquirol (1772–1840) who observed that 'the subjects of erotomania never pass the limits of propriety, they remain chaste'. And Bucknell and Tuke writing in the mid-19th century associated 'erotomania proper' with a 'sentimental form'.

This case confirms the reports of some commentators (Trethowan 1967; Seeman 1978; Mullen & Pathe) on the relevance of absent or missing fathers. It must remain a matter for conjecture at this stage whether R, aged 47, represented a father figure to P, or whether, as a successful, socially integrated individual, he represented an ideal to which P aspired.

Strong associations have been made, especially in recent work, between male erotomania and dangerousness (Gagne & Desparois 1995; Harmon, Rosner & Owens 1995; Menzies, Fedoroff, Green & Isaacson 1995). Hospitalisation may be necessary in order to protect the love-object from assault by the patient (Enoch & Trethowan; Mullen & Pathe). In this case, where criminal charges had been brought, the issue of dangerousness, particularly in regard to outcome, was central. P stationed himself in a restaurant to watch the contract killing of R. When the attack went wrong he tried to intervene. Later he showed remorse, and re-directed the violence against himself in the presence of R and M. As long as P's delusion continued unremitted, his potential for violence remained, and admission to a secure hospital was appropriate.

Lovett Doust & Christie in their review of eight cases suggest that 'a close relationship may be posited between some pathological aspects of love and the tenets of the church for religious believers'. It is reasonable to assume that the inhibitions placed on sexual expression by certain sects could be

implicated in some pathologies. Furthermore, celibate priests, by reason of their unavailability, may be favoured subjects for de Clérambault sufferers. Other ministers of the church have been subjects of erotic delusions due to the status they enjoy within congregations (Enoch & Trethowan). However, P belonged to no particular denomination or sect, and the object of his delusion was an atheist. P's religious beliefs pre-dated the psychopathology, but those beliefs intensified once he had moved into his mother's house and his isolation was complete. His relationship with God was personal, and served as a substitute for other intimate relationships. The mission to 'bring R to God' may be seen as an attempt to achieve a fully integrated intrapsychic world in which internalised religious sentiment and delusional love became one. In interview P insisted that he had never heard the voice of God, nor seen any manifestations of his presence. He became 'aware' of God's will or purpose in the generalised fashion of many people of intense religious persuasion. A search of the literature did not reveal another case of pure erotomania in which religious feeling, or a love of God, is similarly implicated.

Conclusion

P's condition satisfies all but one of the diagnostic criteria for the primary form of de Clérambault's syndrome suggested by Enoch & Trethowan and referred to above: P experiences a delusional conviction of being in amorous communication with another person, R, who was the first to fall in love and make advances. The onset was sudden. The object of P's delusion remains unchanged. He is able to rationalise R's paradoxical behaviour, and the course looks set to be chronic. P suffers no hallucinations or cognitive defects. (However, although it could be said that R is of 'higher rank', P could not have known this at their first meeting.) This degree of diagnostic concurrence, and the fact that P shares a number of pre-morbid characteristics with

other patients, lends weight to the view that the syndrome is a nosological entity.

With regard to outcome, most commentators have leaned towards pessimism. De Clérambault described cases of pure erotomania that lasted without significant change for between 7 and 37 years. A review of the literature since suggests that this is indeed a most lasting form of love, often terminated only by the death of the patient.

The victims of de Clérambault patients may endure harassment, stress, physical and sexual assault and even death. While in this case R and M were reconciled and later successfully adopted a child, other victims have had to divorce, or emigrate, and others have needed psychiatric treatment because of the distress the patients have caused them. It is therefore important to continue to refine the diagnostic criteria and that these become broadly known by professionals. Patients with delusional disorders are unlikely to seek help since they do not regard themselves as ill. Their friends and family may also be reluctant to see them in these terms, for as Mullen and Pathe observe, 'the pathological extensions of love not only touch upon but overlap with normal experience, and it is not always easy to accept that one of our most valued experiences may merge into psychopathology'.

References

ARIETI, S. and METH, M. (eds) (1959) *American Handbook of Psychiatry*, Vol.1, Basic Books, New York, pp. 525, 551

BUCKNELL, J.C. and TUKE, D.H. (1882) *A Manual of Psychological Medicine*, 2nd edn, Churchill, London

DE CLÉRAMBAULT, C.G. (1942) 'Les Psychoses passionelles'. In *Oeuvres Psychiatriques*, pp. 315–322. Paris; Presses Universitaires

EL-ASSRA, A. (1989) 'Erotomania in a Saudi Woman', *British Journal of Psychiatry*, **153**, 830–833

ELLIS, P. and MELLSOP, G. (1985) *British Journal of Psychiatry* **146**, 90

ENOCH, M.D. and TRETHOWAN, W.H. (1979) *Uncommon Psychiatric Syndromes*, Bristol; John Wright

ESQUIROL, J.E.D. (1845) *Mental Maladies: A Treatise On Insanity* (trans. R. de Saussure, 1965), New York; Hafner

GAGNE, P. and DESPAROIS, L. (1995) 'L'erotomanie male: un type de harcelement sexuel dangereux'. *Revue Canadienne de Psychiatrie*, **40**, 136–141

HARMON, R.B. ROSNER, R. and OWENS, H. (1995) 'Obsessional harassment in a criminal court population'. *Journal of Forensic Sciences*, **42**, 188–196

HOLLANDER, M. H. and CALLAHAN, A.S. (1975) *Archives of General Psychiatry*, **32**, 1574

LOVETT DOUST, J.W. and CHRISTIE, H. (1978) 'The pathology of love: some clinical variants of de Clérambault's syndrome'. *Social Science and Medicine*, **12**, 99–106

MENZIES, R.P. FEDEROFF, J.P GREEN, C.M. and ISAACSON, K. (1995) 'Prediction of dangerous behaviour in male erotomania'. *British Journal of Psychiatry*, **166**, 529–536

MULLEN, P.E. and PATHE, M. (1994) 'The pathological extensions of love'. *British Journal of Psychiatry*, **165**, 614–623

PEREZ, C. (1993) 'Stalking: when does obsession become a crime?'. *American Journal of Criminal Law*, **20**, 263–280

RASKIN, D. and SULLIVAN, K.E. (1974) 'Erotomania'. *American Journal of Psychiatry*, **131**, 1033–1035

SCHNEIDER, K. (1959) 'Clinical Psychopathology' (trans. M.W. Hamilton), New York; Grune & Stratton

SEEMAN, M.V. (1978) 'Delusional loving'. *Archives of General Psychiatry*, **35**, 1265–1267

SIGNER, J.G. and CUMMINGS, J.L. (1987) 'de Clérambault's syndrome in organic affective disorder'. *British Journal of Psychiatry*, **151**, 404–407

TRETHOWAN, W.H. (1967) 'Erotomania – an old disorder reconsidered'. *Alta*, **2**, 79–86

WENN, R. and CAMIA, A. (1990) 'Homosexual erotomania'. *Acta Psychiatrica Scandinavica*, **85**, 78–82

Annexe 7

Perspectives sur le processus de création d'Anthony Neilson

Mark Ravenhill

> This was unlike any rehearsal I'd ever seen. Neilson was sprawled on the floor, drinking beer and chatting with the two actors. There was an outline of a script but nothing specific. At some point something like a conventional rehearsal must have taken place – lines learned, moves organised – but I never saw it. Neilson's main tactic as a director seemed to be to draw his actors into an unspoken conspiracy. And it yielded results. The audience had the disturbing feeling of being allowed into a private moment. Anyone who has seen Neilson's best work […] will recognise that uncomfortable but mesmerising sensation.
>
> *Dissocia* has been stewing in his head for a few years – but that doesn't mean he started rehearsals with a script. Many playwrights, myself included, rewrite and revise constantly through rehearsal. Neilson works in a more extreme way, gradually building up the play during rehearsals. How much of Dissocia did he have for the first day of rehearsals? 'About 20%'.

(« 'I want to stay pure' », *The Guardian*, 26/08/2004)

Anthony Neilson

> One of my requirements is that I am allowed to create something with no interference, without saying how it will end up. It's very difficult for theatres to agree to that. It's risky. The main difference is that I don't improvise with actors and then use the dialogue. A writer has a certain amount of voices, so when I work with a cast, they are giving me different elements of characters and different rhythms that I utilise. It's not all work based. I explore elements of their personal lives – it's whatever happens. […] The group of people I work with shapes the thing it becomes. It's like a tailor making a suit. I don't think anything I've done would be particularly unusual in performance art but what makes it so is the fact that it's within a tradition of mainstream, text-based theatre.
>
> I will bring in some script, give it to the actors and they read it to me so they respond the way an audience would respond. I don't want the actor to take the script away and filter it through their ego. I get to see their honest response and I can immediately respond. It's the nearest thing to having an audience there. It's working instinctively. If you are to keep people's interests in a play, you are in a constant game with the audience.
>
> A lot of the plays I've written have been instinctual and emotional. I don't like to be over-analytic and cerebral. The theatre is first and foremost an emotional form: thought is secondary to experience but a trap of the normal commissioning process is that it's the other way round. Feeling then goes because it's hard to sustain the emotion over a six month period. I'm not interested in going down the aisles of history as a great writer. I'm trying to embrace the immediacy and ephemera of theatre. It's not a handicap that theatre is sudden and transient.

(« Anthony Neilson interviewed by Caroline Smith », *Brand Literary Magazine*, 2018)

Annexe 8

The Wonderful World of Dissocia en scène(s)

« Polar Bears »

Royal Court Theatre (2007)

Sydney Theatre (2009)

Théâtre des Célestins (2010)

Lisa/Alice

Calypso Productions, Dublin (2008)

Annexe 9

Métamorphoses de *4.48 Psychosis*

Du théâtre à l'opéra : l'adaptation de *4.48 Psychosis* par Philip Venables à la Royal Opera House (2016)

De la folie au handicap : réinterprétations de *4.48 Psychosis* par Deafinitely Theatre (2018)

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Œuvres du corpus

DISKI, Jenny. *Monkey's Uncle*. Phoenix, 1994.

FRAME, Janet. *Faces in the Water*. Virago, 2009 [1961].

---. *The Lagoon and Other Stories*. Bloomsbury, 1997 [1951].

KANE, Sarah. *4.48 Psychosis*. Methuen, 2000.

MCEWAN, Ian. *Enduring Love*. Vintage, 1998 [1997].

NEILSON, Anthony. *The Wonderful World of Dissocia*. *Plays: 2*, Methuen, 2007 [2004].

SELF, Will. *The Quantity Theory of Insanity*. Bloomsbury, 1991.

Autres œuvres des auteurs du corpus

DISKI, Jenny. *Rainforest*. Penguin, 1988 [1987].

---. *Then Again*. Bloomsbury, 1990.

---. *The Vanishing Princess*. Weidenfeld & Nicholson, 1995.

FRAME, Janet. *Janet Frame: The Complete Autobiography*. The Women's Press, 1990 [1982].

---. *Owls Do Cry*. The Women's Press, 1985 [1957].

KANE, Sarah, et David Greig. *Sarah Kane: Complete Plays*. Methuen, 2001.

MCEWAN, Ian. *A Move Abroad*. Pan Books, 1989.

---. *Saturday*. Vintage, 2005.

NEILSON, Anthony. « Normal ». *Plays: 1*, Methuen, 1998 [1991], p. 1-58.

---. « Penetrator ». *Plays: 1*, Methuen, 1998 [1993], p. 59-120.

---. « Realism ». *Plays: 2*, Methuen, 2007 [2006], p. 287-355.

SELF, Will. *Cock and Bull*. Bloomsbury, 1992.

---. *The Sweet Smell of Psychosis*. Bloomsbury, 2011 [1996].

---. *Dr Mukti and Other Tales of Woe*. Bloomsbury, 2004.

---. *Umbrella*. Bloomsbury, 2012.

Sélection de mises en scène des pièces du corpus

BENEDETTI, Christian, metteur en scène. *4.48 Psychosis*. De Sarah Kane, avec Hélène Viviès, Théâtre-Studio d'Alfortville, du 24/01 au 25/02/2017.

HARGREAVES, Catherine, metteuse en scène. *Le Monde merveilleux de Dissocia*. Avec Estelle Clément Béalem et David Bescond, Théâtre des Célestins, Lyon, du 14 au 30/01/2010.

HARRISON, David, metteur en scène. *The Wonderful World of Dissocia*. The Kings Collective, Ambush Project Space, Sydney, du 17 au 30/09/2015.

MACDONALD, James, metteur en scène. *4.48 Psychosis*. De Sarah Kane, avec Daniel Evans, Jo McInnes et Madeleine Potter, Royal Court Theatre, Londres, du 23/06 au 15/07/2000.

NEILSON, Anthony. *The Wonderful World of Dissocia*. Avec Christine Entwisle et James Cunningham, Royal Lyceum Theatre, Édimbourg, du 01/09 au 04/09/2007.

RÉGY, Claude, metteur en scène. *4.48 Psychosis*. De Sarah Kane, avec Isabelle Huppert et Gérard Watkins, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, du 01/10 au 09/11/2002.

SIAUD, Florent, metteur en scène. *4.48 Psychose*. De Sarah Kane, avec Sophie Cadieux, Les Songes Turbulents, Théâtre Paris-Villette, du 16/11 au 02/12/2018.

Autres sources primaires

Roman et nouvelle

ACHEBE, Chinua. « The Madman ». *Girls at War and Other Stories*. Penguin, 1991 [1972], p. 3-12.

ALLAN, Clare. *Poppy Shakespeare*. Bloomsbury, 2006.

ATWOOD, Margaret. *Surfacing*. Anchor Press, 1998 [1972].

BARKER, Pat. *Regeneration*. Penguin, 1991.

BECKETT, Samuel. *Murphy*. Picador, 1973 [1938].

BROPHY, Brigid. *In Transit*. Putnam, 1970 [1969].

CAMPBELL, Alistair. *All in the Mind*. Hutchinson, 2008.

CARRINGTON, Leonora. *Down Below*. NYRB Classics, 2017 [1972].

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* (édition critique dirigée par Hugh Haughton). Penguin, 1998 [1865].

DAWSON, Jennifer. *The Ha-Ha*. Valancourt Books, 2013 [1961].

FAULKNER, William. « A Rose for Emily ». *Collected Stories of William Faulkner*, Vintage International, 1995 [1931], p. 119-130.

FOULDS, Adam. *The Quickening Maze*. Vintage, 2010 [2009].

FOWLES, John. *The Collector*. Vintage, 2004 [1963].

GREEN, Hannah. *I Never Promised You a Rose Garden*. St Martin's Press, 2009 [1964].

HOPE, Anna. *The Ballroom*. Black Swan, 2016.

KESEY, Ken. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Penguin, 2005 [1962].

LESSING, Doris. « To Room Nineteen ». *Collected Stories Vol. 1*, Jonathan Cape, 1978 [1963], p. 305-336.

---. *The Golden Notebook*. Fourth Estate, 2014 [1964].

---. *Briefing for a Descent into Hell*. Jonathan Cape, 1971.

JEFFERSON, Lara. *These Are My Sisters: A Journal from the Inside of Insanity*. Anchor Press, 1974.

MCGRATH, Patrick. *Spider*. Poseidon Press, 1990.

MENAKER, Daniel. *The Treatment*. Alfred A. Knopf, 1998.

PERKINS GILMAN, Charlotte. *« The Yellow Wallpaper » and Other Stories*. Dover, 1997 [1892].

PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. Faber & Faber, 2009 [1963].

SAYER, Paul. *The Comforts of Madness*. Constable & Co., 1988.

SIGAL, Clancy. *Zone of the Interior*. Pomona Press, 2005 [1976].

STYRON, William. *Darkness Visible: A Memoir of Madness*. Vintage Books, 1992.

WARD, Mary Jane. *The Snake Pit*. New Amer Library, 1978 [1946].

WELDON, FAY. « Down the Clinical Disco ». *Moon over Minneapolis*, HarperCollins, 1991 [1985], p. 102-109.

WHITE, Antonia. *Beyond the Glass*. Virago, 2006 [1954].

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Penguin, 1992 [1925].

Théâtre

AYCKBOURN, Alan. *Woman in Mind*. Samuel French, 1987 [1985].

CHURCHILL, Caryl. « Schreber's Nervous Illness ». *Caryl Churchill: Shorts*, Nick Hern Books, 2008 [1972], p. 57-94.

CRIMP, Martin. *Attempts on Her Life*. Faber & Faber, 2007.

DANIELS, Sarah. « Beside Herself ». *Plays: 2*. Methuen, 1997 [1990], p. 95-188.

---. « Head-Rot Holiday ». *Plays: 2*. Methuen, 1997 [1992], p.189-262.

---. « The Madness of Esme and Shaz ». *Plays: 2*. Methuen, 1997 [1994], p. 263-338.

EDGAR, David. *Mary Barnes*. Methuen, 1979.

HADDON, Mark. *Polar Bears*. Methuen, 2010.

HUTCHINSON, Ron. *Head/Case*. Oberon Books, 2005.

KUSHNER, Tony. *Angels in America*. Nick Hern Books, 2017 [1991].

MERCER, David. « A Suitable Case for Treatment ». *Plays: 1*. Methuen, 1990 [1962], p. 67-112.

MERCER, David. *In Two Minds*. 1967, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=4sKXUYXxUUs (consulté le 09/06/2018).

ORTON, Joe. *What the Butler Saw*. Methuen, 1969.

PENHALL, Joe. *Some Voices* and *Pale Horse*. Methuen, 1996.

---. *Blue/Orange*. Methuen, 2001.

PINTER, Harold. *The Caretaker*. Faber & Faber, 1991 [1960].

---. *A Kind of Alaska*. Samuel French, 1985 [1982].

---. *The Hothouse*. Faber & Faber, 2007 [1980].

SHAFFER, Peter. *Equus*. Scribner, 2005 [1973].

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge UP, 2003 [1603].

---. *The Tragedy of King Lear*. Cambridge UP, 1992 [1605].

STOPPARD, Tom. « Every Good Boy Deserves Favour ». *Every Good Boy Deserves Favour* and *Professional Foul*, Faber & Faber, 1978 [1977], p. 11-37.

STOREY, David. *Home*. Samuel French, 2015 [1970].

WILLIAMS, Tennessee. *The Glass Menagerie*. Penguin, 2009 [1944].

Poésie

BERRYMAN, John. *Delusions, Etc*. Farrar, Straus & Giroux, 1972.

GALARDI, Judi. *PSYCHO Poetry* and *Shadows in Time*. AuthorHouse, 2004.

MILLER, Cristanne, dir. *Emily Dickinson's Poems: As She Preserved Them*. The Belknap Press, 2016.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Faber & Faber, 1965.

---. *Crossing the Water*. Faber & Faber, 1971.

ROETHKE, Theodore. « In a Dark Time ». *The Collected Poems of Theodore Roethke*. Doubleday, 1966 [1961] p. 239.

SEXTON, Anne. *To Bedlam and Part Way Back*. Houghton Mifflin, 1960.

SMITH, Ken, et Matthew SWEENEY, dirs. *Beyond Bedlam: Poems Written Out of Mental Distress*. Anvil Press, 1997.

Sources secondaires

Études critiques sur les auteurs du corpus

Jenny Diski

ADAMS, Tim. « Jenny Diski on Doris Lessing: 'I was the cuckoo in the nest' ». *The Observer*, 07/12/2014, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2014/dec/07/jenny-diski-doris-lessing-cuckoo-in-nest (consulté le 07/02/2018).

BROWN, Helen. « A writer's life: Jenny Diski ». *The Telegraph*, 19/04/2004, en ligne : https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3615824/A-writers-life-Jenny-Diski.html (consulté le 26/03/2019).

CAPORALE-BIZZINI, Silvia, dir. *Narrating Motherhood(s), Breaking the Silence: Other Mothers, Other Voices*. Peter Lang, 2006.

CLOSE, Ajay. « Making a solo voyage ». *The Scotsman*, 12/08/2002, en ligne : http://www.ajayclose.co.uk/journalism/diski.html (consulté le 31/03/2019).

GORING, Rosemary. « Every book I write is a failed book (Interview) ». *The Herald*, 15/11/2008, en ligne : http://www.jennydiski.co.uk/interviews.html (consulté le 26/03/2019).

GRAY, Billy. « 'This Dream of Arctic Rest': Memory, Metaphor and Mental Illness in Jenny Diski's *Skating to Antartica* ». *Northern Studies*, vol. 1, 2009, p. 125-40.

HANKS, Robert. « Jenny Diski interview: 'the mediocrity of fiction is really to do with feeling cosy' ». *The Guardian*, 07/11/2015, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2015/nov/07/jenny-diski-interview-mediocrity-fiction-to-do-with-feeling-cosy (consulté le 18/03/2019).

NICOLOSI, Maria Grazia. « '...with a foot in both worlds': The Liminal Ethics of Jenny Diski's Postmodern Fables ». *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form* (Jean-Michel GANTEAU et Susana ONEGA, dirs.), Routledge, 2014, p. 36-52.

NORDIUS, Janina. « Molds of Telling: Metafictional Sliding in Jenny Diski's *Like Mother* ». *English Studies*, vol. 72, n° 5, 1991, p. 442-53.

PADEL, Ruth. « That inside-out way of seeing ». *The Independent*, 28/05/1995, en ligne : https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/that-inside-out-way-of-seeing-1621533.html (consulté le 18/03/2019).

PRICE, Joanna. « ‘I wanted *unheimlich* […] but of the right kind. Strangeness and Strangerness without the blank despair’: Trauma and Travel in the Works of Jenny Diski ». *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: The Syndrome Syndrome*, Routledge, 2013, p. 144-158.

REITZ, Bernhard. « *Monkey’s Uncle* and the Demise of the ‘Grand Narratives’ ». *Jewish Women’s Writing of the 1990s and Beyond in Great Britain and the United States*, WVT, 2004, p. 145-52.

SAGE, Lorna. « Bad blood ». *London Review of Books*, vol. 16, nº 7, 1994, p. 22.

SMITH, Joan. « Charlotte’s web in a tangle: *Monkey’s Uncle*, by Jenny Diski ». *The Independent*, 20/03/1994, en ligne : https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/book-review-charlottes-web-in-a-tangle-monkeys-uncle-jenny-diski-weidenfeld-pounds-1499-1430356.html (consulté le 19/03/2019).

TERRIEN, Nicole. « So Many Silent Voices, Which Are Mine? (Jenny Diski) ». *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English* (Vanessa GUIGNERY, dir.), Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 88-99.

Janet Frame

ALLEY, Elizabeth, et Mark WILLIAMS, dirs. *In The Same Room: Conversations with New Zealand Writers*. Auckland UP, 1992.

ALLEY, Elizabeth. *The Inward Sun: Celebrating the Life and Work of Janet Frame*. Allen & Unwin, 1994.

ASH, Susan. « Janet Frame: The Female Artist as Hero ». *Journal of New Zealand Literature (JNZL)*, nº 6, 1988, p. 170-89.

---. « The Narrative Frame: Unleashing (Im)possibilities », *Australian and New Zealand Studies in Canada*, vol. 5, 1991, p. 1-15.

BALL, Anna. « Writing in the Margins: Exploring the Borderland in the Work of Janet Frame and Jane Campion ». *eSharp*, vol. 5 (« Borders and Boundaries »), 2005, en ligne : https://www.gla.ac.uk/media/media_41163_en.pdf (consulté le 25/05/2019).

BARRINGER, Tessa. « The Powers of Speech and Silence ». *JNZL*, nº 11, 1993, p. 71-88.

BAZIN, Claire. « From the Rim of the Farthest Circle ». *JNZL*, nº 24, 2006, p. 115-29.

BAZIN, Claire, et Alice BRAUN. *Janet Frame,* The Lagoon and Other Stories *: Naissance d'une oeuvre*. PUF, 2010.

---, dirs. *Janet Frame :* The Lagoon and Other Stories *and Beyond*. Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011.

BLOWERS, Tonya. « Madness, Philosophy and Literature: A Reading of Janet Frame's *Faces in the Water* ». *JNZL*, n° 14, 1996, p. 74-89.

BRAGAN, Ken. « Survival after the Cold Touch of Death: The Resurrection Theme in the Writing of Janet Frame ». *JNZL*, n° 11, 1993, p. 132-43.

BRAUN, Alice. « Janet Frame : Le féminin et la marge. Études sur le genre ». Thèse de doctorat soutenue à l'université Paris X-Nanterre sous la direction de Claire BAZIN, 2008.

BROWN, Ruth. « Beyond the Myth: Janet Frame Unframed ». *JNZL*, n° 21, 2003, p. 122-39.

CAMUS, Marianne. « *Faces in the Water* de Janet Frame. Le monde des fous ou un monde de fous ? ». *Frontières et syncrétisme*, vol. 61, 2002, p. 62-74.

CANEY, Diane. « Janet Frame and *The Tempest* ». *JNZL*, n° 11, 1993, p. 152-71.

CASERTANO, Renata. « Falling Away From the Centre: Centrifugal and Centripetal Dynamics in Janet Frame's Short Fiction ». *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English* (Jacqueline BARDOLPH, dir.), Rodopi, 2001, p. 349-356.

CRONIN, Jan. *The Frame Function: An Inside-Out Guide to the Novels of Janet Frame*. Auckland UP, 2011.

CRONIN, Jan, et Simone DRICHEL, dirs. *Frameworks: Contemporary Criticism of Janet Frame*. Rodopi, 2009.

DELBAERE, Jeanne, dir. *The Ring of Fire: Essays on Janet Frame*. Dangaroo Press, 1992.

---. « The Divided Worlds of Emily Brontë, Virginia Woolf and Janet Frame ». *English Studies*, vol. 60, n° 6, 1979, p. 699-711.

DELL PANNY, Judith. « A Hidden Dimension in Janet Frame's Fiction ». *JNZL*, n° 11, 1993, p. 59-70.

---. *I Have What I Gave: The Fiction of Janet Frame*. George Braziller, 1993.

DELREZ, Marc. *Manifold Utopia: The Novels of Janet Frame*. Rodopi, 2002.

---. « The Literal and the Metaphoric: Paradoxes of Figuration in the Work of Janet Frame ». *Commonwealth*, vol. 33, n°2, 2011, p. 10-20.

DVORAK, Marta, et Christine LORRE. « Introduction ». *Commonwealth – Essays and Studies* (« Janet Frame: Short Fiction », numéro spécial), vol. 33, n°2, 2011, p. 6-9.

EVANS, Patrick. *An Inward Sun: The Novels of Janet Frame*. New Zealand UP, 1971.

---. « Dr. Clutha's Book of the World: Janet Paterson Frame, 1924-2004 ». *JNZL*, vol. 22, 2004, p. 15-30.

FERRIER, Carole. *The Janet Frame Reader*. The Women's Press, 1995.

FINNEY, Vanessa. « What Does 'Janet Frame' Mean? » *JNZL*, nº 11, 1993, p. 193-205.

GAMBAUDO, Sylvie. « Melancholia in Janet Frame's *Faces in the Water* ». *Literature and Medicine*, vol. 30, nº 1, 2012, p. 42-60.

GORDON, Pamela, et Denis HAROLD, dirs. *Janet Frame in Her Own Words*. Penguin, 2011.

GUIGNERY, Vanessa, dir. *Chasing Butterflies: Janet Frame's* The Lagoon and Other Stories. Publibook, 2011.

HANSSON, Karin. *The Unstable Manifold: Janet Frame's Challenge to Determinism*. Lund UP, 1996.

KING, Michael. *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*. Picador, 2002.

LAWN, Jennifer. « Docile Bodies: Normalization and the Asylum in *Owls Do Cry* ». *JNZL*, nº 11, 1993, p. 178-87.

LECERCLE, Jean-Jacques. « Folie et littérature : de Foucault à Janet Frame ». *La Licorne*, vol. 55, 2000, p. 293-304.

MCLENNAN, Carol. « Conformity and Deviance in the Fiction of Janet Frame ». *JNZL*, nº 6, 1988, p. 190-201.

MCQUAIL, Josephine. *Janet Frame in Focus: Women Analyze the Works of the New Zealand Writer*. McFarland, 2018.

MERCER, Gina. *Janet Frame: Subversive Fictions*. University of Otago Press, 1994.

MICHELL, Isabel. « The Maternal as Site of Possibility in Janet Frame's 'Fictional Exploration' ». *JNZL*, nº 27, 2009, p. 90-110.

MORTELETTE, Ivane. « Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Janet Frame ». Thèse de doctorat soutenue à l'université Paris-X Nanterre sous la direction de Claire BAZIN, 2004.

---. *Janet Frame:* The Lagoon and Other Stories. Atlande, 2010.

OETTLI-VAN-DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Victoria UP, 2003.

OIKONEN, Venla. « Mad Embodiments: Female Corporeality and Insanity in Janet Frame's *Faces in the Water* and Sylvia Plath's *The Bell Jar* ». *The Electronic Journal of the Department of English at the University of Helsinki*, vol. 3, 2004.

PLATZ, Norbert H. « Janet Frame's Novels and the Disconcert in the Reader's Mind ». *Imagination and the Creative Impulse in the New Literatures in English* (Maria-Teresa BINDELLA et Geoffrey V. DAVIS, dirs.), Rodopi, 1993, p. 203-218.

REIF-HÜLSER, Monika. « 'Glass Beads of Fantasy' – Janet Frame's *Faces in the Water*; or: The Enigma of Identity ». *REAL*, vol. 12, 1996, p.179-201.

SCHWARTZ, Susan. « Dancing in the Asylum: The Uncanny Truth of the Madwoman in Janet Frame's Autobiographical Fiction ». *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 27, n° 4, 1996, p. 113-27.

ST. PIERRE, Paul Matthew. *Janet Frame: Semiotics and Biosemiotics in Her Early Fiction*. Fairleigh Dickinson UP, 2011.

THIEME, John. « 'Making chalk marks on water': Time and the Sea in Janet Frame's *Faces in the Water* and *The Lagoon* ». *Commonwealth*, vol. 33, n°2, 2011, p. 78-85.

WEISS, Allan. « The Form and Function of the Modern Fable in Janet Frame's Short Stories ». *Commonwealth*, vol. 33, n°2, 2011, p. 43-55.

WEVERS, Lydia. « 'A girl who is not me' ». *Commonwealth*, vol. 33, n°2, 2011, p. 56-65.

WIKSE, Maria. *Materialisations of a Woman Writer: Investigating Janet Frame's Biographical Legend*. Peter Lang, 2006.

WILLIAMS, Mark. *Leaving the Highway: Six Contemporary New Zealand Novelists*. Auckland UP, 1990.

WILSON, Janet. « The Lagoon and Other Stories: Storytelling, Metafiction and the Framean Text ». *Commonwealth*, vol. 33, n°2, 2011, p. 124-136.

---. « Janet Frame: Ten Years On ». *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 51, n° 5, 2015, p. 574-78.

Sarah Kane

ANGEL-PEREZ, Elisabeth. « La scène traumatique de Sarah Kane ». *Sillages critiques*, nº 19, 2015, en ligne : http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4328 (consulté le 12/01/2018).

---. « Poème du deuil de soi : le théâtre de Sarah Kane ». *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane* (Elisabeth ANGEL-PEREZ, dir.), Klincksieck, 2006, p. 153-179.

ARMISTEAD, Claire. « No pain, no Kane ». *The Guardian*, 29/04/1998, p.12.

ASTON, Elaine. *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights 1990-2000*. Cambridge UP, 2003.

AYACHE, Solange. « De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane ». *Sillages critiques*, nº 16, 2013, en ligne : http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2963 (consulté le 13/01/2018).

---. « Théâtres de l'espace mental : maladies et troubles psychiatriques sur la scène contemporaine ». *Théâtre et médecine, Épistémocritique*, 2016, p. 130-52, en ligne : http://epistemocritique.org/theatres-de-lespace-mental-maladies-et-troubles-psychiatriques-sur-la-scene-contemporaine/ (consulté le 13/01/2018).

---. « Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête de l''espace mental' (F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin) ». *Agôn*, nº 3, 2010, en ligne : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1306 (consulté le 11/01/2018).

BARANIECKA, Elżbieta. *Sublime Drama: British Theatre of the 1990s*. De Gruyter, 2013.

BARNETT, David. « When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre ». *New Theatre Quarterly*, vol. 24, nº 1, p. 14-23.

BARRY, Elizabeth. « Beckett, Sarah Kane and the Theatre of Catastrophe ». *Beckett's Literary Legacies* (Matthew FELDMAN et Mark NIXON, dirs.), Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 169-87.

BAYLEY, Claire. « A very angry young woman ». *The Independent*, 23/01/1995, en ligne : https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html (consulté le 06/06/2018).

BIEHLER, Johanna. « La maladie mentale dans les écritures dramatiques anglophones contemporaines ». *Loxias*, nº 38, 2012, en ligne : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7136 (consulté le 11/01/2018).

BLATTÈS, Susan, et Jean-Pierre Simard, dir. « 'In-Yer-Face' : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique ». *Coup de Théâtre*, n°18, 2002.

BLATTÈS, Susan, et Bertrand KOSZUL. « From Page to Stage: Construction of Space in Sarah Kane's *4.48 Psychosis* ». *Mapping Uncertain Territories: Space and Place in Contemporary Theatre and Drama* (Thomas ROMMEL et Mark SCHREIBER, dirs.), WVT, 2006, p. 101-10.

BRAUNSCHWEIG, Stéphane, dir. « 'Sarah Kane' (numéro spécial) ». *OutreScène (La revue du théâtre national de Strasbourg)*, nº 1, 2003, p. 4-93.

BRNCIĆ, Carolina. « Sarah Kane y el Espectáculo del Dolor ». *Revista Chilena de Literatura*, nº 69, 2006, p. 25-43.

CAMPBELL, Alyson. « Experiencing Kane: An Affective Analysis of Sarah Kane's 'Experiential' Theatre in Performance ». *Australasian Drama Studies*, vol. 46, 2005, p. 80-97.

CLAPP, Susannah. « Blessed are the bleak… ». *The Guardian*, 02/07/2000, en ligne : https://www.theguardian.com/theobserver/2000/jul/02/features.review37 (consulté le 06/06/2019).

COHN, Ruby. « Sarah Kane, an Architect of Drama ». *Cycnos*, vol. 18, nº 1, 2008, http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1668.

DE VOS, Laurens, et Graham SAUNDERS, dirs. *Sarah Kane in Context*. Manchester UP, 2010.

DELVAUX, Martine. « Mourir/Survivre. Lumières de Sarah Kane ». *Temps zéro*, nº 5, 2012, en ligne : http://tempszero.contemporain.info/document982 (consulté le 02/08/2018).

DICKSON, Andrew. « 'The strange thing is we howled with laughter': Sarah Kane's enigmatic last play ». *The Guardian*, 11/05/2016, en ligne : https://www.theguardian.com/stage/2016/may/11/448-psychosis-sarah-kane-new-opera-philip-venables-royal-opera-house (consulté le 01/04/2019).

DIEDRICH, Antje. « 'Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs': Intertextuality in Sarah Kane's *4.48 Psychosis* ». *Modern Drama*, vol. 56, nº 3, 2013, p. 374-98.

EARNEST, Steve. « *4.48 Psychosis* by Sarah Kane; James Macdonald: review ». *Theatre Journal*, vol. 57, nº 2, 2005, p. 298-300.

GAGNON, Lise. « Regardez-la disparaître : *4.48 Psychose* ». *Jeu*, vol. 119, 2006, p. 139-42.

GARDNER, Lyn. « *4.48 Psychosis* (Barbican, London) ». *The Guardian*, 26/03/2010, en ligne : https://www.theguardian.com/stage/2010/mar/26/448-psychosis-review (consulté le 06/06/2019).

GRITZNER, Karoline. « (Post)Modern Subjectivity and the New Expressionism: Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment ». *Contemporary Theatre Review*, vol. 18, nº 3, 2008, p. 328-40.

HATTENSTONE, Simon. « A Sad Hurrah ». *The Guardian*, 01/07/2000, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2000/jul/01/stage (consulté le 09/11/2018).

KANE, Sarah. « Drama with Balls ». *The Guardian*, 20/08/1998, p. 12.

KAPLAN, Ellen W. « The Cage is My Mind: Object and Image in Depicting Mental Illness on Stage ». *Studies in Theatre and Performance*, vol. 25, nº 2, 2005, p. 115-28.

KARSENTI, Tiphaine, et Sophie MENDELSOHN. « Sarah Kane, *4.48 Psychose* : Écrire depuis la mort ». *Savoirs et cliniques*, nº 5, 2004, p. 19-26.

KENYON, Mel. « Discussion of *4.48 Psychosis* ». *Night Waves*, BBC Radio 3, 23/09/2000.

LANGRIDGE, Natasha, et Heidi STEPHENSON, dirs. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Methuen, 1997.

MACDONALD, James. « They never got her ». *The Observer*, 28/02/1999, en ligne : https://www.theguardian.com/theobserver/1999/feb/28/featuresreview.review9 (consulté le 23/04/2019).

OBIS, Éléonore. « Stratégies d'effacement et de déconstruction du corps sur scène dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane et *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp ». *Théâtre anglophone. De Shakespeare à Sarah Kane : l'envers du décor* (Claude COULON et Florence MARCH, dirs.), L'Entretemps, 2008, p. 144-153.

OVASKA, Anna. « Sarah Kane's World of Depression: The Emergence and Experience of Mental Illness in *4.48 Psychosis* ». *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture*, nº 1, 2016, en ligne : https://www.on-culture.org/journal/issue-1/sarah-kane-world-depression/ (consulté le 25/06/2018).

RAFIS, Vincent. *P.S./S.K. : Essai sur Sarah Kane*. Les Presses du réel, 2012.

REBELLATO, Dan. « Sarah Kane Interview », 03/11/1998, en ligne : http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview (consulté le 09/06/2017).

REES, Catherine. « Sarah Kane ». *Modern British Playwriting: The 1990s*, Methuen, 2012, p. 112-137.

SAUNDERS, Graham. *About Kane: The Playwright and the Work*. Faber & Faber, 2009.

---. *'Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester UP, 2002.

---. « 'Just a word on the page and there is the drama': Sarah Kane's Theatrical Legacy ». *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, n°1, 2003, p.97-110.

SÉGUIN, Sarah-Jeanne. « Autodissection d'un esprit malade. *4.48 Psychose* de Sarah Kane ». *Épistémocritique*, vol. 3, 2008, en ligne : http://epistemocritique.org/autodissection-dun-esprit-malade/ (consulté le 05/06/2018).

SIERZ, Aleks. « Beyond Timidity? The State of New British Writing ». *PAJ (A Journal of Performance and Art)*, vol. 17, nº 3, 2005, p. 55-61.

---. « Sarah Kane ». *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Faber & Faber, 2001, p. 90-122.

SIMON, Frederick A.J. « 'Watch me vanish': Formlessness and the Immersive Psychiatric Phenomenology of Sarah Kane's *4.48 Psychosis* ». *Journal of Mental Health*, vol. 27, n°3, 2018, p. 290-291.

SINGER, Annabelle. « Don't Want to Be This: The Elusive Sarah Kane ». *TDR*, vol. 48, nº 2, p. 139-71.

SPENCER, Charles. « Sarah Kane's howl of pain is an act of artistic heroism ». *The Telegraph*, 14/05/2001, en ligne : https://www.telegraph.co.uk/culture/4723510/Sarah-Kanes-howl-of-pain-is-an-act-of-artistic-heroism.html (consulté le 12/05/2018).

TORTI-ALCAYAGA, Agathe. « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite ». *Cycnos*, vol. 18, nº 1, 2008, en ligne : http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1672 (consulté le 02/05/2016).

TYCER, Alicia. « 'Victim. Perpetrator. Bystander': Melancholic Witnessing of Sarah Kane's *4.48 Psychosis* ». *Theatre Journal*, vol. 60, nº 1, 2008, p. 23-36.

URBAN, Ken. « An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane ». *A Journal of Performance and Art*, vol. 23, nº 3, 2001, p. 36-46.

WATSON, Ariel. « Cries of Fire: Psychotherapy in Contemporary British and Irish Drama ». *Modern Drama*, vol. 51, nº 2, 2008, p. 188-210.

Ian McEwan

AMIGONI, David. « ‘The Luxury of Storytelling’: Science, Literature and Cultural Contest in Ian McEwan’s Narrative Practice ». *Literature and Science* (Sharon RUSTON, dir.), Boydell & Brewer, 2008, p. 151-168.

BEWES, Timothy. « What Is ‘Philosophical Honesty’ in Postmodern Literature? » *New Literary History*, vol. 31, n° 3, 2000, p. 421-34.

BIEN, Peter. « *Enduring Love* by Ian McEwan: A Review ». *World Literature Today*, vol. 72, n° 4, 1998, p. 830-31.

BIRKERTS, Sven. « Grand delusion ». *The New York Times*, 25/01/1998, en ligne : https://www.nytimes.com/books/98/01/25/reviews/980125.25birkert.html (consulté le 09/10/2016).

BRADLEY, Arthur. « The New Atheist Novel: Literature, Religion and Terror in Amis and McEwan ». *The Yearbook of English Studies*, vol. 39, n° 1/2, 2009, p. 20-38.

BROOKNER, Anita. « Desire and pursuit ». *The Spectator*, 29/08/1997, en ligne : http://archive.spectator.co.uk/article/30th-august-1997/28/desire-and-pursuit (consulté le 09/10/2016).

BYRNES, Christina. *The Work of Ian McEwan: A Psychodynamic Approach*. Pauper’s Press, 2002.

CHILDS, Peter. *Ian Mc Ewan’s* Enduring Love. Routledge, 2007.

---. *The Fiction of Ian McEwan*. Palgrave Macmillan, 2006.

CLARK, Roger, et Andy GORDON. *Ian McEwan’s* Enduring Love. Continuum, 2004.

COURTNEY, Hannah. « Narrative Temporality and Slowed Scene: The Interaction of Event and Thought Representation in Ian McEwan’s Fiction ». *Narrative*, vol. 21, n° 2, 2013, p. 180-97.

COWLEY, Jason. « The prince of darkest imaginings ». *The Times*, 06/09/1997, p. 9.

COX CAMERON, Olga. « A Lacanian Look at English Elegance: Some Reflections on Ian McEwan’s *Enduring Love* ». *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 83, 2002, p. 1153-67.

CRAIG, Amanda. « Out of the balloon ». *The New Statesman*, 05/09/1997, p. 43.

DAOUST, Phil. « Post-shock traumatic: profile of Ian McEwan ». *The Guardian*, 04/08/1997, p. 4.

DINNAGE, Rosemary. « So Alert with Love ». *The New York Review of Books*, 09/04/1998, en ligne : https://www.nybooks.com/articles/1998/04/09/so-alert-with-love/ (consulté le 07/06/2017).

GARDNER, Dwight. « Ian McEwan: the *Salon* interview ». 31/03/1998, en ligne : http://www.salon.com/1998/03/31/cov_si_31int/ (consulté le 17/03/2016).

GLASER, Brigitte J. « Arts, Sciences and Private Life: Ian McEwan's Reconfiguration of the Gap between the 'Two Cultures' ». *Anglistentag 2003 München: Proceedings* (Christoph BODE, Sebastian DOMSCH et Hans SAUER, dirs.), WVT, 2004, p. 405-416.

GRANT, Damian. *Contemporary Writers: Ian McEwan*. The Book Trust, 1989.

GREENBERG, Jonathan. « Why Can't Biologists Read Poetry?: Ian McEwan's *Enduring Love* ». *Twentieth Century Literature*, vol. 53, nº 2, 2007, p. 93-124.

GROES, Sebastian, dir. *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. Continuum, 2009.

GUIGNERY, Vanessa, dir. « *Atonement*: A Conversation with Ian McEwan ». *Études anglaises*, vol. 71, nº 3, 2018, p. 332-40.

HEAD, Dominic. *Ian McEwan*. Manchester University Press, 2007.

HORTON, Emily. *Contemporary Crisis Fictions: Affect and Ethics in the Modern British Novel*. Palgrave Macmillan, 2014.

---. « Reassessing the Two-Culture Debate: Popular Science in Ian McEwan's *Enduring Love* and *The Child in Time* ». *Modern Fiction Studies*, vol. 59, nº 4, 2013, p. 683-712.

JAMES, David. « 'A boy stepped out': Migrancy, Visuality, and the Mapping of Masculinities in the Later Fiction of Ian McEwan ». *Textual Practice*, vol. 17, n°1, p. 81-100.

LEITH, William. « Form and dysfunction ». *The Observer*, 20/09/1998, p. 4-8.

MAINIER, Jeremy. « Ian McEwan's story of affection, obsession and identity ». *The Chicago Tribune*, 01/02/1998, en ligne : http://articles.chicagotribune.com/1998-02-01/entertainment/9802010154_1_black-dogs-ian-mcewan-evolutionary-psychology (consulté le 09/10/2016).

MALCOLM, David. *Understanding Ian McEwan*. University of South Carolina Press, 2002.

MARS-JONES, Adam. « I think I'm right, therefore I am ». *The Guardian*, 07/09/1999, en ligne : https://www.theguardian.com/books/1999/sep/07/fiction.reviews (consulté le 09/10/2016).

---. *Venus Envy*. Chatto & Windus, 1990.

MATTHEWS, Graham J. « ‘A State of Mathematical Grace’: Risk, Expertise and Ontological Insecurity in Ian McEwan’s *Enduring Love* ». *English Studies*, 2019, en ligne : https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0013838X.2018.1555981?journalCode=nest20 (consulté le 06/06/2019).

MCEWAN, Ian. « Move over, Darwin ». *The Observer*, 20/09/1998, p. 13.

---. « Fooled you ». *The Guardian*, 16/08/1999, en ligne : https://www.theguardian.com/theguardian/1999/aug/16/features11.g24 (consulté le 08/05/2016).

---. « A parallel tradition ». *The Guardian*, 01/04/2006, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2006/apr/01/scienceandnature.richarddawkins (consulté le 02/06/2017).

MCLEOD, John. « Men Against Masculinity: The Fiction of Ian McEwan ». *Signs of Masculinity: Men in Literature (1700 to the Present)* (Andrew ROWLAND et al., dirs.), Rodopi, 1998, p. 218-45.

MILLER, Laura. « Ian McEwan fools British shrinks ». *Salon*, 21/09/1997, en ligne : https://www.salon.com/1999/09/21/mcewan_2/ (consulté le 08/05/2016).

MÖLLER, Swantje. *Coming to Terms with Crisis: Disorientation and Reorientation in the Novels of Ian McEwan*. Universitätsverlag Winter, 2011.

MORRISON, Jago. *Contemporary Fiction*. Routledge, 2003.

---. « Narration and Unease in Ian McEwan’s Later Fiction ». *Critique*, vol. 42, nº 3, 2001, p. 253-68.

MOSELEY, Merritt. « Recent British Novels ». *The Sewanee Review*, vol. 106, nº 4, 1998, p. 675-82.

NICKLAS, Pascal, dir. *Ian McEwan: Art and Politics*. Winter, 2009.

NOAKES, Jonathan, et Margaret Reynolds. *Ian McEwan: The Essential Guide*. Vintage, 2002.

PALMER, Ian. « Attributions of Madness in Ian McEwan’s *Enduring Love* ». *Style*, vol. 43, nº 3, 2009, p. 291-308.

PHELAN, James. « Cognitive Narratology, Rhetorical Narratology, and Interpretative Disagreement: A Response to Alan Palmer’s Analysis of *Enduring Love* ». *Style*, vol. 43, n°3, 2009, p. 309-321.

---. « Occasions of Narration in *Enduring Love*: Love, Logic, Madness, Contagion, and Narrative Communication ». *Les Narrateurs fous/Mad Narrators* (Nathalie JAËCK et al., dirs.), MSHA, 2014, p.169-184.

ROBERTS, Michele. « Split personalities: *Enduring Love* by Ian McEwan ». *The Independent*, 30/08/1997, en ligne : https://www.independent.co.uk/life-style/book-review-spilt-personalities-1247923.html (consulté le 30/05/2017).

ROBERTS, Ryan, dir. *Conversations with Ian McEwan*. University Press of Mississippi, 2010.

ROGER, Angela. « Ian McEwan's Portrayal of Women ». *Forum for Modern Language Studies*, vol. 32, nº 1, 1996, p. 11-26.

ROTH, Marco. « The Rise of the Neuronovel ». *n+1*, n°8, 2009, en ligne : https://nplusonemag.com/issue-8/essays/the-rise-of-the-neuronovel/ (consulté le 15/10/2015).

RYAN, Kiernan. *Ian McEwan*. Northcote, 1994.

SCHEMBERG, Claudia. *Achieving « At-one-ment »: Storytelling and the Concept of the Self in Ian McEwan's* The Child in Time, Black Dogs, Enduring Love, *and* Atonement. Peter Lang, 2004.

SCHLAEGER, Jürgen. « Who's Afraid of Ian McEwan? » *Beyond Borders: Re-defining Generic and Ontological Boundaries* (Ramón PLO-ALASTRUÉ et María Jesús MARTÍNEZ-ALFARO, dirs.), WVT, 2002, p. 185-95.

SLAY, Jack Jr. *Ian McEwan*. Twayne Publishers, 1996.

TAYLOR, D. J. « Ian McEwan: Standing Up for the Sisters ». *A Vain Conceit: British Fiction in the 1980s*, Bloomsbury, 1989, p. 55-59.

THRAIKILL, Jane F. « Ian McEwan's Neurological Novel ». *Poetics Today*, vol. 32, nº 1, 2011, p. 171-201.

WELLS, Lynn. *Ian McEwan*. Palgrave Macmillan, 2010.

---. « Ian McEwan ». *The Encyclopedia of Twentieth-Century British Fiction*, vol. 1, Wiley-Blackwell, 2001, p. 250-51.

WOOD, Michael. « When the balloon goes up ». *London Review of Books*, 04/09/1997, en ligne : http://www.lrb.co.uk/v19/n17/michael-wood/when-the-balloon-goes-up (consulté le 09/10/2017).

ZALEWSKI, Daniel. « The background hum: Ian McEwan's art of unease ». *The New Yorker*, 15/02/2009, en ligne : https://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/the-background-hum (consulté le 11/06/2018).

Anthony Neilson

ANGELACKI, Vicky. « Witness or Accomplice? Unsafe Spectatorship in the Work of Anthony Neilson and Simon Stephens ». *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre* (Mireia ARAGAY et Enric MONFORTE, dirs.), Palgrave Macmillan, 2014, p. 135-151.

BIÇER, Ahmet G. « The Experiential Theatre of Anthony Neilson and *The Wonderful World of Dissocia* ». *SEFAD (Selçuk University Journal of Faculty of Letters)*, vol. 40, 2018, p. 23-32.

BILLINGTON, Michael. « *The Wonderful World of Dissocia* (review) ». *The Guardian*, 02/04/2007, en ligne : https://www.theguardian.com/stage/2007/apr/02/theatre (consulté le 23/05/2017).

BROWN, Ian. « Alternative Sensibilities: Devolutionary Comedy and Scottish Camp ». *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature* (Berthold SCHOENE, dir.), Edinburgh UP, 2007, p. 319-327.

BULL, John. « Anthony Neilson ». *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* (Martin MIDEKKE, Peter Paul SCHNIERER et Aleks SIERZ, dirs.), Methuen, 2011, p. 343-362.

CAVENDISH, Dominic. « 'I want to disturb people': Anthony Neilson in interview ». *The Telegraph*, 16/08/2004, en ligne : http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3622348/Edinburgh-reports-I-want-to-disturb-people.html (consulté le 24/05/2017).

CLARK, Colin. « Interview with Anthony Neilson ». 2007, en ligne : https://www.nationaltheatrescotland.com/content/default.asp?page=s272 (consulté le 06/04/2017).

HARPIN, Anna. « Imagining Reality: Figuring Perceptual Experiences on Stage and Screen ». *Madness, Art, and Society: Beyond Illness*, Routledge, 2018, p. 114-136.

JAYS, David. « Theatre's landscape of the mind ». *The Guardian*, 12/03/2009, en ligne : https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/mar/12/theatre-landscape-mind (consulté le 09/05/2019).

LOGAN, Brian. « The outside man ». *New Statesman*, 06/12/2007, en ligne : http://www.newstatesman.com/arts-and-culture/2007/12/british-theatre-neilson (consulté le 06/01/2017).

MCCLURE, Iain. « Reviewed work(s): *The Wonderful World of Dissocia* by Anthony Neilson ». *BMJ (British Medical Journal)*, vol. 329, n° 7467, 2004, p. 690.

NEILSON, Anthony. « Don't be so boring ». *The Guardian*, 21/03/2007, en ligne : https://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2 (consulté le 23/05/2017).

RAVENHILL, Mark. « 'I want to stay pure': Anthony Neilson interview ». *The Guardian*, 26/08/2004, en ligne : https://www.theguardian.com/stage/2004/aug/26/theatre.edinburghfestival20042 (consulté le 09/06/2019).

REID, Trish. « 'Deformities of the frame': The Theatre of Anthony Neilson ». *Contemporary Theatre Review*, vol. 17, nº 4, 2007, p. 487-98.

---. « Anthony Neilson ». *Modern British Playwriting: The 1990s*, Methuen, 2012, p. 137-163.

---. *The Theatre of Anthony Neilson*. Methuen, 2017.

SCULLION, Adrienne. « Devolution and Drama: Imagining the Possible ». *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature* (Berthold SCHOENE, dir.), Edinburgh UP, 2007, p.68-77.

SHENTON, Mark. « Anthony Neilson: 'writing can become very isolating and depressing' ». The Stage, 15/07/2016, en ligne : https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2016/anthony-neilson-writing-can-become-very-isolating-and-depressing/ (consulté le 09/06/2019).

SIERZ, Aleks. « Reality Sucks: The Slump in British New Writing ». *PAJ (A Journal of Performance and Art)*, vol. 30, nº 2, 2008, p. 102-07.

SMITH, Caroline. « Anthony Neilson interviewed by Caroline Smith ». *Brand Literary Magazine*, vol. 2, 2018, p. 76-79.

TERNAT, Élise. « 'In your face': *Le Monde Merveilleux de Dissocia*, d'Anthony Neilson (critique), Célestins, théâtre de Lyon ». *Les Trois Coups*, 28/01/2010, en ligne : http://lestroiscoups.over-blog.com/article-le-monde-merveilleux-de-dissocia-d-antony-neilson-critique-d-elise-ternat-celestins-theatre-de-lyon-43810778.html (consulté le 09/06/2019).

Will Self

ALDERSON, David. « ‘Not everyone knows fuck all about Foucault’: Will Self’s *Dorian* and post-gay culture ». *Textual Practice*, vol. 19, nº 3, 2005, p. 309-29.

BARNACLE, Hugo. « Self parody. Will Self, pundit and artist, might be a character in his own fiction ». *New Statesman*, 19/01/2004, en ligne : https://www.newstatesman.com/node/159038 (consulté le 01/11/2017).

BOWMAN, David. « Dead mothers walk ». *New York Times*, 26/02/1995, en ligne : http://www.nytimes.com/books/99/09/19/specials/self-theory.html (consulté le 11/01/2017).

CHARNEY, Noah. « Will Self : How I Write ». *The Daily Beast*, 01/09/2013, en ligne : https://www.thedailybeast.com/will-self-how-i-write (consulté le 12/06/2019).

COE, Jonathan, et Will Self. *Un véritable naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable?* Pleins Feux, 2003.

DAY, Elizabeth. « Will Self: ‘I don’t write for readers’ (interview) ». *The Guardian*, 05/08/2012, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2012/aug/05/will-self-umbrella-booker-interview (consulté le 18/03/2019).

DOHERTY, Mike. « ‘We’re all surrealists now’: an interview with Will Self ». *Hazlitt*, 11/11/2014, en ligne : https://hazlitt.net/feature/were-all-surrealists-now-interview-will-self (consulté le 18/03/2019).

FINNEY, Brian. « The Sweet Smell of Excess: Will Self’s Fiction, Bataille and Transgression ». 2005, en ligne : http://web.csulb.edu/~bhfinney/selfsweetsmell.html (consulté le 29/09/2016).

---. « Will Self’s Transgressive Fictions ». *Postmodern Culture*, vol. 11, nº 3, 2001, en ligne : http://muse.jhu.edu.acces.bibliotheque- diderot.fr/journals/postmodern_culture/v011/11.3finney.html (consulté le 04/05/2016).

FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure. « *The Quantity Theory of Insanity* de Will Self : Lecture ironique de l’hypotexte apocalyptique ». *Lignes*, vol. 1, 2005, p. 1-11.

GALLIX, François, Didier GIRARD et Vanessa GUIGNERY. « Conversation with Will Self ». *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English* (Vanessa GUIGNERY, dir.), Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 26-35.

GINN, Stephen. « Interview with writer Will Self: Part 1 ». *Frontier Psychiatrist*, 12/01/2012, en ligne : http://frontierpsychiatrist.co.uk/interview-with-writer-will-self-part-1/ (consulté le 07/06/2019).

GIRARD, Didier. « Radical No-Saying. The Contradictions and Paradoxes of the Will/Self ». *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English* (Vanessa GUIGNERY, dir.), Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 10-19.

GOLOMB, Liorah Anne. « The Fiction of Will Self: Motif, Method and Madness ». *Contemporary British Fiction* (Richard J. LANE, Rod MENGHAM et Philip TEW, dirs.) Polity, 2003, p. 74-86.

GONNEAUD, Justine. « L'Androgyne dans la littérature britannique contemporaine : évolutions et métamorphoses d'une figure ». Thèse de doctorat soutenue à l'université Paul Valéry - Montpellier III sous la direction de Jean-Michel GANTEAU, 2013.

HARBORD, Janet. « Performing Parts: Gender and Sexuality in Recent Fiction and Theory ». *Women: A Cultural Review*, vol. 7, n°1, 1996, p. 39-47.

HAYES, M. Hunter. *Understanding Will Self*. University of South Carolina Press, 2007.

HELLER, Zoë. « Self Examination ». *Vanity Fair*, 06/1993, p. 126.

HENCHMAN, Anna. « Will Self: an enfant terrible comes of age ». *Publishers Weekly*, 09/09/1997, en ligne : https://www.publishersweekly.com/pw/by- topic/authors/interviews/article/19010-pw-will-self-an-enfant-terrible-comes-of-age.html (consulté le 24/10/2017).

HOPES, Jeffrey. « Sens et signes dans 'Scale' de Will Self ». *La Nouvelle anglo-saxonne contemporaine : réflexions sur un genre*, La Licorne, 2002, p. 145-54.

LEE, Jason. « The Zoo Keeper's Strife: Will Self's Psychiatric Fictions ». *Philosophy and Literature*, vol. 36, nº 1, 2012, p. 196-208.

LETISSIER, Georges. « 'Circling and circling... whirligogs': A Knotty Novel for a Tangled Object Trauma in Will Self's *Umbrella* ». *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form* (Jean-Michel GANTEAU et Susana ONEGA, dirs.), Routledge, 2014, p. 137-59.

MACZYNSKA, Magdalena. « This Monstrous City: Urban Visionary Satire in the Fiction of Martin Amis, Will Self, China Miéville, and Maggie Gee ». *Contemporary Literature*, vol. 51, nº 1, 2010, p. 58-86.

MATTHEWS, Graham. *Will Self and Contemporary British Society*. Palgrave Macmillan, 2016.

MUNTON, Alan. « Will Self and the Academics: Or, How to Write Satire ». *Key Words: A Journal of Cultural Materialism*, vol. 10, n°2, 2012, p. 125-140.

PORÉE, Marc. « It's Not All in the Mind of Britain: Will Self's *Umbrella* ». *Études britanniques contemporaines*, vol. 49, 2015, en ligne : http://ebc.revues.org/2733 (consulté le 04/05/2016).

ROSPIDE, Maylis. « Stratégies de ‘renormalisation’ dans l’œuvre de Will Self ». Thèse de doctorat soutenue à l’université Paul Valéry-Montpellier III sous la direction de Jean-Michel GANTEAU, 2009.

SELF, Jonathan. *Self Abuse*. Simon & Schuster, 2002 [2001].

SELF, Will. « *The Psychopath Test* by Jon Ronson: a review ». *The Guardian*, 27/05/2011, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2011/may/27/psychopath-test-jon-ronson-review (consulté le 02/05/2018).

---. « Modernism and me ». *The Guardian*, 03/08/2012, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2012/aug/03/will-self-modernism-and-me (consulté le 27/04/2019).

---. « Psychiatrists: the drug pushers ». *The Guardian*, 03/08/2013, en ligne : https://www.theguardian.com/society/2013/aug/03/will-self-psychiatrist-drug-medication (consulté le 24/05/2018).

---. « The Valley of the Corn Dollies » [1994]. *The Guardian*, 17/01/2014, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2014/jan/17/will-self-valley-corn-dollies (consulté le 22/03/2018).

---. « The novel is dead (this time it’s for real) ». *The Guardian*, 02/05/2014, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2014/may/02/will-self-novel-dead-literary-fiction (consulté le 05/06/2019).

---. « Are humans evolving beyond the need to tell stories? ». The Guardian, 25/11/2016, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2016/nov/25/will-self-humans-evolving-need-stories (consulté le 05/06/2019).

---. « In praise of difficult novels ». *LitHub*, 7/02/2018, en ligne : https://lithub.com/will-self-in-praise-of-difficult-novels/ (consulté le 27/04/2019).

SHONE, Tom. « Slimes of suburbia ». *The Observer*, 22/12/1991, p.42.

---. « The complete, unexpurgated Self ». *Sunday Times Magazine*, 05/09/1993, p. 39-42.

SPRINGS, John. « Self Examination ». *The Independent*, 05/02/2017, en ligne : http://www.independent.co.uk/life-style/self-examination-1259372.html (consulté le 01/11/2017).

TESTARD, Jacques. « Interview with Will Self ». *The White Review*, 07/2013, en ligne : http://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-will-self/ (consulté le 08/06/2019).

WAKEFIELD, Mary. « Writer's lives: Will Self ». *The Telegraph*, 19/01/2004, en ligne : https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3610902/Writers-lives-Will-Self.html (consulté le 08/06/2019).

Espace, frontières

AGNEW, John. « Borders on the Mind: Re-Framing Border Thinking ». *Ethics & Global Politics*, vol. 1, n° 4, 2008, en ligne : https://www.geog.ucla.edu/sites/default/files/users/jagnew/258.pdf (consulté le 04/09/2018).

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. Spinsters/Aunt Lute, 1987.

AUGÉ, Marc. *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, 1992.

BACHELARD, Gaston. *Poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1967.

BALLARD, J.G. « Airports ». *The Observer*, 14/09/1997, en ligne: https://www.scribd.com/document/57171398/Airports-Observer-Article (consulté le 05/03/2019).

BARON, Christine. « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écriture ». *Fabula-LhT*, vol. 8, 2011, en ligne : http://www.fabula.org/lht/8/baron.html (consulté le 18/05/2017).

BEEBE, Kathryne, et Angela DAVIS, dirs. *Space, Place and Gendered Identities: Feminist History and the Spatial Turn*. Routledge, 2015.

BERQUE, Augustin. *Médiance : de milieux en paysages*. Reclus, 1990.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

BRAMBILLA, Chiara et al. *Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making*. Ashgate, 2015.

BROSSEAU, Marc. *Des romans-géographes*. L'Harmattan, 1996.

DE GENOVA, Nicholas. « Border, Scene and Obscene ». *A Companion to Border Studies*, Wiley-Blackwell, 2012, p. 492-504.

DELL'AGNESE, Elena, et Anne-Laure AMILHAT-SZARY. « Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics ». *Geopolitics*, vol. 20, 2015, p. 4-13.

DUNCAN, Nancy, dir. *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Routledge, 1996.

ENTRIKIN, Nicholas. *The Betweenness of Place: Towards a Geography of Modernity*. Palgrave Macmillan, 1991.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». *Empan*, nº 54, 2004, p. 12-19.

FOUCHER, Michel. *L'Obsession des frontières*. Perrin, 2007.

FOUCRIER, Chantal, et Daniel MORTIER, dirs. *Frontières et passages : les échanges culturels et littéraires*. Presses Universitaires de Rouen, 1999.

GREEN, Sarah. « A Sense of Border ». *A Companion to Border Studies*, Wiley-Blackwell, 2012, p. 573-92.

GROUPE FRONTIÈRE. « La frontière, un objet spatial en mutation ». *EspacesTemps.net*, 29/10/2004, en ligne : https://www.espacestemps.net/en/articles/la-frontiere-un-objet-spatial-en-mutation/ (consulté le 11/06/2018).

HARBISON, Robert. *Eccentric Spaces*. Alfred A. Knopf, 1977.

HILLIS MILLER, Joseph. *Topographies*. Stanford University Press, 1995.

HEIDEGGER, Martin. « Bâtir Habiter Penser ». *Essais et conférences*, Gallimard, 1958, p. 170-93.

HUBBARD, Phil, et Rob KITCHIN, dirs. *Key Thinkers on Space and Place*. 2e éd., SAGE, 2011.

INGOLD, Tim. *Lines: A Brief History*. Routledge, 2007.

JAMES, David. *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space*. Continuum, 2008.

KIREEV, Anton A., et Sergei E. YACHIN. « Paradigms of Border Studies and the Metacultural Approach ». *Journal of Borderlands Studies*, 2017, en ligne : https://doi.org/10.1080/08865655.2017.1344563 (consulté le 07/11/2018).

KOLOSSOV, Vladimir. « Border Studies: Changing Perspectives and Theoretical Approaches ». *Geopolitics*, vol. 10, 2005, p. 606-32.

KONRAD, Victor. « Toward a Theory of Borders in Motion ». *Journal of Borderlands Studies (JBS)*, vol. 30, nº 1, 2015, p. 1-17.

KRASTEVA, Anna. « Spaces, Lines, Borders: Imaginaries and Images ». *Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making*, Ashgate, 2015, p. 13-26.

LAFOURCADE, Maïté. *La Frontière des origines à nos jours*. PUB, 1998.

LE MÉNAHÈZE, Sophie, et Nathalie MARTINIÈRE, dirs. *Écrire la frontière*. PULIM, 2003.

LEFEBVRE, Henri. *La Production de l'espace*. Anthropos, 1974.

MASSEY, Doreen. *Space, Place, and Gender*. University of Minnesota Press, 1994.

---. *For Space*. SAGE, 2005.

OMHOVÈRE, Claire, dir. *Perceptions et représentations de l'espace dans le monde anglophone*. Presses Universitaires de Nancy, 2011.

PARRET, Herman, et al. *Ligne, frontière, horizon*. Mardaga, 1993.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Galilée, 2000 [1974].

POPESCU, Gabriel. *Bordering and Ordering the Twenty-First Century: Understanding Borders*. Rowman & Littlefield, 2012.

PRESCOTT, John R.V. *Boundaries and frontiers*. Allen & Unwin, 1978.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écrire l'espace*. Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

RUMFORD, CHRIS. « Introduction: Theorizing Borders ». *European Journal of Social Theory*, vol. 9, n°2, 2006, p. 155-169.

SCHIMANSKI, Johan, et Stephen F. WOLFE, dirs. *Border Aesthetics: Concepts and Intersections*. Berghahn, 2017.

SELF, Will, et Ralph STEADMAN. *Psychogeography*. Bloomsbury, 2007.

SERRES, Michel. *Atlas*. Flammarion, 1994.

SOJA, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso Press, 1989.

---. *Thirdspace: A Journey through Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell, 1996.

TALLY, Robert T. Jr., dir. *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*. Palgrave Macmillan, 2014.

TUAN, Yi-fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, 1977.

VAN HOUTUM, Henk, et al. *B/ordering Space*. Ashgate, 2005.

---. « Remapping Borders ». *A Companion to Border Studies*, Wiley-Blackwell, 2012, p. 405-18.

VAN HOUTUM, Henk, et Mark EKER. « Redesigning Borderlands: Using the Janus-Face of Borders as a Resource ». *Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making* (Chiara BRAMBILLA et al., dirs.), Ashgate, 2015, p. 41-53.

VION-DURY, Juliette, Jean-Marie GRASSIN, et Bertrand WESTPHAL, dirs. *Littérature et Espaces*. PULIM, 2003.

WARF, Barney, et Santa ARIAS. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Routledge, 2009.

WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Minuit, 2007.

WILSON, Thomas M., et Hastings DONNAN. « Borders and Border Studies ». *A Companion to Border Studies*, Wiley-Blackwell, 2012, p. 1-26.

---, dirs. *A Companion to Border Studies*. Wiley-Blackwell, 2012.

WINKIN, Yves, dir. « Dossier : Penser la frontière ». *Quaderni : La revue de la communication*, vol. 27, 1995, p. 60-120.

Folie

Études générales

ABENSOUR, Liliane. *La tentation psychotique*. PUF, 2008.

BARTHÉLÉMY, Claude. « L'homme et la folie ». *VST (Vie sociale et traitements)*, nº 79, 2003, p. 32-34.

BENTALL, Richard P. *Madness Explained: Psychosis and Human Nature*. Penguin, 2003.

BOUREAU, Mathilde, Jonathan Chalier, et al. « Aux bords de la folie (Dossier) ». *Esprit*, nº 413, 2015, p. 16-211.

CAPE, Anouck. *Les Frontières du délire*. *Écrivains et fous au temps des avant-gardes*. Honoré Champion, 2011.

CASTEL, Pierre-Henri. « Folie », *Grand Dictionnaire de la philosophie*. Larousse, 2003.

CHEMLA, Patrick, dir. *Expériences de la folie*. Érès, 2010.

DERRIDA, Jacques. « Cogito et histoire de la folie ». *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 51-97.

ELLIS, P. et G. MELLSOP. « De Clérambault's syndrome – a nosological entity ? ». *British Journal of Psychiatry*, vol. 146, 1985, p. 90.

ESTELLON, Vincent. *Les États limites*. PUF, 2010.

FIERENS, Christian. *Comment penser la folie? Essai pour une méthode*. Érès, 2005.

FONTAINE, Philippe. « La psychose et les frontières de la folie ». *Recherche en soins infirmiers*, n° 117, 2014, p. 8-20.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard, 1972.

---. « Préface ». *Dits et Écrits*, vol. 1, Gallimard, 1994, p. 159-67 [1961].

---. « La folie n'existe que dans une société ». *Dits et Écrits*, vol. 1, Gallimard, 1994, p. 167-169 [1961].

---. « L'eau et la folie ». *Dits et Écrits*, vol. 1, Gallimard, 1994, p. 268-72 [1963].

---. « La folie, l'absence d'œuvre ». *Dits et Écrits*, vol. 1, Gallimard, 1994, p. 412-20 [1964].

GILLIS, Alex. « La montée des études de la folie ». *University Affairs/Affaires Universitaires*, 03/11/2015, en ligne : https://www.affairesuniversitaires.ca/articles-de-fond/article/etudes-de-la-folie/ (consulté le 19/06/2019).

GOFFMAN, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Penguin, 1991.

GREEN, André. *La Folie privée : psychanalyse des cas-limites*. Gallimard, 1990.

HORWITZ, Alan V. *Creating Mental Illness*. University of Chicago Press, 2003.

HOWELLS, John, dir. *The Concept of Schizophrenia: Historical Perspectives*. American Psychiatric Press (APA), 1991.

INGRAM, Richard. « Doing Mad Studies: Making (Non)sense Together ». *Intersectionalities: A Global Journal of Social Work Analysis, Research, Polity, and Practice*, vol. 5, n° 3, 2016, p. 11-17.

KIMURA, Bin. *L'Entre. Une approche phénoménologique de la schizophrénie* (traduit du japonais par Claire Vincent). Jérôme Millon, 1988.

JACCARD, Roland. *La folie*. 3e éd., PUF, 2015.

KOHON, Gregorio, dir. *The Dead Mother: The Work of André Green*. Routledge, 1999.

LACAN, Jacques. *Les Psychoses (1955-1956)*. Points, 2018 [1981].

LAING, R.D. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. Penguin, 1960.

LEADER, Darian. *What Is Madness?* Penguin, 2012.

LEFRANÇOIS, Brenda, Robert MENZIES et Geoffrey REAUME. « Introducing Mad Studies ». , p. 1-22. *Mad Matters: A Critical Reader in Canadian Mad Studies*, Canadian Scholars' Press, 2013.

MALDINEY, Henri. « L'homme dans la psychiatrie », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, vol.1, n°36, 2001, p. 31-46.

---. *Penser l'homme et la folie*. 2e éd., Jérôme Millon, 2007.

MULLEN, Paul, et Michele PATHÉ. « The Pathological Extensions of Love ». *British Journal of Psychiatry*, vol. 165, 1994, p. 614-623.

OURY, Jean. *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelle*. Champ social, 2001.

PORTER, Roy. *Madness: A Brief History*. Oxford University Press, 2002.

QUETEL, Claude. *Histoire de la folie : de l'Antiquité à nos jours*. Tallandier, 2009.

RESNIK, Salomon, dir. « Comprendre la psychose (numéro spécial) ». *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, vol.1, n°36, 2001, en ligne : https://www.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2001-1.htm (consulté le 13/05/2019).

ROBBINS, Michael, M. D. *Experiences of Schizophrenia: An Integration of the Personal, Scientific, and Therapeutic*. The Guilford Press, 1993.

ROSENHAN, David. « On Being Sane in Insane Places ». *Science*, vol. 170, n° 4070, 1973, p.250-258.

RONSON, Jon. *The Psychopath Test: A Journey through the Madness Industry*. Picador, 2011.

SCULL, Andrew. *The Insanity of Place/The Place of Insanity: Essays on the History of Psychiatry*. Routledge, 2006.

SHNEIDMAN, Edwin. *The Suicidal Mind*. Oxford University Press, 1997.

STOPPARD, Janet M. *Understanding Depression*. Routledge, 2000.

SWAIN, Gladys, et Marcel GAUCHET. *Dialogue avec l'insensé, précédé de À la recherche d'une autre histoire de la folie*. Gallimard, 1994.

SZASZ, Thomas, M. D. *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct*. 2e éd., Harper Perennial, 2010.

THUILLEAUX, Michel. *Connaissance de la folie*. PUF, 1973.

Folie et littérature

ANDERSON, Sarah Wood. *Readings of Trauma, Madness, and the Body*. Palgrave Macmillan, 2012.

BAKER, Charley, et al. *Madness in post-1945 British and American Fiction*. Palgrave Macmillan, 2010.

DANIELS, Sarah. « Women, Marginalisation and the Madness of Writing Plays ». *Aspects of Theatre and Drama In Britain and New Zealand* (Wolfgang LIPPKE, dir.), Universität GH Siegen, 1992, p. 62-71.

FEDER, Lilian. *Madness in Literature*. Princeton UP, 1980.

FELMAN, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*. Seuil, 1978.

GAUTHIER, Brigitte. « Dramatisation de la psychiatrie en Angleterre et aux États-Unis de 1960 à 1990 ». Thèse de doctorat soutenue à l'université Paris IV-Sorbonne sous la direction de Georges BAS, 1993.

GILMAN, Sander L. *Seeing the Insane*. University of Nebraska Press, 1982.

HANGANU-BRESH, Cristina, et Carol BERKENKOTTER. « Narrative Survival: Personal and Institutional Accounts of Asylum Confinement ». *Literature and Medicine*, vol. 30, nº 1, 2012, p. 12-41.

HARPIN, Anna, et Juliet FOSTER, dirs. *Performance, Madness and Psychiatry: Isolated Acts*. Palgrave Macmillan, 2014.

HARPIN, Anna. *Madness, Art and Society: Beyond Illness*. Routledge, 2018.

JAËCK, Nathalie et al., dirs. *Les Narrateurs fous/Mad Narrators*. MSHA, 2014.

MACNAUGHTON, Jane, et Corinne SAUNDERS, dirs. *Madness and Creativity in Literature and Culture*. Palgrave Macmillan, 2005.

NUNEZ, Laurent, dir. « Dossier : Ce que la littérature sait de la folie ». *Le Magazine Littéraire*, nº 524, 2012, p. 46-84.

NÜNNING, Ansgar. « 'But why will you say that I am mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction ». *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 22, n°1, 1997, p.95-101.

OBEYODE, Femi. *Mindreadings: Literature and Pyschiatry*. The Royal College of Psychiatrists Publications, 2009.

---. *Madness at the Theatre*. The Royal College of Psychiatrists Publications, 2012.

PELLETIER, Vicky, dir. « Écrire (sur) la marge : folie et littérature (Dossier) ». *Postures*, n° 11, 2009, en ligne : http://revuepostures.com/fr/numeros/numero-11 (consulté le 29/09/2016).

PLAZA, Monique. *Écriture et folie*. PUF, 1986.

RUDOLPH, Sarah J., et Ellen W. KAPLAN, dirs. *Images of Mental Illness through Text and Performance*. Mellon, 2005.

SAISON, Maryvonne. *Imaginaire/Imaginable : parcours philosophique à travers le théâtre et la maladie mentale*. Klincksieck, 1981.

SMADJA, Isabelle. *La Folie au théâtre*. PUF, 2004.

THIHER, Allen. *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature*. University of Michigan Press, 1999.

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

TOUBOUL, Anaëlle. « Histoires de fous : Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle ». Thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle sous la direction d'Alain SCHAFFNER, 2016.

Folie et genre (« gender »)

APPIGNANESI, Lisa. *Mad, Bad and Sad: A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*. Virago, 2008.

BUSFIELD, Joan. *Men, Women and Madness: Understanding Gender and Mental Disorder*. Macmillan, 1996.

CARMINERO-SANTANGELO, Marta. *The Madwoman Can't Speak, or Why Insanity Is Not Subversive*. Cornell UP, 1998.

CHESLER, Phyllis. *Women and Madness*. Avon Books, 1973.

DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatrisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Institut Synthélabo, 1998.

DONALDSON, Elizabeth J. « The Corpus of the Madwoman: Towards a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness ». *NWSA Journal*, vol. 14, n° 3, 2002, p. 99-119.

EVANS, Sean. « Not Talking About Mental Health Is Literally Killing Men ». *MensHealth*, 2 mai 2018, en ligne : https://www.menshealth.com/health/a20111514/men-mental-health-awareness-month/ (consulté le 08/05/2019).

FELMAN, Shoshana. « Women and Madness: The Critical Phallacy ». *Diacritics*, vol. 5, nº 4, 1975, p. 2-10.

GARDE, Jane. « Masculinity and Madness ». *Counselling & Psychotherapy Research*, vol. 3, nº 1, 2003, p. 6-15.

GILBERT, Sandra M., et Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP, 1980.

HOUSTON, R. A. « Madness and Gender in the Long Eighteenth Century ». *Social History*, vol. 27, nº 3, 2002, p. 309-26.

HUGHES, Winifred. *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*. Princeton University Press, 1980.

MATTE, Tom. « 'Why Would I Need Help?!' – On Men, Madness, and Mental Health ». *Invisible Illness*, 09/10/2018, en ligne : https://medium.com/invisible-illness/why-would-i-need-help-on-men-madness-and-mental-health-172acda054ff (consulté le 08/05/2019).

MILLETT, Kate. *The Loony-Bin Trip*. Simon & Schuster, 1990.

NEELY, Carol Thomas. « 'Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture ». *Shakespeare Quarterly*, vol. 42, nº 3, 1991, p. 315-38.

O'NEIL, Huguette. « Santé mentale : les hommes, ces grands oubliés ». *Actualité médicale*, 11/05/1988, p.27.

PENFOLD, Susan, et Gillian A. WALKER. *Women and the Psychiatric Paradox*. Open University Press, 1984.

SCOTT, Sara, et al. « Mental Health Services for 'Difficult' Women: Reflections on Some Recent Developments ». *Feminist Review*, nº 68, 2001, p. 89-104.

SHANNONHOUSE, Rebecca. *Out of her Mind: Women Writing on Madness*. Modern Library, 2003.

SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture (1830-1980)*. Virago, 1987.

USSHER, Jane M. *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?* University of Massachusetts Press, 1992.

---. *The Madness of Women: Myth and Experience*. Routledge, 2011.

Genre (« Gender »)

Études générales

BADINTER, Elisabeth. *XY : De l'identité masculine*. Odile Jacob, 1992.

BARTHES, Roland. *Le Neutre : cours au Collège de France (1977-1978)*. Seuil, 2002.

BINARD, Florence, et al. *Nommer les femmes, le sexe et le genre*. L'Harmattan, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Seuil, 1998.

BROD, Harry, et Michael KAUFMAN, dirs. *Theorizing Masculinities*. Sage, 1994.

BROUGHTON, Lynda. « Portrait of the Subject as a Young Man: The Construction of Masculinity Ironized in 'Male' Fiction ». *Subjectivity and Literature from the Romantics to the Present Day* (Peter STOCKWELL et Philip SHAW, dirs.), Pinter, 1991, p. 135-145.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.

---. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*. Routledge, 1993.

---. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.

CHESLER, Phyllis. *About Men*. Simon & Schuster, 1978.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. University of California Press, 1978.

CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Préface de Frédéric Regard. Galilée, 2010 [1975].

CLEAVER, Frances, dir. *Masculinities Matter!: Men, Gender and Development*. Zed Books, 2002.

CONNELL, R.W. *Gender*. Riley, 2002.

---. *Masculinities*. 2e éd., University of California Press, 2005.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième sexe*. Gallimard, 1961 [1949].

DEVOR, Aaron. *Gender Blending: Confronting the Limits of Duality*. Indiana UP, 1989.

DINNERSTEIN, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. Harper & Row, 1976.

DORLIN, Elsa. *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*. PUF, 2008.

EICHENBAUM, Lisa, et Susan ORBACH. *Understanding Women*. Penguin, 1985.

EVANS, Mary, dir. *Gender*. Routledge, 2011.

FAUSTO-STERLING, Anne. « The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough ». *The Sciences*, vol. 16, 1993, p.20-24.

---. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. Basic Books, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Gallimard, 1994.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. Norton, 2013 [1963].

FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Points, 2012 [1905].

GARDINER, Judith K., dir. *Masculinity studies and Feminist Theory: New Directions*. Columbia UP, 2002.

HARGREAVES, Tracy. *Androgyny in Modern Literature*. Palgrave Macmillan, 2005.

HEILBRUN, Carolyn G. *Toward a Recognition of Androgyny: A Search into Myth and Literature to Trace Manifestations of Androgyny and to Assess their Implications for Today*. Norton, 1982.

HÉRITIER, FRANÇOISE. *Masculin/féminin. La pensée de la différence*. Odile Jacob, 1996.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Minuit, 1977.

KIMMEL, Michael S. et al. *Handbook of Studies on Men and Masculinity*. Sage, 2005.

LLOYD, Genevieve. *The Man of Reason: « Male » and « Female » in Western Philosophy*. 2e éd., Routledge, 1993.

MIDDLETON, Peter. *The Inward Gaze: Masculinity and Subjectivity in Modern Culture*. Routledge, 1992.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. Simon & Schuster, 1970.

MORGAN, David H. *Discovering Men*. Routledge, 1992.

MURPHY, Peter F. *Feminism & Masculinities*. Oxford UP, 2004.

OAKLEY, Ann. *Sex, Gender and Society*. Revised Edition, Gower, 1991.

ROPER, Michael, et John TOSH, dirs. *Manful Assertions: Masculinities in Britain since 1800*. Routledge, 1991.

RUTHERFORD, Jonathan. *Men's Silences: Predicaments in Masculinity*. Routledge, 1992.

SELF, Will, et David GAMBLE. *Perfidious Man*. Viking, 2000.

SILVERMAN, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. Routledge, 1992.

STOLLER, Robert J. *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*. Karnac Books, 1968.

WELZER-LANG, Daniel, et Chantal ZAOUCHE GAUDRON, dirs. *Masculinités : État des lieux*. Érès, 2011.

WHITEHEAD, Stephen M. *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions*. Polity, 2002.

« Gender » et littérature

ALFANDARY, Isabelle, et al. *Genres/Genre dans la littérature anglaise et américaine*. Vol. 1, Michel Houdiard, 2015.

EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Theory: A Reader*. 3e éd., Wiley-Blackwell, 2010.

FERREBE, Alice. *Masculinity in Male-Authored Fiction, 1950-2000: Keeping it Up*. Palgrave Macmillan, 2005.

HORLACHER, Stefan, dir. *Constructions of Masculinity in British Literature from the Middle Ages to the Present*. Palgrave Macmillan, 2011.

KNIGHTS, Ben. *Writing Masculinities: Male Narratives in Twentieth-Century Fiction*. Palgrave Macmillan, 1999.

LEA, Daniel, et Berthold SCHOENE, dirs. *Posting the Male: Masculinities in Post-war and Contemporary British Literature*. Rodopi, 2003.

LONGHURST, Derek, dir. *Gender, Genre and Narrative Pleasure*. Routledge, 1989.

MILLER, Nancy K. *The Poetics of Gender*. Columbia UP, 1986.

MOGLEN, Helene. *The Trauma of Gender: A Feminist Theory of the English Novel*. University of California Press, 2001.

MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge, 2002.

MORGAN, Thaïs E. *Men Writing the Feminine: Literature, Theory, and the Question of Gender*. State University of New York Press, 1994.

ROWLAND, Andrew, et al., dirs. *Signs of Masculinity: Men in Literature (1700 to the Present)*. Rodopi, 1998.

SAGE, Lorna, dir. *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*. Cambridge University Press, 1999.

SCHOENE-HARWOOD, Berthold. *Writing Men: Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*. Edinburgh UP, 2000.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press, 1977.

---. « Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism ». *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 3, n°1-2, 1984, p. 29-43.

WALD, Christina. *Hysteria, Trauma and Melancholia: Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama*. Palgrave Macmillan, 2007.

WAUGH, PATRICIA. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. Routledge, 1989.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Penguin, 2002 [1929].

Genres littéraires

Études générales

BARONI, Raphaël, et Marielle MACÉ, dirs. *Le Savoir des genres*. Presses Universitaires de Rennes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Gallimard, 1955.

---. *Le Livre à venir*. Gallimard, 1959.

CHASSAGNOL, Monique, et Guy LAPREVOTTE, dirs. *Les Littératures de genre : typologie, codes et nouvelles structures*. Publidix, 2002.

COMBE, Dominique. *Les Genres littéraires*. Hachette, 1992.

COMPAGNON, Antoine. « La Notion de genre (cours) ». 2001, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_genre (consulté le 13/05/2019).

DAMBRE, Marc, et Monique GOSSELIN-NOAT, dirs. *L'Éclatement des genres au XXe siècle*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DERRIDA, Jacques. « La Loi du genre ». *Parages* (nouvelle édition revue et augmentée), Galilée, 2003, p. 233-67.

DUBROW, Heather. *Genre*. Methuen, 1982.

DUFF, David. *Modern Genre Theory*. Pearson Education, 2000.

FROW, John. « 'Reproducibles, Rubrics, and Everything You Need': Genre Theory Today ». *PMLA*, vol. 122, n° 5, 2007, p. 1626-34.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Seuil, 1982.

---. *Nouveau Discours du récit*. Seuil, 1983.

---. *Seuils*. Seuil, 1987.

---. *Fiction et diction*. Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard, et Tzvetan TODOROV, dirs. *Théorie des genres*. Seuil, 1986.

GERHART, Mary. *Genre Choices, Gender Questions*. University of Oklahoma Press, 1993.

HAMBÜRGER, Kate. *Logique des genres littéraires* (traduit de l'allemand par Pierre Cadiot). Seuil, 1986.

HERNADI, Paul. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Cornell UP, 1972.

JENNY, Laurent. *La Parole singulière*. Belin, 1990.

---. « Les Genres littéraires (cours) ». 2003, en ligne : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html (consulté le 14/05/2019).

MACÉ, Marielle. *Le Genre littéraire*. Flammarion, 2004.

PLO-ALASTRUÉ, Ramón, et María Jesús MARTÍNEZ ALFARO, dirs. *Beyond Borders: Re-defining Generic and Ontological Boundaries*. WVT, 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Seuil, 1989.

SOULIER, Catherine, et Renée VENTRESQUE, dirs. *Question de genre*. PULM, 2003.

STALLONI, Yves. *Les Genres littéraires*. Armand Colin, 2008.

STISTRUP JENSEN, Merete, et Marie-Odile THIROUIN, dirs. *Frontières des genres : Migrations, transferts, transgressions*. PUL, 2005.

Nouvelle

ALLUIN, Bernard, et François SUARD. *La Nouvelle, définitions, transformations*. Presses Universitaires de Lille, 1991.

AUDET, René. *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*. Nota Bene, 2000.

CARMIGNANI, Paul, dir. *Aspects de la nouvelle*. PUP, 1995.

CLAREY, Jo Ellyn, et Susan LOHAFER, dirs. *Short Story Theory at a Crossroads*. Louisiana State UP, 1990.

ÉTIEMBLE, René. « Problématique de la nouvelle ». *Essais de littérature (vraiment) générale*, 3e éd., Gallimard, 1975, p. 220-36.

GANTEAU, Jean-Michel, et Liliane LOUVEL. « Introduction générale ». *Études anglaises* (numéro spécial, « La nouvelle de langue anglaise »), n°54, vol.2, 2001, p.130-136.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. 4e éd., Armand Colin, 2005.

LECERCLE, Jean-Jacques. « Esquisse d'une théorie de la nouvelle ». *Trame et filigrane*, vol. 16, 1993, p. 3-13.

LOUVEL, Liliane, dir. *La Nouvelle anglo-saxonne contemporaine : réflexions sur un genre*. PUR, 2002.

MAY, Charles E., dir. *The New Short Story Theories*. Ohio UP, 1994.

OZWALD, Thierry. *La Nouvelle*. Hachette, 1996.

PASCO, Allan H. « On Defining Short Stories ». *New Literary History*, vol. 22, no 2, 1991, p. 407-22.

SHAW, Valerie. *The Short Story: A Critical Introduction*. Longman, 1983.

Roman

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays* (traduit du russe par Caryl Emerson et Michael Holquist). University of Texas Press, 1986.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier). Gallimard, 1978.

CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Armand Colin, 1990.

ÉTIEMBLE, René. *Genèse du roman ou genèses de romans?* 3e éd., Gallimard, 1975.

GODARD, Henri. *Le Roman : modes d'emploi*. Gallimard, 2006.

KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Gallimard, 1986.

PAVEL, Thomas. *La Pensée du roman*. Gallimard, 2003.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Le Roman*. Flammarion, 2005.

RAIMOND, Michel. *Le Roman*. 3e éd., Armand Colin, 2011.

SAMOYAULT, Tiphaine. *L'Excès du roman*. Maurice Nadeau, 1999.

Théâtre

ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard, 1978.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Gallimard, 1964.

DANAN, Joseph. *Le Théâtre de la pensée*. Éditions médianes, 1995.

DORT, Bernard. *La Représentation émancipée*. Actes Sud, 1988.

KOBIALKA, Michal A. *Of Borders and Thresholds: Theatre History, Practice, and Theory*. University of Minnesota Press, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Armand Colin, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Armand Colin, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie Sermon. *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Éditions Théâtrales, 2006.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Belin, 1996.

---. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Belin, 2000.

Littérature britannique contemporaine

Fiction

ACHESON, James, et Sarah C. E. ROSS, dirs. *The Contemporary British Novel*. Edinburgh University Press, 2005.

BEHLAU, Ulrike, et Bernhard REITZ dir. *Jewish Women's Writing of the 1990s and Beyond in Great Britain and the United States*. WVT, 2004.

BENTLEY, Nick, dir. *British Fiction of the 1990s*. Routledge, 2005.

---. *Contemporary British Fiction*. Edinburgh UP, 2008.

BERNARD, Catherine. *Matière à réflexion : Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. PUPS, 2018.

BRADBURY, Michael. *The Modern British Novel*. Secker & Warburg, 1993.

BRADFORD, Richard. *The Novel Now: Contemporary British Fiction*. Blackwell, 2007.

CASERIO, Robert L., dir. *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*. Cambridge UP, 2009.

CHARBONNIER, Daniel. *La littérature anglaise au XXe siècle. Tome 1: Le roman*. Armand Colin, 1998.

CHILDS, Peter. *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*. Palgrave Macmillan, 2012.

EGERER, Claudia. *Fictions of (In)betweenness*. Acta Universalis Gothoburgensis, 1997.

GALLIX, François. *Genres et catégories du roman britannique contemporain*. Armand Colin, 1998.

GĄSIOREK, Andrzej. *Post-War British Fiction: Realism and After*. E. Arnold, 1995.

GUIGNERY, Vanessa, dir. *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Cambridge Scholars Publishing, 2009.

HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge UP, 2002.

LANE, Richard J., Rod MENGHAM et Philip TEW, dirs. *Contemporary British Fiction*. Polity, 2003.

LODGE, David. *The Novelist at the Crossroads, and Other Essays on Fiction and Criticism*. Cornell UP, 1971.

LUSTIG, T. J., et James PEACOCK, dirs. *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: The Syndrome Syndrome*. Routledge, 2013.

RENNISON, Nick. *Contemporary British Novelists*. Routledge, 2005.

TEW, Philip et Rod Mengham, dirs. *British Fiction Today*. Continuum, 2006.

TEW, Philip. *The Contemporary British Novel*. 2e éd., Continuum, 2007.

VINET, Dominique. *Romanesque britannique et Psyché. Étude du signifiant dans le roman anglais*. L'Harmattan, 2003.

Théâtre

ANGEL-PEREZ, Elisabeth. *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Klincksieck, 2006.

ANGEL-PEREZ, Elisabeth, et Nicole BOIREAU, dirs. *Le Théâtre anglais contemporain (1985-2005)*. Klincksieck, 2007.

ARAGAY, Mireia, et Enric MONFORTE, dirs. *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*. Palgrave Macmillan, 2014.

ASTON, Elaine, et Janelle G. REINELT. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge UP, 2000.

BUSE, Peter. *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*. Manchester UP, 2001.

COULON, Claude, et Florence MARCH, dirs. *Théâtre anglophone. De Shakespeare à Sarah Kane : l'envers du décor*. L'Entretemps, 2008.

FELDMAN, Matthew et Mark NIXON, dirs. *Beckett's Literary Legacies*. Cambridge Scholars Publishing, 2007.

LANE, David. *Contemporary British Drama*. Edinburgh UP, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique* (traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru). L'Arche, 2002.

MONFORT, Anne. « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique ». *Trajectoires*, nº 3, 2009, en ligne : http://journals.openedition.org/trajectoires/392 (consulté le 12/01/2018).

REBELLATO, Dan. *1956 and All That: The Making of Modern British Drama*. Routledge, 1999.

RÉGY, Claude. *Espaces perdus*. Plon, 1991.

---. *L'État d'incertitude*. Les Solitaires Intempestifs, 2002.

ROMMEL, Thomas, et Mark SCHREIBER, dirs. *Mapping Uncertain Territories: Space and Place in Contemporary Theatre and Drama*. WVT, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne*. *De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Seuil.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today.* Faber & Faber, 2001.

---. *Modern British Playwriting: The 1990s. Voices, Documents, New Interpretations*. Methuen, 2012.

THIÉRIOT, Gérard, dir. *Le Théâtre postdramatique : vers un chaos fécond?* Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013.

Philosophie, théorie critique, théorie de la littérature

Ouvrages généraux

AUROUX, Sylvain. *La Raison, le langage et les normes*. PUF, 1998.

BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil, 1977.

BROOKS, Peter. *Psychoanalysis and Storytelling*. Wiley-Blackwell, 1994.

CANGUILHEM, Georges. *Le Normal et le Pathologique*. 12e éd., PUF, 2013 [1966].

CARROLL, Joseph. *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. Routledge, 2004.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. *L'Anti-Œdipe* (*Capitalisme et Schizophrénie Vol. 1*), Minuit, 1972.

---. *Mille Plateaux*. *(Capitalisme et Schizophrénie Vol. 2)*, Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Seuil, 1967.

---. *Marges de la philosophie*. Minuit, 1972.

---. *La Vérité en peinture*. Flammarion, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Vol. 1, Gallimard, 1994.

FULLER, David, et Patricia WAUGH, dirs. *The Arts and Sciences of Criticism*. Oxford University Press, 1999.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Seuil, 1966.

---. *Figures III*. Seuil, 1972.

LEVINAS, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Fata Morgana, 1995.

PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Seuil, 1985.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Seuil, 1990.

SERRES, Michel. *Le Tiers-Instruit*. Gallimard, 1991.

TORT, Patrick. *La Raison classificatoire : Quinze études*. Aubier, 1989.

TURNER, Mark. *The Literary Mind*. Oxford University Press, 1997.

TURNER, Victor. *The Ritual Process*. Cornell University Press, 1969.

WINNICOTT, D. W. *Playing and Reality*. Tavistock, 1971.

Postmodernisme

CONNOR, Stephen, dir. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge UP, 2006.

DOCHERTY, Thomas, dir. *Postmodernism: A Reader*. Harvester Wheatsheat, 1993.

GIBSON, Andrew. *Postmodernity, Ethics and the Novel*. Routledge, 1999.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.

---. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, 1989.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Minuit, 1979.

MALPAS, Simon. *The Postmodern*. Routledge, 2004.

MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. Routledge, 1992.

---. *Postmodernist Fiction*. Routledge, 1987.

Trauma theory & vulnerability studies

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins UP, 1996.

GANTEAU, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. Routledge, 2015.

GANTEAU, Jean-Michel, et Susana ONEGA, dirs. *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*. Routledge, 2014.

HENKE, Suzette. *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. Palgrave Macmillan, 2000.

LUCKHURST, Roger. *The Trauma Question*. Routledge, 2008.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh UP, 2004.

Ressources en ligne

Aleks Sierz – New Writing for the British Stage : http://www.sierz.co.uk/.

Bethlem Museum of the Mind : https://museumofthemind.org.uk/.

Comme des fous – Changer les regards sur la folie : https://commedesfous.com/.

Janet Frame Literary Trust : http://www.janetframe.org.nz/default.htm.

Jenny Diski website : http://www.jennydiski.co.uk/.

Ian McEwan website: http://www.ianmcewan.com/.

Madness and Literature Network : www.madnessandliterature.org.

Mad Pride Blog : http://madpride.org.uk/blogs/madprideblog/index.php.

Mad Studies Network : https://madstudies2014.wordpress.com/.

Sarah Kane site by Iain Fisher : http://www.iainfisher.com/kane.html.

Will Self website : https://will-self.com.

INDEX

Index des noms

A

Alley, Elizabeth · 338, 391
Anderson, Sarah W. · 86, 215, 216, 414
Angelacki, Vicky · 252, 344, 345, 403
Angel-Perez, Elisabeth · 39, 185, 201, 203, 238, 246, 313, 342, 395, 425
Aragay, Mireia · 252, 344, 345, 403, 425
Augé, Marc · 264, 265, 267, 301
Ayache, Solange · 37, 44, 76, 98, 112, 170, 176, 178, 181, 183, 201, 233, 263, 341, 347, 395

B

Bachelard, Gaston · 10, 165, 408
Badinter, Elisabeth · 96, 104, 106, 109, 218, 219, 221, 417
Baker, Charley · 117, 158, 180, 224, 232, 235, 249, 281, 357, 414
Bakhtine, Mikhaïl · 190, 228, 306, 422
Baraniecka, Elżbieta · 128, 163, 201, 203, 218, 241, 259, 263, 308, 309, 321, 322, 329, 395
Baron, Christine · 10, 11, 13, 289, 408
Barthes, Roland · 205, 288, 324, 325, 326, 417, 426
Bazin, Claire · 68, 75, 85, 193, 320, 340, 391, 392, 393
Bentall, Richard P. · 281, 411
Bentley, Nick · 157, 242, 244, 245, 258, 424
Bernard, Catherine · 258, 342, 424
Berque, Augustin · 18, 64, 65, 73, 97, 123, 148, 149, 208, 302, 316, 330, 332, 408
Bewes, Timothy · 127, 139, 253, 399
Bhabha, Homi · 261, 273, 290, 408
Blanchot, Maurice · 34, 135, 144, 420
Blattès, Susan · 201, 347
Blowers, Tonya · 43, 68, 392
Brambilla, Chiara · 13, 57, 153, 157, 279, 280, 408, 411
Braun, Alice · 23, 68, 75, 85, 171, 193, 236, 246, 291, 320, 340, 392
Braunschweig, Stéphane · 176, 217, 396
Busfield, Joan · 17, 18, 21, 22, 23, 66, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 116, 117, 118, 124, 236, 415
Butler, Judith · 22, 24, 27, 28, 35, 87, 93, 96, 100, 151, 204, 206, 207, 324, 327, 389, 417

C

Caporale-Bizzini, Silvia · 68, 83, 230, 307, 390
Carmignani, Paul · 69, 76, 111, 181, 182, 191, 199, 304, 332, 422
Cavendish, Dominic · 41, 47, 123, 240, 345, 403
Chassagnol, Monique · 28, 30, 33, 193, 329, 420
Chemla, Patrick · 15, 158, 169, 175, 235, 310, 348, 412
Chesler, Phyllis · 23, 24, 46, 79, 80, 81, 86, 87, 101, 106, 108, 116, 118, 122, 415, 417
Childs, Peter · 45, 46, 70, 116, 146, 196, 210, 212, 225, 227, 250, 399, 424
Cixous, Hélène · 24, 91, 92, 96, 97, 112, 135, 169, 216, 220, 262, 310, 316, 328, 417
Clark, Colin · 177, 403
Clark, Roger · 41, 48, 138, 162, 196, 210, 212, 399
Combe, Dominique · 29, 30, 31, 33, 34, 38, 190, 324, 329, 420
Compagnon, Antoine · 38, 190, 420
Connell, R.W. · 21, 22, 24, 26, 27, 28, 91, 93, 96, 97, 98, 104, 106, 210, 417
Coulon, Claude · 201, 202, 341, 397, 425
Cronin, Jan · 168, 174, 231, 392

D

Dambre, Marc · 30, 33, 38, 191, 329, 421
De Vos, Laurens · 45, 46, 48, 168, 176, 177, 217, 238, 396
Delbaere, Jeanne · 168, 259, 392
Deleuze, Gilles · 14, 31, 54, 59, 126, 132, 133, 152, 157, 161, 167, 169, 171, 181, 199, 233, 259, 260, 294, 296, 309, 314, 315, 316, 318, 324, 326, 327, 328, 331, 332, 333, 335, 337, 341, 426, 442
Dell Panny, Judith · 392
Delrez, Marc · 43, 90, 171, 174, 223, 236, 246, 287, 392
Delvaux, Martine · 23, 24, 43, 99, 163, 251, 264, 333, 396, 415
Derrida, Jacques · 18, 30, 31, 33, 35, 36, 126, 130, 134, 135, 146, 152, 189, 268, 317, 318, 321, 324, 412, 421, 426
Duff, David · 28, 30, 31, 32, 33, 36, 110, 111, 112, 127, 190, 319, 421
Duncan, Nancy · 93, 96, 158, 258, 409

E

Estellon, Vincent · 274, 275, 276, 412

F

Feder, Lilian · 15, 16, 18, 39, 186, 231, 414
Felman, Shoshana · 15, 17, 37, 59, 91, 100, 136, 191, 414, 416
Fierens, Christian · 16, 18, 69, 224, 243, 412
Finney, Brian · 42, 50, 60, 168, 223, 393, 405
Foucault, Michel · 9, 10, 15, 17, 18, 23, 37, 51, 59, 61, 69, 72, 73, 125, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 182, 185, 190, 224, 233, 268, 319, 321, 352, 357, 393, 405, 409, 412, 418, 426

G

Gallix, François · 28, 33, 193, 405, 424
Gambaudo, Sylvie · 44, 393
Ganteau, Jean-Michel · 45, 50, 60, 99, 196, 209, 258, 259, 307, 390, 406, 407, 422, 428
Gardner, Dwight · 46, 253, 338, 339, 396, 400
Gauchet, Marcel · 61, 68, 69, 70, 71, 72, 100, 102, 103, 117, 413
Genette, Gérard · 28, 29, 30, 32, 39, 144, 283, 297, 421, 427
Gilbert, Sandra M. · 24, 79, 81, 100, 110, 113, 416
Goffman, Erving · 37, 66, 73, 412
Gonneaud, Justine · 204, 205, 206, 219, 221, 40
Green, André · 66, 258, 275, 276, 277, 278, 323, 348, 387, 409, 412, 413
Greenberg, Jonathan · 131, 137, 139, 140, 227, 400
Groes, Sebastian · 50, 113, 211, 228, 229, 253, 400
Guattari, Félix · 14, 31, 54, 59, 126, 132, 133, 152, 157, 161, 167, 169, 172, 181, 199, 233, 259, 260, 294, 296, 309, 314, 315, 316, 318, 324, 326, 327, 328, 331, 332, 333, 335, 337, 341, 426, 442
Gubar, Susan · 24, 79, 81, 100, 110, 113, 416
Guignery, Vanessa · 28, 30, 32, 33, 34, 44, 52, 68, 127, 135, 146, 161, 190, 193, 236, 245, 253, 329, 339, 391, 393, 400, 405, 406, 424

H

Harpin, Anna · 252, 403, 414
Hayes, M. Hunter · 41, 46, 60, 115, 147, 200, 216, 220, 247, 253, 406
Head, Dominic · 37, 45, 50, 101, 211, 227, 388, 400, 424
Heidegger, Martin · 258, 279, 409
Horlacher, Stefan · 26, 27, 94, 96, 327, 419
Horton, Emily · 113, 116, 137, 228, 229, 400
Hutcheon, Linda · 22, 90, 226, 243, 246, 249, 254, 427

J

Jaccard, Roland · 412
Jameson, Fredric · 158, 427

K

Kimura, Bin · 412
Knights, Ben · 25, 26, 27, 112, 116, 261, 419
Kolossov, Vladimir · 409
Krasteva, Anna · 11, 12, 13, 14, 93, 265, 409

L

Laing, R.D. · 147, 148, 161, 163, 169, 249, 413
Langridge, Natasha · 44, 114, 216, 238, 397
Le Ménahèze, Sophie · 13, 14, 126, 157, 158, 168, 287, 302, 305, 318
Leader, Darian · 232, 234, 239, 413
Lecercle, Jean-Jacques · 393, 422
Lefebvre, Henri · 10, 11, 45, 57, 61, 159, 410
Lessing, Doris · 76, 112, 171, 180, 387, 390, 420
Briefing for a Descent into Hell · 171, 180, 387
Louvel, Liliane · 87, 111, 170, 182, 189, 191, 199, 304, 306, 316, 332, 339, 422
Lyotard, Jean-François · 242, 244, 254, 427

M

Macdonald, James · 129, 130, 177, 178, 192, 238, 293, 312, 336, 337, 345, 386, 396, 397
Macé, Marielle · 29, 30, 32, 38, 131, 303, 319
Malcolm, David · 45, 48, 60, 110, 115, 147, 196, 200, 211, 220, 225, 400
Maldiney, Henri · 118, 163, 175, 232, 234, 260, 277, 287, 316, 413
March, Florence · 201, 202, 341, 397, 425
Matthews, Graham · 46, 48, 50, 70, 115, 140, 142, 147, 148, 151, 196, 200, 207, 216, 217, 220, 232, 246, 248, 249, 309, 401, 406
McHale, Brian · 225, 243, 427
McLennan, Carol · 43, 393
Mercer, Gina · 43, 45, 46, 50, 75, 85, 176, 197, 388, 389, 393
Millett, Kate · 21, 22, 23, 92, 98, 108, 116, 416, 418
Morrison, Jago · 104, 105, 401
Mortelette, Ivane · 193, 393

N

Nicolosi, Maria Grazia · 44, 50, 60, 196, 259, 307, 390
Noakes, Jonathan · 139, 178, 250, 401
Nunez, Laurent · 414

O

Obeyode, Femi · 18, 37, 60, 118, 197, 202, 236, 415
Obis, Éléonore · 201, 202, 397
Oettli-van-Delden, Simone · 68, 394
Oikonen, Venla · 85, 394
Ozwald, Thierry · 146, 303, 340, 422

P

Parret, Herman · 57, 157, 274, 303, 410
Perec, Georges · 9, 12, 51, 126, 135, 146, 254, 410, 427
Phelan, James · 401
Plaza, Monique · 16, 18, 37, 90, 236, 329, 330, 415
Popescu, Gabriel · 57, 157, 258, 262, 279, 410
Porter, Roy · 77, 78, 97, 120, 149, 413
Price, Joanna · 44, 166, 391

R

Rebellato, Dan · 46, 169, 397, 425
Rees, Catherine · 44, 202, 203, 217, 219, 397
Régy, Claude · 121, 204, 293, 313, 323, 337, 347
Reid, Trish · 48, 49, 50, 60, 68, 114, 115, 128, 129, 175, 177, 179, 183, 184, 185, 193, 195, 201, 218, 240, 246, 252, 282, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 404
Reitz, Bernhard · 183, 230, 242, 246, 307, 391, 424
Reynolds, Margaret · 139, 178, 250, 401
Roberts, Ryan · 46, 60, 109, 127, 207, 216, 242, 245, 306, 338, 339, 402
Ronson, Jon · 148, 149, 150, 407, 413
Rospide, Maylis · 141, 142, 146, 157, 164, 165, 186, 189, 194, 200, 204, 220, 223, 246, 281, 283, 303, 407
Roth, Marco · 19, 98, 113, 402
Rowland, Andrew · 25, 96, 109, 114, 168, 212, 220, 401, 420
Ryan, Kiernan · 45, 50, 146, 168, 175, 223, 402

S

Saison, Maryvonne · 61, 72, 233, 415
Sarrazac, Jean-Pierre · 180, 182, 193, 194, 216, 217, 223, 243, 311, 314, 426
Saunders, Graham · 15, 16, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 122, 130, 158, 168, 176, 177, 178, 192, 193, 202, 203, 215, 217, 219, 238, 240, 243, 313, 336, 338, 342, 343, 344, 345, 396, 397, 414
Schaeffer, Jean-Marie · 28, 29, 31, 32, 40, 152, 190, 296, 297, 421
Schemberg, Claudia · 45, 46, 47, 52, 228, 402
Schoene, Berthold · 210, 211, 214, 218, 271, 403, 404, 419, 420
Schwartz, Susan · 394
Serres, Michel · 205, 260, 281, 288, 302, 311, 410, 427
Shaw, Valerie · 200, 243, 304, 305, 417, 422
Showalter, Elaine · 21, 23, 24, 62, 78, 80, 81, 85, 89, 92, 98, 99, 100, 103, 105, 106, 151, 234, 274, 275, 416, 420
Sierz, Aleks · 41, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 114, 115, 169, 176, 177, 179, 201, 202, 203, 217, 219, 237, 238, 240, 243, 252, 346, 398, 403, 404, 426, 428
Smadja, Isabelle · 15, 16, 17, 19, 37, 61, 66, 75, 76, 77, 87, 98, 130, 191, 235, 415
Soja, Edward W. · 157, 291, 292, 294, 295, 305, 410
St. Pierre, Paul Matthew · 43, 50, 72, 197, 394
Stalloni, Yves · 28, 30, 32, 34, 38, 147, 153, 421
Stoller, Robert J. · 21, 28, 419
Swain, Gladys · 19, 61, 69, 70, 71, 72, 100, 102, 103, 117, 319, 413
Szasz, Thomas · 16, 30, 31, 147, 152, 414

T

Terrien, Nicole · 44, 161, 236, 391
Tew, Philip · 46, 406, 424, 425
Thiher, Allen · 18, 37, 51, 124, 125, 140, 162, 174, 180, 223, 241, 415
Thuilleaux, Michel · 69, 130, 232, 414
Tilkin, Françoise · 15, 251, 259, 303, 415
Todorov, Tzvetan · 28, 29, 30, 32, 38, 144, 283, 297, 421
Torti-Alcayaga, Agathe · 217, 312, 398
Tycer, Alicia · 164, 202, 218, 398

U

Ussher, Jane · 16, 20, 24, 82, 99, 100, 103, 106, 119, 122, 417

V

Van Houtum, Henk · 12, 57, 153, 157, 187, 258, 281, 291, 411

W

Watson, Ariel · 25, 130, 139, 178, 192, 219, 233, 234, 398
Wells, Lynn · 46, 210, 402
Welzer-Lang, Daniel · 24, 25, 26, 28, 419
Westphal, Bertrand · 11, 12, 35, 157, 158, 159, 169, 171, 174, 260, 279, 291, 294, 295, 315, 411
Whitehead, Stephen M. · 25, 27, 79, 96, 419

Williams, Mark · 43, 82, 85, 112, 234, 338, 389, 391, 394
Wilson, Thomas M. · 96, 227, 258, 278, 279, 280, 394, 411
Winkin, Yves · 12, 258, 411
Winnicott, D.W. · 269, 270, 427

Index des notions

A

Aliénation · 69, 90, 119, 152, 233, 291, 353
Altérité · 12, 18, 23, 42, 57, 69, 82, 102, 175, 176, 290, 292, 353
Ambiguïté · 12, 15, 44, 46, 50, 59, 63, 97, 98, 111, 115, 121, 139, 150, 190, 217, 218, 297, 309
Ambivalence · 12, 50, 111, 118, 121, 139, 157, 218, 231, 246, 258, 266, 279, 297, 302, 304, 310, 322
Androgynie · 53, 115, 121, 204, 205, 206, 216, 219, 220, 221, 309, 326, 327, 354, 371, 406
Arborescence · 14, 31, 126, 132, 133, 315, 331, 333, 334
Art brut · 219, 329, 330, 371
Asile ·15, 39, 40, 64, 65, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 83, 85, 86, 186, 330, 353
Asilaire · 7, 18, 20, 37, 40, 41, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 87, 95, 105, 129, 171, 198, 199, 207, 249, 263, 269, 272, 281, 293, 299, 304, 332, 340, 353, 359, 365, 368

B

Binarisme · 14, 18, 21, 22, 25, 27, 49, 53, 57, 68, 70, 84, 87, 90, 92, 96, 101, 107, 110, 115, 124, 126, 151, 152, 157, 180, 216, 217, 219, 220, 221, 254, 273, 282, 288, 292, 295, 296, 298, 304, 325, 327, 337, 347, 348, 353, 355, 356
Biologisme · 21, 28, 31, 97, 101, 102, 122, 149, 227, 242, 327
Sociobiologie · 96, 227
"Border" · 12, 13, 14, 57, 60, 64, 126, 151, 153, 158, 167, 168, 184, 187, 193, 226, 258, 259, 262, 265, 267, 271, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 287, 291, 294, 305, 317, 318, 348, 352, 356, 410, 448
Border Studies · 12, 13, 14, 258, 262, 265, 271, 274, 278, 279, 294, 305, 352, 408, 409, 411
"Borderland", "Borderscape" · 6, 13, 258, 274, 278, 279, 280, 305, 352, 356, 391, 408, 409, 411
Bordure · 34, 59, 64, 128, 158, 172, 193, 277, 314, 317, 318, 324, 330, 357
"Boundary" · 9, 12, 13, 43, 59, 60, 62, 68, 114, 157, 158, 169, 210, 215, 218, 226, 230, 243, 245, 252, 259, 263, 275, 278, 279, 339, 343, 346, 347, 352, 391, 402, 410, 421, 448
Brouillage · 16, 34, 59, 67, 125, 149, 157, 158, 167, 168, 169, 176, 191, 192, 195, 196, 200, 201, 211, 233, 234, 244, 245, 297, 303, 328, 353

C

Cadre · 10, 32, 34, 36, 37, 54, 59, 60, 82, 119, 127, 128, 130, 133, 143, 201, 219, 224, 226, 228, 230, 232, 251, 294, 309, 314, 317, 318, 319, 320, 324, 326, 327, 330, 341, 342, 348, 353, 357, 358
Encadrement · 15, 127, 128, 130, 318, 319
Carrefour · 7, 54, 168, 185, 261, 276, 278, 285, 287, 288, 291, 294, 296, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 318, 348, 356, 358, 360
Cartésianisme · 9, 15, 17, 61, 93, 96, 97, 125, 127, 135
Cartographie · 14, 42, 77, 132, 133, 134, 142, 191, 204, 284, 337, 351, 352, 358, 360, 448
Catégorisation · 9, 19, 20, 21, 26, 30, 44, 46, 48, 49, 53, 82, 128, 135, 145, 146, 150, 204, 217, 239, 284, 285, 300, 305
Chaos · 16, 41, 92, 126, 127, 128, 139, 162, 235, 237, 247, 249, 284, 289, 296, 325, 345, 426
Clôture · 14, 45, 57, 76, 78, 116, 136, 167, 181, 197, 225, 258, 267, 314, 320, 322, 332, 352, 354, 355, 361
Complémentarité · 40, 193, 194, 195, 200, 206, 221, 224, 229, 235, 253, 254, 289, 293, 297, 333, 337, 355
Continuum · 22, 66, 68, 70, 132, 169, 280, 281, 282, 283, 285, 305, 318, 356, 360
Corps · 10, 51, 59, 60, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 117, 141, 169, 178, 186, 187, 206, 216, 219, 220, 221, 232, 233, 239, 259, 266, 270, 276, 298, 311, 326, 328, 329, 353, 397, 424
Crise · 26, 62, 67, 82, 105, 115, 139, 161, 182, 211, 212, 215, 223, 225, 226, 228, 229, 230, 244, 264, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 310, 340, 355, 356

D

Délimitation · 9, 10, 11, 14, 16, 19, 21, 28, 31, 34, 42,

45, 53, 57, 61, 65, 67, 76, 87, 99, 100, 130, 131, 135, 146, 147, 151, 157, 158, 194, 198, 199, 201, 203, 204, 225, 270, 283, 315, 316, 320, 348, 351, 357, 448
Délire · 18, 37, 109, 125, 135, 140, 145, 146, 150, 274, 411
Dépression · 5, 44, 86, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 130, 166, 178, 219, 233, 236, 276, 277, 278, 397
Désorientation · 64, 142, 170, 271, 272, 273, 284, 305, 320, 328
Déstabilisation · 13, 14, 21, 49, 204, 206, 208, 209, 217, 218, 221, 227, 243, 246, 254, 267, 273, 289, 297, 306, 309, 318, 328, 330, 345, 355
Déterritorialisation · 14, 53, 152, 162, 163, 165, 168, 171, 260, 315, 316, 320, 321, 323, 340, 346, 348, 356, 357, 360
Déviance · 18, 22, 23, 47, 60, 63, 64, 73, 82, 84, 85, 87, 94, 148, 273
Diagnostic · 16, 20, 25, 40, 44, 46, 69, 71, 82, 97, 99, 100, 106, 107, 116, 118, 119, 122, 124, 127, 128, 136, 150, 151, 161, 166, 175, 209, 210, 232, 234, 239, 258, 276, 353
Discours · 11, 15, 23, 25, 28, 29, 53, 59, 71, 77, 81, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 112, 116, 122, 124, 127, 128, 130, 151, 157, 161, 198, 210, 211, 218, 223, 224, 226, 230, 233, 234, 237, 240, 244, 249, 281, 307, 344, 353, 357, 426
DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) · 17, 103, 120, 149, 150, 151
Dualisme · 22, 36, 49, 57, 69, 87, 91, 93, 96, 97, 106, 107, 116, 124, 205, 218, 224, 260, 291, 318, 353

E

Empirisme · 12, 133, 144, 205, 231, 235, 240, 242, 247, 249, 251, 252, 254, 331
Épistémologie · 6, 12, 20, 35, 50, 54, 99, 153, 190, 219, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 234, 241, 248, 254, 274, 277, 281, 285, 289, 291, 294, 296, 302, 306, 307, 314, 316, 348, 352, 354, 355, 358, 448
Érotomanie (syndrome de Clérambault) · 47, 70, 98, 109, 118, 127, 133, 138, 183, 194, 209, 210, 245, 306, 338, 412
Espace mental · 37, 112, 166, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 354, 395
Espaces entre · 6, 54, 192, 256, 259, 261, 262, 263, 268, 269, 272, 273, 276, 284, 285, 301, 313, 315, 318, 324, 328, 347, 348, 355, 357, 359, 360, 361
Espaces-frontières · 54, 258, 259, 261, 268, 271, 274, 275, 277, 279, 280, 281, 285, 314, 315, 317, 330, 352, 355, 360
Essentialisme · 28, 31, 32, 52, 96, 126, 151, 152, 207, 217, 246, 296, 319
Essence · 9, 15, 27, 30, 31, 36, 73, 89, 100, 105, 107, 108, 110, 144, 152, 214, 224, 300, 308, 332, 348
États limites · 6, 46, 232, 259, 274, 275, 276, 277, 278, 308, 323, 347, 352, 356, 412
Excès · 16, 18, 21, 37, 53, 70, 81, 99, 102, 107, 108, 117, 120, 127, 128, 135, 137, 139, 145, 147, 151, 168, 180, 186, 207, 224, 231, 353, 448
Exclusion · 12, 57, 59, 60, 61, 70, 72, 73, 93, 96, 151, 157, 220, 231, 292, 353
Expérientiel · 48, 237, 238, 239, 240, 241, 330, 336, 341, 343, 358
Expérimentalisme · 48, 50, 148, 220, 238, 247, 330, 335, 338, 339, 341, 343, 345, 346, 357
Exploration · 45, 49, 51, 52, 57, 76, 124, 127, 141, 159, 161, 168, 180, 191, 197, 204, 229, 233, 254, 259, 273, 276, 278, 291, 305, 316, 325, 338, 339, 340, 341, 348, 353, 354, 357, 358, 360

F

Féminisme · 11, 21, 23, 24, 28, 36, 46, 78, 80, 83, 93, 99, 100, 110, 114, 115, 122, 198, 211, 215, 216, 217, 218, 252, 418
Fissuration · 51, 54, 161, 162, 163, 164, 218, 223, 225, 228, 230, 254, 289, 352, 354, 355
Fluidité · 48, 54, 157, 169, 171, 172, 179, 211, 217, 268, 273, 276, 283, 291, 310, 345, 354
Flux · 103, 132, 152, 169, 171, 179, 339, 347
Fragmentation · 163, 180, 192, 193, 194, 202, 246, 251, 284, 304, 345
Franchissement · 12, 31, 34, 35, 42, 57, 62, 74, 106, 114, 117, 124, 125, 157, 159, 167, 168, 169, 170, 175, 176, 189, 190, 191, 204, 206, 254, 259, 260, 354

G

Gender studies · 11, 22, 25, 26, 92, 93, 96, 112, 204
Généricité · 7, 29, 30, 32, 146, 165, 189, 190, 195, 209, 283, 296, 297, 303, 305, 307, 354, 356

H

Hermaphrodisme · 189, 204, 205, 216, 218, 219, 220, 221, 309, 326, 327, 354, 355
Hermétisme · 32, 42, 53, 54, 57, 62, 72, 89, 126, 152, 153, 216, 287, 353, 354
Hétérogénéité · 26, 29, 49, 50, 157, 187, 190, 191, 254, 260, 278, 329, 332, 336
Hétérotopie · 51, 53, 61, 72, 73, 78, 158, 161, 165, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 178, 182, 183, 185, 187, 190, 191, 200, 207, 220, 269, 272, 293, 353, 354
Hétérotopologie, Hétérotypologie · 51, 53, 72, 159, 190, 204, 218, 219, 222, 223, 230, 241, 243, 252, 254, 275, 276, 289, 291, 294, 296, 301, 305, 314, 318, 348, 354, 355, 356, 359
Hiérarchisation · 14, 22, 24, 57, 77, 78, 92, 96, 126, 186, 273, 293, 315, 331, 334, 335
Horizon · 13, 97, 132, 135, 157, 159, 228, 232, 241, 260, 274, 314, 316, 320, 325, 328, 345, 348, 357, 361, 410
Hybridité · 31, 34, 53, 111, 153, 157, 187, 189, 190, 194, 195, 197, 198, 201, 204, 209, 218, 220, 226, 247, 253, 254, 259, 273, 278, 290, 303, 306, 327, 354
Hybridation · 33, 53, 189, 190, 191, 196, 201, 204, 218, 221, 226, 230, 290, 301, 327, 354
Hystérie · 99, 100, 103, 105, 106, 116, 122

I

Identité · 12, 22, 35, 36, 51, 54, 69, 79, 96, 109, 126, 152, 161, 163, 175, 187, 204, 211, 212, 214, 218, 220, 221, 230, 254, 258, 259, 261, 262, 270, 273, 274, 278, 279, 280, 283, 285, 288, 290, 294, 297, 299, 300, 301, 309, 310, 311, 312, 315, 317, 324, 327, 328, 348, 351, 356, 357, 358, 360, 417, 448
Idéologie · 6, 18, 20, 24, 51, 94, 103, 117, 124, 145, 210, 214, 218, 223, 228, 229, 230, 234, 242, 243, 246, 252, 253, 355
Imaginaire · 12, 18, 37, 53, 57, 59, 72, 89, 116, 131, 161, 167, 168, 172, 174, 180, 185, 186, 190, 195, 198, 354
Impersonnage · 309, 311, 312, 314, 327
Transpersonnage · 216, 217, 218, 220, 309, 311
Indécidabilité · 201, 221, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 317, 321, 324, 355, 356
Institution · 34, 37, 40, 41, 44, 63, 64, 65, 68, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 103, 114, 116, 119, 124, 143, 167, 195, 197, 210, 234, 237, 240, 280, 305, 320, 413
Internement · 40, 42, 65, 71, 73, 77, 81, 85, 87, 105, 119, 148, 172, 226, 250, 251
In-yer-face (théâtre) · 43, 45, 49, 50, 176, 201, 240, 252, 395, 398, 426
In-yer-head (théâtre) · 37, 98, 176, 177, 178, 341, 347
Irrationalité · 48, 95, 96, 97, 135, 138, 140, 144, 152, 200, 230, 321

J

Juxtaposition · 10, 41, 144, 167, 172, 174, 187, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 219, 307

L

Labilité · 19, 34, 35, 157, 203, 269, 271, 272, 310, 348, 356
Ligne de fuite · 14, 32, 161, 261, 314, 315, 317, 319, 320, 321, 324, 325, 328, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 340, 341, 344, 348, 356, 357, 360
Limen · 12, 35, 157, 158, 159, 215, 262, 274, 288, 290, 308, 319, 352, 354, 356
Limes · 12, 35, 57, 151, 157, 215, 274, 319, 352, 353, 354
Liminalité · 5, 6, 9, 35, 40, 51, 52, 53, 54, 57, 59, 60, 71, 75, 153, 189, 203, 231, 254, 258, 259, 262, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 276, 279, 281, 284, 285, 288, 290, 293, 294, 306, 307, 308, 316, 318, 324, 348, 351, 352, 354, 356, 357, 360, 448
Liminalitté · 189, 259, 330, 348, 356, 357, 358, 360
Logos · 91, 92, 112, 126, 131, 236, 295

M

Maladie mentale · 15, 17, 19, 20, 23, 25, 37, 41, 47, 62, 64, 65, 67, 69, 70, 76, 97, 98, 102, 105, 106, 109, 121, 124, 130, 147, 148, 150, 151, 167, 178, 191, 232, 233, 236, 238, 240, 264, 268, 275, 320, 342, 395, 415, 448
Troubles mentaux · 15, 41, 47, 48, 97, 100, 117, 128, 166, 260
Marginalité · 44, 52, 53, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 69, 71, 73, 86, 92, 96, 111, 113, 151, 153, 174, 176, 210, 260, 263, 291, 304, 317, 321, 322, 328, 330, 332, 352, 392, 415
Métarécits · 242, 243, 244, 247, 248, 249, 355, 359
Mise en scène · 75, 121, 129, 130, 179, 191, 203, 218, 225, 237, 239, 282, 293, 323, 337, 344, 346, 347
Multiplicité · 14, 27, 34, 54, 146, 147, 152, 224, 275,

285, 287, 288, 290, 296, 297, 300, 301, 302, 308, 311, 312, 314, 315, 316, 318, 321, 324, 327, 331, 333, 336, 356
Mythe · 23, 42, 46, 61, 72, 81, 90, 185, 205, 208, 212, 213, 245, 300, 326, 353

N

Neurosciences · 9, 19, 97, 98, 144, 149, 232, 338
"Neuro-novel" · 98, 196, 204, 307, 402
Neutre · 96, 205, 216, 221, 288, 324, 325, 326, 327, 328, 355, 417
Non-lieux · 263, 264, 265, 266, 267
Norme · 18, 20, 21, 22, 23, 29, 30, 33, 59, 63, 73, 80, 84, 94, 95, 110, 115, 148, 164, 183, 189, 207, 214, 240, 276, 294, 426
Anormalité · 23, 49, 60, 72, 144, 205, 247
Normalité · 16, 17, 21, 43, 47, 49, 60, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 72, 78, 83, 172, 173, 179, 183, 184, 185, 197, 214, 247, 353, 379
Novella · 50, 59, 60, 115, 150, 305

O

Obsession · 20, 95, 119, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 146, 149, 165, 210, 227, 245, 250, 268, 312, 343, 400, 409
Ordre · 19, 30, 33, 35, 57, 69, 82, 85, 126, 131, 133, 141, 148, 173, 174, 183, 185, 192, 199, 206, 223, 226, 254, 279, 289, 297, 300, 316, 325, 327, 328, 332, 333, 337, 353
Ouverture · 14, 21, 35, 53, 65, 74, 146, 153, 157, 158, 161, 163, 164, 165, 166, 168, 171, 173, 187, 200, 213, 218, 223, 241, 254, 258, 260, 262, 265, 273, 281, 285, 291, 293, 294, 295, 302, 305, 316, 319, 320, 321, 323, 327, 354, 355

P

Parergon · 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 328, 341, 348, 357
Parodie · 67, 148, 183, 184, 186, 206, 207, 208, 221, 242, 246, 247, 248, 249, 299, 358, 405
Pastiche · 194, 197, 200, 242, 245, 247, 248, 333, 338
Pathologie · 15, 16, 17, 18, 20, 44, 65, 66, 68, 70, 86, 99, 100, 102, 103, 112, 116, 117, 122, 124, 129, 138, 146, 149, 183, 209, 232, 233, 251, 274, 275, 278, 281, 395
Psychopathologie · 48, 70, 143, 147, 232, 234, 275
Patriarcat · 22, 23, 26, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 94, 95, 97, 99, 101, 103, 104, 107, 122, 212, 214, 215, 218, 220, 271, 328
Performance · 104, 121, 176, 190, 202, 206, 207, 208, 221, 233, 236, 238, 337, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 379
Performativité · 206, 207, 208, 220, 341, 354
Perméabilisation · 35, 48, 51, 54, 157, 159, 222, 223, 225, 226, 252, 254, 302, 303, 354
Polymorphisme · 15, 17, 144, 191, 192, 196, 224, 228, 239, 275, 308, 310, 325, 340, 351
Porosité · 54, 124, 140, 157, 158, 159, 187, 217, 245, 276, 354
Postdramatique (théâtre) · 191, 201, 203, 239, 341, 342, 343, 344, 346, 395, 425, 426
Postmodernisme · 51, 90, 157, 158, 180, 189, 225, 226, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 254, 355, 359
Psychiatrie · 17, 19, 20, 64, 66, 67, 69, 81, 86, 130, 147, 149, 151, 158, 205, 208, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 274, 275, 278, 348, 351, 355, 413, 414
Antipsychiatrie · 15, 147, 148, 231, 249, 251, 415
Psychose · 37, 60, 67, 69, 97, 108, 117, 120, 121, 124, 158, 163, 171, 180, 220, 260, 275, 276, 277, 308, 314, 411, 412, 413

R

Rationalité · 9, 10, 14, 15, 17, 21, 36, 42, 48, 54, 69, 70, 77, 91, 92, 93, 96, 97, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 140, 141, 143, 144, 145, 151, 209, 352, 353, 448
Rationalisme · 110, 127, 128, 131, 136, 138, 139, 145, 223, 225, 227, 242, 253, 355
Récit de folie · 48, 49, 53, 54, 161, 166, 180, 186, 193, 195, 196, 203, 206, 215, 218, 219, 221, 225, 231, 236, 240, 241, 243, 245, 248, 250, 251, 258, 259, 261, 262, 267, 269, 276, 283, 287, 288, 292, 296, 297, 299, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 314, 316, 324, 329, 330, 331, 333, 337, 338, 339, 340, 347, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 359, 360
Relationnel · 13, 22, 24, 26, 120, 122, 296, 305, 331, 360
Rigidité · 14, 22, 31, 40, 51, 53, 54, 57, 60, 62, 69, 72, 77, 85, 86, 87, 90, 96, 115, 127, 128, 130, 152, 153, 157, 209, 210, 215, 219, 223, 226, 270, 273, 281, 291, 296, 315, 319, 327, 337, 352, 353, 354, 355, 387

S

Savoir · 18, 30, 144, 221, 223, 224, 225, 228, 230, 241, 243, 247, 249, 251, 252, 254, 284, 293, 295, 317, 348, 356
Schizophrénie · 40, 44, 59, 66, 124, 138, 139, 148, 151, 157, 158, 161, 164, 232, 233, 260, 262, 296, 314, 326, 327, 412
Seuil · 35, 54, 57, 59, 64, 71, 159, 189, 255, 259, 261, 262, 263, 264, 267, 269, 271, 272, 273, 274, 276, 278, 285, 288, 303, 305, 313, 316, 348, 352, 355, 360
Entre-deux · 12, 52, 199, 200, 220, 230, 254, 315, 348, 359
Sexe · 21, 22, 24, 28, 36, 49, 78, 87, 94, 96, 106, 110, 112, 114, 117, 151, 204, 205, 207, 208, 215, 216, 217, 220, 259, 266, 302, 315, 324, 326, 327, 328, 417, 418
Sexualité · 102, 109, 115, 117, 204, 205, 208, 210, 216, 219, 220, 270, 300, 326, 327, 328, 331, 356, 418
Spatialisation · 9, 11, 28, 42, 51, 54, 174, 178, 179, 181, 260, 268
Stéréotype · 26, 53, 66, 78, 79, 84, 89, 90, 91, 96, 101, 104, 105, 106, 116, 123, 207, 209, 210, 212, 214, 217, 253, 299, 300, 351, 353
Subjectivité · 20, 68, 108, 124, 126, 144, 177, 185, 228, 229, 232, 235, 236, 239, 240, 241, 291, 357, 359
Subversion · 9, 14, 18, 33, 42, 50, 51, 101, 175, 185, 190, 207, 208, 209, 216, 227, 243, 246, 247, 266, 283, 291, 306, 307, 308, 329, 448

T

Textualité · 29, 30, 34, 53, 54, 75, 76, 163, 170, 187, 189, 190, 192, 200, 203, 218, 229, 254, 262, 274, 280, 283, 285, 288, 290, 293, 297, 301, 307, 317, 318, 324, 333, 346, 348, 351, 358, 360, 372
Intertextualité · 41, 109, 165, 185, 190, 192, 193, 196, 198
Thérapie · 16, 18, 40, 64, 67, 69, 72, 75, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 121, 123, 148, 197, 231, 234, 235, 251, 273, 277, 300, 309, 322
Psychothérapie · 231, 233, 234, 413
Tiers espace · 288, 289, 290, 291, 292, 294, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 313, 314, 348, 356, 410
Transgression · 9, 32, 50, 51, 53, 80, 81, 106, 107, 114, 157, 158, 168, 169, 171, 175, 216, 217, 226, 240, 243, 254, 259, 260, 311, 315, 329, 335, 347, 448
Transgressivité · 45, 169, 254, 260, 279, 283, 294, 311, 313, 315
Transitionnalité · 54, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 277, 279, 281, 284, 285, 311, 348, 356
Trialectique · 294, 295, 296, 301, 305, 356

V

Virilité · 25, 26, 104, 107, 109, 205, 208, 265, 298, 305
Voix · 18, 19, 25, 30, 37, 38, 39, 43, 44, 46, 59, 65, 77, 82, 84, 90, 92, 95, 104, 109, 110, 113, 120, 121, 131, 132, 161, 170, 175, 176, 192, 193, 201, 212, 216, 219, 220, 221, 228, 229, 230, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 250, 263, 277, 293, 312, 314, 322, 333, 339, 358, 379, 395
Vulnérabilité · 23, 25, 60, 75, 93, 99, 100, 104, 107, 115, 119, 176, 304, 428

Index des sources primaires

B

Barker, Pat
Regeneration · 105, 107, 108, 387
Brophy, Brigid · 265
In Transit · 266, 274, 387

D

Diski, Jenny · 9, 20, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 62, 63, 67, 76, 79, 94, 102, 103, 111, 112, 113, 119, 121, 124, 134, 139, 162, 163, 166, 169, 185, 186, 194, 195, 196, 198, 207, 214, 215, 225, 226, 229, 231, 240, 245, 251, 259, 269, 297, 307, 312, 333, 339, 354, 359, 385, 390, 391, 428, 438
Monkey's Uncle · 37, 54, 63, 67, 68, 80, 81, 82, 83, 84, 95, 100, 101, 102, 103, 117, 123, 132, 136, 138, 165, 172, 174, 175, 177, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 196, 198, 207, 214, 215, 227, 230, 235, 236, 241, 242, 248, 250, 263, 267, 271, 272, 284, 285, 292, 294, 295, 299, 300, 301

F

Frame, Janet · 19, 39, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 65, 67, 76, 111, 112, 117, 121, 124, 172, 174, 176, 182, 201, 207, 215, 219, 223, 231, 232, 246, 259, 277, 297, 321, 333, 338, 339, 354, 358, 359, 391, 428, 438
Faces in the Water · 9, 20, 37, 40, 41, 43, 44, 48, 62, 63, 64, 68, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 86, 89, 90, 95, 103, 107, 113, 118, 119, 149, 165, 166, 167, 168, 171, 181, 186, 196, 197, 198, 207, 215, 219, 236, 250, 251, 263, 267, 269, 271, 277, 278, 282, 283, 287, 290, 293, 299, 304, 312, 320, 326, 340, 359, 385, 392, 393, 394
The Lagoon and Other Stories · 9, 20, 40, 41, 48, 64, 68, 74, 75, 83, 84, 85, 164, 171, 181, 193, 199, 250, 282, 291, 304, 305, 332, 340, 385, 392, 393, 394

G

Greenberg, Joanne · 228
I Never Promised You a Rose Garden · 66, 74, 78, 89, 117, 262, 387

H

Haddon, Mark · 98
Polar Bears · 166, 380, 388
Hope, Anna
The Ballroom · 73, 78, 86, 387

K

Kane, Sarah · 20, 37, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 66, 97, 114, 124, 158, 169, 215, 216, 232, 237, 240, 243, 246, 252, 330, 341, 343, 354, 358, 385, 386, 425, 428, 438
4.48 Psychosis · 9, 18, 19, 39, 41, 43, 44, 48, 49, 59, 61, 62, 67, 69, 77, 80, 81, 95, 104, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 128, 129, 130, 131, 135, 161, 163, 164, 166, 169, 170, 175, 176, 177, 178, 180, 191, 192, 193, 195, 197, 201, 202, 203, 217, 218, 219, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 250, 254, 259, 263, 271, 277, 282, 290, 293, 297, 308, 309, 311, 312, 313, 321, 322, 323, 324, 327, 329, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 342, 345, 347, 351, 358, 381, 385, 386, 396, 397, 398
Kesey, Ken · 106
One Flew Over the Cuckoo's Nest · 105, 387

L

Lessing, Doris · 76, 112, 390, 420
Briefing for a Descent into Hell · 171, 180, 387

M

McEwan, Ian · 19, 45, 46, 50, 51, 52, 60, 76, 94, 111, 119, 124, 167, 168, 173, 174, 176, 178, 186, 189, 194, 195, 204, 207, 210, 216, 223, 228, 230, 232, 242, 245, 248, 251, 255, 259, 265, 268, 305, 308, 310, 321, 339, 354, 428, 438
Enduring Love · 9, 20, 37, 41, 47, 48, 66, 69, 70, 71, 74, 92, 93, 95, 96, 98, 101, 104, 108, 109, 110, 112, 113, 116, 118, 120, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 162, 163, 167, 170, 172, 173, 183, 193, 196, 197, 206, 208, 209, 211, 212, 213, 220, 225, 226, 227, 229, 231, 236, 244, 247,

249, 250, 253, 254, 264, 267, 276, 283, 288, 290, 293, 297, 306, 307, 312, 320, 326, 328, 333, 338, 359, 373, 385, 399, 400, 401, 402
Saturday · 9, 48, 98, 108, 128, 136, 338, 385

N

Neilson, Anthony · 37, 44, 45, 50, 51, 52, 79, 97, 115, 119, 124, 165, 166, 175, 193, 217, 220, 246, 251, 259, 267, 338, 342, 355, 379, 404, 438
The Wonderful World of Dissocia · 9, 19, 39, 41, 42, 47, 49, 60, 62, 63, 68, 75, 80, 94, 109, 120, 123, 129, 130, 131, 162, 167, 170, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 187, 191, 195, 201, 219, 231, 240, 252, 264, 266, 277, 282, 290, 298, 299, 321, 324, 333, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 358, 380, 385, 386, 403

P

Perkins Gilman, Charlotte
The Yellow Wallpaper · 76, 86, 388
Pinter, Harold · 77, 234, 417
A Kind of Alaska · 166, 389
Plath, Sylvia · 78, 389
The Bell Jar · 74, 77, 81, 85, 86, 388, 394

S

Self, Will · 19, 47, 50, 51, 52, 54, 59, 60, 62, 73, 76, 79, 107, 111, 115, 117, 124, 132, 139, 157, 161, 166, 168, 189, 194, 201, 204, 216, 217, 223, 232, 245, 250, 253, 259, 265, 277, 297, 304, 309, 321, 326, 327, 333, 354, 359, 402, 406, 407, 408, 410, 413, 419, 428, 438
Dr Mukti and Other Tales of Woe · 48, 148, 150, 186, 386
The Quantity Theory of Insanity · 9, 20, 37, 41, 46, 48, 61, 67, 68, 70, 74, 75, 78, 94, 99, 108, 113, 118, 119, 128, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 162, 164, 165, 167, 172, 174, 181, 183, 200, 207, 208, 209, 211, 220, 231, 233, 236, 247, 248, 249, 251, 252, 263, 264, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 281, 283, 303, 305, 310, 319, 325, 332, 339, 372, 385, 405
Umbrella · 48, 64, 128, 148, 151, 166, 246, 272, 332, 339, 386, 406
Shakespeare, William · 33, 89, 113, 192, 387, 397, 416, 425
Hamlet · 90, 91, 125, 191, 223, 389

W

Woolf, Virginia · 121, 392, 420
Mrs Dalloway · 105, 111, 388

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 – Anamaria Marinca dans *4.48 Psychosis* (Benedetti, 2009) 121
Figure 2 – Hélène Viviès dans *4.48 Psychose* (Benedetti, 2017) 121
Figure 3 – Sarah Kane 121
Figure 4 – *The Wonderful World of Dissocia* (Richard Burton Theatre, 2014) 129
Figure 5 – *4.48 Psychosis* (Royal Court Theatre, 2000) 130
Figure 6 – *4.48 Psychosis* (section 11) 164
Figure 7 – Daniel Evans, Jo McInnes et Madeleine Potter dans *4.48 Psychosis* de James Macdonald (Royal Court Theatre, 2000) 313
Figure 8 – Dernières pages de *4.48 Psychosis* (section 24) 323
Figure 9 – *4.48 Psychosis*, section 13 (pages 1 & 2) 334
Figure 10 – *4.48 Psychosis*, section 13 (page 3) 335
Figure 11 – *4.48 Psychosis*, section 19 (extrait) 336

Diane Gagneret

« Explorer la frontière : folie et genre(s) dans la littérature anglophone contemporaine »

Résumé : Souvent conceptualisée comme l'envers ou l'opposé de la raison, la folie, presque toujours synonyme de débordement, semble vouée à outrepasser toute limite définitoire ou conceptuelle posée par la pensée rationnelle. Cette pulsion de délimitation ou de classification inhérente à la rationalité, trouve dans le genre l'une de ses expressions les plus représentatives. Partant du constat que la folie ne cesse de transgresser les frontières traditionnelles de genre, ce travail étudie les liens entre les représentations littéraires de la maladie mentale et les questions de genre sexué (« gender ») comme littéraire, dans un corpus composé de romans, nouvelles et pièces de théâtre de six auteurs (Janet Frame, Jenny Diski, Sarah Kane, Ian McEwan, Anthony Neilson et Will Self), publiés entre 1951 et 2004. Animées par une dynamique toujours renouvelée de subversion des catégories établies, ces œuvres invitent à une réflexion sur le rapport particulier qu'entretient la folie à la frontière, qui de simple ligne de démarcation ou de séparation se fait point de contact, puis espace à part entière. À travers leurs représentations de la folie, les récits étudiés privilégient le plus souvent, en effet, une esthétique et une épistémologie de l'entre. Cette réflexion s'articule donc principalement autour des images et des usages de la liminalité dans ces histoires de fous et de folles qui, au fil de leur (re)définition de l'appartenance et de l'identité des textes et des individus, esquissent une cartographie mobile des « contrées à venir » dont Deleuze et Guattari font la destination de toute écriture.

Mots-clés : Folie, Frontière(s), Genre, Gender, Liminalité, Ian McEwan, Janet Frame, Sarah Kane, Anthony Neilson, Will Self

« Borderline Stories: Madness and Genre/Gender in Contemporary Anglophone Literature »

Abstract: Traditionally conceptualised as the underside or the outside of reason, madness most often rhymes with excess; as such, it continually threatens to transgress all definitional or conceptual limits set by rational thought. Indeed, at the core of rationality is an impulse to delimit and classify, of which categories of genre and gender are quintessential examples. Starting from the observation that depicting madness regularly entails crossing, questioning and redefining genre and gender boundaries, this work investigates how literary representations of madness relate to the classification and conceptualisation of gender and genre in a selection of novels, short stories and plays by six different writers – Janet Frame, Jenny Diski, Sarah Kane, Ian McEwan, Anthony Neilson, and Will Self – published between 1951 and 2004. With the subversion of established categories as their central aim and dynamics, these works call for an exploration of the specific way in which depictions of madness, by using the border as one of their core motifs, impact the conceptualisation of borders. No longer a mere demarcation or dividing line between spaces, or simply a meeting point, the border becomes a full-blown space for individuals and texts to inhabit. Indeed, through their representations of madness, the borderline stories under study seem to embrace and promote both an aesthetics and an epistemology of the in-between. This work therefore focuses on the images and uses of liminality in stories of madmen and madwomen that, by remapping textual and sexual identities, have begun to chart these "lands to come" which, according to Deleuze and Guattari, are the true destination of all writing.

Key words: Madness, Insanity, Border(s), Boundary(ies), Genre, Gender, Liminality, Ian McEwan, Janet Frame, Sarah Kane, Anthony Neilson, Will Self