



HAL
open science

La folie comme errance psychique et liminale : une lecture existentialiste des figures néo-victoriennes du fou face à l'échec du “ grand renfermement ”

Marie-Noëlle Douard-Pietri

► To cite this version:

Marie-Noëlle Douard-Pietri. La folie comme errance psychique et liminale : une lecture existentialiste des figures néo-victoriennes du fou face à l'échec du “ grand renfermement ”. Littératures. 2025. <dumas-05399334>

HAL Id: dumas-05399334

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-05399334v1>

Submitted on 4 Dec 2025

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.



Copyright - All rights reserved

**La folie comme errance psychique et liminale : une lecture
existentialiste des figures néo-victoriennes du fou face à
l'échec du « grand renfermement »**



Tableau 1: *La Nef des Fous*, Jérôme Bosch, 1490-1500, musée du Louvre

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Master Etudes Culturelles, Parcours Monde
Anglophone

Par

Marie-Noëlle DOUARD-PIETRI

Sous la direction de

Pr. Nicolas BOILEAU

LERMA – EA 853

Session de septembre 2025

**La folie comme errance psychique et liminale : une lecture
existentialiste des figures néo-victoriennes du fou face à
l'échec du « grand renfermement »**



Tableau 2: La Nef des Fous, Jérôme Bosch, 1490-1500, musée du Louvre

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Master Etudes Culturelles, Parcours Monde
Anglophone

Par

Marie-Noëlle DOUARD-PIETRI

Sous la direction de

Pr. Nicolas BOILEAU

LERMA – EA 853

Session de septembre 2025

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de mémoire, M. Nicolas BOILEAU, pour son encadrement et sa bienveillance. Son avis éclairé et ses précieux conseils auront su me guider dans ce *traviamento* dantesque qu'est la recherche, à la manière d'un Virgile patient et érudit.

Mes remerciements vont également à l'ensemble des professeurs du département du DEMA d'Aix-Marseille Université pour ces deux années de partage de connaissances, de discussions, et d'éveil intellectuel qui ont grandement enrichi mon parcours universitaire.

« Hystérie », « monomanie » ou encore « mélancolie » ne représentent qu'un bref échantillon du champ lexical attribué aux maladies mentales au cours des siècles, et pour cause : ces dernières ont toujours fasciné et suscité beaucoup de questionnement. La figure du « fou », bien qu'incomprise, a toujours eu ses représentations dans la littérature sous diverses appellations maintenant archaïques : la diversité de son champs lexical démontre la difficulté rencontrée par les sociétés pour rendre compte de cette marginalité et de ces comportements hors normes. Alors que les premiers écrits scientifiques occidentaux relatant des maladies mentales remontent à Hippocrate et son *Corpus hippocratique* ou bien à Platon avec sa définition de la *mania* dans *La République* ; il semblerait que l'une des premières figures littéraires majeures du « fou » remonte au personnage d'Ajax de la pièce éponyme de Sophocle dans laquelle ce dernier se voit puni de démence par la déesse Athéna, le poussant à mettre fin à ses jours. L'expression des troubles mentaux que l'on nommera « folie » pour des raisons de praticité apparaît donc dans les plus grands récits fondateurs de la littérature qui lui attribuent une dimension de punition divine, idée que l'on retrouve aussi dans *l'Ancien Testament* dans lequel est décrite la folie de Nabuchodonosor, roi de Babylone, qui se voit lui aussi puni d'une folie divine après n'avoir pas tenu compte des avertissements de Daniel : « il fut chassé d'entre les hommes, il mangea de l'herbe comme les bœufs, son corps fut trempé de la rosée du ciel, jusqu'à ce que ses cheveux grandissent comme des plumes d'aigle, et ses ongles, comme des griffes d'oiseaux. » (Bible, Daniel, 4 :30) La figure du « fou » s'inscrit donc très rapidement en opposition à Dieu et à la religion, et par extension, en opposition à la société.

Au moyen-âge, la figure du fou dans la littérature occidentale anglophone est donc déjà un symbole de marginalité et de refus des normes sociales, la plus importante étant la religion chrétienne. Le fou incarne l'interdit, l'Autre, des caractéristiques qui s'expriment aussi dans son existence géographique : nombreuses sont les représentations médiévales d'un fou errant et vagabond, sans ancrage fixe dans la société ; une position que l'on retrouve explicitée dans *The Canterbury Tales* avec le personnage du « Summoner », un être immoral dont la folie est directement liée à la marginalité (Chaucer 26-28). Il s'agit donc d'un être en déperdition, en manque de sens moral et géographique, dans état similaire à celui de « *traviamento* » (égarement) décrit par Dante quelques années auparavant :

Sur le milieu du chemin de la vie

Je me trouvai dans une forêt sombre :

Le droit chemin se perdait, égaré.

Ah ! qu'il est dur de dire quelle était

Cette forêt sauvage, âpre et infranchissable,

Dont seul le souvenir réveille la terreur ! (D.C. 11)

Dans l'image de la « forêt sombre » le lecteur peut facilement y retrouver celle d'un esprit embrouillé tandis que le « droit chemin » est celui vers la raison ; deux métaphores qui suffisent à relier « folie » et « égarement ». Par conséquent, la folie et le vagabondage semblent devenir des notions indissociables dans la littérature, à tel point que lorsqu'il publie *La Nef des Fous* en 1494, Sébastien Brant ancre cette alliance dans le papier et dans l'imaginaire collectif de l'époque. Les personnes souffrant de troubles mentaux, de handicap, la différence et la marginalité se retrouvent tous à bord d'un même navire ayant comme destination commune la « Narragonie », la terre imaginaire des « fous ». De la même façon qu'ils naviguent sur les eaux, ces marins de fortune naviguent dans une société qui les rejette, et ils errent entre terre et mer, entre folie et raison, « prisonniers du passage » (Foucault 1961, 26). Cette œuvre présente une conception de la « folie » plus fluide et fluctuante, en constant mouvement, et surtout insaisissable.

C'est donc en toute logique que la figure du fou vagabond semble atteindre son apogée dans le théâtre Elisabéthain avec les personnages Shakespeariens du roi Lear, roi déchu, (127) ou de Tom o'Bedlam (Edgar) (95) le mendiant fou et prophétique, un personnage bien connu de l'Angleterre élisabéthaine. Ces emblèmes de la littérature anglaise incarnent l'essence même du fou vagabond : un personnage marginal critiquant la société et satirisant l'aristocratie ; une figure que l'on voit aussi apparaître dans les romans picaresques ainsi que les balades médiévales telles que « Tom o'Bedlam's Song » (XVIIe siècle) ou « The Life and Death of Tom Thumb » (XVIIe siècle). Le vagabondage donne une impression d'omniprésence à la folie : elle existe en tout lieu, toute classe et se caractérise donc par son universalité.

Néanmoins, c'est à la fin de la renaissance que la figure littéraire du fou vagabond s'éteint peu à peu avec l'arrivée de la littérature d'idée des Lumières qui, en opposition avec l'obscurantisme religieux et les superstitions, prône un rationalisme et un individualisme ne permettant plus l'errance d'antan. Ce siècle voit donc fleurir une multitude de traités scientifiques dont le but est de catégoriser et rationaliser ces manifestations psychologiques incomprises et considérées gênantes pour l'ordre public. Il n'aura pas fallu attendre la fin de la

renaissance pour que des médecins et ecclésiastiques s'attèlent déjà à la rédaction d'essais et de traités mêlant religion et sciences pour tenter de catégoriser différentes affectations mentales et d'y attribuer des causes physiologiques et extérieures. Dans son *Traité de la mélancolie* rédigé en 1586, l'ecclésiastique et médecin Timothy Bright est l'un des premiers à se consacrer à l'étude de la « mélancolie », une affectation fondée sur la théorie des humeurs et se manifestant par une tristesse excessive et des angoisses. Cet ouvrage dont l'approche est à la fois scientifique et religieuse vise à analyser, catégoriser et proposer des traitements à la mélancolie. En 1621, l'érudit et ecclésiastique Robert Burton rédige à son tour un ouvrage plus général concernant la mélancolie et ses causes : *L'anatomie de la mélancolie* dans lequel la « folie » plus générale (« madness ») y sera référée. La figure du « fou » trouve donc une toute autre expression dans l'écriture puisqu'au lieu de vagabonder librement entre les différents genres littéraires, elle se retrouve peu à peu enfermée dans la littérature scientifique qui cherche à rationaliser une existence aux antipodes de la raison même. Bien d'autres après eux participeront à cette nouvelle tradition littéraire de catégorisation, tels que le philosophe John Locke, dont l'approche rationaliste influencera grandement ses successeurs ou encore le médecin George Cheyne, qui lui décrira la folie et la mélancolie comme des maladies typiquement anglaises dans son traité *The English Malady*. Ce nouveau paysage littéraire qui ne laisse que peu de place à la flânerie et au vagabondage n'est en réalité que le reflet d'une nouvelle approche de la folie maintenant « réduite au silence » : celle du « grand renfermement » (Foucault 1961, 56). En effet, et comme l'explique Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, le XVII^{ème} siècle représente un tournant historique dans lequel la folie est institutionnalisée, où « l'internement fait suite à l'embarquement » (53). La liberté des insensés dérange, au même titre que celle des pauvres, des chômeurs et des criminels, alors toutes ces figures marginales, dont l'existence va à l'encontre de la bienséance, se voient cachées et enfermées entre quatre murs (59) dans une dynamique de contrôle médical et moral. Du fait de leur constante errance, les fous représentent à la fois une liberté géographique mais aussi une liberté morale de ne pas obéir aux codes sociaux, et c'est précisément cette liberté qui s'avère être une menace aux yeux de cette société disciplinaire. C'est donc de ce désir de la rationaliser et de la contenir que la folie passe du statut de liberté absolue à celui de pathologie à traiter et que le fou passe d'une position liminale et complexe à une position unidimensionnelle. Ce processus appelé « essentialisation » trouve son origine dans la philosophie essentialiste de Platon qui affirme que tout être possède une essence qui lui est propre et qui le définit ; philosophie qui aura servi à justifier l'existence de nombreux systèmes oppressifs et discriminatoires au cours des siècles. Elle est donc un élément crucial dans

l'évolution de la considération de la figure du fou dans les sociétés, et par conséquent, dans la littérature. Au travers de ce processus « d'essentialisation » la figure du fou n'est plus définie par son identité complexe et par sa place liminale au sein de la société mais il se voit réduit à une pathologie, un mot arbitraire et qui s'avère être tout aussi contraignant que sa cellule d'hôpital. Le « grand renfermement » du XVIIème siècle façonnera une nouvelle conception de la folie mais aussi une nouvelle figure littéraire du fou maintenant fixée dans l'espace et la morale. Dans le mouvement romantique le fou devient alors majoritairement une figure tragique et pathologisée, il inspire la pitié et la peur et est représenté comme un danger pour l'ordre établi, comme le personnage de Bertha Mason dans *Jane Eyre* : elle incarne la folie enfermée, *The Madwoman in the Attic* (Gilbert & Gubar), cet Autre menaçant et ostracisé de la « bonne société ». Le personnage du fou habite donc toujours la littérature, mais le « grand renfermement » suivi par la naissance de la psychiatrie au début du XIXème siècle en ont changé sa perception dans l'imaginaire collectif et il devient une figure restreinte malgré lui, et ce jusqu'à ce que le modernisme et le postmodernisme le libèrent peu à peu de ses chaînes. Néanmoins, cette libération ne permet pas à la figure du fou de retrouver son statut d'antan : il est plus fragmentaire, conceptuel, et questionne la réalité. Le vagabondage y est écrit différemment, avec une écriture morcelée et expérimentale, interrogeant la perception de la réalité et jouant avec les conventions, idées que l'on retrouve notamment dans l'odyssée moderne de James Joyce, *Ulysses*, ou encore dans *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon. Le paysage littéraire semble se scinder en deux siècles et deux tendances littéraires : la folie enfermée de l'ère victorienne opposée à la folie libre et fragmentée du XXème siècle. Il existe cependant un courant littéraire moderne qui semble nager à contrecourant de ces tendances, alliant société victorienne et considérations modernes de la folie : le néo-victorianisme. En effet, cette littérature hybride utilise la société victorienne et plus largement le XIXème siècle comme scène principale tout en mettant en lumière des problématiques plus modernes concernant les troubles mentaux, les mettant parfois même paradoxalement au premier plan de la narration dans une société qui désire les dissimuler à tout prix. Au travers de cette dynamique littéraire, les auteurs font donc ressortir des similarités inattendues entre nos deux époques, « transformant l'ère victorienne en notre *unheimlich* culturel, une présence familière mais inquiétante. » (Tomaiuolo 3) En mettant en lumière les liens qui unissent la temporalité des auteurs et celle de leurs personnages, ces œuvres participent à la création de ce que Molly Clark Hillard appelle un « mouvement transtemporel » (780) constant entre deux époques, deux traditions littéraires, et par extension, entre deux sociétés. À cet égard, la littérature néo-victorienne occupe un statut particulier puisque contrairement aux autres mouvements ancrés

temporellement, cette dernière décrit une circulation intra et extra textuelle qui lui permet de manipuler et jouer avec les conventions, plaçant la folie au-devant de la scène et retraçant non plus son origine dans l'individu même, comme c'était le cas au XIX^{ème} siècle, mais dans la société qui l'entoure. De fait, la figure du fou se retrouve libérée de son confinement spatial et identitaire et peut retourner à son état originel de *traviamento*, similaire à celui de la folie littéraire pré-institutionnalisation. Ce contraste créé par l'association presque anachronique d'une figure vagabonde du fou dans un siècle qui cherchait à l'essentialiser apporte donc une critique du paysage victorien ainsi que de ses normes inflexibles. Toutefois, il reste important de se questionner quant à la portée de ces œuvres : si elles apportent une critique de l'essentialisation de la folie, en offrent-elles pour autant une vision plus moderne et existentialiste ?

L'intérêt de ce mémoire réside donc dans son examination plus poussée des représentations de la folie et de la marginalité dans les romans *The Crimson Petal and the White* de Michel Faber, *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles ainsi qu'*Alias Grace* de Margaret Atwood dont la présence dans le corpus se justifie par les stratégies narratives et stylistiques empruntées au courant néo-victorien plutôt que par l'aire géographique dans laquelle il se déroule. Grâce à l'étude des héroïnes d'Agnes, Sarah et Grace mais aussi du panorama victorien renfermant bien plus de folie que ce qu'il n'y paraît, nous approfondirons la folie néo-victorienne comme symbole de liberté, comme un vagabondage et une errance face au « grand renfermement » foucauldien.

Cette recherche interroge la manière dont les œuvres néo-victoriennes réécrivent la figure du fou, cherchant à en déterminer la portée. Nous reconsidérerons l'intention de ces œuvres afin de définir si elles apportent uniquement un retour à une folie pré-institutionnelle et existentialiste¹, ou si elles permettent de fluidifier et nuancer les représentations de la folie.

¹ L'existentialisme sartrien permettra dans ce travail de contraster la vision victorienne essentialiste des troubles mentaux avec une vision de la folie non prédéterminée et plus libre, répondant à la célèbre phrase « l'existence précède l'essence » (Sartre 2). Cette description de la folie, de par son fondement sur les actions et non pas sur l'essence, s'apparente donc aux représentations plus anciennes de la folie, bien que non contemporaines de la philosophie.

En posant cette problématique il s'agit aussi de questionner ce symbole essentialiste qu'est le « grand renfermement » de Foucault, ce tournant historique où les marginaux et les fous ont été massivement exclus et enfermés ; et d'en faire ressortir les limites et les paradoxes présents dans les différentes œuvres. Cette recherche s'appliquera aussi à remettre en question le statut immuable et essentialiste de la folie défini par l'ère victorienne, d'en comprendre les origines mais aussi son impact sur la société du XIX^{ème} dans son ensemble.

Pour ce faire, ce travail ne s'appuiera non pas uniquement sur la théorie foucauldienne du « grand renfermement », mais aussi sur un dialogue entre les philosophies essentialistes et existentialistes afin de mettre en lumière l'évolution des conceptions de la folie dans la littérature néo-victorienne et d'en explorer ses influences post-modernes.

Cette recherche prendra la forme d'un voyage, un vagabondage au cœur de la folie néo-victorienne directement inspiré par celui de Dante et qui pour rester fidèle à l'œuvre originale, commencera par le *traviamento*. Dans cette première partie nous analyserons la folie des personnages comme une errance mais aussi comme une position liminale. Cette partie explorera comment les héroïnes de ces œuvres, Sarah, Grace, Agnes et même Sugar illustrent différents types d'errance qui les enferment dans une position liminale, et toujours en dehors de toute définition. Ce statut paradoxal sera le fondement de notre deuxième partie, le purgatoire, puisqu'elle traitera le lien étroit entre identité et folie présent dans ces œuvres et tentera d'en fournir une définition, entre fluidité et exclusion. Après cette ascension, nous questionneront le statut de cette liberté offerte par la position de la figure du fou ainsi que les différentes formes qu'elle prend dans les œuvres, le but étant de mettre en lumière la mince frontière entre liberté et oppression. Enfin, dans une quatrième et dernière partie il sera question d'étudier plus en profondeur les enjeux de ces romans et de la réécriture qu'ils proposent de la figure du fou en nous fondant sur la théorie foucauldienne du grand renfermement et en démontrant les paradoxes et les limites.

I. Errance et Traviamento

Dans cette première partie nous nous pencherons sur les différents aspects de la folie néo-victorienne et nous commencerons par démontrer qu'elle s'apparente à une forme d'errance.

Par définition, l'errance est une déambulation géographique qui laisse place à l'incertitude, un déplacement sans but précis et qui n'est guidé par rien d'autre que le hasard. Dans ces œuvres, cette notion de flânerie et de déambulation arbitraire se trouve dans l'aspect géographique, puisque certaines héroïnes s'adonnent clairement à des flâneries ; mais nous démontrerons que l'errance des personnages prend aussi d'autres formes plus abstraites qui les lient intrinsèquement à leur folie et à leur marginalité. Le lien entre folie et errance pose donc la question de la liminalité et nous amènera à nous interroger sur la tension existante entre exclusion et marginalité et à réinterpréter la liminalité comme une forme d'emprisonnement ou bien comme une forme de liberté.

a) La folie comme une errance due à une mise en marge de la société

Le *traviamento* dantesque marque le début de ce travail de recherche et voyage réflexif que nous effectuons dans la folie néo-victorienne, et ses actrices principales sont au nombre de quatre : Grace, la supposée meurtrière dont l'histoire réécrite par Atwood, Sugar et Agnes, les personnages de la prostituée et de « L'Ange de la maison » de Faber ainsi que Sarah, la femme déchue de Fowles. Dans ces trois œuvres, toutes ces femmes incarnent la « folie » comme une errance, un état d'égarement similaire à celui décrit par Dante, lequel émane de l'impossibilité des discours institutionnels à leur attribuer une place dans le discours sociétal. À défaut de s'ancrer dans une place assignée par la société, ces personnages choisissent le nomadisme et la marginalité qu'offre le statut de « fou » à la sédentarité imposée par la société victorienne. C'est cette idée que l'on trouve dans la métaphore du « droit chemin [qui] se perdait », reprise notamment par Arlette Boulommié dans l'introduction de son ouvrage *Errance et Marginalité dans la littérature*. Selon elle, « le vagabond est frère de l'errant comme vagabonder est synonyme d'errer. Ils s'éloignent du « droit chemin » ce qui met d'emblée l'errance en rapport avec la marginalité et jette sur elle la suspicion. » (Boulommié, 13) Le « droit chemin » apparaît donc comme une métaphore de la société, ou « bonne société », et crée déjà implicitement une dichotomie avec ce que l'on peut imaginer être la « mauvaise société », ici présente sous le nom de « marginalité ». Les personnages de ces romans sont donc marginalisés, ostracisés de diverses manières, et cette exclusion s'accompagne de la méfiance, pour différentes raisons. Par exemple, dans son roman Atwood se base sur l'histoire de Grace Mark, une femme de chambre d'origine irlandaise accusée du meurtre de son employeur Thomas Kinnear ainsi que de sa gouvernante, Nancy Montgomery. Il s'agit d'un roman historique dans lequel l'héroïne est déjà légalement marginalisée de la société car elle inspire la crainte, étant considérée comme une « meurtrière célèbre » (Atwood, 21) et incarcérée dans un pénitencier pour femmes. Cette

déviations des discours sociétaux lui vaut donc l'étiquette de « folle » : « I told them I wasn't mad, that I wasn't the one, but they wouldn't listen » (Atwood, 31). Comme elle le souligne dans ses réflexions, son statut paradoxal de « celebrated murderess » (terme encore plus fort et performatif avec le participe passé « celebrated ») met déjà en lumière sa position vis-à-vis de la société : elle est marginalisée et crainte, mais suscite aussi la fascination, errant donc entre différentes identités et représentations. Elle occupe une position contradictoire, suscitant à la fois méfiance et passion, à tel point qu'elle ne peut qu'être folle aux yeux de la société et se retrouve donc forcée à errer aux bords de la société.

Cette position paradoxale provoque alors chez elle un état d'égarement personnel exprimé clairement quelques chapitres plus loin :

When you are in the middle of a story it isn't a story at all, but only a confusion; a dark roaring, a blindness, a wreckage of shattered glass and splintered wood; like a house in a whirlwind, or else a boat crushed by the icebergs or swept over the rapids, and all aboard powerless to stop it. (Atwood, 345-346)

De manière similaire à Dante, Atwood utilise le champ lexical du voyage ainsi que le même type de métaphore filée pour exprimer son égarement, remplaçant le « chemin de la vie » par « le milieu d'une histoire », expression qui fait aussi directement référence au propre travail de réécriture d'Atwood errant elle-même entre réalité et fiction ; tandis que le « chemin égaré » dantesque est lui remplacé par les décombres de catastrophes naturelles inarrêtables. Dans ce paragraphe, un mot traduit pourtant la même idée que le *traviamento* : celle de « confusion » qui est renforcée grâce au verbe à particule « swept over » qui traduit une idée de submersion. Si l'obscurité et les ténèbres restent présentes avec l'adjectif « sombre » (dark), Grace compare son état de confusion à un « aveuglement » (« blindness »), une notion qui complexifie son égarement et le rend bien plus intrinsèque à sa personne que celui de Dante, tout en laissant planer le doute sur son état mental. Cependant, bien que Grace Marks se retrouve légalement ostracisée par les discours institutionnels, ce n'est pas le cas pour les autres héroïnes de ce corpus. Sarah Woodruff, Agnes Rackham ou encore Sugar sont mises à l'écart de la société, leur existence est soumise au jugement et inspire la crainte, mais elle reste en grande partie tabou et secrète. C'est le cas notamment dans l'œuvre de John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, dont le titre est déjà évocateur du tabou existant autour de la protagoniste principale. En effet, le choix de ne pas la nommer et de simplement faire allusion à elle via l'utilisation du génitif montre déjà, au niveau du paratexte, le malaise général provoqué par cette héroïne,

comme si son nom écorchait les lèvres. Cette crainte se retrouve aussi dans le corps même du texte, lorsque Ernestina l'introduit sous le surnom de « poor Tragedy » (12), évoquant déjà la méfiance qu'elle inspire et le tabou social que son histoire avec le lieutenant représente. L'usage intempestif de points de suspensions dans le premier dialogue entre elle et Charles trahit le malaise d'Ernestina quand elle parle de cette femme qu'elle considère déchue, et surtout « ...un peu folle. » (12) Très tôt dans le roman, Sarah Woodruff est donc déjà une figure marginale, mais surtout une figure que l'on préfère garder cachée et dont on ne souhaite pas parler. Elle l'exprime elle-même lorsqu'elle se confie à Charles pour la première fois, avouant qu'il « [lui] semble [être] sur une île déserte, condamnée, emprisonnée, [sans savoir] pour quel crime. » (124) En se comparant à une naufragée, Sarah met en lumière son statut d'exclusion très particulier, cette prison esseulée dans laquelle on l'a mise sans raison apparente à ses yeux. Dans nos systèmes carcéraux modernes il existe normalement une notion de rédemption possible, l'enfermement mène généralement à une réhabilitation en société, avec un accompagnement et une surveillance constante. Cette image de l'île déserte n'implique pas de rédemption possible et illustre surtout un problème social majeur : l'ostracisation, qu'elle soit sociale ou institutionnelle, a pour but de contenir plutôt que de guérir. Car en effet, si Sarah s'est vu subir cette mise en marge de la société, c'est en raison de ses agissements « hors normes » qui lui valent la réputation d'être « folle » pour certains. Pour une partie de la « bonne société » victorienne, incarnée par Madame Poulteney, Sarah est « a cunning, wicked creature » (82), tandis que pour d'autres tels que le pasteur, elle n'est pas folle mais souffre de « grave attacks of melancholia » (35). Le narrateur ajoute même que Sarah « was far less smart than she seemed... or at least not mad in the way that was generally supposed », (60) confirmant donc le biais social de l'époque, tout en laissant tout de même planer un certain doute. Doute auquel elle participe elle-même lorsqu'elle confesse à Charles qu'elle est « not yet mad » (125), sous entendant que cela ne saurait tarder. L'incertitude persistante vis-à-vis de sa condition psychologique et les différentes opinions à son sujet la placent dans une position marginale et d'égarement : plus qu'une femme déchue, il semblerait qu'elle soit une femme perdue dans une société des plus exigeantes. Son égarement se traduit notamment par les différents passages dans lesquels elle erre sur la jetée du Cobb (58) mais aussi lorsqu'elle se promène dans l'Undercliff, cet endroit rappelant une forêt luxuriante et « revenu dans sa totalité à l'état de nature » (62) ou encore dans le Ware Commons, le lieu de tous les interdits, à la fois symbole d'errance à cause des « gens du voyage » (80) mais aussi de luxure à cause de son surnom de « Lover's Lane » (81). L'errance est donc un thème commun dans ce corpus puisque de la même manière que Sarah erre dans Lyme, Sugar erre dans le roman de Faber et se retrouve

dans un état de *traviamento* qui lui est propre. En effet, l'histoire de *The Crimson Petal and the White* incarne la notion même de vagabondage grâce à la vue panoramique qu'elle offre de la société londonienne du XIX^{ème}, vue que Leatrice Potter associe au « flâneur » (62). Dans son article « The Social Worker, the Consumer, and the Prostitute: Escape from Domestic Ideology in the Victorian and Neo-Victorian Novel », elle y précise un point important : « the flâneur may walk in public spaces, gazing upon the scene while simultaneously distancing himself from the people » (62). C'est donc exactement cette vision que le narrateur offre au lecteur lorsque dès le premier chapitre intitulé à juste titre « The Streets », ce dernier est entraîné dans une visite guidée de Londres. Le narrateur guide le lecteur de rue en rue, dans le « underbelly » et les quartiers les plus pauvres de Londres, en suivant d'abord le personnage de Caroline, une prostituée d'un âge avancé, pour rapidement trouver celui de Sugar dont on comprend qu'elle appartient au même monde (Faber, 31- 36). Même parmi ses contemporains elle est décrite comme telle : « an aloof and serious child amongst a hubbub of crude laughter and drunken conviviality » (37). Elle est donc déjà présentée comme une figure de marginalité, en opposition nette avec le monde grossier dans lequel elle évolue. Son errance s'exprime quelques pages plus loin lorsque le lecteur suit ses flâneries dans les rues de Londres (44) avant de l'abandonner à ses déambulations à la demande du narrateur : « Leave Sugar to herself now; she longs to walk alone, anonymous.. » (46) Le statut marginal de Sugar diffère cependant de celui des précédentes héroïnes : bien qu'elle soit décrite comme étrange, Sugar n'est pas considérée à proprement parler comme « folle » par le reste de la société. Comme l'explique Barbara Braid dans son article « 'Now slips the crimson petal, now the white' monster/angel dichotomy in the representation of women in Michel Faber's "*The Crimson Petal and the White*" »: « Thus, if contesting a moral norm of Victorian society was a kind of madness, Sugar was definitely a madwoman. » (3) Ce qui fait la « folie » de Sugar, ce n'est donc pas son état mental, comme pour les autres héroïnes, mais il s'agit avant tout de son statut de prostituée qui défie manifestement la morale victorienne, accompagné de son activité d'écriture. En effet, comme Braid l'atteste dans son article, l'écriture est une activité très subversive pour une femme victorienne (4) puisqu'elle est liée à la réflexion et à une potentielle émancipation. Ce personnage « d'ange déchu » (Braid, 3) est construit en opposition avec celui d'Agnes Rackham qui incarne, elle, « The Angel in the House », cet idéal féminin de pureté tiré du poème de Patmore et qui décrit la femme victorienne idéale et vectrice de valeurs. Ce sont d'ailleurs en des termes similaires qu'elle est présentée au lecteur pour la première fois, comme étant « un idéal de la haute société victorienne » (Faber, 131). Entre ces deux personnages est tout de suite établie une dichotomie entre « the fallen angel » et « the Angel of the House »,

bien que toutes deux soient des figures d'exclusion. Si Sugar est une figure d'exclusion errant dans la ville de Londres, Agnes est aussi marginalisée et dans un *traviamento* qui lui est propre. En effet, le personnage de Agnes Rackham est écrit de manière plus « classique » selon la tradition victorienne de la « *Madwoman in the Attic* » (Gilbert, Gubar, 1979) : clairement décrite comme folle par son mari (« My wife [...] is a madwoman. » (Faber, 291), elle est enfermée dans sa chambre, cachée de la société et se réfugie dans ses hallucinations ainsi que dans sa foi catholique. Elle souffre de crises et s'évade dans un monde imaginaire qu'elle nomme « The Convent of Health » (Faber, 356), persuadée que des anges gardiens la protègent. En somme, sa marginalité diffère en apparence de celle de Sugar mais elles résultent toutes deux d'une incapacité à rentrer dans les discours sociaux : de la même manière que Sugar défie les codes de la moralité victorienne, Agnes n'a pas réussi à rentrer dans le moule très étriqué de « l'ange de la maison » qui vise à tempérer et contenir l'existence féminine. Néanmoins, lorsque l'égarément de Sugar prend une forme plus littérale avec ses nombreuses déambulations dans la ville de Londres et dans la demeure des Rackhams, l'état de *traviamento* d'Agnes ainsi que son errance s'expriment dans ses voyages imaginaires au « Couvent de la Santé » :

What she wants is to wake up, corporeal, in the Convent of Health, ready to begin a better life. Almost every night she dreams the same dream, in which she walks through the ivy-laden portcullis of the convent, no longer Agnes Rackham of Chepstow Villas, Notting Hill, but not a ghost either. (Faber, 356)

Son *traviamento* prend donc la forme d'un rêve, et ce passage illustre la tension existante entre la réalité et le rêve, incarnée par son souhait paradoxal de se réveiller dans le Convent of Health, lieu onirique. La folie d'Agnes prend la forme d'une errance imaginaire, la seule qui lui est accessible en dehors de la réalité et en dehors de ce corps qui est à la source de tant de souffrances. Encore une fois, ce passage met en lumière la tension apparente du rapport à son corps : alors qu'elle aspire à se retrouver physiquement dans ce couvent, en traversant symboliquement un pont-levis elle souhaiterait tout de même quitter son existence actuelle. Cette opposition apparaît clairement avec le mot « corporel » qui introduit le paragraphe et le mot « fantôme » qui le clôture, mettant en lumière son errance entre deux états, entre le rêve et la réalité, entre le corps et l'esprit.

Dès le début de ces œuvres, la marginalité et la « folie » de ces héroïnes les positionnent donc dans une situation de *traviamento* dantesque : elles errent, perdues face à leur propre forêt

obscur. Pour autant, ces œuvres en proposent une vision plus complexe et aux multiples facettes en décrivant différents types d'errances.

b) De l'errance géographique à l'errance symbolique

L'errance, dans sa définition littérale, implique une notion de déplacement. Elle rappelle la figure médiévale du « fou » vagabond qui voyageait de ville en ville et dont les déambulations physiques et géographiques représentaient un état mental incertain et brouillé. Il s'agit donc en effet du premier type d'errance que l'on trouve dans ces œuvres, et qui est illustré avant tout par *The French Lieutenant's Woman*.

Tout au long de cette œuvre, une des questions principales reste celle-ci : « Who is Sarah ? Out of what shadows does she come ? » (84) En plus de questionner son identité, cette succession de questions rhétoriques met en lumière les potentielles origines de Sarah. Le verbe de mouvement « come » implique une idée de déplacement de la part de Sarah et suggère qu'elle ne vient pas de Lyme mais bien d'ailleurs, un endroit sombre et incertain auquel le narrateur fait allusion avec le terme « shadows » dans lequel on pourrait retrouver la forêt obscure dantesque, lieu d'errance par excellence. En effet, tout au long du roman Sarah sera une figure de vagabondage, se refusant à rester assignée à la sphère privée habituellement réservée aux femmes et s'emparant de la sphère publique et du monde extérieur masculin. La première scène où elle apparaît se déroule en extérieur, sur la baie de Cobb (12-13), et il semblerait que ce soit un schéma récurrent, à tel point que le narrateur peut retracer ses déplacements journaliers qu'il décrit comme le « schéma de ses mouvements extérieurs » (57-58) qui se concluent souvent à la baie de Cobb puisque c'est là qu'elle se sentait le mieux, « nearest to France » (58). Un autre de ses lieux de pèlerinage est le bois de Ware Commons, lieu de tous les interdits et de tous les tabous que Sarah « continue de hanter » (87) pendant son séjour à Lyme Regis et dans lequel elle rencontrera Charles plusieurs fois secrètement. Son voyage à Exeter puis sa disparition totale plus tard dans le roman font de ce personnage un emblème d'errance : son absence d'ancrage géographique est similaire à son absence d'ancrage identitaire. Le corpus explore ce lien entre ces deux types d'errance aussi au travers de l'existence de Sugar. Son statut de prostituée lui offre une liberté de mouvements dans la ville de Londres qu'elle s'approprie lors de ses nombreuses promenades et flâneries, et notamment lors de la première scène dans laquelle elle apparaît, aux côtés de Caroline : « They make an

odd pair, Caroline and Sugar, as they walk up the street together... » (Faber, 31) L'expression « walk up the street » rappelle la figure de la « street-walker » (25) décrite par Thomas De Quincey dans *Confessions Of An English Opium-eater*. Ce personnage qui fait littéralement référence à la péripatéticienne (25) allie déjà la prostituée à une errance urbaine, figure reprise par Faber avec les personnages de Sugar et Caroline afin de les ancrer comme des symboles de flânerie dans leur marginalité. Les deux femmes, toutes deux appartenant au même monde de la prostitution sont montrées ici par l'auteur dans leur environnement, le milieu de la rue. Ce passage illustre bien que le statut de prostitué ne leur confère pas la même existence que le statut de « dame » et que par conséquent, elles sont amenées à errer et à évoluer dans un monde parallèle. De nombreuses scènes suivent les déambulations de Sugar dans la rue, « avançant le long du trottoir, impassible, le dos droit » (43), similaire à un chat se faufilant dans les rues : « Unerringly she turns corners, ducks through alleyways, crosses busy streets with barely a glance, like a cat with an idea glowing in its catty brain. » (44). L'énumération des verbes de mouvements souligne l'aisance avec laquelle elle évolue dans ce bourdonnement citadin, tel un animal dans son habitat naturel, démontrant son appartenance paradoxale à ce monde habituellement réservé aux hommes. Son errance identitaire alternant entre ange et monstre s'accompagne donc aussi d'une errance géographique favorisée par son statut social de prostituée, la positionnant en marge absolue de la société victorienne. Cependant, même le personnage d'Agnes qui est bien plus conventionnel car confiné dans la sphère privée parvient tout de même à bafouer les règles et à trouver une forme d'errance géographique dans ses voyages imaginaires dans le Couvent de la Santé, où la même formule apparaît plusieurs fois : « ...she's on her way to the Convent of Health. » (258) Grâce à l'expression « she's on her way », l'auteur arrive à suggérer une idée de déplacement et de mouvement malgré l'immobilité d'Agnes dans son lit, subvertissant les conceptions victorienne de la folie « enfermée ».

Dans ce corpus, l'errance des personnages ne se limite pas à des déambulations physiques synonymes de leur état mental. En effet, les auteurs en proposent une définition bien plus complexe et nuancée, avec des dynamiques différentes de celles de la figure emblématique médiévale. Comme démontré plus haut, l'errance de ces personnages émane de l'incapacité des discours institutionnels à leur attribuer une place dans la société : Grace est une meurtrière, Sarah une femme déchue, Sugar une prostituée et Agnes un « ange déchu » de la maison. Le second type d'errance plus symbolique mise en avant dans ces œuvres est l'errance psychologique, qui prend la forme d'une incertitude constante concernant leur état mental.

Cette errance se traduit par un doute constant et une variété de discours différents à l'égard de la santé mentale de chacune des protagonistes. Par conséquent, elles errent entre folie et raison sans jamais « se ranger » d'un côté ou de l'autre. Le premier exemple probant de ce corpus, c'est Grace Marks : l'intrigue d'*Alias Grace* se fonde en grande partie sur sa présumée folie aux sources du crime et sur le désir du lecteur de déterminer de quel côté la ranger, celui de la folie ou de la raison. Et c'est bien peine perdue puisque cette question restera un mystère tout au long du roman, suggérant donc un état d'errance psychologique. Pourtant, le récit débute sur les réflexions de Grace qui assure le lecteur qu'elle n'est pas folle : « I told them I wasn't mad, that I wasn't the one, but they wouldn't listen. » (Atwood, 34) Ce passage, en plus d'illustrer l'opinion de Grace quant à sa santé mentale, permet aussi de présenter aux lecteurs les considérations de l'époque concernant la folie. En effet, lorsqu'elle affirme qu'elle n'est « pas folle », elle affirme aussi « I wasn't the one », ce qui laisse suggérer que la folie constitue un isolement, une singularisation avec le pronom « one ». De cette singularisation et mise à l'écart de la folie décrite par Grace, dans laquelle « being mad » équivaut à « being the one » se détache tout de suite la notion d'exclusion. Dans cette société, le fou est donc un bouc émissaire, isolé et mis à part. Mais ce qui est d'autant plus probant dans ce passage, c'est la volonté de l'auteur de brouiller les pistes en renversant dès le départ le paradigme de la raison et de la folie : la plupart des femmes dans l'hôpital psychiatrique ne sont pas plus folles que la reine d'Angleterre, laissant donc suggérer que Grace ne l'est pas plus qu'elles. Ces premières considérations concernant sa santé mentale donnent le ton pour le reste du roman et pour l'errance psychologique dans laquelle elle restera, et ce jusqu'à la fin. Entre considérations mentales et institutionnelles, le mystère de la folie reste entier. De la même manière, Atwood instaure le doute concernant l'état psychologique de Grace et remet en cause les conceptions de la folie en se fondant sur des questions syntaxiques :

If I did them, it would be sure I had gone mad again. Gone mad is what they say, and sometimes ran mad, as if mad is a direction, like West, as if mad is a different house you could step into, or a separate country entirely. But when you go mad you don't go any other place, you stay where you are. And someone else comes in. (Atwood, 37)

En effet, dans ce passage l'auteur met d'abord en valeur le lien syntaxique existant entre la folie et l'errance que l'on retrouve en anglais avec les expressions « gone mad », « run

mad », qui utilisent des verbes de déplacement². Par conséquent, dans la métaphore filée construite tout au long de ce passage, Grace illustre l'expression « gone mad » en comparant la folie à différentes destinations : une direction, une maison, puis enfin un pays. Néanmoins, elle y apporte une conclusion paradoxale pour notre analyse puisqu'elle atteste que lorsqu'on devient fou on ne va nulle part, jouant avec l'opposition de « go » et « don't go » dans la même phrase, faisant donc une assertion contradictoire. Cette affirmation contradictoire se termine sur une phrase courte et puissante : « And someone else comes in. » Tout en remettant en question le lien entre errance et folie, Atwood n'en nie pas totalement l'existence puisqu'elle conclut tout de même sur un verbe de déplacement, « come in », renversant seulement le sens du déplacement : la folie ce n'est pas « aller » mais plutôt laisser quelqu'un entrer. Par conséquent, en plus d'illustrer l'errance liée à la folie en littérature, Atwood en propose une complexification, un changement de dynamique entre aller et venir, participant à une réécriture du fou vagabond et entretenant le mystère qui y est associé. De la même manière, dans *The French Lieutenant's Woman* John Fowles représente la présumée folie de Sarah Woodruff comme une errance psychologique, en y apportant nuances et subtilité. L'œuvre de Fowles débute sur une question qui brûle les lèvres du lecteur, celle de savoir si l'héroïne principale est folle ou non, interrogation qu'il entretient tout au long du roman. Dans les premières mentions de Sarah, l'opinion publique est divisée sur la question : certains la considèrent « ...un peu folle » (Fowles, 12) tandis que d'autres « loin de là » (35). Enfin, le narrateur lui-même brouille les pistes avec une assertion énigmatique : « You will no doubt have guessed the truth : that she was far less mad than she seemed... or at least not mad in the way it was generally supposed. » (60) Bien que l'auteur affirme que Sarah est « bien moins folle que ce qu'il n'y paraît », cette analyse reste superficielle et le lecteur comprend que le narrateur omniscient lui-même n'a pas accès à la vie intérieure de Sarah. En effet, les verbes « seemed » et « supposed » ne s'en tiennent qu'aux apparences, de même que l'assertion cryptique qu'ils décrivent, et qui confirment tout de même une certaine folie chez elle. Cette divergence d'avis participe déjà à entretenir le mystère et une certaine errance psychologique : peut-être erre-t-elle sur le spectre de la folie, au bon vouloir des considérations de chacun ? À ce doute vient s'ajouter l'introduction de Sarah dans le dialogue, et sa propre description de son état mental à Charles : « I am not yet mad. But unless I'm helped I shall be. » (125) La temporalité et la modalité sont primordiales dans ces phrases puisque le « yet » signifie que sa folie est

² En français, nous remarquerons que ce lien syntaxique est inexistant puisque la formule la plus utilisée reste « devenir fou », utilisant donc un verbe assimilé à une transition d'états plutôt qu'à un déplacement, ce qui interroge les différentes conceptions culturelles de la folie entre différentes langues.

imminente bien que pas encore présente, et elle prend même une tournure prophétique avec le modal « shall », comme une fin inévitable. Au travers de ces deux phrases, elle décrit donc la chronologie de sa folie et se positionne en amont, comme prête à en entamer le processus. Toutes ces divergences dans le récit concernant la folie de Sarah, auxquelles vient s'ajouter le propre doute de la principale concernée, participent à présenter la folie de Sarah comme une errance psychologique. Bien que le lecteur n'ait jamais accès directement aux pensées de Sarah ni à sa voix, le narrateur dépeint un portrait social et psychologique de Sarah assez détaillé qui permet de comprendre que comme pour Grace, la nature de son errance psychologique est plus complexe que le simple terme de « folie ». Au chapitre 9, Fowles décrit la personnalité de Sarah et explique qu'elle possède un don spécifique : « she saw them as they were and not as they tried to seem» [with an] instinctual profundity of insight» (50). Cette sensibilité et instinct exacerbés sont considérés plus bas comme faisant partie des « curses » de la vie de Sarah, et contribuent à ses crises de mélancolies et ses accès de tristesse, et plus généralement à son sentiment d'errance psychologique. Le phénomène peut être aussi observé dans *The Crimson Petal and The White* avec le personnage d'Agnes. Le lecteur est très rapidement confronté à ses tourments psychologiques et à sa condition mentale fragile, notamment lors de son premier malaise en la présence de son mari. (Faber, 137) Alternant entre états stables et crises, décrite par William comme telle : « Normal one day; mad as a March hare the next. Undependable. » (409) L'errance psychologique de ce personnage est aussi évidente que le narrateur verbalise ses propres pensées de la sorte : « And in her own eyes ? In her own eyes she is neither sane nor insane; she is simply Agnes...» (157) La formule “neither/nor” jouant sur l'opposition entre « sane » et « insane » met en lumière la tension qui existe entre ces deux états auxquels elle n'appartient pas entièrement et entre lesquels elle navigue constamment. Mais ici, similairement à Fowles, Faber brise le quatrième mur et sabote la « suspension of disbelief » (Coleridge, 1817) du lecteur en lui apportant une information dont lui seul aura la connaissance, et qui offre une explication scientifique moderne aux troubles mentaux d'Agnes. En effet, page 215 il est expliqué que cette dernière possède une tumeur de la taille d'un œuf de caille derrière son œil gauche, ce qui serait à l'origine d'une grande partie de ses problèmes de santé mais qui, faute d'avancées scientifiques, ne sera jamais décelée dans le roman. En confiant cette information au lecteur, ce dernier comprend donc que la folie d'Agnes qui se traduit par une errance psychologique et une oscillation permanente entre deux états serait en fait plus justement qualifiée d'errance médicale. À ce sujet, dans l'ouvrage *Neo-Victorian Madness: Rediagnosing Nineteenth-Century Mental Illness in Literature and Other Media* Marshall Needleman Armintor remet en cause la folie d'Agnes : « Is too much information being offered

to the reader in order to maintain the narrative illusion that Agnes Rackham is profoundly mad? » (146) Avec la connaissance de cette information et la médecine moderne il est effet pertinent de remettre en question la folie d'Agnes que Armintor considère à juste titre être une illusion narrative. Et pourtant, cette illusion ne cesse d'être entretenue tout au long du roman, au fur et à mesure qu'Agnes s'enfonce dans ses désillusions et ses rêves, jusqu'à ce que son mari aspire à la faire interner. Elle erre donc comme mentionné précédemment entre folie et raison, et ce en raison de la divergence existante entre son corps et son esprit. Ayant grandi dans l'ignorance la plus totale des menstruations (233) et des mécanismes de reproduction, son corps lui est totalement étranger et effrayant. Elle l'exprime elle-même : « I don't want to bleed again. » (233) Et c'est en partie cette ignorance qui a mené à la dissociation entre son corps et son esprit ainsi qu'à son besoin de se réfugier dans des illusions et ses délires afin de surmonter une réalité qu'elle ne peut comprendre. Comme pour Grace Marks ou Sarah Woodruff, une dissonance déchire ces personnages entre corps et esprit, fiction et réalité, ou encore entre être et identité, ce qui les amène non plus seulement dans un état d'errance psychologique mais aussi identitaire. Comment naviguer entre toutes ces identités disparates ?

Cet autre type d'errance qu'Agnes met en lumière dans ces œuvres est celle de l'identité. Elle navigue entre différentes conceptions de son identité : son identité imaginaire dans le Couvent de la Santé avec son « Sun Body » (633), un corps de madone prépubère, ainsi que sa réelle identité d'épouse et de mère dans un corps qu'elle rejette à cause ce qu'elle appelle : « fault of design » (462), un défaut de conception. Sa vie consiste à errer entre ces deux identités dont l'une est imaginaire et divine et l'autre est réelle et vulgaire, un spectre identitaire qui ne fait qu'être accentué par le regard masculin de William. Dans son article, Braid affirme que l'identité des personnages féminins de ce roman est construite au travers du prisme masculin, et notamment de celui de William. En effet, selon elle la femme victorienne « se situe aux deux extrêmes : [elle est] une sainte idéalisée ou une bête repoussante, mais [dans tous les cas], toujours étrangère aux normes masculines » (2). Et cette binarité se retrouve dans le roman avec les personnages de Agnes, la sainte, et Sugar, la bête. Mais cette binarité entre madone et Marie-Madeleine n'est jamais fixée puisque comme l'autrice le rappelle, la femme peut passer de l'un à l'autre de manière simultanée (2), et c'est précisément ce qui amène l'identité d'Agnes à évoluer et à se métamorphoser tout au long du roman, instaurant une notion d'errance identitaire. Comme le souligne Lilia Louati dans sa thèse intitulée *Neo-Characterisation of the Female Protagonist in John Fowles's The French Lieutenant's Woman (1969), Michel Faber's The Crimson Petal and the White (2002) and Sarah Waters's*

Fingersmith (2002) , les premiers chapitres du roman la décrivent déjà comme une figure métaphysique, physiquement absente de la narration et simplement décrite par son mari et ses servantes (161), ce qui permet donc déjà de la rapprocher métaphoriquement d'un statut angélique et d'ancrer son errance symbolique dans le roman. Néanmoins, assez tôt dans le roman Lilia Ouati remarque aussi que ce statut angélique est très fragile et rapidement réduit à celui de fantôme (162), comme le montre sa première description éthérée dans les escaliers avec sa robe ample et flottante (Faber, 98). Mais si au début de leur relation, Agnes était considérée par William comme la figure de la sainte, décrite comme une « fille douce et au grand cœur » (291), elle évolue jusqu'à ce qu'à ce qu'à ses yeux elle devienne intenable et doive être enfermée : « Agnes is mad, she's been mad for years, and the situation is unmanageable, and the long and short of it is ... well, I believe she ought to be put away. » (Faber, 638) Dans cet extrait, William explique clairement sa vision de l'évolution d'Agnes et associe son identité à la folie, avec la répétition du terme « mad » ainsi que la continuité temporelle exprimée par la succession de « she is » et de « she's been ». Cette combinaison participe à l'essentialisation d'Agnes et à la définition de son identité uniquement sous le terme de « femme folle », concluant sa métamorphose en monstre. Le schéma opposé d'errance identitaire peut être trouvé chez Sugar, dont le personnage est construit en parallèle de celui d'Agnes. En effet, son statut de prostituée illustre déjà une tension présente à l'époque victorienne puisqu'elle est à la fois objet de dégoût et de répulsion des normes, mais aussi objet de désir inavoué. Son statut initial dans le roman la place donc déjà dans une position favorable à l'errance identitaire, entre deux extrêmes. De plus, il est intéressant de noter que ce contraste est amplifié puisque bien qu'elle évolue dans ce monde, elle n'aborde pourtant pas l'apparence ni même le comportement « habituel » d'une prostituée. Le narrateur décrit son corps comme caractéristique : « stick-thin, flat-chested and bony like a consumptive young man, with hands almost too big for women's gloves.» (29) Sugar ne correspond donc pas à l'image habituelle de la prostituée ni à un idéal de féminité puisqu'elle possède un physique androgyne sans courbes marquées qui détone avec les critères de beauté victoriens. Pour autant, elle possède beaucoup de succès dans son milieu, au grand étonnement de Caroline qui ne comprend pas que Sugar puisse être plus désirée qu'elle-même (31). Ce phénomène est explicité quelques pages plus loin : « She is an eager Devotee of every known Pleasure » (86) et fait de sa spécialité la diversité de ses pratiques. Ce paradoxe s'accompagne aussi d'un comportement hors du commun puisqu'en plus de passer pour une dame en public, elle possède des compétences inhabituelles pour quelqu'un de sa classe, comme le rappelle le narrateur : « Not only is Sugar *able* to read and write, she actually enjoys it. » (37) L'emphase mise sur

l'adjectif "able" révèle la réalité sociale de l'époque où seulement les classes les plus aisées avaient accès à une éducation et possédaient des loisirs. Par conséquent, du fait de toutes ces caractéristiques, Sugar s'inscrit en marge des marginaux, ce que l'auteur confirme en affirmant que : « Well, Sugar is determined to be different. » (35) Cette différence qu'elle cultive au travers de toutes ses particularités entraîne déjà une errance identitaire puisqu'elle évolue dans un monde très difficile, la prostitution, tout en aspirant à de meilleures conditions. Mais ce phénomène d'errance identitaire n'est qu'amplifié par le regard de William qui, comme pour Agnes, participe à sa transition de l'état de monstre à celui d'ange. Dès leurs premières conversations, la culture et l'intellect de Sugar surprennent William, à tel point qu'il la considère comme une « prodige » et comme possédant une qualité primordiale : « the male's instinctive grasp of what is major and minor. » (105). En plus de posséder des traits physiques dits « masculins », elle possède des qualités et une culture aussi considérée comme masculines, l'éloignant de la vision traditionnelle de la féminité ce qui en fait donc une figure monstrueuse. En effet, comme le rappelle Braid il s'agissait de « n'importe quel type de non-féminité » comme l'ambition intellectuelle qui faisaient la monstruosité d'une femme. (3) Mais en plus d'incarner une figure monstrueuse, les descriptions de Sugar touchent même au grotesque par son corps difforme mais aussi par le biais du regard de William, et ce notamment lors de leurs rapports sexuels : « How strange that when she had him in her mouth, it felt as if she had no teeth, whereas now, inside her vagina, the tender nub of his prick is being nipped by unyielding tucks of flesh. » (121) Le mot « strange » introduit déjà le passage et la notion du grotesque associée au corps de Sugar : il est présenté comme différent, étrange et difforme. De plus, ce passage fait aussi référence au *vagina dentata*, l'un des mythes les plus importants concernant la monstruosité féminine et selon lequel certaines femmes posséderaient des dents au niveau du vagin. Dans son ouvrage *La pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss présente ce mythe comme un retournement des rôles du « mâle comme mangeur [et de] la femelle comme mangée » (141). Cette description grotesque des parties génitales de Sugar en référence à ce mythe la représente donc comme un monstre mangeur d'homme, avec l'image du vagin qui devient une bouche. Cette allusion se retrouve aussi dans ce passage :

Her cunt opens wide like a nestling's mouth, and with an unsteady hand she sloshes water into it, half a glassful. (...) She repositions her feet on the carpet and, crawling crabwise, sprays a thin jet of water through the air. (Faber, 412)

Ici, son vagin est une fois de plus comparé à une bouche, en référence au mythe du *vagina dentata*, mais la description de son corps s'ancre d'autant plus dans le grotesque qu'elle est comparée à deux reprises à des animaux, un oisillon ainsi qu'un crabe. Faber puise son inspiration de la monstruosité féminine et hybride des romans victoriens, notamment de *Carmilla*, roman éponyme de Sheridan Le Fanu suivant l'histoire d'une femme mystérieuse aux traits vampiriques, symbole de puissance féminine et sexuelle dans un siècle où la femme se devait d'être contrainte et brimée.

Par conséquent, elle est au début du roman décrite comme un monstre sous différents aspects, mais ce statut est voué à évoluer et à être complexifié à mesure que leur relation évolue. En effet, de la figure monstrueuse de prostituée, Sugar se transforme peu à peu aux yeux de William en figure angélique puisqu'elle est d'une grande aide dans différents aspects de sa vie. Lorsqu'elle s'installe dans la demeure des Rachkam, elle prend le rôle de gouvernante pour Sophie, la fille de William et Agnes dont cette dernière en a clairement occulté l'existence, comme elle le démontre dans ses écrits : « *Whose baby can this be?* » (Faber, 515) Sugar devient donc une figure maternelle pour cette enfant privée de mère et élevée dans l'ombre. De plus, Sugar devient aussi la conseillère de William pour sa parfumerie, l'aidant à créer de nouveaux spots publicitaires et de nouveaux produits, « parlant affaires à la lueur de la lampe » (728) jusqu'à tard dans le bureau de William. Au travers de ces nouvelles fonctions qui lui sont attribuées, Sugar se transforme peu à peu en une figure angélique aux yeux de William, figure qui sera incarnée littéralement lorsqu'elle deviendra l'ange gardien d'Agnes qu'elle voit par la fenêtre (389). Dans cette errance identitaire, Agnes se réfugie dans le Couvent de la Santé pour se « retrouver », Sugar se réfugie quant à elle dans l'écriture d'un roman dans lequel elle réécrit son identité, libre de tout jugement social et dont elle est la seule créatrice. La dynamique inversée de ces deux personnages dans leur errance identitaire construit le roman et se solde, à la fin, par un renversement : William finit par se rendre compte que Sugar n'est pas l'ange qu'il avait imaginé, et les deux parviennent à s'enfuir. Leur identité, du moins dans le regard masculin, ne pourra jamais être définie clairement et elles deviennent libres d'errer et de se définir à l'abri du regard de William, mais aussi du lecteur. Dans cette errance identitaire, la notion de regard est donc primordiale : l'errance provient de la dissonance entre l'identité du personnage et celles apportées par les regards extérieurs. Grace Marks subit un sort similaire puisque bien que ce ne soit pas le regard d'un seul homme qui la définisse, c'est le regard de plusieurs instances sociales et institutionnelles qui la pousse à errer entre différentes identités. Le titre du roman, *Alias Grace*, est déjà annonciateur de cette errance identitaire puisqu'il

suggère qu'il n'existe pas qu'une seule Grace mais bien une multitude de versions de ce personnage, et comme l'affirment Sara Calvo de Mora Mármol et Adelina Sánchez-Espinosa dans leur article « Disinformation and public representations of identity. A feminist close reading of Margaret Atwood's *Alias Grace* » : « the question that emerges from this is whether we have known, or could ever know, the real Grace » (5). C'est précisément cette incertitude qui plane tout au long de l'œuvre tandis que le lecteur tente de rassembler les fragments d'identités éparpillés par l'auteur, entre fiction et histoire, afin de reconstruire le portrait de Grace Marks. Le roman débute en présentant son identité aux yeux de la loi et de l'opinion publique avec le deuxième chapitre intitulé « Rocky Road » (Atwood, 9) qui recense plusieurs documents d'époque tirés de journaux, d'archives de pénitenciers, d'esquisses et même un poème intitulé *The Murderess's confession*. Grâce à toutes ces informations disséminées dans ce chapitre, le lecteur comprend dès lors que Grace Marks est impliquée dans le meurtre de Thomas Kinnear et de Nancy Montgomery, qui est relaté plus loin dans le poème :

Mc Dermott held her by the hair,
And Grace Marks by the head,
And these two monstrous criminals,
They strangled her till dead. (14-15)

Grace est donc présentée dès le début comme une criminelle accusée de meurtre, et l'on retrouve, comme pour Sugar, la notion de monstruosité : sur le spectre de l'identité féminine, Grace se situe à l'extrême du « monstre », un emblème de marginalité. Avec cette mise en marge de la société est très vite introduite sa possible folie, notamment par le plaidoyer de son avocat qui la présente comme étant « next door to an idiot » (revoir) (26), dont la traduction française « à la limite de la débilité » la positionne déjà en marge de la société, différente et limitée. Par conséquent, cette identité construite par la justice est aussi soutenue par l'opinion public, et notamment au travers du témoignage de Susanna Moodie. Dans ce fragment d'histoire inséré au paratexte par l'autrice, la visite de Mrs Moodie à Grace participe à l'édification de son portrait de femme démente: « Among these raving maniacs I recognized the singular face of Grace Marks -no longer sad and despairing, but lighted up with the fire of insanity, and glowing with the hideous and fiend-like merriment. » (51) Teinté de morale religieuse, ce témoignage présente la protagoniste comme une bête tout droit venue des enfers, « éclairée par le feu de la folie » et « brillante d'une gaieté monstrueuse ». Et cette opinion très négative qu'elle a de Grace semble être partagée par le reste de la société lorsque le pasteur lui-même avoue qu'il existe « un sentiment largement répandu contre Grace » (91). Pour autant, des doutes persistent quant à son implication dans le double meurtre et il reste très difficile de

trancher entre la culpabilité et l'innocence, soit les deux identités potentielles de Grace, comme le met en lumière le pasteur Verringer dans cette réflexion : « we are caught between the notion of a possibly innocent woman, who many believed to be guilty, and a possibly guilty woman, whom some believed to be innocent. » (91) Au travers de cette réflexion, le pasteur met parfaitement en lumière un point majeur du roman : l'errance. Le parallélisme de la construction de la phrase indique une indécision, un aller-retour constant entre les deux possibilités, tandis que le pasteur verbalise clairement la situation de Grace qui est celle d'être « coincée ». Elle se retrouve coincée entre différentes identités, la meurtrière folle ainsi que l'innocente manipulée, des identités que la presse n'a pour cesse d'édulcorer et d'agrémenter de mensonges, dans une course effrénée au sensationnalisme :

A lot of it is lies. They said in the newspaper that I was illiterate, but I could read some even then. [...] They did say some true things. [...] That is what really interests them—the gentlemen and the ladies both. They don't care if I killed anyone, I could have cut dozens of throats, it's only what they admire in a soldier, they'd scarcely blink. No: was I really a paramour, is their chief concern, and they don't even know themselves whether they want the answer to be no or yes. (Atwood, 30)

Très tôt dans le roman, Atwood fait ressortir le sensationnalisme de la presse ou ce style de « yellow journalism » qui « mise sur du tape-à-l'œil afin de se vendre davantage » (Wikipédia) et qui est utilisé pour couvrir cette affaire. La vérité n'a pas sa place dans ce type de journalisme tant que le lecteur, et consommateur, est happé par des gros titres tous plus fantasques les uns que les autres, s'éloignant même du cœur de l'affaire. Toute la personne de Grace Marks y est épiée, de son physique à ses capacités, mais avant toutes choses, sa vie amoureuse. En effet, de manière hyperbolique et très crue, Grace illustre les différentes attentes existantes entre hommes et femmes : peu importe l'atrocité de l'acte qu'elle a commis, la vraie question reste de savoir si elle était ou non l'amante de McDermott, mettant en évidence ce que Guy Debord appellera plus tard la « société du spectacle », une société dominée par l'image et le divertissement à outrance. Comme le remarque justement Manuela López Ramírez dans son article « Margaret Atwood's Grace Marks as an Outcast: Rewriting Nathaniel Hawthorne's Hester Prynne », « pour la majeure partie de la société, Grace Marks la célèbre meurtrière devient une attraction sociale et médiatique » (8), une entité passive qui erre entre tous les discours extérieurs tenus à son égard. À la question originelle du roman qui est celle de son innocence ou de sa culpabilité viennent donc se greffer une multitude d'autres dimensions de

l'affaire ne remettant plus en cause seulement son implication dans l'affaire du meurtre mais questionnant sa personne sur tous les aspects. Une fois de plus, elle incarne la figure du monstre, de la bête de foire exclue et pointée du doigt et qui porte toutes les tares d'une société : la violence, le vice, la sexualité débridée, la pauvreté... Grace n'est donc plus qu'un assemblage d'identités, une chimère construite de toute pièces par la société qui l'entoure. Cette position l'amène à se perdre dans son propre reflet dans le miroir :

Sometimes when I am dusting the mirror with the grapes I look at myself in it, although I know it is vanity. [...] I think of all the things that have been written about me—that I am an inhuman female demon, that I am an innocent victim of a blackguard forced against my will and in danger of my own life, that I was too ignorant to know how to act and that to hang me would be judicial murder, that I am fond of animals, that I am very handsome with a brilliant complexion, [...] how can I be all of these different things at once? (Atwood, 25)

Ce miroir en apparence normal joue ici le rôle métaphorique du miroir déformant, lui renvoyant au visage une liste de caractéristiques graduelles, passant d'un extrême à un autre en une seule phrase : du démon inhumain à la victime douce et mignonne, recyclant une fois de plus l'opposition binaire de monstre et de l'ange. Sa réflexion se conclue sur une question rhétorique mettant en évidence sa perte d'identité parmi toutes celles qu'on lui a créées : comment incarner toutes ces choses à la fois ? De la même manière que le miroir reçoit et renvoie son image, Manuela López Ramírez affirme que Grace joue un rôle similaire : « she only exists as the passive recipient of whatever views are projected upon her » (8). Elle navigue donc constamment entre toutes ces images, créant confusion parmi la société de son époque et les lecteurs modernes. La multiplicité des identités de Grace Marks constitue cependant une réalité à double tranchant : si elle complique la définition de son innocence ou de sa culpabilité, elle lui ouvre également des horizons de rédemption. Cette possibilité est notamment soutenue par le pasteur Verringer et son comité, qui défendent son innocence, ainsi que par les travaux du docteur Jordan. L'ambiguïté de son rôle dans le meurtre est soulignée par le pasteur lui-même : « She could well have been convinced by others that she had done something of which she is innocent » (Atwood 89). En insistant sur l'idée que Grace aurait pu être influencée par d'autres, il introduit une faille dans l'accusation portée contre elle, et avec cette faille survient ainsi la possibilité de son innocence et d'une potentielle rédemption. Pour ce faire, le pasteur joue sur la notion de la mémoire dans cette conversation avec le Dr Jordan : « Since her return

from the Asylum, however, you say she denies it./ She denies the memory of it » (Atwood 89). En nuanciant ainsi les propos du docteur Jordan et en mettant en avant l'instabilité de la mémoire, le pasteur propose une version alternative de l'identité de Grace, où l'oubli devient un moyen de préserver son innocence. Cette incertitude identitaire culmine à la fin du roman lorsque Grace, fidèlement aux faits historiques, se voit graciée par la justice afin de refaire sa vie sous une nouvelle identité, une énième « alias Grace ». Une option qui n'est pas offerte à toutes les autres héroïnes, car bien qu'Agnes et Sugar arrivent à fuir le regard inquisiteur de William et du lecteur, ce n'est pas le cas pour Sarah Woodruff, le personnage principal du roman *The French Lieutenant's Woman*.

De manière similaire à *Alias Grace*, le titre *The French Lieutenant's Woman* met en avant l'errance identitaire du personnage principal puisqu'elle est présentée au lecteur par le biais d'une autre personne, le lieutenant français. L'usage du génitif est d'autant plus marquant qu'il symbolise une appartenance et un refus d'attribuer une identité propre à Sarah, elle ne peut exister qu'au travers de constructions extérieures. Son vrai nom n'est d'ailleurs introduit qu'après ses différents surnoms de « poor Tragedy » et de « French lieutenant's woman » (Fowles, 12), démontrant bien la prévalence de sa multitude d'identités fictives sur son être bien réel. Sans pour autant rentrer dans des questionnements shakespeariens autour de l'importance du nom, son absence dans les premières pages reste significative puisqu'elle révèle le thème majeur de l'errance identitaire qui entoure Sarah tout au long du roman : lui refuser son nom revient à lui refuser son identité tandis que lui créer des surnoms revient à lui en créer d'autres. Aux yeux des personnages, Sarah n'est donc qu'une pluralité de constructions identitaires qu'elle incarne tour à tour dans leur imaginaire, comme le démontre cette réflexion de Charles : « ...perhaps Sarah the prostitute had reminded Charles of the uniqueness of Sarah the outcast » (287). Dans cette phrase se côtoient les deux mythes principaux créés autour du personnage de Sarah que la nominalisation (« the prostitute » et « the outcast ») ancre à la fois dans le vocabulaire mais aussi dans l'imaginaire, participant à la fragmentation de son identité : la structure de la phrase laisse suggérer que « Sarah the prostitute » et « Sarah the outcast » sont deux personnages distincts. Cependant, il est important de noter que ces deux identités n'existent pas indépendamment l'une de l'autre et que leur proximité syntaxique témoigne de leur proximité sémantique : « Sarah the prostitute » et « Sarah the outcast » sont deux notions qui cohabitent dans la même temporalité dans l'esprit de Charles, ce qui est la source de ses conflits intérieurs. Cette idée est d'ailleurs renforcée un peu plus loin dans le texte lorsque le narrateur explique la raison de son mal-être : « he became increasingly unsure of the frontier

between the real Sarah and the Sarah he had created in so many such dreams » (367). Une fois de plus, la pluralité du personnage de Sarah est mise en avant, mais cette fois-ci avec l'opposition d'une « real Sarah » et d'une Sarah onirique créée par Charles. Le terme de « frontière » choisi par le narrateur confirme une fois de plus l'errance identitaire expérimentée par Sarah : des frontières séparent ses différentes identités parmi lesquelles elle navigue indéfiniment.

Dans ces œuvres, la folie est donc représentée sous une pluralité de différents types d'errances, psychologique, identitaire, et géographique, suggérant une transition constante entre différents états, une fluctuation incessante entre folie et raison, exclusion et inclusion et être et ne pas être. Ces considérations nous amènent à nous questionner sur le positionnement de la folie et à ses caractéristiques proches d'un état liminal, situation d'entre deux inconfortable explorée dans ces œuvres.

c) Notion de liminalité

Dans son ouvrage intitulé *Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events*, Arpad Szokolczai propose de définir la liminalité comme étant « le seuil qui marque la limite entre deux phases » (1). Dans le premier chant de l'Enfer, ce seuil se caractérise par la forêt sombre et obscure dans laquelle se trouve Dante, symbole de liminalité. Il s'agit en effet d'un état de confusion, mais il s'agit aussi plus littéralement d'un entre-deux qui ne se trouve ni dans le monde des défunts, ni dans le monde des vivants, et qui précède même son voyage entre les trois dimensions de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis. Dans leur *traviamenti* respectifs, la folie de nos héroïnes s'exprime donc sous une forme de liminalité et les positionne dans ce sas limitrophe entre deux phases : folie et raison, normes et marginalité, etc. L'exemple le plus probant reste celui de Sugar puisqu'elle côtoie différents mondes sans jamais appartenir à aucun d'entre eux. Issue du monde de la rue, elle détone dans ce monde de vulgarité (Faber, 37), elle est une prostituée aux allures de « lady » (38) et navigue entre obscénité et innocence : « What makes Sugar a rarity is that she'll do anything the most desperate alley-slut will do, but do it with a smile of child-like innocence. » (38) Une fois de plus, l'antithèse de cet exemple démontre les facettes opposées de la personnalité de Sugar, accentuées par l'écho entre le nom et l'adjectif composés « alley-slut » et de « child-like » qui mettent en lumière l'entre deux qu'elle représente, à mi-chemin entre deux extrêmes. Dans la suite du roman, cette position liminale continue puisqu'elle est admise dans la maison des Rackham officiellement en tant que gouvernante de Sophie, officieusement en tant que

maîtresse de William puis aussi conseillère. Tandis qu'elle n'incarne jamais entièrement aucun de ces rôles qui lui sont attribués tour à tour tout au long de la journée et de l'histoire, elle erre entre toutes ces identités de la même manière qu'elle erre dans la maison Rackham, tel un fantôme :

In her final minutes of wakefulness, Sugar wishes she could float through the Rackham house like a ghost and see its inhabitants now, as they really are. She wishes she could pass through the heavy wooden door of William's study and see what he's up to; wishes she could peer into his very brain and winkle out his reasons for avoiding her. She wishes she could see Agnes, the real flesh-and-blood Agnes whom she has touched and smelled, doing whatever it is that Agnes does in her room at night ... (Faber, 527)

La liminalité de Sugar est représentée ici grâce à la figure du fantôme, cette entité bloquée entre corps et esprit, entre le monde des vivants et le monde des morts, et défiant toutes les lois qui l'entourent, symboliquement illustré par le fait de traverser des objets. De la même façon, Sugar est bloquée entre toutes ses identités et entre les deux mondes qu'elle côtoie sans jamais ne réellement appartenir à l'un ou à l'autre, transcendant les normes de la même manière que les fantômes transcendent les lois de la physique. Sa corporalité, ici représentée par le monde dont elle est issue, entre en conflit avec son esprit, l'aristocratie ou le monde auquel elle aspire mais qu'elle n'arrivera jamais réellement à atteindre. Le conflit est mis en lumière grâce à la tension existante entre son propre flottement céleste (« float ») et la corporalité très crue d'Agnes, la « vraie Agnes en chair et en os » dont l'aspect charnel est désiré par Sugar. La marginalité et la folie sont donc synonymes de liminalité et ce roman le met en avant avec le leitmotiv du fantôme qui apparaît plusieurs fois pour aborder la position liminale des différents personnages marginaux, comme Agnes qui chaque nuit se met à rêver du Couvent de la Santé dans lequel elle se retrouve dans un entre-deux : « no longer Agnes Rackham of Chepstow Villas, Notting Hill, but not a ghost either. » (356). Dans sa thèse intitulée *The Method in the Madwoman : Functions of Female Madness and Feminized Liminality in Jane Eyre, Wuthering Heights, and "The Yellow Wallpaper"*, Ivy E. Poitras introduit ce phénomène sous le nom de « liminalité féminine », (1) décrivant ainsi cette expérience de la folie et de la marginalité comme une position liminale propre aux personnages féminins que l'on retrouve dans le trope de la « madwoman ». Un peu plus loin dans son introduction, elle définit cette notion en la qualifiant d'une « suspension de la personne » (5) où les héroïnes en marge ne se retrouvent non plus seulement dans une position liminale et sur le seuil mais dans une position suspendue à tous

les niveaux : temporel, spatial et social. Différents exemples de *The French Lieutenant's Woman* permettent d'illustrer cette idée puisqu'à plusieurs reprises, Sarah est présentée comme n'entrant ni dans les codes sociaux ni dans la temporalité de son époque sans pour autant trouver d'alternative dans laquelle s'ancrer, une idée qu'elle émet avec cette réflexion : « I am nothing, I am hardly human anymore. » (Fowles,153) La « suspension de la personne » prend tout son sens car Sarah démontre qu'en n'étant plus un objet de féminité conventionnel (résumé par le « nothing », l'opposé de « thing »), elle en perd toute son humanité et son droit d'exister, la laissant donc en suspens. Cette position spatiale est exploitée par Golestani dans son article intitulé « A Study of the Construction of Female Identity: John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* », dans lequel elle affirme qu'en plus d'être née « en dehors de son époque », le combat que Sarah mène contre l'approche victorienne de la sexualité la positionne au-dessus de l'horizon de son époque. (330) La dualité de sa suspension en fait donc à la fois une non-personne, dont l'identité est laissée entre parenthèses mais aussi à la fois un « messager du monde moderne » (330), lui attribuant un rôle bien plus complexe que celui du « fou » victorien conventionnel. Mais pour autant que la folie soit présentée comme liminalité, elle n'en reste pas moins contraignante pour les différentes héroïnes qui fuyant un système oppressif de normes semblent se retrouver paradoxalement coincées à l'extérieur, vouées à errer tragiquement.

Par conséquent, il semblerait que lorsque la folie est envisagée comme une position liminale dans la société elle constitue à la fois une nouvelle forme d'enfermement prolongeant l'image de la *Madwoman in the attic* de Gilbert et Gubar tout en jouant sur la tension entre enfermement et liberté. Dans cette réécriture de ce personnage emblématique nous pensons tout d'abord à Agnes en tant qu'imitation de Bertha Mason dans *Jane Eyre*, la première épouse enfermée de Mr Rochester. C'est l'exemple le plus conventionnel d'enfermement, et pourtant la liminalité d'Agnes semble être une prison beaucoup plus contraignante que les quatre murs de sa chambre, desquels elle finit d'ailleurs par s'échapper à la fin du roman. Cet acte désespéré en prouve d'ailleurs leurs limites physiques franchissables ainsi que le double aspect de la liminalité comme prison et liberté forcée. Dès le début du roman, elle est absente du discours puisque pour les amis de William, « Agnes n'existe pas jusqu'à ce que William parle d'elle ». (Faber, 141) Agnes est donc déjà exclue du langage et des conversations et de la même façon que le chat de Schrödinger n'est vivant que lorsque la boîte est ouverte, Agnes n'existe que lorsque son nom est mentionné. De surcroît, elle est aussi isolée de la société puisque n'ayant pu participer à la dernière « season » (157) elle n'entretient plus aucun lien social extérieur si

ce n'est pour Mrs Fox et Henry Rackham. En plus d'être enfermée dans l'équivalent symbolique du grenier, elle est par conséquent aussi enfermée en dehors du langage et en dehors de la société. Agnes est un exemple probant de ce que Lenz intitule un « outsider within » (101) dans son ouvrage *John Fowles, visionary and voyeur* : bien que rejetée par la société extérieure, elle reste non plus seulement « en marge », mais enfermée « dans la marge ». Cette tradition littéraire (et littérale) d'enfermer la folie dans la marge remonte à l'époque médiévale où avant d'habiter le texte les fous en ont habité les marges, ces espaces liminaux de seuils séparant texte et monde extérieur. Les *marginalia*, ou figures grotesques et hybrides, fleurissent autour du texte et comblent le vide de la page en occupant une position liminale qui ne leur permet pas d'appartenir au texte sans pour autant s'en libérer. La page du psaume 13 du *Psautier d'Alphonse* (1284) en est un bon exemple, mettant en scène un fou accompagné de deux singes, animaux exotiques et associés à la folie :

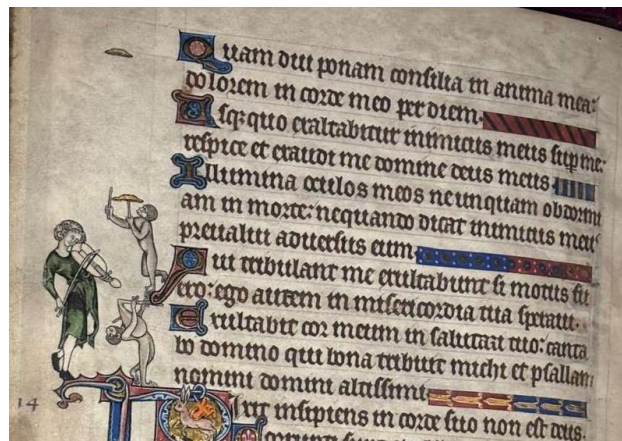


Image 1: Psaume 13, *Psautier d'Alphonse*, 1284, Exposition du Louvres "La figure du fou", 2024-2025

Il semblerait donc que dans sa folie, Agnes représente une version moderne et symbolique de *marginalium*, enfermée dans une prison narrative mais dont les limites floues participent à son enfermement, ou construisent une ambiguïté entre une forme d'aliénation et de liberté. La folie comme état liminal joue donc un rôle plus carcéral que les structures de confinement connues de la littérature victorienne tout en offrant une forme de liberté tragique : celle de pouvoir errer mais sans jamais s'ancrer. Tandis que Faber reprend la figure de la *madwoman in the attic* pour en démontrer les limites, Atwood explore les différents types d'enfermement grâce à la représentation du système carcéral que représente le pénitencier. Le lecteur comprend très vite que la multitude d'identités de Grace, décrites tour à tour par l'opinion publique, la justice et la presse (Atwood, 25), justifient son enfermement liminal entre innocence et culpabilité et de surcroît, de son exclusion sociale dans le pénitencier. Néanmoins, si le

caractère liminal de la folie est à l'origine de son incarcération, il est à l'origine de bien plus d'enfermements moins tangibles que les murs d'une prison. Tout d'abord, le caractère liminal de sa folie la mène à un enfermement identitaire qu'elle exprime elle-même en ces termes : « How can I be all of these different things at once ? » (Atwood, 25) En se trouvant sur le seuil séparant folie et raison, Grace se voit enfermée dans différentes versions d'elle-même sur lesquelles elle n'a aucun contrôle, comparant son histoire à un « bateau écrasé par les icebergs [...] et [dont] tous [les passagers] à bord [restent] impuissants » (Atwood, 345-346). La métaphore du naufrage causée par une force de la nature souligne son sentiment d'impuissance et de captivité provoqué et entretenu par le monde qui l'entoure. D'une certaine manière, cet enfermement est aussi narratif puisque la chose principale devant laquelle elle reste impuissante, c'est son propre récit, comme elle le témoigne au Dr Jordan lorsqu'il lui montre sa confession: « That is not really my Confession, I say, it was only what the lawyer told me to say, and things made-up by the men from the newspaper... » (116) En attestant que sa confession n'est en fait pas sienne mais un simple patchwork de différentes sources erronées, Grace illustre comment la liminalité de sa folie représente aussi une prison narrative et textuelle dont l'écriture ne dépend pas d'elle. Le caractère liminal de la folie de ces personnages les plonge donc dans ce que Poitras caractérise « d'état imposé de non-être » (« imposed state of nonbeing ») (3), suspendues dans leur existence par l'identité qui leur a été attribuée, et vouées à errer, enfermées à l'extérieur, fatalement libres. La folie de ces héroïnes, dû à son caractère liminal, les place donc dans un état d'entre-deux identitaire tout en mettant l'emphase sur le lien étroit entre folie et identité. Il est intéressant d'explorer comment tout en reprenant les traditions littéraires de la folie victorienne, le néo-victorianisme offre une analyse plus complexe de ce purgatoire identitaire qu'est la folie vagabonde.

II. La folie comme purgatoire identitaire ?

En poursuivant ce voyage dantesque au cœur de la folie néo-victorienne, cette deuxième partie visera à éclairer le lien étroit entre folie et identité présent dans ces œuvres ainsi que la critique qu'elles en proposent. Après avoir montré que la folie néo-victorienne se caractérise par une forme de *traviamento*, nous mettrons en évidence ici son caractère liminal et nous interrogerons son rôle de purgatoire identitaire pour les héroïnes, lequel soulève de nombreuses questions d'ordre ontologique et épistémologique sur la nature même de la folie. Nous

interrogerons ainsi non seulement les conceptions victoriennes de la folie, mais aussi la manière dont ces trois romans en proposent une réécriture moderne au travers de leurs figures féminines.

a) L'être et l'identité

Pour comprendre la relation étroite entre folie et identité, il est primordial de définir les notions d'« être » et d'« identité » qui sont toutes deux fondamentales pour la compréhension de ce travail. Bien que très similaires, ces notions trouvent leurs origines respectives dans deux philosophies distinctes : l'existentialisme et l'essentialisme. Par « être », nous entendrons ici la conscience d'exister, définie par des actions qui ont une dimension ontologique. Ce concept repose notamment sur la célèbre formule de Sartre, « l'existence précède l'essence » développée dans *L'existentialisme est un humanisme*. En effet, ce principe est à l'origine même de la philosophie existentialiste moderne ainsi que de la notion « d'être » puisqu'il considère que l'Homme n'a pas de nature prédéterminée et qu'il se définit uniquement par ses actions, lui donnant donc une responsabilité quant à son avenir et ses actes futurs, même si le libre-choix n'existe pas. À l'opposé, la notion d'« identité » est inspirée de la pensée essentialiste platonicienne que l'on retrouve notamment dans *La République*, où Platon postule l'existence d'une essence immuable propre à chaque être ou objet. Cette perspective, prolongée par sa « Théorie des Idées », suppose une nature fixe, inscrite en l'individu, que la société s'efforce de décoder. L'identité renvoie alors à une réinterprétation moderne de cette philosophie platonicienne. L'identité correspond au déchiffrement essentialiste de l'être et aux propriétés qui lui sont attribuées par la société, et cette dernière se concentre donc plus sur l'aspect épistémologique de l'existence. Par conséquent, l'identité liminale des héroïnes et leur errance constante entre folie et raison fait ressortir la tension existante entre ces deux notions d'être et d'identité et la dynamique qu'elles entretiennent tout au long de ces œuvres, ce qui en fait naître la folie.

Dans les œuvres néo-victoriennes étudiées, l'errance liminale des héroïnes entre folie et raison donne à voir la tension entre ces deux concepts. Leur parcours révèle comment la folie peut émerger d'un déséquilibre entre identité sociale, imposée et rigide, et être individuel, libre de se définir par ses choix et ses actions. Cette tension entre liberté individuelle et détermination sociale trouve un écho profond dans le débat entre Camus et Sartre. L'expérience de l'absurde des héroïnes, vécue à travers leur marginalité, leur silence ou leur délire, évoque la révolte

camusienne du *Mythe de Sisyphe* : lucide, sans espérance, mais toujours vécue avec dignité. En même temps, leur volonté de se (re)construire en marge des normes par l'écriture ou l'évasion illustre une vision de la liberté plus sartrienne, comme évoquée dans *L'Existentialisme est un humanisme*. Selon Sartre, l'être humain se définit par ses actes et s'empare de sa liberté, même dans l'adversité. Par conséquent, loin d'être tranchée cette errance entre être et identité oscille aussi entre ces deux postures philosophiques, comme si la folie néo-victorienne était l'espace où Camus et Sartre se rencontraient, mais sans jamais se réconcilier.

C'est aussi précisément ce déséquilibre que Michel Foucault analyse dans *Surveiller et punir*, où il décrit le processus d'« individualisation » qui, dès le XIXe siècle, assigne à chacun une place normative dans la société. Dès lors, l'individu est devenu « calculable », soumis à des normes de comportement quantifiables, et défini en fonction d'un référentiel de normalité. Comme il l'explique dans la partie intitulée « L'examen », lors du basculement du système pénal au XIXème siècle, l'individualisation, ou ce qu'il qualifie « d'établissement d'une norme de comportements en société » a commencé à être quantifiée et par conséquent comparée à un référentiel d'anormalité (195). Dans ce processus d'individualisation, la folie s'inscrit donc aux antipodes des normes et comportements sociaux acceptés, à tel point qu'elle en devient une caractéristique atténuante lors de condamnation : « impossible [...] de déclarer quelqu'un à la fois coupable et fou » (25). Cette affirmation démontre donc deux choses primordiales à la compréhension de la folie comme une essentialisation. Tout d'abord, cela démontre la mise en marge du fou puisqu'un homme ou une femme que l'on peut juger pour ses crimes est un homme ou une femme saine(e) et intégré(e) à la société, tandis qu'un homme ou une femme qui n'est pas jugeable pour ses crimes n'en fait pas partie et ne rentre pas dans les codes de normalité. Mais cela permet aussi de comprendre que la conception de la folie découle de l'essentialisme : de la même façon que Foucault présente le « délinquant » comme un type d'individu qui s'oppose à « l'innocent », il présente aussi la folie comme une essence et une identité qui s'oppose à un référentiel de normalité. Plus loin dans le passage, Foucault conclura cette démonstration en comparant « folie » et « anomalie » (25), renforçant donc la dualité entre « folie » et « raison » et leur caractère essentialiste : on ne peut être que l'un ou l'autre et ne pas rentrer dans les cases revient à être fou, une vision tranchée que l'on retrouve plus généralement dans la pensée structuraliste. En effet, que cela soit chez Saussure en linguistique, Lacan en psychanalyse ou encore Lejeune en littérature, tous s'accordent à dire que l'identité est avant tout une position occupée par le sujet dans un système symbolique. Dans son article « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », Deleuze résume cette idée en définissant l'individu

et sa place dans la société en ces termes : « C'est qu'il [l'individu] constitue lui-même le genre ultime de la structure ou sa place totale : il n'a donc d'identité que pour manquer à cette identité, et de place que pour se déplacer par rapport à toute place. » (12) Il n'y a aucune place pour la liminalité, l'entre-deux ou le doute puisque l'identité est un principe binaire existant uniquement pour marquer son absence. Il en est de même pour la folie : c'est un état binaire d'être ou de « ne pas être », existant uniquement en parallèle à la folie. La binarité structuraliste entre « folie » et « raison » se retrouve dans chacune des œuvres de ce corpus qui décrivent une folie essentialiste au travers des différentes héroïnes et de l'identité fixe qui leur est assignée. Pour autant, ces œuvres ne se limitent pas à exposer la folie essentialiste puisqu'elles participent à la remettre en question en créant une tension avec l'existentialisme, entre identité et être.

Le travail du Docteur Jordan dans *Alias Grace* semble parfaitement incarner l'essentialisme victorien à son paroxysme : le but de son étude est de définir si Grace est folle ou non dans le but d'aider le comité à prouver son innocence (Atwood, 87). Il incarne donc la doxa de la société puisqu'il cherche à assigner à Grace une identité définie et unique, entreprise qui s'avère bien plus délicate que prévue. Le Dr Jordan explique au Pasteur que dans le cas de Grace, la vérité est certainement plus complexe qu'un cas de possession démoniaque, idée qu'il résume en ces termes : « The truth may well turn out to be stranger than we think. » (91) Bien que cette phrase serve à introduire sa propre théorie scientifique, elle annonce aussi la tournure inattendue que prendra le travail du docteur, qui, malgré des heures de conversation avec Grace n'arrivera pas à ses fins scientifiques et ne pourra déterminer un réel verdict sur son identité. Ainsi, il remet en cause l'essentialisme victorien. Tout comme le personnage d'Agnes, le personnage de Grace rejette cette identité unique que l'on essaie de lui imposer et met en lumière les limites d'une approche essentialiste de l'identité et de la mémoire qui sont multifacettes et indomptables. Cette tension constante entre essentialisme victorien et existentialisme néo-victorien est mise en avant dans cette réflexion du Dr Jordan destinée à l'un de ses amis : « It would be helpful to me, if she were indeed mad, or at least a little madder than she appears to be; but thus far she has manifested a composure that a Duchess might envy. » (Atwood, 153) Son approche binaire et quantitative de la folie (« a little madder ») est mise à mal par l'identité et le discours de Grace qui sont complètement fragmentés et ne permettent pas de la rendre « calculable » et identifiable par le Dr Jordan. Bien au contraire, elle semble se trouver aux antipodes de la figure du fou et adopter une attitude aussi calme que celle d'une duchesse, ce qui vient totalement remettre en question cette approche essentialiste

de la folie et introduire la notion d'existentialisme : Grace peut être autant définie par les discours institutionnels que par ses propres actions, et elle en joue pour brouiller les pistes.

Cette tension est aussi présente dans *The Crimson Petal and The White* dans lequel Agnes et sa présumée folie s'inscrivent comme un refus de la société victorienne contraignante et essentialiste. Comme expliqué plus tôt, Agnes est enfermée dans un rôle qu'elle ne comprend pas, en étant tout d'abord introduite dans le roman comme étant l'idéal victorien de féminité : « She is a high victorian ideal [...] She is a paragon of porcelain femininity, five foot two with eyes of blue, her blonde hair smooth and fine, her mouth like a tiny pink vulva, pristine.» (Faber, 131) Comme la poupée de porcelaine à laquelle elle est comparée, elle se doit de rester figée et immobile sur son étagère tout en remplissant ses devoirs de femmes dont il est question dans la mention plutôt crue de « tiny pink vulva ». En effet, l'opposition de l'image de la poupée enfantine et de celle du sexe féminin fait ressortir le rôle ambivalent attendu des femmes victorienne, naviguant constamment entre pureté infantile et objet de désir masculin charnel, un idéal inatteignable qui sera en partie à l'origine de la folie d'Agnes. Dans ce paragraphe sont donc résumés les rôles contradictoires qu'elle est censée occuper dans la société et permet de mettre en lumière le paradoxe qu'ils représentent : comment incarner autant de choses aussi contraires ? De la même manière qu'elle rejette son rôle de mère en oubliant inconsciemment l'existence de sa fille, il semblerait que la folie d'Agnes soit une manière de rejeter l'identité d'idéal de féminité qu'on lui impose en remettant en cause les codes et les normes.

Le titre de *The French Lieutenant's Woman* à lui seul permet de présenter l'essentialisation de Sarah comme un point clé de l'œuvre : l'utilisation du génitif pour nommer Sarah par le biais d'une tierce personne implique déjà le fait qu'on lui attribue une identité avant même qu'elle n'ait eu l'opportunité de se présenter aux lecteurs. Elle se trouve placée dans la sphère sociale et nommée par son statut, en l'occurrence illégitime, deux processus d'assignation. L'œuvre n'a même pas commencé que le paratexte introduit l'identité de Sarah comme étant fixée, et surtout comme ne lui appartenant pas entièrement. De même, le fait qu'elle soit tout d'abord introduite au lecteur au travers de ses divers surnoms de « tragedy » ou « French lieutenant's woman » avant même que son véritable nom soit mentionné montre aussi la prévalence d'une identité construite par la société sur son « être » qui restera un mystère tout au long du roman. Son identité de femme déçue et de femme folle, en grande partie construite par la société, prend donc le dessus sur son être et son identité et la fige dans ce personnage de

« madwoman » qui semble même être prédéfini. À plusieurs reprises le tragique destin du père de Sarah est mentionné, notamment au chapitre neuf où le lecteur apprend qu’il a fini ses jours dans un asile psychiatrique : « For several years he struggled to keep up both the mortgage and a ridiculous façade of gentility ; then he went quite literally mad and was sent to Dorchester asylum. He died there a year later. » (51) Le destin tragique de ce père, ressemblant quelque peu à celui de Sarah, semble aussi faire allusion à une forme de déterminisme social : de la même façon que son père a été rendu fou par une société dans laquelle il n’a jamais trouvé sa place, sa fille reproduit un schéma similaire, à quelques détails près. Mais contrairement à son père, en mentant sur son statut de femme déçue, Sarah fait le choix de sortir de la même société qui a rendu fou son propre père avant qu’elle ne la rende folle elle-même, dans cet acte pur d’existentialisme et d’autodéfinition que symbolise sa relation avec Varguennes. Par conséquent, il existe bien une tension constante entre la tentative de définition des héroïnes par une société essentialiste et ultra-normée ainsi que le rejet existentialiste de cette identité, qui prend la forme de folie. Dans son article intitulé “A Study of the Construction of Female Identity: John Fowles’ *The French Lieutenant’s Woman*”, Narjes Golestani résume la situation de Sarah en ces termes, qui s’appliquent aussi à Grace et Agnes : “Sarah’s resistance to being explained and understood can be regarded as a mode of resistance against the defining capacities of the narrative which colonize and control gender categories.” (332) Dans leur folie, qui peut se lire comme le rejet d’être définies et comprises, les héroïnes s’opposent avant tout aux instances de définitions qui contrôlent les normes de genres, mais aussi de classe, mettant ces deux facteurs au centre de la figure du fou vagabond.

b) Folie : notion de classe et genre

Dans son discours *Propos sur la causalité psychique*, Lacan prononce la célèbre phrase « ne devient pas fou qui veut », mettant en lumière la complexité des troubles mentaux qui relèvent moins d’un choix que d’une structure psychique singulière et propre à chaque individu. Et si cette citation est avant tout d’ordre psychologique, elle permet aussi de mettre l’emphase sur les facteurs déterminants qui interviennent dans les troubles psychiques. Ici nous allons considérer deux aspects sociologiques : le genre et la classe sociale. Ces deux facteurs agissent tour à tour comme des catalyseurs ou des remparts contre la folie, favorisant son développement chez certains individus ou conférant une immunité sociale quasi-totale à d’autres. La folie n’est donc pas question de choix mais bien d’une multitude de facteurs dont la classe sociale et le genre peuvent faire partie, comme le démontrent les œuvres de ce corpus.

Tout d'abord, le néo-victorianisme semble présenter la folie comme une question de genre : toutes les héroïnes de ces œuvres sont considérées comme étant folles par le reste de la société à cause de leur statut ou comportement marginal. En effet, Grace est une meurtrière, Sarah une femme déçue, Agnes une « madwoman » et Sugar une prostituée monstrueuse. Mais cette tendance de la folie féminine ne se limite pas aux intrigues principales puisque dans *The Crimson Petal and The White* par exemple, même des personnages comme Mrs Fox ou Mrs Castaway (dont l'onomastique révèle déjà la posture de « naufragée ») frôlent la folie aux yeux des autres personnages masculins. Lors de leur première rencontre, William ne peut expliquer la posture imposante de Mrs Castaway que grâce à la folie, la décrivant en ces termes : « insane, a mad old witch compelled to make bizarrely manifest her status as a 'scarlet' woman » (Faber, 112). Il est intéressant de constater que dans cette présentation peu glorieuse de Mrs Castaway, William associe sa folie (« insane ») à son statut de « old witch », faisant directement référence à une icône féminine emblématique de folie et de marginalité féminine au cours de l'histoire, ce qui insiste sur la folie comme étant un trait exclusivement féminin. Une idée que le Dr Curlew sous-entend au travers de cette explication (pseudo)-biologique : « You should know that mental illness in the male has nothing to do with nature. » (84) La folie est question de nature humaine, et tout particulièrement de nature féminine, ce qui est une idée popularisée dans la psychologie naissante du 19^{ème} siècle par des grands noms de la science comme le Dr Charcot ou encore Sigmund Freud. L'hystérie, qui tire son origine du mot grec « hystéron » et se rapporte à l'utérus, renforce le lien entre folie et féminité dans la science mais aussi dans l'inconscient collectif, lequel s'est donc traduit en littérature par la création du trope de la « madwoman in the attic » et autres démonstrations féminines de folie typiques de la littérature victorienne. Dans ce corpus d'œuvres néo-victoriennes, le lien entre folie et féminité est de nouveau exploité mais à des fins différentes puisqu'avant de mettre en avant la prédisposition biologique des femmes à développer des troubles mentaux, ces œuvres retracent la folie dans la société qui les entoure. En effet, le point commun entre ces personnages féminins, outre leur genre, est avant tout leur position marginale dans la société puisqu'elles ne correspondent pas aux idéaux de la féminité et dérangent ainsi la société patriarcale et ses normes. Chacune à leur façon s'échappe de la case étriquée à laquelle elle est assignée en tant que femme pour venir empiéter sur le monde masculin, ce qui lui vaut l'étiquette de « folle ». Par exemple, avec son statut de meurtrière, Grace s'éloigne avant tout des normes sociales de bienséance et se positionne en marge de la société ; mais elle s'éloigne en même temps des idéaux de féminité de l'époque puisqu'elle n'est plus douce, docile et conciliante mais vue comme une bête violente et immorale, traits plus souvent associés à la masculinité. Cela peut se constater

notamment en comparant sa sentence avec celle de McDermott : tandis que ce dernier se voit exécuté sans appel, comme une acceptation sociale de son statut de meurtrier, Grace est quant à elle placée dans une position liminale entre folie et raison par une société qui ne peut entièrement concevoir qu'une femme puisse commettre de tels actes. Leurs préoccupations résident ailleurs, comme elle l'explique au début du roman :

They don't care if I killed anyone, I could have cut dozens of throats, it's only what they admire in a soldier, they'd scarcely blink. No: was I really a paramour, is their chief concern, and they don't even know themselves whether they want the answer to be no or yes. (Atwood, 30)

Dans cette citation Atwood met l'emphase sur les normes de genre intériorisées par la société : là où les faits d'arme et la violence d'un soldat sont célébrés, de leur côté, même dans les situations les plus extrêmes, les femmes sont systématiquement réduites à leur douceur afin de rendre compte de comportements déviants. Mais Grace n'est pas totalement innocentée pour autant puisqu'elle n'échappe pas au spectre victorien de la madone et de la Marie-Madeleine : comme toutes les femmes, elle oscille entre ces deux positions, à l'exception que son cas est médiatisé. Elle devient alors ce que Braid appelle une « Autre », située entre les deux extrêmes de la sainte et du monstre, mais toujours en dehors des normes masculines (2), ce qui lui vaut le titre de « folle ». La folie est donc un « Autre » socialement inacceptable, et dans ce cas aussi une femme qui n'est pas à sa place et qui empiète sur la sphère masculine et ses normes. C'est un schéma que l'on retrouve aussi chez les personnages de Sugar ou de Mrs Castaway : ce sont des femmes qui ne correspondent pas aux attentes de féminité imposées par la société et qui s'approprient des comportements et des traits considérés comme masculins. Comme expliqué plus tôt, Mrs Castaway est la propriétaire de la maison close dans laquelle travaille Sugar, bafouant doublement les codes sociaux puisqu'elle évolue dans le monde tabou de la sexualité, et qu'en plus ce dernier lui apporte une indépendance financière et sociale dans un monde où les femmes sont tributaires des hommes pour survivre. Cette posture de puissance inhabituelle pour une femme est donc associée à la folie puisqu'aux yeux de William et de la société, elle représente un Autre inconnu et potentiellement dangereux pour le *status quo*. Dangereux et par conséquent effrayant, comme le démontre cette réflexion de William quant à la vraie nature de Sugar :

It's so obvious now, so terrifyingly self-evident, that Sugar was a madwoman: her unnatural intellect, her sexual depravity, her masculine appetite for business, her

reptilian skin ... Oh God, and what about the time she crawled, crablike, in pursuit of him, squirting water from her quim!" (Faber, 799)

Ici William illustre clairement le lien entre la folie des femmes et leur appropriation de traits et de comportements masculins. Toutes les caractéristiques attribuées à la folie de Sugar ne sont en fait presque que des traits considérés comme étant masculins : son intellect est qualifié de « unnatural » pour une femme, tandis que son appétit pour les affaires est quant à lui dit « masculin ». En parallèle de cette apparente masculinité, Sugar est aussi grotesquement comparée à une chimère, un être hybride possédant à la fois une peau de reptile et une démarche de crabe, la réduisant à cet état d'Autre et symbole de marginalité : le monstre. Cette citation démontre donc que la folie des femmes résulte d'une appropriation de codes dits « masculins », d'une libération des femmes de leur rôle limité, mais aussi d'une appropriation de leur propre existence plus générale. En effet, si la première partie de la citation se concentre surtout sur une élévation intellectuelle, la dernière partie mêlant grotesque et vulgarité met l'emphase sur la libération sexuelle des femmes comme point d'orgue de leur folie. Une femme qui s'approprie son corps, et ce à des fins sexuelles, est forcément monstrueusement folle : c'est l'image transmise grâce à la comparaison avec le crabe, une image de dangerosité du sexe féminin. La monstruosité et le grotesque ne sont pourtant pas des outils nouveaux pour relater la folie dans l'imaginaire victorien car de nombreux exemples florissent dans des œuvres comme *Jane Eyre* de Austen ou *Carmilla* de Sheridan LeFanu. Dans ce passage décrivant Bertha Mason, l'épouse cachée de Mr Rochester, on retrouve un champ lexical similaire à celui utilisé pour décrire Sugar mais cette fois-ci inspiré d'un mammifère :

What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face. (Austen, 291)

Bertha est déshumanisée, oscillant entre animalité et humanité, montrant à la fois des traits et comportements primitifs (« grovelled », « on all fours », « growled ») tout en portant des vêtements, signe d'appartenance à la civilisation. La folie est donc associée à la monstruosité et l'aliénée devient une chimère errante entre humanité et animalité, métaphore symbolisant son esprit perdu entre folie et raison. Cependant, le personnage de Sugar semble, dans sa monstruosité, être plus inspiré de Carmilla, héroïne tirée de l'œuvre éponyme. Dans ce roman, Carmilla est décrite comme un vampire prédateur et monstrueux, symbole de liberté

sexuelle mais surtout de marginalité. Ainsi, cette dernière se voit, au même titre que Sugar, décrite de manière grotesque et monstrueuse :

But I soon saw that it was a sooty black animal that resembled a monstrous cat. It appeared to me about four or five feet long, for it measured fully the length of the hearthrug as it passed over it; and it continued toing and froing with the lithe sinister restlessness of a beast in a cage. (46)

Dans ce passage, l'héroïne est présentée comme une bête hybride et prédatrice, à mi-chemin entre le chat délicat et la bête en cage, symbole de sa dualité de femme séductrice mais aussi marginale. Ainsi, en construisant des créatures libres, Faber et LeFanu créent des figures de liberté féminine vivant en dehors des contraintes patriarcales, mais aussi, fatalement, en dehors des normes sociales. C'est pour cette raison que dans ces romans, la folie apparaît avant tout comme un mécanisme de défense de la société patriarcale contre les potentiels changements de dynamiques de pouvoir. Il semblerait que l'étiquette de la folie permette à la société de conserver le *status quo* en entravant le processus d'indépendantisation des femmes : si une femme ne respecte pas les normes sociales (par choix ou non), elle est marginalisée et pointée du doigt pour que son comportement ne soit pas reproduit et soit craint, et pour, à terme, empêcher des changements sociaux plus profonds. La folie des femmes naîtrait donc de la peur de changements sociaux, ce qui nous pousse à questionner le lien entre patriarcat et folie. Agnes est un cas d'étude intéressant puisque sa folie émerge certes d'une errance médicale, mais elle est amplifiée par un abus de pouvoir prenant la forme d'agressions sexuelles répétées par son médecin, le Dr Curlew (160), ainsi que par son mari (602) qui la manipulent constamment pour camoufler leurs actes. William qualifie son acte d'une étreinte, « embrace », tandis que le docteur trouve toutes les combines pour la persuader de l'ausculter. Cet abus de pouvoir couplé à la manipulation finit par la rendre « folle » puisqu'elle en vient elle-même à se questionner quant à sa santé mentale : « Is she mad to imagine that Doctor Curlew is bullying her? That he's taking liberties no physician should? » (160) La société patriarcale victorienne confère donc aux hommes les pleins pouvoirs sur les femmes, mais aussi une immunité totale dans leurs actions qui leur permet « d'échapper » à la folie.

Dans *Alias Grace*, cette idée est très clairement explicitée avec la différence de peines entre Grace et Mc Dermott. Pour lui il n'est jamais question de folie, il est condamné et exécuté

avant tout pour ses actes et sa parole contre Grace fait foi. Sa voix a plus d'importance que celle de Grace dans le procès et malgré l'horreur du crime qu'il a commis, il n'est jamais ouvertement soupçonné d'être fou. Lorsqu'elle décrit sa vie au pénitencier, Grace fait allusion à cette immunité masculine, expliquant la situation d'une de ses paires : « [...] One of them was in there to get away from her husband, who beat her black and blue, he was the mad one but nobody would lock him up » (Atwood, 34). Comme le démontre cette citation, la voix des femmes n'a pas autant d'importance et de légitimité que celle des hommes, menant à des injustices et des erreurs judiciaires. Il en est de même pour les autres personnages masculins de ce corpus : que ce soit le Dr Jordan dans *Alias Grace*, Charles dans *The French Lieutenant Woman* ou William dans *The Crimson Petal and The White*, tous voient leur santé mentale se dégrader au cours des œuvres mais il n'est jamais question de folie aux yeux de la société. Si leur genre leur octroie une sorte d'immunité contre toute accusation de folie, leur statut social participe à leur donner une certaine légitimité et « immunité ». C'est ce que Grace énonce de manière très imagée : « People dressed in a certain kind of clothing are never wrong. » (Atwood, 36) Et s'ils n'ont jamais tort, ils ne sont par conséquent jamais fous.

Ce corpus met en lumière le lien intrinsèque entre folie et classe sociale mais contrairement au victorianisme qui la considère comme une maladie du pauvre au même niveau que l'alcoolisme, l'addiction aux jeux ou la prostitution, le néo-victorianisme se propose quant à lui d'approfondir la réflexion. De prime abord, ces œuvres reprennent en apparence les codes traditionnels du roman victorien, en ancrant la folie au sein des classes sociales les plus défavorisées. En tant qu'immigrée irlandaise (Atwood, 118), Grace en est l'exemple le plus probant puisqu'en plus d'appartenir à une classe défavorisée elle semble confirmer la théorie du déterminisme social en reproduisant le parcours de son père souffrant lui-même d'accès de folie. Dans une lettre qu'il écrit au Dr Jordan, le Dr Bannerling le prévient du caractère héréditaire de la folie en résumant l'opinion scientifique de l'époque en ces termes : « The taint of insanity in the blood, and cannot be removed with a little soft soap and flannel. » (81) La folie serait donc considérée à l'époque comme une question biologique et héréditaire qu'il est impossible de dissimuler. Néanmoins, le roman s'attèle à offrir une vision plus nuancée et moderne, et notamment au travers du personnage du Dr Jordan qui, avec son approche innovante et similaire à la psychanalyse, ne se laisse que très peu convaincre par le déterminisme social et veut chercher les sources de la folie plus loin que dans les origines de Grace, affirmant qu'il est « loin d'être convaincu » (153) que de tels comportements soient héréditaires. Et c'est précisément ce qu'il cherche à démontrer grâce au travail qu'il entreprend

avec Grace puisqu'il lui permet de donner plus de profondeur à son personnage et de creuser plus loin que la description superficielle de « idiot » (26) faite par son avocat. Au contraire, plutôt que de retracer la folie dans son arbre généalogique, le récit de son histoire permet de mettre en lumière les facteurs extérieurs ayant pu mener à ses troubles mentaux. Grace commence d'ailleurs son histoire par décrire l'environnement dans lequel elle a évolué, qu'elle évoque avec de tels propos :

It doesn't say when a woman's trouble begins. Perhaps mine began when I was born, for us they say, Sir, you cannot choose your own parents, and of my own free will I would not have chosen the ones God gave me. (118)

Cette citation illustre la double difficulté que représente la vie de Grace puisqu'elle est née femme (ce qu'elle nominalise sous le nom « trouble ») et dans un milieu social défavorisé, comme si elle avait doublement perdu à la loterie de la vie. Elle insiste sur la passivité avec laquelle elle s'est vu attribuer cette place puisqu'en opposition elle fait allusion à la notion de « free will », comme pour indiquer qu'elle n'en a jamais eu et que depuis sa naissance elle n'a fait que subir la malchance. Très rapidement, le récit de la vie de Grace vient contrer les croyances essentialistes de l'époque en appuyant sur la classe sociale comme catalyseur de troubles mentaux, ce que Grace explicite clairement en racontant l'histoire de son père : « I do not believe my father was a bad man to begin with ; but he was easily led astray, and circumstances were against him. » (121) Son père n'était donc pas par nature mauvais, comme le binarisme de l'époque pouvait le laisser croire, mais il a surtout été victime de son environnement comme elle l'explique de manière presque fataliste et prophétique avec l'expression « circumstances were against him. » Ce roman ne réduit pas la folie à une « maladie des pauvres » ni à une condition inhérente aux classes défavorisées ; il la présente plutôt comme le produit d'injustices sociales et des contraintes imposées par l'organisation hiérarchique de l'époque, révélant avant tout l'impossibilité pour certains individus de s'y conformer.

Par conséquent, ce corpus démontre que la folie ne se limite pas aux milieux défavorisés, notamment grâce au personnage d'Agnes dans *The Crimson Petal and The White*. Issue de l'aristocratie, sa folie est la résultante d'une société ultra normée et codifiée à laquelle elle n'arrive pas à se conformer. Elle l'exprime elle-même dans ses réflexions : « Participating in Society is not a thing one can do naturally; one has to rehearse for it. » (Faber, 200) Elle compare la société londonienne à une pièce de théâtre et insiste sur sa superficialité et ses

normes, forçant ses participants à endosser un rôle dans une sorte de simulacre des relations humaines, sans aucune profondeur. Le lecteur comprend que la folie d'Agnes, en partie expliquée de manière scientifique, n'est qu'exacerbée par sa mise en marge de la société et de ses codes, puisque comme elle l'explique elle-même, elle a commencé à douter de sa santé mentale quand elle s'est vue incapable de participer à la saison londonienne. (157) La folie semble donc ne pas dépendre d'une seule classe sociale mais avant tout d'une mise en marge de ses codes, volontaire ou non, et une incapacité à trouver sa place dans le discours institutionnel de manière plus générale.

Dans *The French Lieutenant's Woman*, Sarah a vécu une vie dans un « entre-deux classes » sans jamais ne se sentir à sa place nulle part, telle une oubliée de la société. Sa réelle souffrance est de ne jamais avoir correspondu aux codes de la bourgeoisie tout en étant trop éduquée pour appartenir à la classe populaire et ne pas rentrer dans quelques codes que ce soit :

Given the veneer of a lady, she was made the perfect victim of a caste society. Her father had forced her out of her own class but could not raise her to the next. To the young men of the one she had left she had become too select to marry; do those of the one she aspired to, she remained too banal. (Fowles, 50-51)

Cette citation illustre parfaitement le rôle catalyseur de la société dans son destin de « femme déchue » en la qualifiant de « perfect victim of a caste society » où elle a toujours été considérée comme « trop » ou « pas assez » par chaque classe sociale. Sa folie, ou son acte de se donner à Varguennes, vient donc d'une vie d'errance entre deux classes et d'une détresse identitaire, dans un acte désespéré de pouvoir enfin se définir en dehors de cette hiérarchie sociale victorienne. Ces romans retracent donc les origines de la folie non plus dans l'individu même mais dans la société qui l'entoure, marquée par le patriarcat et un système de classe ultra normé qui excluent les individus qui ne sauraient s'y conformer. Bien que l'exclusion soit au cœur de la folie néo-victorienne, elle est cependant beaucoup plus fluide et moins ancrée que son ancêtre victorien.

c) Exclusion et fluidité

La folie étant retracée non plus dans l'individu mais dans les normes sociales qui l'entourent, la figure du fou vagabond se caractérise par la double tension existante entre son exclusion de la hiérarchie sociale et sa circulation dans la société.

En effet, ces trois œuvres insistent sur l'exclusion sociale des personnages marginaux qui ne rentrent pas dans les normes. Dans cette exclusion deux dynamiques principales s'observent : leur existence est soit tue, comme pour Agnes et Sarah, soit pointée du doigt comme dans le cas de Grace. La première dynamique fait partie du trope typique de la « madwoman in the attic » où la folie est taboue et est donc dissimulée et tue par la société. Dans une réécriture du personnage de Bertha Mason, Agnes est aussi confinée dans sa chambre et n'a aucun lien avec le monde extérieur, comme l'auteur le rappelle : « As for creatures of the human variety, Agnes meets very few. » (Faber, 201) Elle est donc positionnée très tôt dans le roman comme figure d'exclusion par excellence, non plus uniquement de la société mais du genre humain. Son appartenance à la société et son humanité sont menacées par son isolement, mais aussi par son absence dans le discours. Comme montré plus tôt dans ce travail, son mari, William, ne la mentionne jamais dans la sphère publique à tel point qu'elle n'existe pas aux yeux de la société tant qu'il ne parle pas d'elle. (Faber, 141) Son exclusion se manifeste par une existence cachée à cause de sa nature hors normes, dynamique que l'on retrouve aussi dans *The French Lieutenant's Woman*. À la différence d'Agnes, Sarah ne subit pas de confinement mais s'isole volontairement de la société dans des endroits peu fréquentés, comme elle l'explique à son employeuse : « No one frequents it. That is why I go there - to be alone. » (Fowles, 94) Contrairement à Agnes, Sarah recherche cette solitude et cet isolement de la société en se rendant dans des lieux peu fréquentés, et surtout peu fréquentables. En effet, le bois de Ware Commons, surnommé « Lover's Lane » (81) par les habitants de Lyme, est un endroit symbole d'exclusion et de marginalité à la fois à cause de son histoire liée au gens du voyage, mais aussi à cause de sa réputation de lieu de débauche morale. Cette débauche est aussi directement liée à l'imaginaire associé à la forêt dans la littérature, comme étant un espace de marginalité et d'isolement, comme le rappelle Isabelle Trivisani-Moreau dans son article intitulé « Bois et forêts dans l'univers romanesque de la seconde moitié du XVIIe siècle » dans lequel elle associe la forêt à « la quête, pas toujours aboutie, de l'isolement » (Trivisani-Moreau, 29). Mais plus qu'un lieu d'isolement, la forêt est aussi un symbole d'égarement et de confusion, souvent symboliquement représenté par sa nature luxuriante et désorganisée :

La forêt, du fait de son désordre naturel, semble être le lieu le plus conforme à abriter l'individu marqué par la confusion de ses sentiments et de tout son être : parfois même l'égarement au sein de la forêt viendra matérialiser ce trouble de l'esprit. (Trivisani-Moreau, 30)

L'errance psychologique de Sarah se voit donc matérialisée par son errance dans le bois de Ware Commons caractérisé par son aspect sauvage et sa flore dense, telle une « tropical jungle » ou un « English Garden of Eden » (Fowles, 62). La marginalité et l'exclusion de Sarah se lisent donc dans ses déambulations mais aussi dans les lieux qu'elle fréquente, eux-mêmes définis par un exotisme et une différence qui en font des lieux tabous, tout comme l'existence de Sarah. C'est d'ailleurs ce que Mrs. Poulteney reproche à Sarah : avec une réputation comme la sienne, elle ne comprend pas que cette dernière puisse être amenée à se balader dans des lieux aussi mal famés (82) puisque cela ne fait qu'accentuer son isolement de la bonne société et alimenterait les discussions : « I am told they say you are looking for Satan's sails. » (58) Ce qui la dérange est la présence de Sarah dans les conversations, qui est exprimée grâce à la double prise en charge du discours avec la voix passive « I am told » ainsi que le locuteur neutre « they ». En effet, là où Mrs. Poulteney souhaiterait que l'existence de Sarah reste discrète et restreinte à certains endroits, cette double prise en charge du discours rapporté démontre que Sarah circule, à la fois de bouche en bouche, mais aussi dans la ville de Lyme. L'auto-marginalisation de Sarah rentre donc en conflit avec son exclusion silencieuse pratiquée par le reste de la ville et apparaît comme un acte de rébellion de sa part, pour passer du silence à la parole et de l'ombre à la lumière. Sarah et Agnes sont réduites à une forme d'exclusion silencieuse et cherchent à trouver leur propre voix, tandis qu'en comparaison, Grace Marks subit une dynamique d'exclusion opposée.

Au lieu d'être cachée et réduite au silence, Grace Marks se voit pointée du doigt et son exclusion est mise en lumière par la société. Cela se traduit notamment par l'hypermédiatisation de son histoire, la distorsion de ses propos ou encore leur réécriture par toutes sortes d'instances, comme illustré dans sa réflexion face au miroir, page 25, lorsqu'elle se questionne sur toutes les identités qui lui ont été assignées suite à son procès. Là où le silence était le mot d'ordre dans l'exclusion de Sarah et d'Agnes, la parole et les mots sont ici un autre moyen d'exclusion et de mise en marge où l'existence n'est plus cachée mais montrée du doigt. L'importance des mots dans le processus d'exclusion de Grace apparaît notamment dans cette confession qu'elle fait au Dr Jordan: « Once I said a thing I knew I could never get the words back; only they were the wrong words, because whatever I said would be twisted around, even if it was the plain truth in the first place. » (Atwood, 79) Les mots sont objectifiés, ils deviennent tangibles, malléables et déformables, et ce pour le plus grand plaisir de la société. Le processus d'exclusion de Grace apparaît presque de manière physique où ses paroles, peu importe leur véracité, lui sont retirées et sont tordues dans le but de la stigmatiser. Ce processus

la transforme donc, selon Manuela López Ramírez, en une « attraction médiatique » (8) et c'est un symbole d'exclusion mis en lumière aux yeux de tous.

Les héroïnes de ces romans sont donc des figures d'exclusion, silencieuses ou pointées du doigt, et il semblerait de prime abord que le néo-victorianisme perpétue la mise en marge victorienne de la folie. Pour autant, ce courant ne se limite pas à une simple réécriture conventionnelle de la folie comme une exclusion statique et immuable. Agnes, Sarah et Grace subissent certes une forme d'exclusion à cause de leur présumée folie, mais elles participent en même temps à sa fluidification dans le roman, et ce grâce au vagabondage. Ce nouvel angle de réflexion concernant la folie permet de ne plus la considérer exclusivement comme une notion immuable et mise aux bans de la société mais comme quelque chose de fluide et de circulant qui navigue entre différentes sphères.

Sarah, par exemple, bien qu'exclue et taboue, circule presque librement dans la ville de Lyme Regis et dans l'Angleterre de l'époque victorienne. Bien que Mrs. Poulteney cherche constamment à limiter ses déambulations afin qu'elle ne soit pas vue près de la baie de Cobb (Fowles, 59), cette dernière défie tout de même ses ordres et continue de fréquenter le bois de Ware Commons, lieu dans lequel elle retrouve fréquemment Charles pour des entrevues secrètes. (126) Cela reflète une double tension entre son exclusion d'une part, et sa capacité à traverser et à fluidifier la notion de folie d'autre part. Elle devient ainsi un vecteur de cette folie, non seulement par son comportement mais aussi par l'intrigue qu'elle suscite, notamment chez Charles pour qui elle va devenir une obsession : « In simple truth, he had become a little obsessed with Sarah...or at any rate with the enigma she represented. » (112) Comme le démontre cette citation, Charles ne devient pas obsédé par Sarah, la femme déchue présentée au début du roman, mais par toute sa complexité et ses différentes facettes, ici symbolisées par le terme « enigma ». À cet égard, Sarah incarne cette nouvelle idée que la folie n'est plus une identité fixe ou une maladie clairement définie, mais plutôt un spectre qui circule et qui s'imbrique dans les relations sociales, et notamment dans celle de Charles et Sarah. Dès le début du roman, il se refuse à accepter l'étiquette de Sarah comme elle lui est présentée par le reste de la société, et il la considère avec tendresse plutôt qu'avec dégoût : « Charles could have believed many things of that sleeping face; but never that its owner was a whore. » (77) Charles est l'un des seuls personnages qui préfèrent considérer les différentes facettes de son identité plutôt que de se satisfaire de l'identité de « whore » ou de « folle » qui lui est injustement attribuée.

La folie est par conséquent fluidifiée au travers des différentes relations dans ce corpus, comme on le retrouve aussi dans la relation de William Rackham avec sa femme Agnes dans *The Crimson Petal and the White*. Bien qu'Agnes soit perçue comme folle par son entourage, et notamment par son médecin qui souhaiterait l'enfermer (Faber, 84), synonyme d'une peur fasciste de la folie, son mari, William l'aime et ne la craint pas, ce qui dévoile une complexité émotionnelle et psychologique. En effet, même s'il est parmi les premiers à affirmer que sa femme est une « madwoman » (291), il est aussi le premier à prendre la défense de sa femme et à s'opposer clairement à son internement dans un hôpital psychiatrique : « Curlew can speak the word 'asylum' as often as he likes: William Rackham doesn't admit defeat so easily! » (442) À ses yeux, faire interner sa femme reviendrait à une sorte de défaite sociale qu'il ne peut accepter, à tel point qu'il est prêt à dépenser des mille et des cents pour garder son épouse dans le domicile familial (257). La position de William envers Agnes, oscillant entre amour et peur du jugement, se complexifie à mesure que le roman évolue et que la folie circule entre les personnages, notamment lorsque William fait cet aveu à Sugar : « The doctor had to come. He thinks I'm mad to keep her ... » (295) Le terme « mad » n'est plus limité au personnage d'Agnes et il est utilisé pour décrire William, preuve que la folie n'est plus une notion fixe et intrinsèque mais qu'elle se déplace dans la société et entre les personnages. La folie n'est donc plus réduite à une exclusion totale, mais devient une interaction subtile entre l'individu et la société, représentée par la relation complexe de William et Agnes mêlant amour, tendresse, colère et incompréhension et non plus uniquement peur et rejet, comme Mr Rochester avec son épouse. Le personnage de Sugar incarne également cette ambiguïté : bien qu'elle ne soit pas « folle » au début du roman, son statut évolue au fil du récit. Elle semble développer une certaine obsession pour Agnes, causée par la lecture clandestine de ses journaux intimes (515), et qui semble brouiller la frontière entre sa propre existence et celle d'Agnes. Néanmoins, cette folie reste ambiguë et ne se fixe jamais de manière définitive car si la question de son obsession reste débattable pour le lecteur, elle est pourtant très tranchée pour William lorsqu'il affirme en ces termes : « It's so obvious now, so terrifyingly self-evident, that Sugar was a madwoman. » (799) Contrairement et paradoxalement aux propos de William, la question de la folie de Sugar n'est donc pas si évidente, ce qui renvoie à une vision de la folie comme un phénomène fluide, insaisissable et en constante évolution.

L'indétermination et la fluidité de la folie font aussi partie d'un schéma que l'on retrouve chez le personnage de Grace Marks. Ce dernier participe à démocratiser l'idée selon laquelle la folie serait une condition qui circule et évolue dans la société sans être intrinsèque

à certains individus. Le vagabondage y joue un rôle essentiel, et ce à différents niveaux du roman. Tout d'abord, et au même titre que les autres héroïnes, sa folie n'est jamais réellement attestée et Grace vagabonde entre différents statuts tout au long du roman, entre innocente et victime ou encore ange et démon, son identité n'est jamais fixée. Son histoire et ses actions sont laissées ouvertes à l'interprétation grâce à la séance d'hypnose (Atwood, 459-469) qui offre au lecteur trois explications possibles : la folie, la possession ou encore le mensonge. Alors que l'hypnose est une pratique nouvelle pour l'époque, elle permet à Atwood de laisser planer le doute quant à la santé mentale de Grace en disséminant quelques indices çà et là au cours de la séance, mais aussi du roman. Bien évidemment, l'option la plus évidente pour le lecteur reste celle de sa folie, et les aveux faits par Grace lors de cette séance ne seraient qu'une démonstration de sa santé mentale fragile et troublée. Cependant, Atwood n'a pas souhaité conclure sur cette unique issue et a préféré conserver le doute et l'indétermination. Durant la séance, Grace affirme qu'elle « n'est pas Grace » (468), suggérant qu'elle serait possédée par son amie défunte, Mary Whitney ; une possibilité appuyée par l'épisode où Grace l'aurait entendue lui parler après son décès, lui ordonnant de la laisser entrer : « *Let me in.* » (207) Mais il reste bien évidemment aussi la possibilité du mensonge et de la mise en scène puisqu'il ne faut pas oublier que le médecin Jerome DuPont qui anime la séance d'hypnose n'est autre que Jeremiah The Peddler déguisé en docteur, pratique qui ne lui est pas inconnue étant donné qu'il a déjà opéré aux côtés d'un charlatan dans une fête foraine. Le doute est tout de même maintenu quant à ses réelles capacités d'hypnotiseur car si lors de leur rencontre il met en garde Grace de ne pas révéler sa réelle identité (« ...by which gesture of his I knew that I was to button my lip, and not say anything, or give him away. (354)), Grace se rappelle tout de même qu'il avait déjà pratiqué ce genre de tours dans des fêtes foraines (356). Il est donc impossible de savoir pour le lecteur si cette séance d'hypnose n'est qu'une mise en scène du début à la fin ou si elle résulte de réels talents d'hypnotiseurs de Jeremiah/Jerome DuPont. Afin de maintenir le suspense jusqu'à la fin, Grace est décrite comme quittant la séance ainsi : « But she walks lightly enough now, and seems almost happy. » (469) Cette affirmation laisse libre court à une multitude d'interprétations différentes, celle d'un soulagement suite à des aveux sincères ou bien suite à une affaire rondement menée par Jeremiah dans le but de la libérer. Le personnage de Jeremiah devient donc un emblème de fluidité de la folie puisque grâce à son personnage, la folie devient un phénomène social et fluide, qui traverse et connecte les individus. Étant un colporteur, « a peddler », c'est un personnage en constant déplacement, allant de ville en ville, connu pour sa versatilité et sa multitude de talents, liés à ses différents costumes. Il incarne donc une figure de marginalité par son errance et son apparence physique de « Jew or gypsy »

(177), deux communautés marginales et en marge de la société ; mais aussi de « trickster », similaire au « fou sage » que l'on retrouve chez Shakespeare dans *King Lear*. Comme l'archétype du bouffon du roi, « the jester », Jeremiah est associé à la chanson et est même introduit par une petite balade qu'il a apprise à un groupe d'enfants en échange de la paix (Atwood, 177). Jeremiah participe à la fluidification de la folie dans la société, mais introduit aussi l'universalité et le communautarisme de la folie et de la marginalité. Lors de sa première rencontre avec Grace, avant de la quitter il lui dit ces quelques mots énigmatiques, « You're one of us. » (179), une référence au verset 17:21 de l'Évangile selon Saint Jean : « Just as you, Father, are in me and I am in you, may they also be one in us. » Le « us », bien que non déterminé, semble faire allusion à une communauté de peuples marginaux, aux oubliés de la société, aux mis en marges et à ceux qui ne trouvent pas leur place, dans une sorte de réécriture moderne de *La Nef des Fous* de Brant. La folie n'est pas confinée dans des institutions, mais elle vit dans les rues et dans les interactions entre les personnages, renversant ainsi les paradigmes établis autour d'elle. Ce phénomène de la folie errante fait écho à des figures littéraires antérieures, comme celles des fous dans les œuvres de Shakespeare, où la folie est déjà perçue comme une condition fluide et omniprésente, hors des frontières fixées de la normalité.

Ce caractère mouvant et omniprésent de la folie, qui traverse les espaces publics et les échanges sociaux, invite alors à s'interroger sur le cadre historique et esthétique dans lequel ces récits prennent place. Pourquoi les auteurs contemporains choisissent-ils de situer ces trajectoires de marginalité et de transgression dans l'Angleterre victorienne ? Le néo-victorianisme, en revisitant cette époque marquée par un fort contrôle des normes sociales, devient un terrain propice pour explorer les tensions entre raison et folie, liberté et assignation identitaire.

d) Écrire la folie à l'heure victorienne

Le choix de l'écriture de la folie, qui plus est d'une folie complexifiée et fluidifiée dans un décor victorien, interpelle : par définition, la marginalité n'a pas sa place dans cette époque. Comme nous l'avons vu, la figure du fou dans la littérature victorienne est confinée, essentialisée et aucune place n'est laissée à son expression ou même son existence. Dans le courant néo-victorien, les auteurs troquent l'enfermement de la folie contre son errance d'antan, empruntée aux récits médiévaux et aux œuvres Shakespeariennes. La notion de folie vagabonde, qui se diffuse et échappe aux catégories rigides de la normalité, trouve en effet une

résonance forte dans la littérature antérieure au grand renfermement, en particulier dans les œuvres médiévales ou encore dans les œuvres de Shakespeare. Les personnages de fous et de bouffons, comme Puck dans *A Midsummer Night's Dream* ou Feste dans *Twelfth Night* incarnent cette folie fluide, toujours en mouvement, qui subvertit les frontières entre le sain et le fou, le normal et l'anormal, la vérité et l'illusion. Ces personnages occupent une place ambiguë, oscillant entre la sagesse et la folie, et souvent, leur discours sert à perturber les conventions sociales et à remettre en question les certitudes. Le bouffon de *As You Like It*, Touchstone, illustre cette remise en question dans de nombreuses répliques dont celle-ci : "The more pity that fools may not speak wisely what wise men do foolishly" (*As You Like It*, Act 1, Scene 2), suggérant que les fous, en raison de leur statut marginal, sont souvent dans une position privilégiée pour voir les absurdités que les "hommes sages" ne perçoivent pas. Cette citation souligne non seulement la subversion des rôles traditionnels, mais aussi la façon dont la folie, loin d'être une simple affectation mentale, peut parfois être un véhicule de vérité et de sagesse, offrant ainsi une perspective différente sur la réalité. Ainsi, la folie chez Shakespeare n'est pas simplement un élément de confusion ou de chaos, mais une forme de résistance aux normes sociales et une invitation à repenser la sagesse et la vérité autrement. La folie néo-victorienne reprend ces codes shakespeariens d'écriture en la transformant en un espace fluide et subversif, loin des murs des institutions psychiatriques, et ce notamment grâce aux codes du réalisme. Cependant le réalisme dans les romans néo-victoriens, loin de se limiter à une simple reproduction fidèle de la réalité, devient un puissant moyen de subversion et de critique sociale. Emilie Walezak, dans l'introduction de son œuvre *Rethinking Contemporary British Women's Writing*, réhabilite cette forme littéraire en soulignant sa capacité à être subversive, féministe et engagée, tout en s'éloignant de la vision figée du réalisme du XIXe siècle (3-4). De la même façon, dans les romans de ce corpus le réalisme devient aussi un outil permettant de déconstruire des normes historiques et sociales bien ancrées concernant la folie, la féminité et la marginalité. Dans *Alias Grace*, Atwood utilise le personnage de Grace, naïve et marginale, pour décrire de manière réaliste et crue les injustices sociales de l'époque. Elle est amenée à raconter son histoire et le réalisme et le matérialisme utilisé par l'auteur permettent de mettre en lumière toute la violence qu'elle a subie, que ce soit celles de son père, celles de son immigration (129-141) ou encore celle de sa vie de femme. En effet, dans sa volonté de décrire la réalité de la plus fidèle des manières, l'auteure s'efforce aussi de capturer la matérialité des choses afin de réconcilier constructions sociales et expériences incarnées. (5, Walezak) Ainsi, la description naïve et explicite de plusieurs passages marquants de sa vie de femme permet de remettre en question la condition des femmes, et surtout la condition de leur folie, due à une

soumission et une indifférence patriarcale. De la description de ses premières menstruations en des termes très crus (« I was bleeding from between the legs » (Atwood, 189)) à sa condition de femme, le réalisme des paroles de Grace permet non seulement de décrire, mais aussi de dénoncer et déconstruire : « A woman like me is always a temptation, if possible to arrange it unobserved ; as whatever we may say about it later, we will not be believed. » (32) Au travers de ces paroles, elle dénonce l'objectification des femmes, avec la nominalisation « temptation » ainsi que leur soumission aux hommes avec l'expression presque procédurière « to arrange it unobserved », mais elle pointe surtout du doigt l'origine de la folie comme étant plutôt sociale que psychologique. Une femme qui n'est pas écoutée, dont la parole est remise en cause est une femme considérée comme étant folle. Le réalisme dans le néo-victorianisme permet donc de dénoncer et remettre en question les origines de la folie comme émergeant parfois de normes sociales plutôt que psychologiques, et avant tout d'une absence de considération des femmes, de leurs voix et de leurs corps. C'est le cas notamment pour Agnes, tant dans l'ignorance de son propre corps que dans les descriptions des auscultations violentes et intrusives du Dr Curlew. Le réalisme avec lequel sont décrites ces scènes d'agressions sexuelles (Faber, 164) dénonce la subjection du corps des femmes à la gent masculine ainsi que tout ce qui en découle, comme explicité dans cette question rhétorique posée par Agnes : « Is she mad to imagine that Doctor Curlew is bullying her? » (160) La question que cette utilisation du réalisme soulève est donc celle-ci : les femmes étaient-elles réellement folles ou simplement maltraitées par la société ? En ce sens, ces œuvres offrent une profondeur psychologique aux personnages féminins dits « fous », permettant ainsi de comprendre la folie non pas comme un simple déclin ou échec, mais comme un espace complexe où se redéfinissent les rapports de pouvoir et de genre. Le fou n'est en réalité que celui qui remet en cause ces rapports, s'oppose à un ordre établi et refuse des normes qui lui sont imposées, comme on le retrouve dans le personnage de Sarah, qui explique son acte conscient de se donner à un homme en ces termes : « So I am a doubly dishonoured woman. By circumstance and by choice” “I did it so that people should point at me, should say, “there walks the French lieutenant’s whore” » (152, Fowles) Grâce à la répétition du modal « should », l'auteur met l'accent sur la volonté, le devoir presque prophétique que représente cette action, cet acte désespéré de se définir à travers d'autres normes que celles imposées par la société en utilisant son propre corps de femme, objet de tous les désirs et de tous les tabous.

La représentation du corps féminin dans le réalisme, notamment dans *Alias Grace* et *The Crimson Petal and the White*, joue un rôle central dans la manière dont la folie et les normes

sociales sont abordées. Walezak souligne que dans le réalisme, le corps féminin devient souvent un espace d'abjection, où se rejouent des conflits sociaux et individuels liés aux affects de honte, de malaise et de dégoût de soi. Ces conflits se matérialisent sous la forme de folie chez les héroïnes, dont la corporalité se trouve intimement liée à l'esprit (5). Dans *Alias Grace*, le corps de Grace Marks devient un terrain où folie et désir entrent en conflit. Sa corporalité est d'autant plus significative qu'elle est perçue comme une clé de la vérité dans l'affaire du meurtre. À tel point qu'elle devient une sorte de fascination pour le Dr Jordan, à mi-chemin entre obsession charnelle et malsaine : « Madness, of course; a perverse fantasy, to marry a suspected murderess. [...] Murderess, murderess, he whispers to himself. It has an allure, a scent almost. » (453). Ici, le corps de Grace est non seulement un objet de désir sexuel, avec l'aspect charnel de son odeur, mais il incarne aussi une énigme, un secret lié à la vérité de l'affaire criminelle. L'auteur utilise le terme « fantasy », une allusion à la fois au fantasme sexuel que représente Grace, l'interdit de la relation docteur-patient, mais aussi le fantasme morbide et malsain de glorifier une meurtrière et de glorifier l'abject. Cette citation révèle la manière dont le corps féminin devient un lieu où se croisent l'attraction et la transgression, illustrant ainsi la façon dont la folie, loin d'être une simple condition mentale, devient une expérience incarnée et presque visible.

Dans *The Crimson Petal and the White*, le corps de Sugar reflète des tensions similaires, mais dans un contexte différent. Sugar, contrairement à Grace, est une femme qui se réapproprie son corps dans le domaine de la sexualité et de la rébellion contre les normes patriarcales. Son corps, décrit comme étrange et très masculin, devient l'un de ses seuls moyens d'expression, avec l'écriture. Un exemple marquant de cette réappropriation apparaît lorsqu'elle réalise un acte choquant et vulgaire, dans une société où la sexualité était très taboue :

Her cunt opens wide like a nestling's mouth, and with an unsteady hand she sloshes water into it, half a glassful. 'God almighty!' exclaims William as she repositions her feet on the carpet and, crawling crabwise, sprays a thin jet of water through the air. It splashes against the ottoman, inches from his trousers. (Faber, 412).

Cette scène ne se contente pas de décrire un acte vulgaire mais elle met en lumière la manière dont le corps de Sugar défie les attentes sociales et devient un espace de subversion et de grotesque, où ses organes génitaux prennent la forme d'une bouche, rappelant le mythe du *vagina dentata* mentionné plus tôt. Le corps de Sugar incarne ainsi non seulement la sexualité

mais aussi la quête de liberté individuelle, une forme de résistance contre un système patriarcal oppressant dans lequel la femme ne dispose pas de son corps. L'usage du grotesque semble être ici un moyen de réappropriation narrative du corps de la femme là où il était auparavant un genre littéraire caricatural. Ces deux corps, ceux de Grace et de Sugar, deviennent des lieux où la folie et le désir se mêlent, et où les normes sociales sont interrogées. La folie dans ces œuvres n'est donc pas seulement une condition psychologique, mais une expérience incarnée et vécue aussi bien par l'esprit que par le corps, dans une recherche de subversion des normes sociales. Ainsi, l'écriture de la folie dans les romans néo-victoriens, à travers le prisme du réalisme, du corps et de la subversion des normes sociales crée un espace où la folie n'est plus une vérité figée, mais une expérience fluide et circulante qui déconstruit les notions établies de la normalité. Cette mise en scène réaliste de la folie, à travers le corps et les affects, ne peut toutefois être pleinement comprise sans la replacer dans son contexte historique. En effet, les représentations littéraires de la folie sont profondément influencées par les conceptions médicales, sociales et morales propres à l'époque victorienne. C'est donc en croisant les codes du réalisme avec les normes et les savoirs du XIX^{ème} siècle que ces œuvres révèlent les mécanismes d'exclusion et de contrôle qui pèsent sur les femmes dites "folles".

Car il est vrai que l'intérêt pour la folie et son exploration dans les romans néo-victoriens s'enracine directement dans les préoccupations propres à l'époque victorienne. La question de la période victorienne est donc légitime : qu'apporte-elle à l'écriture de la folie ? Et la réponse, au-delà de se trouver dans les œuvres, se trouve parfois directement chez les auteurs. Dans une de ses interviews données pour *The Guardian* en 1996, Margaret Atwood affirme que l'un des intérêts d'écrire au XIX^{ème} siècle est de pouvoir revenir à l'émergence des premières pseudosciences, telles que la psychologie et l'hypnotisme, qui ont largement influencé la compréhension de la folie à l'époque (Abley). Le roman inclut d'ailleurs de nombreuses références historiques et de nombreux noms célèbres de l'époque, tels que Thomas Brown et Maine de Biran, des philosophes, Herbart, un pédagogue ou encore Moreau de Tour, un psychiatre (Atwood, 161) ayant tous participé grâce à leurs travaux à la naissance de la psychologie. Atwood fait aussi références à des pseudo-sciences très en vogue à l'époque, telles que le spiritualisme (95) qui est la nouvelle tendance de la classe moyenne dans les années 1850, ou bien la « neurohypnose » de l'école du chirurgien écossais James Braid (95), ou encore le mesmérisme (96), doctrine française populaire du XIX^{ème} siècle fondée sur l'existence de fluides magnétiques. Comme le montre la présence de cette florescence de pratiques scientifiques dans le roman, le XIX^{ème} est donc propice à une écriture de la folie

non-biomédicalisée et non-rationalisée, et ce dans un tournant de la compréhension scientifique et sociale des troubles mentaux. Puisqu'en parallèle à l'émergence de toutes ces pseudo-sciences, de nouveaux courants scientifiques tentant de comprendre le cerveau humain voient le jour, représentés par le Dr Jordan et son travail fondé sur des « suggestions et des associations d'idées » (96), s'apparentant à la psychanalyse. Le néo-victorianisme offre aux auteurs une toile de fond historique quasiment vierge en termes de théories scientifiques qui leur permet d'explorer librement des problématiques comme l'instabilité de la mémoire et l'emprisonnement psychologique des femmes (Abley). La question de la folie de Grace, par exemple, et de son rôle dans l'assassinat qu'on lui reproche, n'est pas simple et renvoie à une multiplicité de voix, de vérités et de récits fragmentés par Grace elle-même, la justice, la presse ou encore l'opinion populaire. Son personnage incarne les ambiguïtés d'une époque où la folie était aussi un moyen de résistance, un espace de contestation des normes sociales et de contrôle et n'était pas uniquement définie sous forme de termes médicaux. De même, dans *The Crimson Petal and the White*, la folie d'Agnes, bien que souvent réduite à une forme d'hystérie, s'oppose à l'idée d'une folie monolithique, en révélant des dynamiques plus complexes entre pouvoir, désir et soumission à une société patriarcale. Dans le cas des héroïnes féminines, le retour à une époque d'évolution scientifique permet donc d'écrire la folie non plus comme une pathologie pure, mais comme une forme plus complexe de rébellion face à un régime patriarcal oppressif.

Ainsi, en mettant en scène la folie dans le cadre victorien, ces romans néo-victoriens ne font pas que rendre hommage à une époque révolue, mais réactivent des questionnements qui résonnent profondément avec les préoccupations contemporaines sur la psychologie, la féminité et les normes sociales, appartenant tous à un imaginaire fort et tenace sur lequel les auteurs peuvent s'appuyer. La distance temporelle joue un rôle fondamental dans l'écriture néo-victorienne de la folie, car elle permet aux auteurs de s'affranchir des contraintes de classifications scientifiques rigides du XIX^e siècle. Cette liberté offerte par le cadre historique est également d'ordre narratif : elle permet aux écrivains de revendiquer une posture d'omniscience tout en prenant du recul par rapport à la subjectivité moderne. John Fowles explicite cette démarche dans une interview donnée à Michael McNay pour *The Guardian* en 1977, où il explique avoir choisi de situer *The French Lieutenant's Woman* en 1867 pour une raison stylistique bien précise : « primarily because John Fowles has always admired the God-like omniscience of the Victorian novelists: Thackeray was a particular influence » (McNay 1). Dans le roman, cette posture est confirmée lorsque le narrateur affirme : « I am writing in a

convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God » (Fowles 85). Fowles adopte donc une forme d'autorité narrative héritée des écrivains victoriens, tout en la problématisant par une conscience critique propre au néo-victorianisme et autres courants littéraires du 20^{ème} siècle. Toutefois, cette omniscience n'est pas seulement un retour nostalgique au modèle victorien puisqu'elle constitue également un moyen d'échapper aux contraintes du roman contemporain, notamment au « je » inévitable et subjectif. Comme l'indique McNay dans son article, le néo-victorianisme était pour Fowles une échappatoire narrative de ce "je" si omniprésent dans la fiction du XXème siècle, grandement influencée par le modernisme et le post-modernisme. Il l'affirme en ces termes : « Fowles himself felt it was almost impossible to elude the subjective 'I' in writing novels, and writing about events of a century ago gave him the escape clause » (Nay, 1). Ce désir de distanciation se traduit dans le texte par une volonté d'accorder une liberté presque existentielle à ses personnages : « ... in other words, to be free myself, I must give him, and Tina, and Sarah, even the abominable Mrs. Poulteney, their freedoms as well. » (Fowles 86). Ainsi, la distance temporelle permet non seulement d'adopter une position narrative surplombante, mais également de susciter une réflexion existentielle sur la création littéraire elle-même : loin d'enfermer ses personnages dans un destin figé, Fowles les libère de l'autorité de l'auteur, en cohérence avec les questionnements philosophiques de l'existentialisme ainsi qu'une écriture plus libérée de la folie néo-victorienne.

Par conséquent, la représentation de la folie dans les romans néo-victoriens, tout en s'inspirant du réalisme et des codes hérités du XIX^e siècle, se veut plus nuancée et plurielle que son homologue victorien. Grâce à la distance temporelle, les auteurs s'affranchissent des discours scientifiques contemporains sur la folie et retrouvent une liberté narrative mais aussi textuelle. La présence d'un narrateur omniscient, emprunté à la tradition victorienne, participe à cette liberté en élargissant les limites du « je » et de la subjectivité. Ainsi, la folie ne se réduit plus à une pathologie invalidante mais elle devient, chez des personnages comme Sarah, Grace, Agnes ou Sugar, un espace d'expression, parfois même de création, où l'identité se cherche et se redéfinit. La folie agit alors non plus comme un simple obstacle social mais plutôt comme un passage libertaire. Elle cristallise des tensions identitaires et sociales, des jeux de pouvoir, tout en circulant dans la société telle une force transformatrice. Plutôt que de marquer une limite, elle s'inscrit comme un entre-deux instable où l'individu oscille entre être et ne pas être, dissolution et reconstruction d'identité. À ce titre, le terme de purgatoire précédemment évoqué s'avère inadéquat, malgré certaines résonances religieuses : dans ces récits, la folie

accompagne un déplacement plus large, celui d'une société encore encadrée par la religion (comme en témoignent les figures croyantes d'Agnes ou Grace) vers un monde plus laïcisé, où la rationalité scientifique prend le relais pour définir les normes du pensable et du normal, rationalité incarnée par des personnages tels que le Dr Jordan. Ainsi, la folie, loin d'être figée, devient l'expression même d'un monde en transition où les frontières entre folie et raison ainsi qu'entre norme et marginalité se brouillent et où l'identité, en constant remaniement, se construit librement dans l'instabilité même du récit. Pour autant, la liberté conférée par la folie néo-victorienne possède une définition plus ambiguë et complexe que celle que l'on lui connaît habituellement.

III. Liberté : Paradiso o Inferno ?

Dans ce corpus la folie apparaît comme une forme de liberté pour les héroïnes, et ce à plusieurs égards. En effet, cette folie, ou du moins sa perception par les autres, les place en marge des normes sociales et leur offre ainsi une liberté littérale et symbolique, leur permettant d'échapper partiellement aux contraintes imposées par la société. Leur réputation étant déjà fixée par cette étiquette essentialiste de « fou », les héroïnes trouvent donc une forme de liberté dans leur statut marginal et dans leur rejet des règles. Cette partie tentera d'éclaircir la nature de la liberté offerte par la folie néo-victorienne et de définir son rôle dans ce voyage initiatique qu'est notre recherche : s'agit-il d'un paradis libérateur ou d'une prison infernale ?

a) La folie comme une liberté, différence entre émancipation et liberté

Dans ces romans néo-victoriens, la folie est présentée comme une forme d'échappatoire sociale pour les héroïnes, leur permettant de s'affranchir de certaines injonctions de la féminité victorienne incarnées par l'idéal du « Angel in the House » : une figure symbolisée par le silence, la chasteté, la soumission, et l'assignation stricte à la sphère privée. Cette marginalisation est donc loin d'être uniquement une exclusion punitive et offre aux héroïnes des espaces de liberté inaccessibles aux autres femmes de leur condition. Sarah, dans *The*

French Lieutenant's Woman, en est une illustration frappante : perçue comme folle ou déchue, elle se libère des normes sociales en occupant un entre-deux symbolique et spatial où elle n'est ni tout à fait dans la sphère privée, ni tout à fait dans la sphère publique. Elle ose déambuler seule dans Lyme, sans chaperon, transgressant ainsi des règles sociales victoriennes fondamentales. De même, dans *The Crimson Petal and the White*, Sugar tire parti de son statut de prostituée ou de « street walker » pour se déplacer librement dans Londres et s'affranchir des codes comportementaux féminins : « *But being a fallen woman has its small advantages, and she claims one of them now* » (Faber, 45). Ainsi, comme le démontre ce passage, cette « déchéance » lui permet même de se dévêtir en public sans être inquiétée, bien qu'elle soit habillée « comme une dame ». La liberté est donc un concept clé de la folie néo-victorienne positionnant les héroïnes en marge de la société, mais aussi en marge de ses codes contraignants. Dans le roman d'Atwood, le statut de folle et de criminelle de Grace la place en dehors du circuit productif traditionnel puisqu'elle est d'abord enfermée dans un asile, puis dans une prison. Cette mise en marge la libère d'une partie des contraintes sociales imposées aux femmes telles que le mariage ou bien le dur labeur, bien qu'elle reste tout de même enfermée dans d'autres systèmes de contrôle. Lors d'une discussion avec le Dr Jordan, elle prend pleinement conscience de cette mise en marge et l'affiche fièrement, en faisant même un outil de résistance discursive : « *Only, I was never a lady, Sir, and I've already lost whatever reputation I ever had. I can say anything I like; or if I don't wish to, I needn't say anything at all* » (Atwood, 104). Cette phrase résume la position paradoxale qu'offre le statut de fou néo-victorien : une exclusion de la société et une essentialisation, mais aussi une certaine liberté. L'accumulation de négations explicites et implicites (« lost ») en début de proposition représente la marginalité de Grace : elle est en dehors des conventions, ne possède ni statut ni réputation. Pourtant, le modal « can » (peux), dans toute sa sémantique de la possibilité, exprime la liberté discursive que lui offre paradoxalement cette mise en marge. Ainsi, la folie devient une forme de résistance à une identité imposée, mais elle devient aussi une stratégie de survie et de pouvoir symbolique. En manipulant constamment son discours devant les différentes instances du roman, Grace s'octroie une forme de pouvoir symbolique et de liberté : la liberté de ne pas être définissable ou entièrement lisible. À plusieurs reprises dans le récit, Grace laisse transparaître sa position de narratrice stratégique, et notamment lors de ses entretiens avec le Dr Jordan : « *I say something about it just to keep him happy, and he writes it down* » (Atwood, 76) Dans cet extrait, le lecteur comprend que Grace remanie constamment son discours avec comme objectif principal de satisfaire le docteur et ses attentes plutôt que de dire la vérité. De la sorte, elle peut laisser planer le doute quant à sa présumée folie, mais aussi

quant à son identité. Aussi sa liberté réside-t-elle donc dans le fait de rester incompréhensible par les institutions. Cette modulation du discours se retrouve dans d'autres passages du roman, notamment lorsque le récit de Grace s'approche du jour fatidique du meurtre : « What should I tell Doctor Jordan about this day? » (Atwood, 342) Le pronom interrogatif utilisé est intéressant puisqu'au lieu de se questionner quant à la mention de cette journée au docteur, elle se questionne quant au contenu qu'elle peut en dévoiler : que peut-elle révéler, et surtout que doit-elle cacher ? Ces passages révèlent que Grace, malgré ses troubles mentaux, joue souvent le rôle d'une narratrice stratégique et consciente des enjeux de son discours.

De façon similaire, et bien qu'elle ne soit pas clairement considérée comme étant folle, le statut marginal de Sugar lui confère une liberté similaire à celle des autres personnages dits « fous » de ce corpus. Dans une mesure différente, elle sait elle aussi comment modeler le discours afin d'échapper à la catégorisation de prostituée et de rester une figure mystérieuse. Dans les premières pages de description de Sugar, le narrateur insiste sur l'une des qualités les plus importantes de Sugar qui est sa mémoire et son éloquence : « Music is reputed to soothe the savage breast, but Sugar has found a more effective way to pacify a brutish man: by remembering his opinions... » (Faber, 39) Contrairement à l'image charnelle de la prostituée, Sugar casse ici les codes et se démarque grâce à son esprit, et notamment grâce à sa capacité à adapter son discours à ses interlocuteurs. Ainsi, en se démarquant par sa capacité intellectuelle Sugar s'oppose à l'essentialisation de la prostituée comme objet de plaisir charnel, mais son intellect lui permet aussi, tout comme la musique, d'envouter et d'adoucir les hommes afin de rester illisible. Ces personnages deviennent donc inclassables, et c'est précisément dans cette incapacité à être classées que réside leur liberté. En refusant d'entrer dans les catégories binaires imposées de folie et de raison, d'innocence et de culpabilité ou encore de pureté et de déchéance, elles échappent à l'assignation fixe de la folie. La folie devient un espace liminal offrant ce que Richard P. Lynch appelle une « liberté sociale » dans son article intitulé « Freedoms in *The French Lieutenant's Woman* » : l'opportunité de pouvoir choisir entre différentes réalités sociales, et donc de pouvoir choisir sa propre identité. (51)

Néanmoins, la « liberté sociale » offerte par le statut marginal des héroïnes reste limitée. En effet, là où ces personnages possèdent une liberté d'action existentialiste d'autodéfinition, cette dernière ne correspond pas à une émancipation sociale. Dans leur article intitulé « Dans l'ordinaire de la liberté et de l'émancipation », Alice Bellagamba et Alessandro Gusman résument cette dichotomie en ces termes : « Donc, si la liberté peut être visée comme

une demande de futur, l'émancipation révèle les multiples voies empruntées pour le construire dans des circonstances données. » (13) Ainsi, la liberté correspond à un « idéal et une aspiration socialement construite et située », ce que l'on pourrait qualifier de but, tandis que l'émancipation est un « processus d'ouverture, encadré dans le réel et sous condition » (15), soit un moyen d'atteindre ce but grâce à des changements sociaux et institutionnels. Par conséquent, la folie ou la marginalité procurent aux héroïnes une forme de liberté individuelle, mais ne débouchent pas sur un véritable processus d'émancipation sociale. Si l'on prend le cas de Sarah dans *The French Lieutenant's Woman*, on peut constater qu'elle choisit délibérément son statut de femme déchue dans un geste désespéré d'autodéfinition existentialiste et refuse le destin que la société victorienne réserve aux femmes. Suite à ce choix conscient, elle se voit exclue par la société et le qualificatif de « folle » qu'on lui attribue lui permet en effet de se soustraire aux circuits normatifs, incluant dans la plupart des cas le mariage, la domesticité et la dépendance. À la place, elle peut mener une vie en dehors de la sphère privée sans être immédiatement réintégrée dans la sphère publique masculine. Pourtant, cette liberté acquise n'est que limitée puisqu'elle n'entraîne aucun changement dans la perception sociale de Sarah, qui reste une femme déchue et marginalisée aux yeux de la société. Plus tard dans le roman, le monologue intérieur de Charles reflète cette tension vécue par ces deux personnages :

You know your choice. You stay in prison, what's your time calls duty, honour, self-respect, and you're comfortably safe. Or you are free and crucified. Your only companions the stones, the thorns, the turning backs; the silence of cities, and their hate. (Fowles, 314).

Dans ce dilemme aux teintes religieuses, Charles est confronté à la vision binaire du monde victorien où il n'existe que deux issues : la « prison », qui correspond au cadre normatif, ou bien en sortir, qui équivaut à une forme de crucifixion symbolique. La liberté, incarnée ici métaphoriquement par le personnage biblique de Jésus avec la mention de la crucifixion et de la couronne d'épines, est donc synonyme de solitude, de rejet et de souffrance. Tout comme la foi a marginalisé Jésus, le néo-victorianisme utilise l'imaginaire victorien pour marginaliser les personnages, à la seule condition de leur réputation.

Cette dynamique se retrouve également chez Sugar, dans *The Crimson Petal and The White*, dont la liberté de mouvement dans Londres existe bel et bien puisque ses déambulations sont décrites tout au long du roman, mais sa liberté de mouvement est toujours conditionnée par son statut de prostituée. Comme le souligne Leatrice Potter, Sugar circule librement dans

les quartiers bourgeois comme dans les quartiers populaires, mais ses déplacements sont régis par des codes sociaux qu'elle a dû maîtriser pour ne pas trahir sa classe d'origine (Potter, 61). Sa tentative d'ascension sociale passe par l'adoption de codes étrangers, mais jouer un rôle ne suffit pas à effacer les frontières sociales : sa marginalité lui accorde une certaine liberté de mouvements, mais pas d'émancipation sociale. Elle n'achèvera jamais son ascension sociale désirée même après avoir été engagée comme gouvernante par William puisqu'elle restera coincée dans un entre-deux social, vivant dans un cadre bourgeois mais ne quittant jamais réellement son statut de prostituée. En effet, Sugar n'aura de cesse de se répéter la phrase « *I am a governess*. (Faber, 512) afin de dépasser son syndrome de l'imposteur, mais à ses propres yeux comme aux yeux des autres domestiques et de la société, elle ne restera qu'une prostituée dépendante de William : « ...to him, she'll always be William's whore, never Sophie's governess... » (495). Le parallèle entre ces deux affirmations, induit par les adverbes de fréquences opposés « always » et « never », révèle la position claire et immuable de Sugar comme maîtresse de William et son impossibilité (« never ») à s'en élever. Malgré ses désillusions et son changement de décor social, Sugar reste étrangère au monde de la bourgeoisie et de l'aristocratie qu'elle convoite tant sans jamais ne pouvoir espérer y appartenir. Ainsi, il semblerait que pour ces héroïnes, la folie devienne bien un espace de liberté individuelle et de résistance aux normes genrées, mais qu'elle ne leur permette pas de réelle émancipation sociale.

Il se déploie donc une tension fondamentale et l'imaginaire de la folie néo-victorienne semble osciller entre deux extrêmes : une captivité imposée de manière rigoriste et apparemment inflexible et la possibilité d'une liberté. En effet, si la folie est considérée comme une arme utilisée par les institutions pour contenir les marginaux, elle peut aussi constituer un refuge intérieur pour les personnages, une sorte d'échappatoire en dehors des normes rigides de la société victorienne. Cette ambivalence se retrouve particulièrement dans *Alias Grace*, où Grace Marks, enfermée dans un pénitencier, refuse de se conformer à une identité figée : ni tout à fait innocente, ni entièrement coupable, elle maintient le doute et déjoue constamment les diagnostics psychiatriques et décisions juridiques. La folie, et donc le pénitencier, représente pour elle une forme de refuge, comme elle le rappelle lors de sa libération : « So now, instead of seeming my passport to liberty, the Pardon appeared to me as a death sentence. I was to be turned out into the streets, alone and friendless, to starve and freeze to death in a cold corner... (Atwood, 514) Cette phrase met en lumière la dualité de la folie grâce à la construction parallèle de la première phrase où le « Pardon », la fin de l'opprobre sociale, ne

constitue en fait pas un voyage vers une vie de liberté mais l’emmène plutôt vers sa propre mort. En effet, son statut de femme folle, aussi paradoxal que cela puisse paraître, lui procure un toit et une certaine sécurité. Par conséquent, ce brouillard identitaire lui permet de se protéger du monde extérieur et des étiquettes qu’on essaie de lui assigner, et représente une forme de liberté, mais il est aussi à l’origine de sa condamnation et prend donc aussi la forme d’une prison, comme le remarque le Dr Jordan vis-à-vis de Grace : « A prison does not only lock its inmates inside, it keeps all others out. Her strongest prison is of her own construction. » (Atwood, 421) Dans cette citation, la prison ne représente plus cette institution passive où l’on enferme, mais elle est personnifiée par l’auteur et transformée en acteur : elle enferme et exclut. Cette double dynamique d’enfermement et d’exclusion est intéressante car inhabituelle et permet de comparer cette prison « active » à la folie car comme elle, elle enferme l’individu dans ses propres troubles et s’assure en même temps de maintenir les autres à distance, dans l’incompréhension et l’impuissance. Après quelques séances avec Grace, le Dr Jordan en arrive à la conclusion que sa prison la plus puissante n’est pas tant le pénitencier, mais plutôt ses propres barrières psychiques. Par conséquent, sa folie lui permet une liberté identitaire mais constitue simultanément une forme de prison dont la puissance surpasse toute institution carcérale car son fonctionnement reste mystérieux et incompréhensible. La liberté de Grace est relative : elle est obtenue au prix d’un effacement partiel de son identité, et ne lui accorde aucune forme d’émancipation.

De manière assez similaire, la folie d’Agnes dans *The Crimson Petal and the White* illustre cette tension entre captivité et liberté, notamment dans l’espace de sa chambre. En effet, cette pièce dans laquelle elle passe la plupart de son temps joue le rôle de prison dorée, un lieu d’enfermement qui lui est pourtant confortable, dans une certaine mesure. En apparence, la chambre d’Agnes incarne le lieu de la réclusion domestique orchestrée par William, son mari, et elle est aussi associée à la violence conjugale et médicale. C’est dans cet endroit que le docteur Curlew lui fait subir des agressions sexuelles insidieuses (Faber, 160) sous prétexte de l’ausculter, et c’est aussi dans cette même chambre qu’elle subira un viol conjugal (602), à demi consciente, entre rêve et réalité. Dans ce décor, Agnes apparaît donc comme une réécriture de la « Madwoman in the attic » de Sandra Gilbert and Susan Gubar, enfermée et cachée, à l’abri des regards et des jugements. Pour autant, cette chambre aux allures de prison joue aussi le rôle de cocon pour Agnès, d’où son nom de prison dorée : elle constitue le confort du connu mais aussi le confort d’exister en dehors de la société et de ses normes. Sa chambre apparaît donc paradoxalement comme un endroit chaud et confortable, une zone de confort

qu'elle entretient de respiration en respiration : « One by one, her exhalations trickle off her pillow onto the floor; then, breath by breath, they rise, piling on top of each other like invisible feathers, until they're nestling against the ceiling, growing denser by the hour. » (200) Sa chambre est un lieu associé à la douceur et au confort, notamment grâce à la métaphore de l'oisillon lové dans son nid (« feather », « nestled ») pour représenter Agnes, rappelant presque un état embryonnaire. Cette pièce joue donc un rôle paradoxal puisque tout en enfermant Agnes entre ses quatre murs, elle lui offre aussi la possibilité de s'échapper dans ses rêves vers le « Convent of Heath », cette destination onirique dans laquelle elle se réfugie pour échapper à la réalité. Ainsi, lors de ses différentes rêveries le compartiment du train qui l'emmène au Couvent imite parfaitement sa chambre : « ...a train compartment has been specially prepared for her, to look as much like her own room as possible; she lies in a berth by the window, and on the walls there is proper wallpaper, and framed portraits of her mother and father.» (173) Dans cette scène, rêve et réalité se mélangent et sa chambre, lieu associé à son enfermement, se transforme en un moyen de transport privilégié pour qu'elle puisse s'échapper de cette vie de douleur et de contraintes. Par conséquent, la chambre d'Agnes fait ressortir la double tension de la folie néo-victorienne : elle est à la fois contraignante et libératrice. Cette ambivalence trouve son apogée à la fin du roman, dans la fuite d'Agnes. En effet, cette dernière prend le train dans l'espoir de rejoindre un futur meilleur mais le roman n'apporte jamais de réponse quant à sa réussite et se clôture sur une fin ouverte. Ce choix narratif inscrit donc son destin dans une zone liminale, à mi-chemin entre renaissance et disparition.

Une dynamique semblable se retrouve chez le personnage de Sarah Woodruff dans *The French Lieutenant's Woman* où sa folie joue un double rôle, à la fois inquisiteur et libérateur. Accusée d'être une femme déçue et par conséquent marginalisée, elle choisit d'incarner pleinement cette réputation, choisissant ainsi sa propre folie au profit de l'essentialisation de la société qui l'entoure. La folie de Sarah, ou du moins sa folie perçue, est déjà pour elle un moyen de se libérer du cadre normatif victorien très restrictif. Ce processus de libération prend fin lorsqu'elle trouve refuge dans la maison de Rossetti qu'elle peut enfin envisager une identité stable et choisie dans un cadre qui lui convient, comme l'explique Golestani : « [She creates] a fake identity that she maintains until she finds an alternative universe other than that of Victorian society [...] where she feels she belongs, and constructs a secure identity for herself. » (331). Ainsi, la folie de Sarah lui permet de se construire une fausse identité de femme déçue qui l'emmène physiquement à son salut : la maison de Rossetti. Cet espace, symbole de fertilité créative, lui offre d'autres possibilités d'existence que les normes

victoriennes. Par conséquent, la maison de Rossetti devient un paradis symbolique, hors du monde rationnel et moral victorien.

Cependant cette liberté n'est jamais totale puisqu'elle s'accompagne toujours d'une forme de solitude, d'isolement, voire d'exclusion définitive. Lors de ses retrouvailles avec Charles, Sarah lui explique que pour vivre dans ce paradis identitaire, elle a fait le choix de s'isoler du reste de la société, ayant trouvé un certain confort dans cette prison de solitude :

The rival you both share is myself. I do not wish to marry. I do not wish to marry because... first, because of my past, which habituated me to loneliness. I had always thought that I hated it. I now live in a world where loneliness is most easy to avoid. And I have found that I treasure it. I do not want to share my life. I wish to be what I am, not what a husband, however kind, however indulgent, must expect me to become in marriage. (Fowles, 385)

Ces explications aux allures de monologue tragique mettent en lumière toute la complexité de la folie, étant à la fois son propre ennemi qui l'isole du reste de la société et son sauveur de cette même société. En effet, cet extrait est construit sur une alternance entre propositions négatives et affirmatives, comme pour suggérer le paradoxe qui résulte de la folie : mettre le nom du personnage ne veut pas se marier car elle est habituée à la solitude, mais elle a appris à chérir cette solitude qui lui permet d'être elle-même. La structure de ce passage reste pourtant très symbolique car si les deux phrases les plus puissantes sont des négatives, « je ne souhaite pas me marier » (« I do not wish to marry ») et « je ne veux pas partager ma vie avec quelqu'un » (« I do not want to share my life »), la dernière phrase permet de mettre en avant la liberté d'existence qu'apportent tous ces sacrifices. En se refusant à vivre de manière conventionnelle, Sarah fait passer avant tout sa propre liberté. C'est donc pour cette raison que l'auteur mentionne « the anxiety of freedom » (296) : cette liberté est une charge existentielle, à la fois libératrice et aliénante, un espace intérieur de création mais aussi un stigmat social.

En somme, la folie néo-victorienne est un entre-deux paradoxal. Elle permet aux héroïnes de trouver une forme de liberté symbolique, mais au prix d'une rupture irréversible avec la société. La folie néo-victorienne est donc à la fois un enfer normatif, symbolisé par les codes sociaux victoriens, mais aussi de paradis mental prenant différentes formes : « The Convent of Health » chez Agnes, l'écriture chez Sugar, la maison de Rossetti chez Sarah, ou encore l'amnésie chez Sarah. Ainsi, la question demeure ouverte : la folie est-elle une échappatoire,

ou un autre nom de l'enfermement ? Cette tension ne s'arrête pas aux personnages : elle traverse également la narration des œuvres. À mesure que ces romans explorent chacune des facettes de la folie, ils semblent eux aussi revendiquer leur propre liberté. C'est donc vers cette liberté formelle, cette errance stylistique et postmoderne du texte, que se tourne à présent notre analyse.

b) La liberté du texte : errance post-moderne

Dans ce corpus, la liberté de la folie est multidimensionnelle car loin de se limiter aux personnages et aux thématiques, elle envahit les textes, se traduisant par une errance narrative et stylistique empruntées au postmodernisme. Elle offre au lecteur une expérience instable et fragmentée à l'image des esprits et identités troublés mis en avant dans ces œuvres grâce à l'utilisation d'outils formels et stylistiques postmodernes. Car en effet, ayant émergé dans les années 1960, le courant néo-victorien est un contemporain moins connu du mouvement postmoderne d'après-guerre que certains considèrent même comme un « sous-genre de la fiction postmoderne » (173), comme expliqué par Samantha J. Carroll dans son article « Putting the 'Neo' Back into Neo-Victorian ». Néanmoins, si les deux mouvements partagent de nombreuses caractéristiques, dans son article intitulé « Postmodernism? Four Tentative Neo-Victorian Answers », Christian Gutleben propose une comparaison plus approfondie des deux courants littéraires :

It will be argued that neo-Victorianism broadens the scope of postmodernism by conceiving a cosmopoetics in which a referential and an aesthetic globalisation are combined, by imagining alternative forms of fictional historiography, by challenging various forms of orthodoxy and by questioning the limits of the human. (2)

Le néo-victorianisme ne peut donc pas être simplement réduit à une sous-catégorie du postmodernisme car il en élargit les horizons et en teste les limites établies. Ainsi, il emprunte des outils stylistiques postmodernes afin de répondre à des considérations qui lui sont propres, ici retranscrire l'aspect libérateur de la folie. Dans ces œuvres, la fragmentation du texte participe à la libération du texte et de la folie. Les récits sont morcelés, tant dans leur temporalité que dans leur textualité et amènent le lecteur non pas à lire mais à déchiffrer, voire à reconstruire le discours et les personnages. Ce procédé est notamment utilisé par Atwood : l'intrigue est tout d'abord localisée dans le présent de narration, puis au fur et à mesure, la cohérence se perd. Le lecteur est rapidement amené à revivre des bribes du passé de Grace lors

des séances avec le Dr Jordan, les moments dont elle se souvient, ou bien ceux dont elle choisit de se souvenir. Le récit s'écrit peu à peu au passé, mais ne s'y ancre pas entièrement puisqu'il revient constamment au présent de narration de Grace. Il ne se limite pas pour autant à de simples allers-retours temporels : il est aussi entrecoupé de passages mettant en avant le point de vue du Dr Jordan, grâce à de la narration ou des correspondances épistolaires, comme au chapitre 6 (Atwood, 53). Les points de vue varient donc constamment, et les formes de discours aussi. Et si le récit se divise tout d'abord en chapitres distincts entre différents personnages et formats, au fur et à mesure que l'histoire avance la séparation se fait de moins en moins nette et s'efface pour laisser place à des chapitres hybrides, mêlant points de vue de Grace, du docteur ainsi que narration et correspondances épistolaires. De tels exemples se retrouvent vers la moitié du roman : au chapitre 31, Grace interrompt la narration pour raconter l'un de ses rêves (325) tandis qu'au milieu du chapitre 34, le point de vue du docteur est subitement remplacé par celui de Grace. Cette transition abrupte s'effectue grâce à l'aide du discours indirect libre, un outil jusqu'ici exclusivement utilisé par Grace :

Curse them all, thinks Simon. They must be getting impatient with me; they think I am taking too long. But if they meddle too much, they will upset the apple cart, and ruin everything. Why can't they leave me to my own devices ? (351)

Dans cette transition entre deux points de vue, l'utilisation inhabituelle du discours indirect libre dans la narration du docteur est révélatrice de l'influence de Grace sur le docteur, mais aussi sur le texte : la liberté de sa folie envahit le texte. Ainsi, une double dynamique s'opère : le discours se fragmente tandis que les frontières entre les différents personnages se floutent. Par conséquent, le texte se libère des codes de la littérature impliquant un récit uniforme et unifié, que le réalisme et l'époque victorienne avait consacré. Au contraire, ce dernier est détruit puis reconstruit et constitue un patchwork de passages parfois incohérents qui procurent une impression de vagabondage au lecteur : il erre librement entre différents morceaux du récit.

Cette fragmentation altère aussi la linéarité temporelle, qui dans certaines œuvres n'est pas posée comme cadre général, libérant ainsi non plus uniquement la narration mais aussi la temporalité du texte. Comme précédemment mentionné, l'intrigue d'*Alias Grace* est construite sur un aller-retour constant entre passé et présent lors des sessions entre Grace et le docteur où les deux temporalités se chevauchent constamment, mélangeant dialogue, réflexions et récit. Ainsi, comme le note Gulteben, « la narration nous guide, suggérant un chevauchement

ontologiquement impossible entre le passé et le présent... » (6) Dans *The French Lieutenant's Woman*, ce « chevauchement ontologiquement impossible » se matérialise verbalement grâce aux multiples interventions métatextuelles de l'auteur et aux anachronismes qu'il utilise lors de ses analyses : la mention de la « gestapo » pour décrire le tempérament de Mrs Poulteney (Fowles, 23) ou encore celle de l'ordinateur pour comparer la sensibilité de perception de Sarah (50) font partie d'une longue liste d'exemples qui illustrent la liberté temporelle du texte. De plus, la liberté textuelle est aussi amplifiée par un « chevauchement entre réalité et fiction » (Gulteben, 6). Grâce à l'intertextualité présente dans les œuvres, le lecteur alterne entre passé et présent mais aussi entre réalité historique et fiction, brouillant encore plus les repères du lecteur et intensifiant cette sensation d'errance.

L'intertextualité est le fondement d'*Alias Grace* : pour écrire ce roman, Atwood s'est inspirée d'une affaire réelle dont elle a choisi de disséminer les archives tout au long du roman. Chacun des chapitres majeurs est donc introduit par une référence intertextuelle à une archive historique ou un extrait littéraire en lien avec l'intrigue. C'est ainsi que peuvent être amenés à cohabiter sur la même page un extrait de témoignage de l'affaire de Susanna Moodie datant de 1853 ainsi qu'un passage du poème « The Prisoner » de Emily Brontë, daté de 1845 : réalité et fiction sont mises au même plan et la frontière entre les deux s'efface peu à peu, au mépris du déroulement chronologique des faits, ce qui n'est pas sans ironie pour une œuvre où cherche à se dire le vrai. Le lecteur est donc amené à errer entre deux mondes et deux temporalités dans un texte affranchi des conventions littéraires victoriennes, sauf celles de la longueur.

Fowles utilise un procédé similaire dans *The French Lieutenant's Woman* : en introduisant chaque chapitre par un ou plusieurs extraits de fiction victorienne, il engage activement le lecteur dans un dialogue avec d'autres œuvres, idées et temporalités. Ici aussi, l'auteur varie les sources et les formats : œuvres de fiction, extraits historiques ou encore même chansons (Fowles, 10) participent à déconstruire les conventions romanesques de l'époque. L'œuvre se transforme en un pastiche où en imitant le style, Fowles désacralise l'autorité du roman victorien. En effet, la liberté textuelle est à son paroxysme : il n'y a plus d'autorité temporelle ou auctoriale. Cette liberté totale du texte est clairement exprimée au chapitre 13 qui est entièrement dédié à une réflexion métatextuelle de l'auteur sur l'écriture ainsi que sur l'indépendance du récit et des personnages. Introduite par la phrase « I do not know » (85), l'auteur s'immisce dans le récit en s'adressant directement au lecteur, faisant primer la liberté et l'autonomie du roman sur son autorité de créateur. Ainsi, en se libérant lui-même de

l'autorité auctoriale, il libère son texte et ses personnages de son propre contrôle : « In other words, to be free myself, I must give him [Charles], and Tina, and Sarah, and even the abominable Mrs. Poulteney, their freedoms as well. There is only one good definition of God: the freedom that allows other freedoms to exist. » (86) John Fowles déconstruit la figure divine de l'auteur omniscient en refusant de s'imposer comme narrateur unique et fiable, préférant donner l'impression au lecteur que son texte est libre et se développe indépendamment de sa propre volonté. Le narrateur n'est donc plus un acteur de l'histoire mais il est relégué au rang de spectateur et devient lui-même, aux côtés du lecteur, témoin de l'errance de son texte.

La dynamique entre l'auteur et son œuvre est donc intrinsèquement renversée : dans une sorte de *laissez-faire* littéraire, l'autorité créatrice est abandonnée au profit d'une position de commentateur passif de l'errance littéraire du texte. Ce rôle est notamment assumé par Michel Faber dans *The Crimson Petal and the White* qui ne sert que de guide dans un monde en apparence autonome. En effet, cette position est clairement assumée et endossée par l'auteur dès le premier chapitre lorsqu'il s'adresse directement au lecteur et se positionne non pas en tant qu'auteur du livre, mais en tant que guide de la ville : « This city I am bringing you to is vast and intricate, and you have not been here before. » (Faber, 7) La relation d'autorité entre l'auteur et son lecteur est donc troquée pour celle de guide et de touriste dans un paysage ici littéraire. La ville (« city ») devient une métaphore du texte qui est « vaste et complexe », et qui nécessite un guide pour ne pas s'y perdre. Le narrateur entraîne le lecteur dans un parcours labyrinthique et l'emmène d'un lieu à un autre en l'interpellant directement, l'invitant à suivre les personnages, « Follow Caroline inside... » (26) ou encore à visiter des lieux comme la maison des Rackham qui est présentée sous un angle panoramique, comme une maison de poupée : « All of the household, except for William, is under the sheets, like dolls in a doll's house. » (198) Ainsi, cette comparaison implique que le lecteur n'est plus seulement invité à visiter l'univers de l'histoire mais à jouer avec ses personnages comparés à des poupées, « dolls ». Le lecteur est libre de s'approprier le texte, de jouer avec et il lui est offerte une vision omnisciente de l'histoire, libre à lui de s'en saisir : « If the Rackham house were such a toy, [...] you could lift off its roof to peek inside... » (198) L'offre du narrateur/guide, suggérée par le modal « could », reste en suspens et le lecteur/visiteur conserve toute son autonomie dans sa découverte, il ne lui est montré que ce qu'il veut voir. Cette liberté de mouvement est constamment rappelée au lecteur : « Feel free, now, to follow him every bit as close as that shadow... » (51) Le texte devient donc un espace de vagabondage et retranscrit la folie libératrice des personnages à la fois dans son écriture et dans sa lecture.

Cette liberté textuelle et narrative atteint son apogée à la fin des œuvres. Dans *The French Lieutenant's Woman*, Fowles rejoint l'histoire sous la forme d'un « prophet bearded man » (Fowles, 347) afin de proposer deux fins alternatives (qui sont en fait au nombre de trois), se refusant à l'idée d'une clôture narrative. Le passage du voyage en train, état transitoire par définition, s'inscrit donc comme une suspension temporelle dans l'intrigue amenant à une réflexion métatextuelle : « The only way I can take no part in the fight is to show two versions of it. » (349) Ainsi, le narrateur se refuse à prendre part au dénouement, « the fight », et accorde à ses personnages une autonomie radicale : la première fin se solde par un mariage entre Charles et Ernestina, la deuxième par une réunion de Charles et Sarah, et la troisième par Charles terminant seul. La fin n'est plus présentée comme une résolution mais comme une ouverture, un espace où le lecteur s'investit activement dans la création littéraire.

Faber adopte une stratégie similaire dans *The Crimson Petal and the White*, qui se termine sur une « non-fin » abrupte : « And to you also: goodbye. An abrupt parting, I know, but that's the way it always is, isn't it? » (Faber, 817) Le lien entre le guide et le touriste est brusquement rompu, venant souligner l'impossibilité d'une réponse claire ou d'un dénouement satisfaisant, et amenant le lecteur à des considérations métatextuelles : la fin d'un roman ne constitue-t-elle pas systématiquement une séparation, peu importe la forme qu'elle prend ? En choisissant de ne pas imposer de fin, Faber replace la liberté du texte et du lecteur au cœur de l'expérience littéraire.

En mêlant fiction et histoire, Atwood est la seule qui se devait de respecter les conventions romanesques étant donné que la fin de l'affaire est l'un des seuls faits avérés. Pour autant, si le lecteur suit la libération de Grace et son départ pour une nouvelle vie, la fin ne tranche pas non plus sur sa folie ou sa culpabilité. L'ambiguïté est conservée jusqu'au bout, laissant le personnage dans une zone d'indétermination radicale. Le récit ne se referme pas sur une vérité, mais sur un mystère persistant : « I have been rescued, and now I must act like someone who has been rescued. And so I tried. [...] It calls for a different arrangement of the face, but I suppose it will become easier in time. » (Atwood, 513) Dans ces dernières réflexions énigmatiques, Grace maintient le mystère quant à sa folie : jouait-elle un rôle depuis le début ? En ne tranchant pas, la fin permet à Grace de rester illisible, et donc de rester libre.

La liberté offerte par la folie néo-victorienne envahit le texte dans sa construction, créant un récit errant dans lequel le lecteur est invité à vagabonder et à explorer librement. Mais cette liberté textuelle s'exprime aussi dans la manière dont le discours est libéré, ou plutôt laissé

errant ainsi que dans l'importance qui est accordée au délire des personnages. Par délire il est question d'expression authentique des troubles mentaux au travers du langage, ici retranscrit dans les textes. Dans *Alias Grace*, plusieurs passages brouillent réalité et hallucination en laissant Grace exprimer librement sa folie, notamment grâce à l'utilisation du discours indirect libre et du « stream of consciousness » (courant de conscience). Ainsi, le lecteur est confronté à des passages confus, mêlant dialogue et réflexions, comme celui-ci : « Here I come, I'm coming now. You never obey me, you never do what I say, you dirty girl. Now you will have to be punished. It is not my fault. What can I do now, where can I turn? » (345) Ici, le « I » et le « You » sont indéterminés et il est difficile de savoir s'il est question de Grace, de Mary Whitney ou bien s'il s'agit simplement d'une hallucination auditive. L'absence de structure syntaxique, typique du discours indirect libre, donne à Grace une liberté d'expression quasiment totale, tant dans les propos que dans la forme. Par conséquent, elle n'est soumise à aucune convention sociale ou grammaticale. Sa voix est remise au premier plan et le paradoxe est frappant : alors que tout le monde semble capable de raconter son histoire sauf elle, le texte lui rend une forme de liberté narrative. La folie néo-victorienne est donc empreinte de liberté vagabonde à tous les niveaux du texte, à tel point que l'errance géographique des personnages se transforme en errance langagière. Ce phénomène se constate chez Grace, avec le « stream of consciousness » et le discours indirect libre mais apparaît aussi dans les effets de langage des personnages.

Chez Sugar, dans *The Crimson Petal and The White*, son utilisation d'un langage très raffiné détonne totalement avec son milieu social, l'aliénant de ses contemporains et de ses pairs. Lors de son introduction au lecteur, le langage est déjà une caractéristique de Sugar puisqu'elle en a fait une arme pour affronter le monde et pour se différencier. Comme le narrateur le rappelle : « Not only is Sugar *able* to read and write, she actually enjoys it. » (Faber, 37) Les mots et le langage ainsi que leur utilisation dans l'écriture, la lecture, ou la parole sont déjà un jeu pour Sugar, jeu qu'elle apprécie mais qu'elle met aussi à profit pour son activité professionnelle. Lorsqu'on lui demande quel est le secret de sa popularité auprès de ses clients, sa réponse est très simple : « Talk » (38). Elle est donc associée au langage, mais surtout à une forme raffinée qui l'ostracise de son milieu social. Cet écart est présenté dès le début du roman lors de sa rencontre avec son amie Caroline. Alors que cette dernière adopte un langage plus familier, presque dialectal et très marqué par sa classe sociale et par un fort accent (« I lost me nerve » (32), Sugar se démarque par des phrases longues, complexes et syntaxiquement complètes, mettant en avant son aisance à manier la langue. Pour Caroline, le langage n'est

qu'un outil de communication tandis que pour Sugar il s'agit d'un jeu dont elle surjoue les tons et les registres constamment, même dans des circonstances inadaptées, lors de tentatives humoristiques échouées avec son amie : « 'Bring on Armageddon, what do you think?' Caroline wonders if she's missing a joke, the kind which Sugar shares with educated men now that she's relocated to Silver Street.» (30) Que ce soit dans ses références bibliques de l'apocalypse ou dans son utilisation du langage, Sugar se démarque : son utilisation de la langue, trop belle, trop appliquée, fait tache dans son univers que Caroline associe aux « educated men » et à la « Silver Street ». Pour le lecteur, il est presque difficile de déterminer si son langage est uniquement une arme qu'elle maîtrise ou s'il se cache un aspect pathologique et incontrôlé dans son bon usage du langage, comme si elle ne l'habitait jamais vraiment. Ainsi, son utilisation du langage, volontaire ou non, constitue une forme d'errance linguistique et incarne une certaine liberté pour Sugar, comme un moyen de se démarquer et de se libérer des contraintes sociales. Qu'il s'agisse d'un mécanisme de défense ou d'un choix conscient, la langue de Sugar libère le discours du marginal et donne une voix éclairée au personnage de la prostituée, souvent gardé sous silence et considéré uniquement sous des aspects plus charnels. Que ce soit sous forme de délire ou de style de langage, la folie des personnages prend ici une forme d'errance langagière. Dans le cas de William Rackham, sa folie est entendue au travers des failles du langage, sous forme d'un bégaiement naissant vers la fin du roman : « She's my w-w-wife, damn it! » Ce trouble du langage lié à l'état de sa femme semble se manifester principalement sur des mots la concernant, comme son nom, « A-Agnes », ou bien lorsqu'il est question de son futur : « It's not a simple ch-choice between her being dead or alive – th-there is a fate w-w-worse than death ! » (662) Par conséquent, la retranscription du bégaiement de William permet de mettre l'emphase sur ce qui le préoccupe mentalement, c'est-à-dire son épouse et les conséquences des choix qu'il doit faire pour elle. À une époque où les hommes assumaient le rôle de piliers économique et moraux pour leur foyer, peu de place était laissée à leurs sentiments et à leurs états d'âme. Ce bégaiement semble alors constituer une faille langagière grâce à laquelle la folie peut faire surface chez un personnage masculin, pourtant contraint par les normes de masculinité victorienne à l'impassibilité et à la contenance, au mieux à la colère.

L'errance du discours est donc un énième moyen de libération de la folie qu'elle soit sous la forme du délire, du style pathologique ou encore du trouble langagier. Par conséquent, la liberté de la folie néo-victorienne atteint tous les aspects du roman, de l'intrigue à la construction du texte et s'immisce même dans les dialogues des personnages. En libérant ainsi

la parole du « fou » et en refusant de la rationaliser ou de l'expliquer, ces romans permettent une forme d'écoute inédite dans laquelle le délire n'est plus un symptôme à traiter mais une forme d'expression légitime, une errance signifiante. Les bégaiements de William ou les hallucinations auditives de Grace ne sont donc pas une simple perte de contact avec la réalité mais elles possèdent plutôt ce que Jacques Lacan appelle une « signification qui ne renvoie foncièrement à rien qu'elle-même » (43), une idée qu'il théorise dans *Le Séminaire, Livre III : Les psychoses* (1955–56) mais déjà introduite dans sa thèse *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* en 1975. En effet, si ce dernier commence par questionner la nature du délire avec la question de rhétorique « est-ce une vraie parole ? » (51), il finit par appuyer l'idée selon laquelle la folie n'est pas un délire chaotique ou sans sens, mais qu'il articule une parole qui mérite d'être écoutée : « Le fondement même de la structure paranoïaque est que le sujet a compris quelque chose qu'il formule, à savoir que quelque chose a pris forme de parole, qui lui parle. » (51) Par conséquent, loin d'être un non-sens ou opposée à la vérité, Lacan explique que la folie est une forme d'auto-écriture du sujet. En écrivant que « quelque chose a pris forme de parole, qui lui parle », il insiste sur le double processus d'aliénation et de création de la folie : elle est un « quelque chose » inconnu mais qui possède une force de création, prenant la forme d'un nouveau langage. Dans ces œuvres néo-victoriennes, le délire, habituellement relégué au rang de « non-sens » prend ici une signification particulière : il devient une force d'autocréation, une forme de construction cohérente et de guérison à travers le langage. De manière similaire au célèbre livre *Le schizo et les langues* de Louis Wolfson, les textes de ce corpus deviennent ainsi un lieu de liberté narrative et stylistique et symbolique où la folie est toujours marginale mais paradoxalement remise au centre même de l'acte littéraire : on lui redonne une voix auparavant tue et ignorée.

c) Libérer la parole du fou : subalterne

Dans les romans néo-victoriens *Alias Grace*, *The French Lieutenant's Woman* et *The Crimson Petal and the White*, la figure du fou, longtemps reléguée au silence et à la marge, se voit offrir une nouvelle voix. Ces œuvres, à travers leurs choix esthétiques et narratifs, participent à redéfinir les dynamiques de pouvoir qui régissent les représentations de la folie en donnant enfin la parole à celles et ceux traditionnellement réduits au silence. Cette libération de la parole du fou s'inscrit dans une logique postmoderne de remise en question du discours universel telle que présentée par Jean-François Lyotard dans *La condition*

postmoderne : une volonté de susciter « l'incrédulité à l'égard des méta-récits. » (7) En fragmentant l'autorité absolue de ces récits en une pluralité de jeux de langage, le postmodernisme permet ici d'envisager la folie comme une forme de résistance et d'affirmation, mais aussi comme un marqueur du statut du « subalterne », dénomination apparue pour la première fois dans les *Cahiers de prison* du philosophe italien Antonio Gramsci. Elle désigne une figure dominée, exclue des circuits de pouvoir et de représentation que l'on retrouve parmi les héroïnes de ce corpus : soumises, marginalisées non seulement par leur statut de femmes, mais aussi par leur condition sociale ou psychique. En effet, Grace, Sarah, Agnes et Sugar se situent toutes en dehors des circuits de pouvoir et en marge de la société. Que ce soit dans un asile, dans le monde de la rue, enfermée ou bien errant à l'écart de la société, aucune n'appartient aux structures de pouvoirs de l'époque. Mais ce qui les positionne comme figures subalternes par excellence, c'est avant tout leur mise sous silence commune. Cependant, bien que leurs voix respectives ne soient pas écoutées et ignorées, il existe différentes dynamiques par lesquelles on les retire des circuits de représentation. Dans le cas où elles s'expriment, leurs paroles sont utilisées contre elles et elles en sont dépossédées, comme Grace: « Once I said a thing I knew I could never get the words back; only they were the wrong words, because whatever I said would be twisted around, even if it was the plain truth in the first place. » (Atwood, 79) Comme expliqué plus tôt, dans le roman Grace s'exprime, notamment lors de son témoignage, mais elle est rapidement dépossédée de ses mots que la société s'approprie et retourne contre elle. À l'inverse, elles sont parfois simplement mises sous silence, comme Agnes qui se voit médicamentée et enfermée dans sa chambre, inconsciente la plupart du temps ou en état de somnolence, un état qualifié de « sommeil empoisonné », (« poisoned sleep » (Faber, 607)), par le narrateur. Dans tous les cas, les romans néo-victoriens étudiés ici visent à leur rendre la parole, et ce parfois de manière presque littérale. Le contexte victorien agit donc comme un imaginaire de la privation et une époque unidimensionnelle des relations de pouvoir à partir de quoi le roman contemporain peut mettre en scène la libération des voix qu'il opère.

Pour l'œuvre d'Atwood, cet acte est d'autant plus symbolique que le roman s'inspire d'une affaire réelle, bien ancrée dans le dix-neuvième siècle, et elle (re)donne ainsi voix à une femme que l'histoire a rendue silencieuse, en lui permettant de s'exprimer dans l'espace fictionnel du roman. Elle lui offre ce que la société victorienne lui a refusé : la reconnaissance, non pas tant de son innocence, mais de sa subjectivité grâce à divers outils stylistiques. L'utilisation du pronom « I » permet donc de redonner la parole à Grace de manière presque littérale au travers

des chapitre racontés à la première personne. Ce pronom « I », très symbolique, introduit même la première phrase du roman : « I am sitting on the purple velvet settee in the Governor's parlour... » (Atwood, 23) Le premier chapitre ancre donc le personnage de Grace dans la narration active plutôt que dans l'observation passive de l'écriture erronée de sa propre histoire. Ces passages permettent à Grace de formuler sa propre version des faits, en dehors du récit médiatique ou judiciaire déjà existant sur elle. Le « I » prend ici une importance capitale car chacune de ses utilisations participe un peu plus à rendre la parole à cette figure historique passée sous silence pendant toutes ces années.

Si ce n'est pas grâce à la première personne, c'est avec une focalisation interne que les auteurs redonnent la parole à leurs personnages, notamment avec Sugar ou Agnes. Dans *The Crimson Petal and The White*, Faber offre au lecteur un accès direct à leurs pensées, leur for intérieur, et redonne une voix aux figures marginales de la prostituée ou de la « madwoman in the attic ». Le lecteur a accès aux états d'âme des personnages et peut suivre leur évolution tout au long du roman, notamment les sentiments de Sugar vis-à-vis des autres habitants de la maison et comment elle se sent perçue (Faber, 588). Cette focalisation interne permet aussi au lecteur de suivre de plus près l'état mental d'Agnes et de mieux comprendre la psychologie du personnage.

Ces romans donnent une voix aux subalternes et leur redonnent aussi le contrôle sur leur propre discours. Pour Sugar, cela prend la forme d'un langage très travaillé, raffiné et structuré qu'elle emprunte à un monde intellectuel auquel elle n'appartient pas. Ainsi, ce raffinement l'aliène mais permet aussi à l'auteur de lui rendre une richesse intellectuelle et intérieure qui va bien au-delà de son statut de prostituée. Cela se lit notamment dans le passe-temps favori de Sugar, l'écriture, grâce à laquelle elle donne libre cours à ses fantasmes violents et vengeurs :

The heroine of her novel has just slashed the throat of a man. The problem is how, precisely, the blood will *flow*. Flow is too gentle a word; *spill* implies carelessness; *spurt* is out of the question because she has used the word already, in another context, a few lines earlier. *Pour out* implies that the man has some control over the matter, which he most emphatically doesn't; *leak* is too feeble for the savagery of the injury she has inflicted upon him. Sugar closes her eyes and watches, in the lurid theatre of her mind, the blood issue from the slit neck. (Faber, 195)

Ce paragraphe décrivant Sugar dans un moment d'écriture montre comment elle s'approprie le langage en jouant avec les mots, leur diversité, leur intensité, et se délecte du pouvoir fictionnel qu'elle possède sur ce personnage masculin au tragique destin. Au travers de ces scènes de violence extrême envers des hommes fictionnels, Faber joue avec les différents niveaux de métatextualité des œuvres grâce à la double signification de « the heroine of her novel » (« l'héroïne de son roman ») : s'il s'agit évidemment dans ce contexte précis de l'héroïne écrite par Sugar, il fait aussi allusion à Sugar elle-même, rappelant sa position ambiguë d'acteur et d'auteur. Grâce à ces différents niveaux d'analyse métatextuelle, Sugar prend sa revanche symbolique sur la gent masculine à laquelle elle a toujours dû se soumettre, au travers de l'écriture.

Le contrôle du discours est aussi une technique de réappropriation du langage utilisé par le personnage de *Grace Marks* dans *Alias Grace*. En effet, Grace ne livre pas une vérité univoque quant à l'affaire car elle maîtrise et contrôle constamment ce qu'elle dit, ce qu'elle tait et ce qu'elle transforme. Le témoignage qu'elle offre au docteur n'est que le fruit de sa construction, et chaque passage est soigneusement réfléchi, comme le démontre cette question qu'elle se pose pendant l'une de leurs séances : « What should I tell Doctor Jordan about this day? » (Atwood, 342) Dans un acte de résistance narrative, Grace s'approprie son histoire en la modifiant à sa guise et devient autrice de son discours plutôt que simple répondante. Ainsi, la fragmentation, les découpages et parfois l'incohérence de son récit font sa force, qui passe par le langage, celui-là même qui avait été la condition du diagnostic initial : ils participent à cet acte de résistance narrative, de réappropriation de sa propre voix.

Mais la résistance narrative peut aussi s'effectuer non pas par les mots, mais par le silence, comme pour le personnage de Sarah Woodruff. Ce personnage, contrairement aux autres héroïnes, est plutôt absent des dialogues. Son silence accentue le mystère qui l'entoure mais représente aussi une technique stratégique de réappropriation de son histoire. En se retirant volontairement des dialogues, elle peut échapper à toute définition, hypothétique ou confirmée, imaginaire ou symbolique en se forgeant une identité marginale volontaire, qui lui vaut le surnom de « sphinx » (Fowles, 376). En se créant un mythe personnel, elle transforme son exclusion sociale en force narrative et symbolique et son silence devient un acte de résistance, d'autant plus symbolique qu'elle est qualifiée de « French » *Lieutenant's Woman* : le symbolisme de la révolution et de la résistance est omniprésent. Le silence des personnages est donc une forme symbolique de résistance narrative, tout comme le silence volontaire des

auteurs. En gardant eux-mêmes le silence, les auteurs donnent indirectement à leurs héroïnes une place et une voix dans l'espace fictionnel du roman. Dans *Alias Grace*, le roman ne tranche jamais sur la culpabilité ou la folie de Grace et lui rend toute sa complexité humaine en évitant de lui assigner une étiquette. Elle peut donc échapper aux discours normatifs et continuer à s'exprimer librement et indirectement par le mystère et l'ambiguïté. De la même façon, Fowles se retire de la scène narrative, notamment dans le chapitre 13 où il refuse le rôle d'auteur tout-puissant : « I do not know. » (85) Le fait d'admettre l'opacité de Sarah lui rend sa complexité et sa subjectivité et lui permet aussi de s'autodéfinir par son propre silence. D'une certaine manière, ce choix stylistique postmoderne est une façon de respecter son mystère.

En somme, la réappropriation de la parole par les figures subalternes de ces œuvres participe à une inversion des dynamiques de pouvoir traditionnelles. Là où la société voulait enfermer, réduire au silence ou médicaliser, la fiction néo-victorienne redonne une voix aux aliénés. Car comme le rappelle Antonin Artaud dans son livre *Van Gogh le suicidé de la société*, « un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités » (31). Ainsi, dans ce corpus, la folie devient non plus un objet d'exclusion sociale ou de pathologisation mais un vecteur de vérité et une mise en lumière des failles inavouables de la société.

Toutefois, cette recherche a démontré que la liberté offerte par la folie n'est pas sans ambiguïté et qu'il est difficile de la positionner sur le spectre dantesque de l'enfer et du paradis. Comme nous l'avons démontré, la folie néo-victorienne représente une certaine forme de liberté pour les héroïnes mais ne constitue pas un moyen d'émancipation. Effectivement, loin d'engendrer des changements systémiques, la folie néo-victorienne s'apparente davantage à une échappatoire parfois fatale et en marge de la société. De fait, cette liberté se rapproche de la philosophie sartrienne de l'existentialisme qui ne dépend pas de conditions extérieures mais qui se paie au prix de l'isolement, de la souffrance et parfois de la mort. Par conséquent, la liberté du fou est à double tranchant, à la fois exaltante et tragique, et elle pose la question d'un enfermement paradoxal : la liberté du fou ne devient-elle pas une autre forme d'aliénation et d'emprisonnement ? En plus de se jouer au niveau thématique, la tension entre liberté et emprisonnement se retrouve aussi au niveau formel. Empreint de postmodernisme, le texte néo-victorien semble refléter cette dynamique en ayant recours à la fragmentation et à une absence de linéarité. Ces stratégies textuelles, comme les narrateurs multiples et peu fiables,

l'intertextualité, la métatextualité, ou encore le discours indirect libre permettent toutes de redonner une voix à des figures auparavant mises sous silence. À travers leurs voix parfois délirantes, poétiques ou incohérentes, ce n'est plus un personnage de fiction qui s'exprime mais l'ensemble d'une communauté marginale passée sous silence pendant des siècles. Ces voix, en refusant la linéarité et la clôture, deviennent errantes à leur tour et la folie devient, en quelques sortes, une libération textuelle. Par conséquent, le fou n'est plus celui que l'on enferme dans un discours médical ou judiciaire, mais il représente une figure plus profonde, qui interroge et remet en question des vérités. Ainsi, la folie néo-victorienne ne peut s'inscrire pleinement dans le paradigme enfer/paradis puisqu'elle semble le remettre totalement en question. En présentant la folie sous forme d'enfermement paradoxal, les romans néo-victoriens refusent la catégorisation essentialiste de la folie en en proposant une réécriture plus profonde et complexe qui tente de renverser les fondements et les dynamiques de pouvoir victoriens.

IV. Renversement et réappropriation du pouvoir

Ces romans ne se contentent pas d'opposer folie et raison dans une vision binaire de l'enfer et paradis. Au contraire, ils proposent une relecture (ainsi qu'une réécriture) plus nuancée et profonde de la folie en renversant à la fois les dynamiques de pouvoir et les idées préconçues héritées de l'époque victorienne. À travers ces œuvres, les auteurs déconstruisent le trope traditionnel du fou et participent à un renversement de plusieurs paradigmes fondamentaux entre folie et raison, vérité et illusion, ou encore enfermement et liberté, tant d'idées qui traversent la société victorienne comme la nôtre. Ce travail de réécriture passe notamment par un retour aux origines de la folie vagabonde telle que décrite dans la littérature médiévale, bien avant le « grand renfermement » foucaldien.

a) Réécriture du trope du fou : un retour avant le « grand renfermement »

La figure du fou n'a pas toujours été celle que l'on retrouve dans la littérature victorienne, associée à l'enfermement et à une identité fixée. En effet, dans ces œuvres les auteurs font le choix de se détacher de la figure victorienne du fou pour revenir aux origines de la folie et à l'état primitif du fou très fluide et lié à l'eau, comme décrit par Brant dans *La Nef des fous (Das Narrenschiff)*. En effet, dans ce poème mélangeant ironie, humour et sermon, Brant décrit la

figure du fou comme étant vagabonde, arpentant les rues des villes et errant sans but. Ainsi, il les imagine se regrouper sur une nef en direction de la terre imaginaire des fous, la Narragonie :

J'ai donc cru le moment venu

D'armer enfin des fous la flotte :

Galeres, galiotes, rafiots

Fustes, galions, maries-salopes,

La schlitte aussi, chars et chariots :

N'y suffit pas carène seule,

Tant les fous ont accru leur nombre [...] (v. 13-19, p.19)

Le fou est amené à naviguer les courants de la même façon qu'il navigue parmi la société : de manière fluide et nomade, dans un navire à la dérive des codes sociaux. Ce regroupement de fous prend donc le statut d'armée, et rapidement cette figure devient puissante par son nombre, mais aussi par la sagesse paradoxale qu'elle apporte au reste des hommes : « Car qui sait voir le fou qu'il est/ Est sur la voie de la sagesse, /Mais qui prétend être avisé / Tel mon compere, est fat et sot... » (p.20, v. 41-44) Par conséquent, la figure du fou médiéval présentée par Brant est associée à la fois au vagabondage, à la fluidité et l'imprédictibilité de l'eau, mais dans sa folie il détient aussi une forme de pouvoir, une sagesse inconnue du reste des hommes. Au Moyen-Age, le fou possède ce statut oscillant entre sot et sage, à l'image de ses déambulations géographiques : la folie n'est pas fixée et est indéfinissable. Néanmoins, comme nous le rappelle Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, c'est au XVIIe siècle que la folie a commencé à « être liée à cette terre de l'internement » (71). Ainsi, loin de la fluidité offerte par les voies navales, la figure du fou se voit ancrée sur la « terre » ferme, synonyme de son enfermement physique mais aussi symbolique opéré par la philosophie rationaliste. Dans une société nouvellement dominée par la raison, toute déraison et autre forme de folie y est étrangère, au point d'en être exilée. (70) C'est dans ce contexte là qu'intervient la théorie foucauldienne du « grand renfermement » (67) désignant la politique d'institutionnalisation des marginaux et des aliénés dans de nouvelles structures hospitalières, figeant leur existence dans un seul endroit et une seule une identité. La folie vagabonde ayant déserté les rues, elle en vient aussi à désertier l'art et la littérature au profit de représentations enfermées, cachées et essentialisées. Comme le note Foucault, « c'est entre les murs de

l'internement que Pinel et la psychiatrie du XIXe siècle rencontreront les fous ; c'est là- ne l'oublions pas- qu'ils les laisseront, non sans se faire gloire de les avoir « délivrés ». » (71) Selon la société rationaliste, la libération des fous de leur « condition » passe avant tout par leur enfermement, un paradoxe explicité tout au long de son œuvre et qui continuera de résonner dans les œuvres de fiction ultérieures qui internent la folie. Après ce tournant survenu au XVIIIème siècle, les représentations littéraires seront donc influencées par le paysage socio-médical et la figure de la « madwoman in the attic » verra le jour assez rapidement dans la littérature victorienne. C'est ainsi que naîtront aussi des personnages emblématiques tels que Bertha Mason, épouse de Mr Rochester dans *Jane Eyre*, réduites à mener une existence enfermée et cachée du reste de la société.

Comme démontré précédemment, les héroïnes de ces romans jouissent d'une certaine liberté de mouvement qui rappelle celle des fous médiévaux, souvent laissés errants et à l'écart des sociétés. Leur errance géographique représente ainsi leur errance mentale, notamment dans leur relation à l'eau qui est un élément traditionnellement associé à la folie, à l'inconstance et à la transformation. Cette idée est clairement énoncée par Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* : « l'eau prédispose à la folie » (27). L'eau comme symbole d'errance et de folie se retrouve particulièrement dans *Alias Grace*, lors de son voyage en bateau vers le Canada. Atwood renoue avec la figure du fou médiéval lorsqu'elle place Grace sur ce navire évoquant directement la *Narrenschiff* de Brant. Lors de sa traversée décrite au chapitre 14, elle voyage aux côtés d'autres marginaux sur ce qu'elle appelle « a slum in motion » (Atwood, 134), « un bidonville en mouvement ». De la même façon que la Nef des fous est un emblème de marginalité, ce bateau emporte les exclus de la société victorienne, catholiques et protestants confondus (135), symboliquement parqués dans les cales du bateau à l'abris des regards de la société. Cet endroit est suspendu dans le temps et l'espace mais aussi dans les normes sociales car tout conflit terrestre est abandonné au profit d'une fraternité surprenante : catholiques et protestants comme mancuniens et Liverpooliens ont laissé sur terre leurs différends et cohabitent dans cet espace suspendu puisque comme le remarque Grace, « necessity does make strange bedfellows », « le besoin crée de drôles d'amitiés » (135). Il s'agit donc d'un endroit où les normes terrestres ne font pas foi, un espace parallèle décrit à la fois comme un enfer, « Hell » (134) et un paradis, « Heaven » (139) par Grace elle-même. Ce lieu transitoire renvoie à la figure du fou vagabond médiéval, flottant constamment entre les mondes.

Tandis que Grace incarne littéralement un passager moderne de la *Narrenschiff* de Brant, le lien entre folie et eau se retrouve également dans les autres œuvres, et notamment dans *The French Lieutenant's Woman*. Dans ce roman la mer est omniprésente, décrite dès le premier chapitre comme étant emprunte de folie : « The madness was in the empty sea [...] the lack of reason for such sorrow... » (Fowles, 13). Ainsi, la mer est déjà reliée à la folie, mais elle devient aussi un miroir de la vie de Sarah : elle est vide de sens et d'émotion. Un lien entre la folie de Sarah et la mer se tisse puisque que c'est cette dernière qui a porté son amant et qui l'a aussi portée à sa chute sociale. La mer agit ici comme une entité presque consciente, incarnant une forme de dérive hors des normes sociales, et le lecteur est amené à repenser le développement de l'intrigue : la mer ne marque-t-elle pas le réel point de départ de la folie de Sarah, plus que Varguennes lui-même ? Les auteurs redonnent à l'eau sa place centrale dans la folie, permettant ainsi aux héroïnes de retrouver le vagabondage d'antan caractéristique de la figure du fou.

Dans *The Crimson Petal and the White*, Faber pousse cette logique à son paroxysme en liant explicitement l'eau, la folie et la disparition dans la fin ouverte de l'œuvre. En effet, à mesure que l'intrigue avance, Agnes tombe de plus en plus dans la folie, jusqu'à complètement quitter la rationalité après avoir cru voir son ange gardien par la fenêtre. « Yes! A woman in white, standing sentinel, gazing directly at the Rackham house through the wrought-iron railings. » (284) Le destin d'Agnes, épouse "tombée" dans la folie, est marqué par une forme d'effacement progressif du monde rationnel qui est amplifié par la fin ouverte, lui offrant à elle ainsi qu'au lecteur deux fins alternatives à la signification ambiguë. Dans la première, Sugar aide Agnes à s'échapper de la maison Rackham avant que cette dernière ne soit transférée dans un asile. Symboliquement, Agnes s'enfuit en train et toujours à la recherche de son « Convent of Health » (Faber, 654). Cependant, bien que cette fin potentielle apporte une touche d'espoir, elle reste énigmatique : « Agnes will see her [guardian angel] soon enough, at the end of the line. » (654) Si « the end of the line » fait référence au terminus de la ligne de train, elle peut aussi représenter une métaphore de sa propre vie. En effet, quelques pages après sa disparition, un corps est retrouvé dans la Tamise et William l'identifie comme étant celui de sa femme, malgré son état de décomposition qui suggère seulement une « approximation of humanity » (676), une humanité seulement approximative. Bien qu'hypothétique, cette fin tragique dans la Tamise viendrait clore un processus de retour à la fluidité originelle du fou vagabond : elle retourne à l'eau et disparaît, loin de toute contrainte physique et sociale, comme insaisissable.

Au travers du motif très présent de l'eau, ces trois récits mettent en scène un retour aux origines du fou vagabond comme figure de liberté et de fluidité, à contre-courant de la rigidité de la société victorienne. Cette réécriture contemporaine du trope médiéval permet aux auteurs de réhabiliter la folie comme un état d'errance, mais aussi comme une position alternative à l'ordre rationnel. Grâce à cette métaphore liquide et mouvante, la folie se révèle moins comme une maladie à diagnostiquer que comme une forme de liberté radicale, remettant en question les normes et discours établis de l'époque victorienne. Car comme le rappelait Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, « il n'y a jamais folie qu'en référence à une raison, mais toute la vérité de celle-ci est de faire un instant apparaître une folie qu'elle récuse, pour se perdre à son tour dans une folie qui la dissipe. » (Foucault, 52) La folie existe donc toujours en rapport à un référentiel, ici les normes victoriennes, et permet de le remettre en question et d'en démontrer les limites et les faiblesses. C'est pourquoi dans ce corpus, la folie s'inscrit comme une liberté radicale et agit plus souvent comme un contre-discours à la raison victorienne que comme une maladie. En effet, la plupart des héroïnes dérogent aux rôles et attentes qui leur sont imposés et leur folie est en partie une manifestation de cette marginalité. Dans *Alias Grace*, Grace est considérée comme une « murderess » (Atwood, 21), une meurtrière, et se tient en marge de la féminité et même de l'humanité tant elle échappe aux codes de comportement jugés acceptables. Cette existence en marge des codes sociaux lui vaut même l'étiquette de monstre :

My hair is coming out from under my cap. Red hair of an ogre. A wild beast, the newspaper said. A monster. When they come with my dinner I will put the slop bucket over my head and hide behind the door, and that will give them a fright. If they want a monster so badly they ought to be provided with one. (36)

Dans ce passage, la déclinaison des dérivatifs de la monstruosité (« ogre », « beast » et « monster ») met en lumière le statut marginal de Grace qui incarne cet « Autre » imaginaire et radical, ce bouc émissaire social. Néanmoins, cette réflexion illustre aussi un autre aspect majeur de son existence : bien que cette étiquette lui soit attribuée contre son gré, elle choisit d'en jouer et de se l'approprier, d'endosser volontairement le rôle de monstre pour répondre aux attentes de la société. Grâce à ce statut avec lequel elle joue subtilement, Grace remet en question beaucoup d'idéaux et de normes sociales victoriennes. Tout d'abord, elle s'oppose à l'archétype docile et conciliant du « Angel in the House » en incarnant le rôle marginal et violent de la meurtrière. Contrairement à une femme victorienne, elle n'accepte pas

passivement son rôle de monstre et s'en empare et en joue, de la même manière qu'elle manipule son discours, dans ses paroles comme dans ses silences. De plus, Grace remet aussi en question le système de classe sociale et la hiérarchie car en lui attribuant une supposée folie, la société peut dépolitiser son crime : il découlerait donc d'une pathologie et non pas de conditions sociales. Ainsi, cette pathologisation arbitraire de ses comportements permet de camoufler toutes les violences sociales qu'elle a subies, entre pauvreté, exploitation et domination masculine. Néanmoins, en lui redonnant la parole, Atwood dénonce ces violences et leur invisibilisation dans la société grâce à son discours et à son témoignage. Par conséquent, l'autrice donne plus de profondeur à l'héroïne principale en éclairant son passé dans la pauvreté (124) et aux côtés d'un père violent (126), mais aussi les rudes conditions de travail ainsi que la domination masculine constante dans laquelle elle a évolué : « ...there are some of the masters who think you owe them service twenty-four hours a day, and should do the main work flat on your back. » (231) Dans ces propos très crus et son discours libéré, Grace remet en question la société patriarcale et le mépris des classes, mais aussi leur impact sur les femmes : une vie dans les violences sexistes et classistes n'est pas sans conséquences sur la santé mentale. Ainsi, tandis que le réel diagnostique de Grace reste un mystère jusqu'à la fin du roman, son récit illustre sa folie comme découlant de sa marginalité et de son opposition aux normes sociales. Que ce soit dans sa féminité hors-normes, sa monstruosité ou encore son maniement habile du discours, Grace s'ostracise et reçoit, à juste titre ou non, l'étiquette sociale de la « folle ».

Dans une dynamique similaire, Sarah transgresse les conventions conjugales en refusant l'institution du mariage et en revendiquant une identité en rupture avec les modèles relationnels traditionnels. En effet, dans son choix de rejoindre Varguennes en France, Sarah s'oppose directement au modèle conjugal en vigueur et revendique une vision de la féminité en marge, assumant elle-même s'être « positionnée au-delà des limites », « set [herself] beyond the pale » (Fowles, 153). Elle n'occupe donc pas le rôle conventionnel d'épouse mais celui d'amante, de la « French Lieutenant's Whore » (153), titre qu'elle s'attribue lors de sa discussion avec Charles. Son choix conscient de ne pas épouser un homme mais de « se marier à la honte » (« married shame » (153)) remet en question la soumission et les contraintes engendrées par l'institution maritale, astreignant les femmes à occuper un rôle genré et codifié. Cette critique des normes sociales atteint son paroxysme à la fin du roman lors de sa dernière discussion avec Charles : elle refuse ouvertement le mariage (« I do not want to marry » (385)), préférant son indépendance et sa marginalité plutôt qu'une existence régie par un potentiel mari

(385). Sarah est un personnage dont la « folie » remet en question les institutions victoriennes majeures comme le mariage, mais aussi le système de classe. En effet, si son statut d'amante lui vaut l'étiquette sociale de « folle », son existence entre deux classes sociales distinctes faisant d'elle la « victime parfaite d'une société de castes » (50) (« perfect victim of a caste society ») participe aussi à son ostracisation et soulève une critique plus profonde du système victorien. Son destin tragique de femme déchue est dû, en partie, à son incapacité à trouver sa place dans une société de classes aux normes très rigides ; incapacité l'ayant poussée à se forger sa propre identité dans un monde où elle ne trouvait pas sa place. Comme le narrateur le révèle au début du roman : « she was far less mad than she seemed... or at least not mad in the way that was generally supposed. » (60) Dans cette affirmation ambiguë le narrateur montre que sa « folie », loin d'être limitée à l'aspect biologique et individuel (« seemed ») est en fait beaucoup plus complexe et relève d'autres facteurs socioculturels.

La folie de Sarah et de Grace constitue donc une forme de contre-discours à de nombreux piliers de la société victorienne et elle représente une liberté radicale de ces contraintes sociales. Comme le souligne Jaccard, « les symptômes de la maladie mentale s'opposent toujours, d'une manière ou d'une autre, à la norme sociale : le choix du symptôme est négativement déterminé par les normes sociales ambiantes » (11), ce qui illustre parfaitement la manière dont ces héroïnes incarnent une déviance dérangeant l'ordre établi. Pour autant, il est important de noter que cette folie ne se contente pas de basculer d'un extrême à l'autre, du statut de maladie à celui de discours subversif : elle reste marquée par une profonde ambivalence. Grace est certes accusée d'un crime violent et devient une figure de marginalité et de folie « sociale », mais ses divers épisodes de délire laissent planer le doute quant à sa santé mentale. Jusqu'à la fin du roman, il est impossible de trancher entre folie et raison et même si sa folie prend une tournure « sociale », elle reste tout de même indéfinie et complexe, comme le démontre la séance d'hypnose aux interprétations multiples. Dans *The Crimson Petal and The White*, Agnes déroge aussi aux normes conjugales du « high Victorian ideal » (Faber, 131) et du « Angel in the House » de Patmore, offrant une critique de la condition des femmes, mais son instabilité mentale s'inscrit aussi dans une dimension physiologique irréfutable, liée à une tumeur cérébrale (215). Il est donc impossible de réduire la folie à son aspect social ni à son aspect biologique puisque cette dernière ne se laisse pas enfermer dans des catégories binaires conventionnelles. Au contraire, la folie néo-victorienne devient une notion fluide et mouvante, notamment grâce à son retour à la symbolique de l'eau, et elle renverse les paradigmes établis entre raison et folie et entre norme et déviance.

b) Renversement du paradigme

Grâce à leur réécriture d'une figure du fou plus complexe, mouvante et fluide, les auteurs de ces œuvres participent au renversement du paradigme existant entre « fou » et « sain ». Ainsi, la folie ne peut être réduite à une vision binaire ainsi qu'à deux extrêmes puisque ces œuvres, au travers de leurs personnages, apportent plus de profondeur à la vision victorienne essentialiste de la folie.

En effet, ce corpus permet de déconstruire l'un des piliers des conceptions de la folie : le savoir n'est plus lié au pouvoir. Issue de la tradition foucauldienne, cette théorie apparaît dans *Surveiller et Punir*, œuvre théorique dans laquelle Foucault affirme que « pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre ; qu'il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir. » (Foucault, 26) Ainsi, dans les sociétés modernes le savoir est lié au pouvoir et les figures d'autorité de ce savoir, telles que les médecins, institutions et juges détiennent un pouvoir de classification et de contrôle. La « folie » comme une déviation de la norme est donc une construction sociale façonnée par l'homme qui cherche à enfermer, corriger ou exclure. Dans les œuvres victorienes, cette logique est souvent très présente : la folie est diagnostiquée (ou non³) par des figures d'autorité, elle est enfermée dans des asiles, et elle devient un outil de contrôle social contre tout ce qui a trait à la marginalité. Jaccard résume ce processus d'attribution de pouvoir et de contrôle :

Il s'agit dans tous les cas pour l'idéologie dominante de fabriquer son propre contradicteur – la Sorcière, le Fou-, de se donner les moyens de le vaincre – l'Inquisition, la Psychiatrie- et, grâce à cette victoire- le Bûcher, l'Asile-, de renforcer son pouvoir. (13-14)

Dans ce processus construit de toute pièce, le fou marginal joue le rôle de bouc émissaire, un archétype responsable de tous les maux et qui participe malgré lui à l'ascension (ou à la conservation) de l'idéologie dominante à la tête de la société. Au fil des siècles, le processus d'ostracisation est resté similaire voire identique, comme en témoigne grand nombre d'archives et d'œuvres littéraires, et la marginalité a toujours servi les régimes de pouvoir. Dans la littérature néo-victorienne on observe un déplacement de cette logique. La folie n'est

³ Des œuvres comme *He Knew He Was Right* de Anthony Trollope mettent en lumière des cas où le personnage « fou » échappe au diagnostic légal et médical grâce à son statut social et à son genre.

plus définie de manière univoque par des institutions ou des experts et elle perd son objectivité au profit d'une identité aux multiples facettes, insaisissable et parfois même incompréhensible. En effet, cette nouvelle conception de la folie échappe avant tout aux systèmes de classification traditionnels, ce qui complexifie son essence et sa compréhension par autrui.

Dans *Alias Grace*, ni les médecins ni la loi n'arrivent à définir avec certitude l'état de santé mentale de Grace. Elle demeure un mystère, même aux yeux du Dr Jordan qui l'étudie quotidiennement lors de séances individuelles. Ce dernier écrit à son sujet : « It would be helpful to me, if she were indeed mad, or at least a little madder than she appears to be; but thus far she has manifested a composure that a Duchess might envy. » (Atwood, 153). Cette remarque souligne à quel point Grace défie les attentes cliniques : dans les faits comme dans les apparences elle ne présente aucun signe de « folie » selon les critères de l'époque, ce qui rend sa subjectivité d'autant plus insaisissable.

C'est aussi le cas dans *The French Lieutenant's Woman* où Sarah, tout comme Grace, demeure une énigme pour le monde qui l'entoure. Bien qu'elle possède l'étiquette sociale de « folle », elle échappe à tout diagnostic médical définitif, comme l'explique le docteur Grogan à Charles : « We know more about the fossils out there on the beach than we do about what takes place in that girl's mind. » (Fowles, 134) De façon paradoxale, la science victorienne est plus à même d'étudier un fossile d'une autre ère que la psyché humaine, mettant ainsi en lumière les limites rencontrées par les médecins quant au diagnostic de Sarah. Le Dr Grogan avoue même que pour ce qui est de la mélancholie de Sarah, « he doesn't know what the devil it is that causes it, » (134) « il ne sait pas du tout, que diable, ce qui en est la cause. » Le docteur, homme de science, se doit de s'en remettre au malin (« the devil ») pour décrire l'état mental de Sarah, ce qui prouve qu'elle reste incompréhensible et en dehors des discours médicaux de l'époque. Le roman suggère que cette étiquette n'est qu'une construction sociale projetée sur Sarah pour tenter de rationaliser un comportement que la société ne semble pouvoir contrôler ni accepter dans ses mœurs. Le fait qu'aucune institution ne parvienne à la capturer pleinement renforce l'idée que sa « folie » est une forme de résistance, un espace en marge du discours normatif.

La folie, dans ces œuvres, est souvent représentée de manière intérieure, à travers l'expérience subjective du personnage, ce qui constitue une rupture avec les représentations plus objectivantes et médicalisées du XIXe siècle et participe au renversement des conceptions de la folie. Dans son œuvre, Atwood met un point d'honneur à redonner la parole au personnage

de Grace au travers du pronom personnel « je », sur lequel commence d'ailleurs le premier chapitre. Ce pronom symbolique donne accès à la voix intime de Grace et à sa conscience troublée ou parfois même ambiguë. Le « je » positionne la folie au premier plan : elle n'est plus simplement observée ou analysée de l'extérieur mais devient elle-même observatrice, s'appropriant le pouvoir grâce au savoir qu'elle détient, caché volontairement ou non dans sa mémoire. C'est ce que Barbara Braid démontre dans le livre *Neo-Victorian Madness : Rediagnosing Nineteenth-Century Mental Illness in Literature and Other media* : Grace renverse la hiérarchie de pouvoir entre le médecin et le patient, refusant de jouer le rôle qui lui est attribué par la logique de discipline institutionnelle. (214) En effet, cette dernière inverse les rôles, mettant le patient à la place de l'examineur et le docteur à la place de l'examiné, ce qui constitue une subversion totale des dynamiques de pouvoir victoriennes présentes dans le paradigme de folie et raison. Ainsi, la mise au premier plan de la folie de Grace transforme aussi le rôle du lecteur non plus en témoin passif de l'histoire mais en un réceptacle, tel un vaisseau de son expérience troublante. En revivant les événements marquants de la vie de Grace, une vie marquée par la violence, l'abandon, la précarité et la répression sexuelle, le lecteur prend conscience des multiples facteurs qui peuvent mener à la folie ou, du moins, à une perception de la folie. L'expérience traumatique de l'immigration, le travail domestique exténuant dès l'enfance, les abus et les agressions, notamment de la part de son maître ou du docteur qui l'examine de manière intrusive, sont autant d'éléments qui construisent cette subjectivité fragmentée. La lecture devient alors un acte symbolique et performatif : en incarnant la voix de Grace le temps d'un instant, le lecteur participe à réécrire la folie. Celle-ci cesse alors d'être un simple symptôme médical à diagnostiquer pour devenir une expérience humaine et universelle à explorer, dans toute sa complexité et sa douleur.

L'universalité de la folie est aussi mise en avant par Faber dans *The Crimson Petal and The White*, notamment grâce à la narration panoptique dans laquelle le lecteur est invité à « entrer » comme dans une maison de poupées (Faber, 198). Cet outil narratif métatextuel met en scène la folie et la marginalité dans un espace clos et contrôlé, mais aussi, et paradoxalement exhibé. L'effet est double : d'un côté, il souligne la violence du regard social posé sur les individus marginaux comme Sugar ou Agnes; mais de l'autre, il donne aussi au lecteur une position de voyeur critique, conscient de sa propre implication dans la construction de ce regard mais aussi conscient du déplacement de cette folie. Grâce à ce panorama, le lecteur devient un témoin de l'universalité de la folie, injustement associée à un groupe d'individus restreints alors qu'elle court les rues et les esprits. Des personnages comme William ou bien Henry Rackham

sont de bons exemples de cette folie circulante : bien qu'ils ne soient pas considérés comme tels, la vision d'ensemble offerte au lecteur lui permet de déceler chez eux des comportements marginaux et déviants. Autrement dit, la folie cesse ici d'être un simple objet de contrôle et elle n'est plus seulement définie par ceux qui détiennent le pouvoir et le savoir, comme démontrée par la théorie foucauldienne. Au contraire, les auteurs en proposent un nouvel usage, comme espace de liberté intérieure, de fuite face à l'ordre établi, ou de lucidité marginale. Ainsi, la folie néo-victorienne n'est plus réservée aux classes marginales de la société mais elle se diffuse dans tout le tissu social et circule à nouveau comme à l'époque médiévale, une idée représentée par ce tableau emblématique de la folie universelle :

Tableau 3: *O caput elleboro dignum*, vers 1590, Exposition "La figure du fou", Musée du Louvres, 2025



Dans cette estampe, la conception néo-victorienne de la folie est parfaitement résumée : la figure emblématique du fou, reconnaissable à sa marotte et à son bonnet à grelots est remplacée par une mappemonde, suggérant son universalité. Elle se retrouve aussi dans le titre de l'œuvre, « O caput elleboro dignum », ou « monde dans une tête de fou », insinuant que la folie est partout, mais surtout qu'elle voyage et qu'elle conquiert le monde, et ici en l'occurrence, les autres personnages des œuvres.

Par conséquent la folie devient une notion fluide qui traverse les corps, les classes et les esprits et qui s'imisce dans les recoins du quotidien, touchant une grande diversité de

personnages. Ce glissement montre que la folie n'est plus envisagée comme une pathologie isolée, mais comme un phénomène circulant, poreux, voire contagieux. Cette fluidité de la folie se retrouve dans *Alias Grace* à travers le personnage du docteur Jordan. Emblème de la science et de la médecine, ce dernier se voit peu à peu sombrer dans un déséquilibre mental à force de côtoyer Grace lors de leurs séances. Sa fascination l'envahit à tel point qu'il développe une certaine obsession pour elle, dans une sorte de transfert psychanalytique, non pas des premiers objets du sujet, mais de sa folie : « It's as if she's drawing his energy out of him- using his own mental forces to materialize the figures in her story... (338). Dans cette citation, l'influence de Grace sur le docteur est explicitée et la circulation de sa folie est presque imagée par cet effort mental du docteur pour essayer de comprendre la mystérieuse histoire de Grace. Le lecteur comprend donc que c'est cet effort constant auquel le docteur s'astreint d'essayer de comprendre l'incompréhensible qui le poussera peu à peu à sombrer dans une folie certaine. Plus tard dans le roman, ses rêves deviennent troublés (409), il projette ses « perverse [fantasies] » (453) sur elle, et la frontière entre patient et médecin se brouille. Il témoigne de cet état dans une lettre à son ami Edward Murchie : « I was forced to make a hasty escape from Kingston, as I found myself in complicated circumstances which could rapidly have become quite damaging, both to myself and to my future prospects. » (489) Bien qu'utilisant un euphémisme pour décrire son obsession grandissante pour Grace, la qualifiant simplement de « complicated circumstances », le docteur admet dans cette lettre que la folie de Grace, ou plutôt le mystère qui l'entoure, a contaminé sa propre rationalité. L'échec de son travail scientifique est marqué par son départ précipité du récit (479), après un énième épisode de « crise », ce qui témoigne ainsi de l'impact de Grace et de la fluidité de sa folie à l'intérieur même de la relation entre médecin et patient.

Bien que différente par nature, la relation entre Agnes et William Rackham suit un schéma similaire dans *The Crimson Petal and the White*. La folie d'Agnes s'étend bien au-delà de son propre esprit et vient empiéter sur la relation conjugale, et notamment sur son époux. William Rackham, homme d'affaires à la tête d'une entreprise florissante, perd peu à peu le contrôle de sa vie au fur et à mesure que la psychose de son épouse ronge la cellule familiale et qu'il peine à comprendre les femmes qui l'entourent. Par conséquent, sa santé mentale se dégrade, ce qui se retranscrit verbalement dans l'apparition d'un bégaiement (Faber, 662) mais aussi dans divers accès de colère envers son épouse : « 'Madness!' he explodes, slamming the palm of his hand against the desk. 'Complete lunacy! Can't you see that!' » (634) Dans ce passage, ce dernier vient de découvrir le livre qu'Agnes écrit en secret, « *The Illuminated*

Thoughts & Pretunnatural Reflections of Agnes Pigott » (634) et juge cette entreprise de « pure folie », un état qui commence paradoxalement à l’envahir lui aussi. Dans ces œuvres, la folie n’est donc plus une question de genre ou de classe puisqu’elle se manifeste dans toutes les couches de la société, défiant même les attentes et les idées préconçues. En effet, Henry Rackham, homme dévot et voué à un rigorisme religieux hors normes est aussi en proie à une folie grandissante à mesure qu’une tension s’installe entre ses pulsions sexuelles d’un côté, et la rigueur de sa foi de l’autre. La dissociation entre ces deux pans de sa personnalité qu’il juge incompatibles l’amène à développer une forme de névrose, prenant souvent la forme d’autoflagellation quant à ses pratiques sexuelles (Faber, 444) mais aussi de moments de « délire » : « Henry presses against the wooden railings of a low bridge over Grand Junction Canal, unbuttons his clothes, and cries for release. » (260) Dans ce passage, l’évocation du canal rappelle le lien symbolique entre folie et eau ainsi que la fluidité qui y est associée. Il semblerait que ce dernier, dans un espoir désespéré, tente de se libérer de ses souffrances en retirant ses vêtements, une métaphore du rejet des normes sociales, mais aussi en retournant à l’origine de la folie vagabonde, fluviale et mouvante. Faber montre au lecteur grâce à son panorama victorien que la société est empreinte de folie et que cette dernière n’épargne aucune classe sociale, personnalité ou croyance. Même les hautes sphères spirituelles de la société ne peuvent échapper à la fluidité et à la mouvance perpétuelle de la folie qui s’introduit sans crier gare.

Déjà présente dans la relation entre Grace et le docteur Jordan, cette évolution de la folie est d’autant plus marquée dans la relation entre Sarah et Charles dans *The French Lieutenant’s Woman*. La folie agit ici comme une force qui affecte Charles en profondeur. Dès les premières rencontres, il devient obsédé par elle et par le mystère qu’elle représente, l’amenant à transgresser peu à peu les normes sociales et morales de son époque en la côtoyant secrètement, à l’abris des regards. Ainsi, il sent son identité se fragmenter entre les différents rôles que la société attend de lui : « Charles was almost three different men. » (Fowles, 127) En effet, il devait déjà jouer le rôle de maître et de futur époux, mais sa rencontre avec Sarah l’amènera à aussi considérer une autre identité, celle d’homme libre. Cette instabilité s’accroît à mesure que leurs entrevues se multiplient et que Sarah s’impose dans son esprit. À la fin du roman, Charles semble avoir sombré avec elle dans un espace de marginalité mentale et sociale, comme l’explique le narrateur : « They were like two mad people... » (Fowles, 309) Ici, le narrateur les présente comme étant indissociables, « two mad people », (deux fous), sans distinction aucune de genre, de classe ou encore d’état mental. La chute de

Charles dans la marginalité et la folie atteint son paroxysme lorsqu'après s'être détaché de tous les rôles qui faisaient son identité, le fiancé, le gentleman et l'héritier, Charles devient à son tour un paria : « He too was now an outcast. » (Fowles, 366) Sa transition de la norme vers la déviance est donc complète tandis que le narrateur le positionne maintenant au même niveau que Sarah, comme un « outcast ».

Par conséquent, ces exemples démontrent que dans le roman néo-victorien, la folie est rarement un état figé. Elle se déplace, circule d'un personnage à l'autre, et retrouve sa fluidité médiévale associée à l'eau et à la navigation. De plus, la folie néo-victorienne cesse d'être un simple objet de pathologisation, comme c'était le cas à l'époque victorienne : elle devient un prisme au travers duquel le lecteur peut observer les tensions qui animent toute une époque, et par effet miroir, les nôtres aussi. Grâce à ce renversement du paradigme entre folie et raison, les auteurs néo-victoriens proposent une transition des conceptions de la folie, passant d'une étiquette essentialiste et figée de la folie, souvent pathologisée et institutionnalisée à une lecture plus fluide et existentielle, considérant la folie comme un espace de liberté, voire même de résistance. Comme le rappelle Jean-Claude Jaccard : « C'est effectivement la société qui définit les normes de pensée et de comportement ; c'est elle qui assigne ses limites à la folie. » (12). À travers cette perspective, la folie cesse d'être une déviance essentialisée et un outil de contrôle social pour devenir une réponse critique à la norme, offrant une relecture critique des récits psychiatriques du XIXe siècle, mais aussi de nos propres conceptions. Cette réappropriation de la folie comme lieu d'expression existentielle participe à un processus de « désessentialisation » des identités marginales, et ouvre la voie à une littérature où la déviance devient résistance et une forme de « grande libération ».

c) Le paradoxe Foucauldien

S'opposant radicalement au « grand renfermement » foucauldien, la « grande libération » de la folie qui s'opère dans ces œuvres en révèle un paradoxe majeur : c'est cette perception de la folie comme une liberté absolue qui justifie son enfermement. En effet, les fous se voient enfermés et contraints à cause de ce qu'ils représentent, c'est-à-dire une forme de vie en dehors des limites établies par la société et une liberté radicale et inacceptable pour ceux qui détiennent le pouvoir. La liberté radicale du fou, « ignorée depuis des siècles, ou du moins mal connue » a commencé à être appréhendée « obscurément comme désorganisation de la famille, désordre social, danger pour l'État » (*Histoire de la folie*, Foucault, 111) car menaçant le *status quo*. En

enfermant les fous, le pouvoir institutionnel nie leur liberté tout en confirmant son existence et les transforme en miroir inconfortable aux yeux de la société, révélant ce qu'elle cherche à cacher à tout prix : l'existence de la liberté de pensée et d'action. Dans ce corpus, cette liberté s'applique avant tout aux femmes évoluant dans un cadre patriarcal. Comme on peut le constater, les héroïnes de ces œuvres souffrent toutes de leur condition de femme, que ce soit Grace en tant que femme immigrée irlandaise, Agnes en tant qu'épouse confinée ou encore Sarah en tant que femme « déchuée ». Leurs folies respectives naissent donc en partie d'un désir de liberté et de s'affranchir de toutes normes dictées par la société victorienne. Pour autant, cet aspect de la folie ne peut être limité à une question de genre puisque des personnages comme Charles, William, ou encore Henry Rackham sont aussi victimes d'un cadre social contraignant leurs aspirations et leurs désirs et les menant à la folie. En effet, tous trois sont partagés entre les attentes que la société a d'eux ainsi que leurs désirs profonds de liberté, de vie en marge et d'émancipation. Charles et William connaissent un destin similaire : tandis que leur vie est toute tracée, tant au niveau professionnel que personnel, les personnages de Sugar et de Sarah s'imposent comme des détracteurs à l'ordre établi et leur ouvrent de nouvelles perspectives. Dans cette existence de devoirs et de contraintes sociales, elles leur soufflent un vent de liberté et ils se retrouvent déchirés entre les attentes sociales et leurs désirs profonds inavoués, imagés grâce au symbole du miroir dans *The French Lieutenant's Woman* :

He caught sight of himself in a mirror, and the man in the mirror. Charles in another world, seemed the true self. The one in the room was what she said, an imposter; had always been, in his relations with Ernestina, an impostor, an observed other. (Fowles, 330)

Grâce à l'image du miroir, le narrateur réussit à transmettre le conflit intérieur de Charles, partagé entre deux identités : l'imposteur dans la pièce et son reflet, le « true self ». Le miroir est donc un symbole de la folie naissante de Charles, une signification déjà existante et soulignée par Foucault dans sa conférence intitulée « La littérature et la folie » : « la folie c'est quelque chose qui a affaire avec le double, le même, la dualité partagée, l'analogon, l'inassignable distance du miroir. » (1967) Ainsi, le symbolisme du miroir dans cette scène est précurseur de la dégradation de son état mental tout au long du roman, mais surtout de la fragmentation de son identité entre sa vraie nature et l'image qu'il renvoie à la société. Le champ lexical de la vision et de l'illusion (« mirror », « seem », « observed ») suggère un dédoublement de son identité, mais aussi que l'une d'entre elle n'est que mensonge et illusion, et paradoxalement il s'agit de celle qui se trouve dans la pièce et non pas du reflet dans le

miroir. L'imposteur correspond à l'identité construite en accord avec les codes victoriens : il s'agit du fiancé de Ernestina, de l'homme de raison, droit et rangé dans les lignes de conduite de l'époque. Pour autant, cette version de l'identité de Charles, tangible et réelle, n'est qu'un « observed other », suggérant que ce dernier, aux allures pourtant bien réelles, n'est en fait que le reflet de lui-même, un déguisement vide. William, dans *The Crimson Petal*, vit un déchirement similaire entre les attentes sociales et ses véritables aspirations : « The responsibilities awaiting him there are most urgent – so much more deserving of his attention than this secret ember of lust glowing inside him. » (Faber, 78) La construction parallèle de la phrase permet de mettre en lumière en début de phrase « responsibilities awaiting him », les responsabilités qui l'attendent, son entreprise de parfum et sa vie de père de famille ; et en fin de phrase ses désirs, imagés par des braises luminescentes attisés par sa relation avec Sugar. Ces braises ardentes, terrées au fond de William, correspondent à ses désirs de libertés, de s'affranchir de cette vie cadrée de père de famille et d'époux, et se manifeste avant tout par une liberté sexuelle nouvellement découverte aux côtés de Sugar. Les désirs secrets de William ont toujours existé, dormant en son for intérieur, mais n'ont été rallumés que lors de sa rencontre avec Sugar. Il verbalisera clairement cette tension lors d'une discussion avec elle, comparant les attentes de la société à une chorégraphie imposée (« merry dance we must conform to » (Faber, 331) ou à un « jeu élaboré » (« elaborate game » (331)), autant de métaphores pour décrire des normes qu'il ne saurait répliquer ou dont il ne comprend (ou n'accepte) pas entièrement les règles. Par conséquent, la folie des personnages, masculins comme féminins, accompagnée par leur internement littéral ou figuré dans une identité fixe révèle la rigidité de la société victorienne ainsi que ce dont elle prive les individus : de liberté. La folie est donc ici un vecteur de vérité cachée, et dans toute sa déraison apparaît comme un message de sagesse ; une idée soulignée par Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* : « Ce qui naît du plus singulier délire était déjà caché, comme une inaccessible vérité, dans les entrailles de la terre. » (Foucault, 39). La folie néo-victorienne déterre des vérités enfouies dans les normes victorienne et en offre une critique éclairée. C'est ainsi que dans leur présumée folie, Sarah, Agnes et Grace révèlent les dysfonctionnements de la société victorienne, patriarcale et contraignante pour les femmes, qui étaient réduites à exister dans les confins de la sphère privée. Dans ces œuvres, leur marginalité est perçue comme dérangeante car elle met en lumière des tensions profondes et le marginal s'inscrit comme une figure paradoxale de sagesse : dans sa folie, il révèle à la société des vérités qu'elle ne souhaite pas entendre, remettant en question ses normes, ses discours dominants et ses codes de pensée.

En chutant d'un « high victorian ideal » (Faber, 131), Agnes incarne l'échec d'une institution matrimoniale défectueuse, patriarcale et contraignante, mais elle met en lumière les limites de la médecine victorienne. En effet, tandis que le lecteur est mis dans la confiance de l'existence d'une tumeur chez Agnes, cette dernière reste néanmoins inconnue des médecins. Faber souligne l'écart entre médecine victorienne et contemporaine en confiant ce « secret » au lecteur moderne : « Only you and I know of this tumour's existence. It is our little secret. » (Faber, 216). En qualifiant paradoxalement la tumeur d'Agnes de « secret », Faber met en évidence une société où le corps humain reste très mystérieux, et notamment le corps féminin. L'ignorance d'Agnes quant aux menstruations (233) est le fruit d'une société qui refuse aux femmes l'accès au savoir, ce qui l'entraîne peu à peu vers la folie. En effet, en l'absence de réponses face au fonctionnement de son propre corps, elle crée les siennes, considérant ce saignement comme « maléfique » et cette partie de son corps comme étant « vulnerable to the forces and influences of Evil », ou vulnérables aux forces maléfiques. » (462) Ainsi, dans sa folie, le personnage d'Agnes remet en question des institutions victorienne bien ancrées comme le mariage ou la science, mais surtout la place des femmes au sein même de ces institutions, souvent oubliées ou mises de côté.

En réponse à cet oubli des femmes, Sarah incarne l'opposé, et ce que les victoriens semblent redouter le plus : une femme possédant du libre arbitre et agissant comme bon lui semble. Dans *The French Lieutenant's Woman*, le narrateur la décrit comme étant « loin d'être aussi folle que ce qu'elle n'en avait l'air...ou du moins pas de la façon dont on l'imaginait. » (... « far less mad than she seemed...or at least not mad in the way that was generally supposed. ») (Fowles, 60) Cette description de sa folie souligne que sa marginalité est moins pathologique que sociale. Ici, sa marginalité devient subversive : elle est qualifiée de folle non pas réellement à cause d'un trouble, bien que le docteur Grogan admette qu'elle est certainement atteinte de « melancholia, as plain as measles » (135), mais plutôt parce qu'elle dérange l'ordre établi ainsi que les autres autour d'elle. L'influence qu'elle possède est visible au travers de l'évolution psychologique de Charles, qui reconnaît son étrangeté comme une énigme qu'il ne peut résoudre, ce qui l'impacte grandement comme en témoigne le narrateur : « It tormented him, it obsessed him, it confused him. » (296) Un seul verbe n'étant pas suffisant à résumer l'état de Charles, le narrateur a préféré opter pour une énumération afin de mettre l'accent sur le chamboulement social et psychologique que représente le personnage de Sarah, comme une tornade moderne qui renverse tout sur son passage.

Le personnage de Sugar est aussi intéressant à ce titre car bien qu'elle ne soit pas considérée à proprement parler comme « folle », elle est pourtant une figure d'exclusion à cause de son statut de travailleuse du sexe. En effet, elle incarne le tabou de la femme qui s'approprie son propre corps non pas uniquement pour le plaisir masculin, mais pour subvenir à ses besoins. À l'opposé d'Agnes qui est dans l'ignorance vis-à-vis de son propre corps, Sugar s'en est emparé malgré elle et en a fait son arme de séduction et sa force, comme illustré dans la scène d'intimité avec William (Faber, 412). Elle n'est donc pas libre par choix, mais sa simple existence interroge violemment les normes sociales victorienne qui, paradoxalement, punissent sévèrement la sexualité mais considèrent la vie familiale comme pilier de la société. La subversivité de Sugar ne se limite pas à ses actions mais est aussi d'ordre narratif : dans une mise en abyme auctoriale, Faber lui donne une agressivité narrative certaine dans l'écriture de son livre intitulé « *Women Against Men* » (331). Cette agressivité narrative, combinée à sa marginalisation sociale, fait d'elle une figure de subversion remettant en question la place de la femme dans une société régie par des hommes, mais surtout la place du corps de la femme et son objectification par les normes sociales : sur le paradigme de l'ange et du démon mentionné par Barbara Braid (1), le corps de la femme est toujours objectifié, soit comme objet de sainteté conjugale, soit comme défouloir de désirs cachés et inavoués. C'est un paradoxe que Emmeline Fox et Henry Rackham dénoncent eux aussi dans leur marginalité et folie respectives. Emmeline Fox, vouant sa vie à « sauver » des femmes de la prostitution, est pourtant considérée comme marginale, comme étant une « freak » (Faber, 205) car elle côtoie des milieux « inappropriés » pour une jeune femme pieuse et respectable. Cette dernière incarne le point de vue victorien très tranché sur la prostitution, tandis qu'Henry Rackham, rongé par ses désirs inavouables, incarne cette double tension de l'Angleterre victorienne : ce qu'on dénonce en public est aussi ce qu'on fantasme en privé. Son combat moral contre lui-même le consume, jusqu'à la folie et à sa propre fin tragique, dans un incendie domestique commenté par Agnes : *Such a terrible end ... To fall asleep in front of a fire and be consumed by it.* (468) Henry a donc été consumé par le feu mais aussi par ses désirs inavouables, aussi ardents que les flammes l'ayant emporté, révélant la dualité victorienne de la sphère publique et privée, que l'on retrouve dans un grand nombre d'œuvres de l'époque. En effet, tout comme le personnage de Dorian Gray de Wilde, Henry est un homme respectable en société mais il s'adonne à des plaisirs coupables dans l'intimité, des comportements récriés de tous en temps normal. Ainsi, les figures de folie dans la littérature néo-victorienne ne sont pas de simples patients, mais jouent aussi le rôle de révélateurs du désordre social : une société patriarcale, ultra normée, et remplie de paradoxes.

Ces critiques sociales soulevées par la folie néo-victoriennes ont encore plus d'impact qu'elles s'inscrivent dans le courant néo-victorien. Dans leur ouvrage intitulé *Neo-Victorian Literature and Culture : Immersions and Revisitations*, Boehm-Schnitker et Gruss définissent les textes néo-victoriens comme des « doppelgängers culturels de l'époque victorienne » (2). Ainsi, loin d'incarner un double maléfique, le néo-victorianisme joue plutôt le rôle de vérité dérangeante quant aux attitudes victoriennes. Ces textes ne sont alors pas de simples reconstitutions historiques, mais elles sont des fictions critiques dans laquelle les discours du XIXème sont répliqués, mais aussi remis en question. (2) Pour autant, ces fictions ne sont pas figées dans un passé lointain mais elles cherchent à « trouver des remèdes à des problèmes actuels » (7), comme le précisent Ayres et Maier dans l'introduction de leur livre. Le néo-victorianisme semble symboliser une passerelle entre deux époques, mettant en relation nos ancêtres victoriens avec nos considérations actuelles afin de tenter d'y apporter des réponses éclairées. C'est grâce à l'association de deux outils critiques majeurs, la folie couplée au néo-victorianisme que ces textes opèrent une remise en question profonde des normes sociales, et créent un écho avec notre monde contemporain. Les romans de ce corpus deviennent alors un miroir critique de l'époque victorienne, et en parallèle, de la nôtre, dévoilant ses vérités cachées. Cette mise en lumière est illustrée par Kaplan dans son livre *Victoriana: histories, fictions, criticism*: « the rewriting of historical narratives [...] highlight[s] the suppressed histories of gender and sexuality, race and empire, [and] challenges the conventional understandings of the historical itself » (3). Ainsi, le néo-victorianisme ressuscite les récits de marginalité et de folie, leur donnent une voix et en font même un outil de dénonciation sociale au travers des personnages emblématiques de ces œuvres.

Ces romans ont démontré que le « grand renfermement » est source d'un paradoxe majeur : en enfermant la folie, on nie la liberté des fous tout en la confirmant, et ces derniers deviennent porte-parole de liberté et de vérité cachée. Cependant, cette théorie foucaldienne est à l'origine d'un deuxième paradoxe, comme l'illustrent ces œuvres : c'est en tentant d'enfermer la folie qu'elle est le plus mise en scène. En essayant de cacher l'existence de ces héroïnes, que ce soit littéralement ou de manière figurée, les institutions n'ont réussi qu'à en faire des figures emblématiques de leur époque, qu'elles soient réelles ou fictives. Sarah, par exemple, semble effacée du monde : son histoire est souterraine, ses faits sont flous, et elle est réduite à être « the French lieutenant's woman ». Pourtant, elle est au centre de toutes les discussions, elle hante les dialogues, les réflexions, et les fantasmes de tout un chacun, devenant même un objet de charité religieuse pour le pasteur et pour Mrs Poulteney qui

souhaitent tous deux la « sauver » (Fowles, 35) De la sorte, elle reste au cœur du récit même en tant que figure absente et dont l'existence est tue.

Il en est de même pour Grace : sa condamnation, et par conséquent son enfermement dans le pénitencier a participé à sa surmédiatisation et à son omniprésence dans la presse et dans les esprits. Elle devient une bête de foire et sa folie devient un divertissement, comme le précise Atwood dans l'épilogue : « Such public institutions were visited like zoos, and, at both, Moodie asked to see the star attraction, Grace Marks. » (Atwood, 538) En comparant les asiles à des zoos ainsi que les patients à des animaux, l'autrice résume parfaitement le paradoxe soulevé par l'enfermement de la folie : il n'a pour effet que de la mettre en scène et de la transformer en un divertissement, une « attraction phare ».

Au-delà de la confirmation de leur existence, les textes néo-victoriens poussent l'exposition de la folie jusqu'à la dimension du spectaculaire, recréant des spectacles de folie. Par conséquent, la folie de ces œuvres transcende presque le médium littéraire en incluant ce qui s'apparente à des « scènes de folie ». Ces scènes que l'on retrouve souvent au théâtre ou à l'opéra se caractérisent par une « démonstration symbolique de folie »⁴ qui prend souvent une forme chantée. Bien que non chantés, les délires de Grace et ses divagations utilisant le discours indirect libre prennent l'apparence de « scènes de folie » dont le seul but est de mettre la folie sous le feu des projecteurs et de souligner son intensité grâce à la théâtralisation. À plusieurs reprises dans le roman, Grace est en proie à des « crises » qui se manifestent littérairement par une utilisation du discours indirect libre et du « courant de conscience » (stream of consciousness), révélant la complexité de son esprit :

I'm keeping very still behind the door, I can hear my own heart. Oh no, oh no, oh no. Here I come, I am coming now. You never obey me, you never do what I say, you dirty girl. Now you will have to be punished. It is not my fault. What can I do, where can I turn ? You must unlock the door, you must open the window, you must let me in. Oh look, oh look at all the spilt petals, what have you done? I think I sleep. (Atwood, 344-345)

Ce rêve de Grace, dont la fonction s'apparente à celle d'une scène de folie, illustre ses conflits internes en mettant en scène « ses » différentes voix. La folie de ce passage réside dans son ambiguïté : sommes-nous face à un réel dialogue entre Grace et l'au-delà ou s'agit-il d'un

⁴ Source : Article *Scène de folie* de Wikipédia en français (https://fr.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A8ne_de_folie).

monologue interne ? De plus, le rythme et la musicalité de ce passage renforcent sa comparaison à une scène de folie conventionnelle grâce aux interjections (« Oh no ») qui servent de refrain ; mais aussi grâce aux différentes anaphores (« You never., you never. », « You must..., you must... ») qui en plus de créer de l'insistance, apportent un certain rythme à ce passage. Ainsi, tout comme Ophélie dans la scène de folie « Partagez-vous mes fleurs » de l'opéra *Hamlet*, Grace « chante » sa folie et l'expose non pas aux yeux du public, mais ici aux yeux du lecteur. C'est ainsi que dans la littérature néo-victorienne, la folie est mise en scène et que l'on revient presque à une folie Shakespearienne dont les auteurs néo-victoriens s'emparent même de certains codes. Chez Fowles, le code shakespearien de la forêt est exploité : lieu de passage et espace liminal par excellence, il symbolise la raison de Sarah (et de Charles) qui vacillent. En effet, la forêt de Ware Commons est l'endroit de prédilection des « parias » (« outcasts ») (Fowles, 80) de la société et existe en dehors de toutes normes sociales. C'est pour cette raison qu'elle est surnommée « Lover's Lane » (81) et qu'elle est le lieu de tous les interdits sociaux allant de rendez-vous amoureux clandestins à des rites païens célébrant le solstice. (81) Le bois de Ware Commons est aussi le lieu dans lequel se déroulent les multiples entrevues secrètes de Sarah et Charles durant lesquelles ils peuvent s'exprimer librement : c'est dans ce même endroit que Sarah confie à Charles les détails de son histoire (143) et exprime librement sa folie : « I am not yet mad. But unless I'm helped I shall be. » (125) Comme dans *As You Like It* de Shakespeare, la forêt devient un espace théâtral où le fou peut parler et où les identités se transforment, non pas en se travestissant physiquement, mais mentalement. Le fou n'est pas seulement un personnage car tout comme Touchstone, Sarah, Grace, Agnes ou encore Sugar révèlent toutes les contradictions de leur société au travers de la dramatisation de leur folie. Comme l'explique Duncan Salkeld dans son livre *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, la folie shakespearienne n'est rien d'autre qu'une dramatisation des paradoxes et des défauts dans la pièce, seulement appliquée à une échelle sociale plus large. (71) La folie se joue donc dans un double théâtre : premièrement celui dans lequel les individus sont conscients d'être spectateurs, et deuxièmement dans le plus grand théâtre de la société dans lequel les individus n'ont pas conscience d'être acteurs. Dans ces romans néo-victoriens se crée donc ce que Foucault appelle dans sa conférence un « second théâtre à l'intérieur du premier » (*La littérature et la folie*, « La folie dans le théâtre baroque », 970), créant une sorte de métathéâtralité dans laquelle la folie se joue à plusieurs échelles et son impact critique n'en est qu'amplifié. La notion de spectacle de la folie atteint son paroxysme lors de la séance d'hypnose de Grace menée par le Dr Dupont. Elle est traitée comme un spectacle auquel viennent assister de nombreuses personnes dans un décor qui rappelle celui du théâtre :

They wait in the library of Mrs. Quennell's house, each in a straight-backed chair, each turned not too obviously towards the door, which is slightly open. The curtains, which are of maroon plush with black trim and tassels and remind Simon of Episcopalian funerals, have been drawn shut; a globe-shaded lamp has been lit. It stands in the centre of the table, which is oblong and made of oak; and they sit around it, silent, expectant, decorous and wary, like a jury before the trial. (Atwood, 459)

Ainsi, la séance d'hypnose prend des allures de pièce de théâtre avec les sièges mis en place (« straight-back chair »), les emblématiques rideaux bordeaux que l'on retrouve dans chaque théâtre ; mais aussi l'atmosphère générale : « silent, expectant, decorous and wary », comme un public quelques minutes avant les trois coups. Si les participants de cette séance sont comparés à une audience de théâtre, la folie de Grace en est l'actrice principale mise sous le feu des projecteurs et scrutée de tous. Peu avant le début de la séance, le Dr Jordan remarque aussi que l'ambiance est « trop théâtrale et de mauvais goût », (462) (« too theatrical, too tawdry »). Grace est donc traitée comme une attraction et sa folie est complètement mise en scène, exposée théâtralement au cours de la séance d'hypnose dans laquelle « elle » (ou Mary) avoue brutalement avoir tué Nancy Montgomery. De la sorte, les romans néo-victoriens comme *Alias Grace* jouent avec ce paradoxe car en mettant la folie en scène, ils révèlent que ce que la société voulait cacher, ici le refus des normes sociales et la liberté absolue. Contrairement aux attentes, elles deviennent ce qui attire le regard et ce qui fascine, presque sous une forme de curiosité morbide et voyeuriste. Cette dynamique, observée lors de la séance d'hypnose qui attire beaucoup de spectateurs se retrouve aussi à échelle plus réduite chez les personnages du Dr Jordan, mais aussi de Charles dans *The French Lieutenant's Woman*. Tous deux sont pris de fascination pour des femmes qui incarnent précisément une forme de déviance qu'ils fantasment secrètement : Charles envie à Sarah sa liberté absolue des normes sociales tandis que le Dr Jordan se retrouve à fantasmer le statut de « murderess » (Atwood, 453) de Grace. Ce qui les attire et les fascine chez ces femmes est précisément ce que la société souhaiterait dissimuler mais qui se retrouve sur le devant de la scène.

Les œuvres néo-victoriennes étudiées proposent un profond renversement des paradigmes classiques associés à la folie et des conceptions qui l'entourent. En effet, elles permettent de déconstruire la figure « médicalisée » du fou issue du « grand renfermement » du XVIIIe siècle pour lui redonner, à travers une réécriture, ses origines médiévales. Dans cette figure alliant tradition et modernité le fou y redevient un voyageur et une voix dissonante de vérité, souvent fluide et insaisissable et associée à l'eau. Ainsi s'opère le mouvement opposé

de la « grande libération » dans laquelle la folie ne s'inscrit plus comme une identité fixe mais comme un processus mouvant et fluide. En renversant ces conceptions, les œuvres néo-victoriennes abolissent le binarisme existant entre folie et raison. La folie cesse alors d'être l'opposé figé du savoir et devient à la place un spectre, un état poreux qui traverse les classes sociales, les genres, les corps et les esprits. Dans cette dynamique le savoir n'est plus monopolisé par le pouvoir médical ou judiciaire et la folie n'est plus définie en opposition à la norme imposée. Les frontières entre folie et raison étant brouillées, on assiste donc à une dissolution de la peur « fasciste » du fou : il n'est plus un être « contaminant » puisque la folie est maintenant décrite comme circulant entre les personnages, les affectant, mais plus de manière purement pathologique ou hiérarchisée. C'est ainsi que des personnages comme William, Charles ou encore le Dr Simon, figures puissantes dans leur milieu respectif, voient leur état mental s'altérer en fréquentant les héroïnes de nos œuvres. Au travers de tous ces personnages aux origines sociales diverses, la folie néo-victorienne se transforme en un symbole de libération des normes victoriennes strictes, s'opposant au processus d'enfermement de la folie que Foucault décrit comme une manœuvre de normalisation. Ce caractère libérateur de la folie soulève un paradoxe foucauldien au cœur de chacun de ces récits : c'est parce que la folie incarne une liberté absolue qu'elle est enfermée. Cependant, son enfermement, loin de la faire disparaître, ne fait qu'accroître sa force subversive et de remise en question des normes. Les personnages de Sarah, Grace, Agnes ou encore Sugar que l'on tente de réduire au silence ou d'enfermer finissent par dévoiler au lecteur des vérités cachées par la société victorienne. La folie devient un vecteur de vérité et une critique sociale incarnée, révélant les hypocrisies et les limites des institutions clés de l'époque, allant de la médecine au mariage, ou encore du patriarcat à la morale publique. Ce discours critique n'en est que renforcé par le cadre néo-victorien dont les conventions littéraires, proches du postmodernisme, créent un miroir de notre société. Ce dernier mêle passé et présent, vérité et illusion, le tout dans une remise en question totale des fondements sociaux victoriens et contemporains. Enfin, la folie néo-victorienne met en lumière un second paradoxe au « grand renfermement » foucauldien : plus on tente d'enfermer la folie, plus on la met en scène. Ces œuvres regorgent de « scènes de folie » qui reprennent souvent les codes théâtraux shakespeariens pour exhiber ce que la société voudrait taire. Ainsi, la séance d'hypnose de Grace ou les entrevues secrètes de Charles et Sarah dans la forêt se transforment en spectacle, en mise en scène métathéâtrale. La folie est donc source de fascination : elle questionne et elle attire les regards car elle devient porteuse d'une vérité alternative qui se libère des carcans sociaux. La folie néo-victorienne est donc bien plus qu'un thème littéraire car en proposant une réécriture de la figure du fou, elle renverse l'ordre établi

ainsi que les conceptions et les dynamiques de pouvoir victoriennes, offrant leur « grande libération » aux figures marginales opprimées.

Comme l'a illustré cette recherche, la figure du fou a hanté les marges de la société ainsi que celles de la littérature. Des *marginalia* médiévales jusqu'au néo-victorianisme, le fou a traversé les époques et les styles littéraires, sa nature évoluant au fil des époques. Née dans l'antiquité, elle atteint son apogée dans les récits médiévaux de vagabondage, témoins d'une liberté presque absolue et d'une fluidité de mouvements au sein des sociétés. Ce n'est qu'au XVII^{ème} siècle que la toute liberté du fou vagabond se voit confinée par le « grand renfermement », cette période d'institutionnalisation massive de la folie et de la marginalité décrite par Foucault. Cette tendance à la rationalisation ne cesse de croître et deux siècles plus tard, la société victorienne condamne et enferme la marginalité et la folie, des symboles de liberté impossibles dans une société ultra normée et codifiée. Cette conception victorienne de la folie comme une essence fixée et immuable, propre à certaines classes sociales, résonne aussi dans les arts et particulièrement dans la littérature victorienne qui, portée sur la critique sociale, s'empare de ce problème de société pour l'exposer aux yeux du monde. Pour autant, cette écriture de la folie ne s'affranchit pas des codes de représentation et reste « sagement » enfermée entre quatre murs et entre les pages du roman : la folie continue d'être un tabou caché et une déviance inavouable qui inspire la peur et le rejet des autres. Ce n'est que dans la littérature néo-victorienne que la figure du fou renaît sous une forme de *déjà-vu* littéraire, tirant ses origines du Moyen Âge mais aussi empreint d'un vent de nouveauté et de modernité, telle une chimère littéraire ou un entre-deux écritures. Ce mémoire s'est donc penché sur cette figure et a tenté d'en fournir, si tant est possible, une définition en répondant à la question suivante : comment la littérature néo-victorienne réécrit-elle la figure du fou, et dans quelle mesure cette réécriture permet-elle d'échapper à l'essentialisation héritée de l'époque victorienne ? Au travers de ces interrogations nous nous sommes penchés sur les représentations de la folie néo-victorienne et leur symbolisme de liberté et de vagabondage en opposition totale au « grand renfermement » foucauldien tout en questionnant la portée de cette réécriture. La question est donc de savoir s'il s'agit uniquement d'un retour à une folie pré-institutionnelle ou si les auteurs proposent une tentative de complexification de la figure du fou. Pour répondre à ces multiples interrogations, cette recherche s'est appuyée sur un corpus

de trois œuvres néo-victoriennes, *Alias Grace* de Margaret Atwood, *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles et *The Crimson Petal and the White* de Michel Faber qui s'inscrivent toutes trois dans une démarche de réécriture transtemporelle, à la fois critique et réflexive, dans laquelle la folie devient le lieu d'un questionnement identitaire et politique, un voyage initiatique au cœur de l'être humain. Ainsi, similaire au *traviamento* décrit dans la *Divine Comédie* de Dante, la folie néo-victorienne est représentée comme une errance aux multiples facettes qui prend tout d'abord une forme géographique : Sugar arpente les rues de Londres, Sarah les falaises de Lyme, et Grace l'océan Atlantique. Mais cette errance s'avère aussi être d'ordre psychologique et incarne l'incertitude mentale dans laquelle se trouvent les héroïnes, dans un flottement entre raison et délire et entre normalité et pathologie. Cette errance envahit aussi l'identité : chaque héroïne erre entre les projections sociales que l'on lui assigne et sa propre voix. Enfin, leur errance est avant tout symbolique car entrant en rupture avec l'immuabilité des discours normatifs. Les héroïnes n'occupent aucune place fixe : elles circulent dans un entre-deux, et c'est précisément ce va-et-vient qui les rend subversives et qui fait de la folie néo-victorienne un espace liminal par excellence. Tout comme le *traviamento*, la folie néo-victorienne se caractérise par un état d'entre-deux et incarne à la fois une nouvelle forme d'enfermement mais aussi de liberté, une position paradoxale de « prisonnier du passage » (Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 26) mettant en lumière le lien étroit entre folie et identité. En poursuivant notre voyage dantesque au cœur de la folie néo-victorienne, nous nous sommes donc penchés sur le rapport de la folie à l'identité et avons exploré son rôle de purgatoire identitaire, mettant l'accent sur la déconstruction identitaire qu'elle entraîne ainsi que toutes les questions qu'elle soulève. Cette relation entre folie et identité s'est d'abord illustrée par la tension existante entre « l'être » et « l'identité », deux notions dont le déséquilibre peut être à l'origine de la folie. Dans cette partie, nous avons exploré l'aspect essentialiste de la folie victorienne, cette étiquette fixe qui empiète sur « l'être », mais surtout l'entreprise des romans néo-victoriens qui ne se limite pas à dénoncer ce phénomène mais plutôt à le mettre en dialogue avec une folie néo-victorienne plus existentialiste. Ainsi, si la folie semble être présentée comme une question de genre et de classe suivant la tradition victorienne, le néo-victorianisme offre au lecteur une vision plus éclairée grâce à la complexité des héroïnes. En errant entre plusieurs discours, elles incarnent une pluralité d'identités contradictoires impossibles à réduire à une essence unique et leur histoire permet de retracer la folie non plus dans l'identité mais dans les injustices sociales et les contraintes imposées par la société. Le fou occupe donc une position paradoxale : il est exclu de la société mais participe tout de même à fluidifier et à faire circuler la folie. Le mouvement

néo-victorien devient par conséquent intéressant à considérer car si à première vue écrire une folie « libérée » dans un contexte victorien peut interpeller, ce choix littéraire n'est pas dénué de sens, bien au contraire. En effet, en croisant les codes du réalisme avec ceux de la folie shakespearienne, ces œuvres révèlent les mécanismes d'exclusion et de contrôle de la société victorienne, une critique résonnant grandement avec notre époque contemporaine. Grâce à cette palette de choix littéraires et stylistiques, ce corpus dévoile une vision de la folie plus nuancée et plurielle que son homologue victorien, s'affranchissant des discours scientifiques pour retrouver une certaine liberté narrative et textuelle. Le terme de purgatoire exprimé plus haut s'avère être inadéquat : dans les romans, la réécriture de la folie fait partie d'un processus plus large de transition où les frontières entre folie et raison se brouillent et où l'identité de la folie se construit librement dans l'instabilité même du récit.

Cette recherche initiatique au cœur de la folie néo-victorienne atteint son point d'orgue : dans ces œuvres, la folie s'apparente-elle à une prison infernale ou à un paradis libérateur ? C'est précisément ce que cette troisième partie a tenté de définir en interrogeant l'ambivalence de la liberté des marginaux. Effectivement, la folie néo-victorienne est à la fois libératrice et carcérale, comme en témoigne par exemple la condition d'Agnes, enfermée physiquement mais s'évadant oniriquement. Pour autant, cette même liberté n'est pas émancipatrice puisqu'elle offre une liberté d'action aux héroïnes mais leur situation sociale et institutionnelle reste la même. La folie néo-victorienne est alors dépeinte comme un lieu de tension alliant liberté et captivité, comme un entre-deux paradoxal qui traverse les œuvres ainsi que leur narration. La liberté de la folie ne se limite pas aux personnages et aux thématiques puisqu'elle envahit aussi les textes, caractérisés par une errance stylistique et postmoderne. Ainsi, la fragmentation du temps et du langage, l'errance du discours ou encore l'intertextualité permettent de créer une autonomie narrative du texte qui s'affranchit de toute autorité auctoriale. Ce processus de libération narrative et textuelle s'inscrit dans une entreprise plus large de libération de la parole du fou, figure jusqu'ici reléguée au rang de subalterne de nos sociétés. En redonnant la parole au fou, ces romans participent non pas seulement à leur libération mais aussi à un renversement des dynamiques de pouvoir institutionnelles et traditionnelles et la folie ne devient plus uniquement un objet d'exclusion sociale ou de pathologisation mais une vérité : elle met en lumière les failles cachées de la société. Néanmoins, elle reste une notion ambivalente qu'il est difficile de définir clairement et se caractérise principalement par son refus de se conformer aux normes. Elle exclut tout en rendant une forme de liberté, elle est à la fois pathologique et sociale, autant de paradoxes qui la représentent et qui la rendent indéfinissable et fluide. Par

conséquent, et en opposition aux écrits scientifiques ou autres discours rationalistes, ces romans ne se contentent pas d'opposer folie et raison et cette recherche ne peut donc se limiter à les comparer à une vision binaire de l'enfer et du paradis. Ces œuvres vont plus loin car elles proposent une réécriture de la figure du fou plus fluide et nuancée que son homologue victorien, ce qui entraîne un renversement total des conceptions, et notamment d'une théorie majeure de l'histoire de la folie : le « grand renfermement » foucaldien. En rendant à la figure du fou sa liberté d'antan, les auteurs ont mis en lumière les failles d'une théorie, mais aussi d'un système social et institutionnel qui y était rattaché. La frontière entre folie et raison est brouillée et les héroïnes restent impossibles à déchiffrer, ce qui participe au renversement des dynamiques de pouvoir. Ainsi, la folie n'est plus définie de manière univoque par la science et n'est plus un outil de contrôle social mais plutôt d'expression et de critique des normes. Dans ce contexte, ce mémoire a donc démontré que ces œuvres proposent une « grande libération » de la folie, mettant en lumière deux paradoxes principaux : en enfermant les fous on nie leur liberté tout en la confirmant et c'est en cachant leur folie qu'elle est le plus mise en scène. C'est en ce sens que les personnages de ces œuvres deviennent des vecteurs de vérité malgré eux, et exhibent dans le spectacle de leur folie et de leur liberté les failles dissimulées de la société victorienne, et en parallèle, de la nôtre. Dans ce dialogue entre passé et présent, le néo-victorianisme interroge nos propres représentations de la normalité, notre rapport à l'histoire, mais aussi la persistance des dynamiques d'exclusion dans nos sociétés dites modernes. C'est dans cette optique de voyage textuel et temporel que le cheminement dantesque entrepris dans ce mémoire ne constitue pas seulement un cadre métaphorique : il incarne en fait une véritable méthodologie de travail. Nous avons traversé les limbes de la folie, exploré ses figures errantes, et affronté les voix contradictoires essentialistes et existentialistes qui cherchent à en déterminer la nature. Tout comme Dante, les héroïnes de notre corpus avancent à tâtons dans la forêt obscure de leur folie, à la recherche d'un sens identitaire, existentiel, ou bien narratif. Au cours de leur parcours elles traversent les cercles du purgatoire victorien, dans un espoir de rédemption. Enfin, lorsque leur voyage s'achève, il ne reste peut-être pas de vérité absolue ou de spectre sur lequel les positionner mais se dessine alors une vision plus profonde et complexe de la folie, mais qui reste volontairement à l'état de croquis, indéfinissable.

Ce mémoire est donc porté par cette idée : la folie, loin d'être simplement une « maladie », est aussi une manière d'habiter le monde autrement et de le questionner. Elle est un territoire littéraire liminal mais aussi propice à la remise en question de la norme, de la liberté et de l'identité. À l'image de Dante, chaque lecteur est libre de choisir s'il veut sortir de

la forêt sombre de la folie ou y rester, afin de mieux écouter la polyphonie des voix de la marginalité. Peut-être serait-il intéressant d'approfondir cette recherche en se penchant sur la réécriture de la figure du fou dans les récits modernes comme un espace d'expression pour les voix dissonantes de la marginalité qui, comme celles de Grace, Sugar, Agnes ou Sarah, refusent de se conformer à la tonalité de la norme et créent leur propre symphonie.

Table des matières

I. <u>Errance et Traviamento</u>	6
a) <u>La folie comme une errance due à une mise en marge de la société</u>	7
b) <u>De l'errance géographique à l'errance symbolique</u>	12
c) <u>Notion de liminalité</u>	25
II. <u>La folie comme purgatoire identitaire ?</u>	29
a) <u>L'être et l'identité</u>	30
b) <u>Folie : notion de classe et genre</u>	34
c) <u>Exclusion et fluidité</u>	41
d) <u>Écrire la folie à l'heure victorienne</u>	47
III. <u>Liberté : Paradiso o Inferno ?</u>	Erreur ! Signet non défini.
a) <u>La folie comme une liberté, différence entre émancipation et liberté</u> Erreur ! Signet non défini.	
b) <u>La liberté du texte : errance post-moderne</u>	Erreur ! Signet non défini.
c) <u>Libérer la parole du fou : subalterne</u>	Erreur ! Signet non défini.
IV. <u>Renversement et réappropriation du pouvoir</u>	74
a) <u>Réécriture du trope du fou : un retour avant le « grand enfermement »</u> ..	74
b) <u>Renversement du paradigme</u>	81
c) <u>Le paradoxe Foucauldien</u>	87

Bibliographie

- **Sources primaires**

Atwood, Margaret. *Alias Grace*. Virago, 1996.

Faber, Michel. *The Crimson Petal and the White*. Faber and Faber, 2002.

Foucault, Michel. *Histoire de La Folie à l'âge Classique*. Gallimard, 1976.

Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. Vintage Books, 1969.

- **Sources secondaires**

- **Sources critiques sur *Alias Grace* et Margaret Atwood**

Abley, Mark. 'Don't Ask for the Truth'. *The Guardian*, 5 Sep. 1996. Consulté le 2 mars 2025, <https://www.theguardian.com/books/1996/sep/05/fiction.margaretatwood>

Calvo De Mora Mármol, Sara. 'Disinformation and Public Representations of Identity. A Feminist Close Reading of Margaret Atwood's *Alias Grace*'. *ReiDoCrea: Revista Electrónica de Investigación Docencia Creativa*, Apr. 2021. DOI.org, <https://doi.org/10.30827/Digibug.67895>.

---. 'Silence and Resistance in Margaret Atwood's *Alias Grace*'. *[Inter]Sections*, vol. 10, no. 24, 2022, pp. 46–66. DOI.org, <https://doi.org/10.31178/INTER.10.24.3>.

Jaber, Maysaa. "'I Am a Celebrated Murderess": Female Criminality and Multiple Personalities in Margaret Atwood's *Alias Grace*'. *Journal of Modern Literature*, vol. 47, no. 2, Jan. 2024, pp. 2–16. DOI.org, <https://doi.org/10.2979/jml.00015>.

Lehmann-Haupt, Christopher. 'Did She or Didn't She? A Tale of Two Murders'. *The New York Times*, 12 Dec. 1996. Consulté le 10 mai 2025, <https://www.nytimes.com/1996/12/12/books/did-she-or-didn-t-she-a-tale-of-two->

[murders.html](#)

Le Toullec, Éric. 'Le crime d'*Alias Grace*, une vérité en mi-dire.' *Savoirs et clinique*, vol. n° 25, no. 1, Sep. 2019, pp. 71–80. DOI.org, <https://doi.org/10.3917/sc.025.0071>.

- **Sources critiques sur *The French Lieutenant's Woman* et John Fowles**

Golestani, Narjes Tashakor. 'A Study of the Construction of Female Identity: John Fowles' *The French Lieutenant's Woman*'. *Ciência e Natura*, vol. 37, Dec. 2015, p. 321. DOI.org, <https://doi.org/10.5902/2179460X20863>.

Johnson, A. J. B. "Realism in 'The French Lieutenant's Woman.'" *Journal of Modern Literature*, vol. 8, no. 2, 1980, pp. 287–302. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3831234>. Consulté le 27 février 2025.

Kaplan, Fred. "Victorian Modernists: Fowles and Nabokov." *The Journal of Narrative Technique*, vol. 3, no. 2, 1973, pp. 108–20. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/30225519>. Consulté le 27 février 2025.

Lenz, Brooke. *John Fowles: Visionary and Voyeur*. Rodopi, 2008.

Lynch, Richard P. "Freedoms in 'The French Lieutenant's Woman.'" *Twentieth Century Literature*, vol. 48, no. 1, 2002, pp. 50–76. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3175978>. Consulté le 15 avril 2025.

Marais, Mike. "'I Am Infinitely Strange to Myself': Existentialism, the Bildungsroman, and John Fowles's *The French Lieutenant's Woman* '". *Journal of Narrative Theory*, vol. 44, no. 2, Jun. 2014, pp. 244–66. DOI.org, <https://doi.org/10.1353/jnt.2014.0008>. Consulté le 14 avril 2025.

McNay, Michael. "An Interview with John Fowles, Author of *The French Lieutenant's Woman* – Archive 1970." *The Guardian*, 5 Dec. 1970, updated 26 Mar. 2020, <https://www.theguardian.com/books/2018/dec/05/john-fowles-interview-french->

[lieutenants-woman-1970](#). Consulté le 15 avril 2025.

Soltani, Hasti, and Ali Salami. 'Female Liberation in John Fowles' *The French Lieutenant's Woman*'. *Revista de Investigaciones Universidad Del Quindío*, vol. 35, no. 1, Jul. 2023, pp. 391–403. DOI.org, <https://doi.org/10.33975/riuq.vol35n1.1176>.

- **Sources critiques sur *The Crimson Petal and The White***

Perticaroli, Gianmarco. 'Neo-Victorian Things: Michel Faber's *The Crimson Petal and The White*'. *Victorian Studies*, 2011. <https://neovictorianstudies.com/article/view/198>.

Consulté le 3 mars 2025.

Potter, Leatrice. « The Social Worker, the Consumer, and the Prostitute : Escape from Domestic Ideology in the Victorian and Neo-Victorian Novel » . *Re : Search*, vol. 1, n° 1, mai 2014, p. 50-67. ugresearchjournals.illinois.edu/index.php/ujlc/article/view/10

Šubertová, Linda. '(Neo-) Victorian Corporeality: Female Bodies, Trauma, and Agency in Michel Faber's *The Crimson Petal and the White*'. *Lund Journal of English Studies*, vol. 5, Oct. 2024, pp. 14–44. DOI.org, <https://doi.org/10.48148/ljes.5202426571>.

Consulté le 3 mars 2025.

- **La folie dans la littérature**

Bright, Timothy. *A Treatise of Melancholie: Containing the Causes Thereof, and Reasons of the Strange Effects It Worketh in Our Minds and Bodies ...* 1586. Reprint, The Scholar Press, 1969. Internet Archive, https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_a-treatise-of-melancholi_bright-timothy_1586. Consulté le 23 janvier 2025.

Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Édité par Angus Gowland, New York Review Books, 2021. Internet Archive, <https://archive.org/details/anatomyofmelanch00burt>.

Consulté le 23 janvier 2025.

- Cheyne, George. *The English Malady; or, A Treatise of Nervous Diseases of All Kinds*. Édité par Roy Porter, Routledge, 1991. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/georgecheyneengl0000chey>. Consulté le 26 janvier 2025.
- Feder, Lillian. *Madness in Literature*. Princeton UP, 1980, ci.nii.ac.jp/ncid/BA00930458.
- Foucault. *La littérature et la folie*. Éditions de Minuit, 4.
- Freeman, Hugh. 'Psychiatry in Britain, c. 1900'. *History of Psychiatry*, vol. 21, no. 3, Sep. 2010, pp. 312–24. *DOI.org*, <https://doi.org/10.1177/0957154X09102619>.
- Lacan, Jacques. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Éditions du Seuil, 1975.
- Laplantine, François. *L'ethnopsychiatrie*. Presses universitaires de France, 1988.
- Schirmann, Felix. 'Badness, Madness and the Brain – the Late 19th -Century Controversy on Immoral Persons and Their Malfunctioning Brains'. *History of the Human Sciences*, vol. 26, no. 2, Apr. 2013, pp. 33–50. *DOI.org*, <https://doi.org/10.1177/0952695113482317>.
- Scull, Andrew. 'Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen'. *University of Pennsylvania Press*, 2015. UW - Madison Libraries.
- . *Madness in Civilization: A Cultural History of Insanity*. Thames&Hudson, Princeton University Press, 2015.
- Tokpanou, Isabelle. 'La Psychiatrie Contemporaine Soulage-t-Elle de l'énigme de La Folie ?' *Le Lien Social En Question Comment Sauvegarder Ce Qui Est Humain En Nous ?*, p. (p. 119-1158) shs.cairn.info/le-lien-social-en-question--9782749279978-page119?lang=fr. Consulté le 24 mai 2025.
- Tremblay, Tanka Gagné. *La folie littéraire au XIX et XXème siècles*. 2012. Université McGill.

- **Œuvres victoriennes**

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Penguin Classics, 2006.

Coventry, Patmore. *The Angel in the House*. Henry Morley, Cassel & Company, limited, 1891, <https://www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm>. Consulté le 17 janvier 2025.

Le Fanu, Joseph Sheridan. *Carmilla*. 1872. *Major American Gothic*, uploaded 5 mars 2018, <https://majoramericangothic.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/03/gs-week-9-carmilla.pdf>

- **Littérature et culture victorienne et néo-victorienne**

Amigoni, David. *Victorian Literature*. Edinburgh University Press, 2011.

Gutleben, Christian. 'Whither Postmodernism? Four Tentative Neo-Victorian Answers': *Études Anglaises*, vol. Vol. 68, no. 2, Jul. 2015, pp. 224–36. *DOI.org*, <https://doi.org/10.3917/etan.682.0224>.

Hadley, Louisa. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative*. Palgrave Macmillan UK, 2010. *DOI.org*, <https://doi.org/10.1057/9780230317499>.

Heilmann, Ann, and Mark Llewellyn. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*. Palgrave Macmillan, 2010.

Hillard, Molly Clark. 'Neo-Victorian'. *Victorian Literature and Culture*, vol. 46, no. 3–4, 2018, pp. 780–83. *DOI.org*, <https://doi.org/10.1017/S1060150318000827>.

Ioannidou, Elisavet. *Postmodern Representations of the Past: Producing and Consuming Neo-Victorian Fiction and Film*. 2012. Aristotle University of Thessaloniki.

Jones, Adele. 'A Feminist Act of Adaptation: Identities and Discourses in Michèle Roberts's In the Red Kitchen'. *Victorian Studies*.

Kaplan, Cora. *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*. Edinburgh university press, 2007.

Georges Letissier. Neo-Victorianism and the Victorian Heritage: Authenticity, Post-

Authenticity and Presentism. *Authenticité et héritages*, Rose Borel, Jeanne Barangé,

Maxime Blanchard, Mar 2024, Bordeaux, France. hal-04504161

Phipps, Pauline Ann. *Social Construction and Essentialism in Victorian Emotional Culture:*

A Case Study of Eliza Lynn Linton and Beatrice Webb (England). 1997. University of

Windsor.

- **Folie victorienne et néo-victorienne**

Boehm-Schnitker, Nadine, and Susanne Gruss, editors. *Neo-Victorian Literature and*

Culture: Immersions and Revisitations. First edition, Routledge, 2014.

Carroll, Samantha J. 'Putting the "Neo" Back into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel

as Postmodern Revisionist Fiction'. *Victorian Studies*, 2010.

De Beijer, M. J. *Lunacy Under Lock and Key : A Comparison of the Portrayal of Madness in*

Victorian and Neo-Victorian Fiction. Radboud University, 16 juin 2016

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and*

the Nineteenth-Century Literary Imagination. Yale University Press, 2000. *Internet*

Archive, <https://archive.org/details/TheMadwomanInTheAttic>

Maier, Sarah E., and Brenda Ayres, editors. *Neo-Victorian Madness: Rediagnosing*

Nineteenth-Century Mental Illness in Literature and Other Media. Springer

International Publishing, 2020. DOI.org, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-46582-7>.

Poitras, Ivy Elizabeth, "The method in the madwoman : functions of female madness and

feminized liminality in Jane Eyre, Wuthering Heights, and "The Yellow Wallpaper""

(2020). *LegacyTheses& Dissertations(2009-2024)*. 2556.

<https://scholarsarchive.library.albany.edu/legacy-etd/2556>

Tomaiuolo, Saverio. *Deviance in Neo-Victorian Culture: Canon, Transgression, Innovation*.

Springer International Publishing, 2018. DOI.org, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-96950-3>.

- **Folie médiévale et classique**

Brant, Sebastian. *La Nef des fous*. Traduit par Claude David, Éditions José Corti, 2004.

[Archive.org](#).

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Édité par Jill Mann, Penguin Classics, 2005.

Dante, Alighieri. *La Divine Comédie*. Édité par Henri Longnon, Classique Garnier, Garnier, 1966.

Shakespeare, William. *As You Like It*. Édité par Juliet Dusinberre, The Arden Shakespeare, Bloomsbury, 2006.

---, William. *King Lear*. Édité par R.A. Foakes, The Arden Shakespeare, Bloomsbury, 2000.

"Tom o'Bedlam's Song." *The Oxford Book of English Verse 1250–1918*, Édité par Arthur Quiller-Couch, Oxford UP, 1919.

Thomas, Ambroise. *Hamlet*. Interprété par Thomas Hampson, Natalie Dessay, Orchestre National de l'Opéra de Paris, dirigé par Michel Plasson, EMI Classics, 2000.

- **Folie médiévale et classique : sources critiques**

Buci-Glucksmann, Christine. 'Shakespeare et la folie'. *Chimères*, vol. 24, no. 1, 1995, pp. 137–45. DOI.org, <https://doi.org/10.3406/chime.1995.1982>.

Edwards, Michael. 'LA FOLIE SHAKESPEARE'. *La Revue des Deux Mondes*, Mai 2016, pp. 30–35.

Fielding, Henry. *The Tragedy of Tragedies; or, The Life and Death of Tom Thumb the Great*. Édité par James T. Hillhouse, Yale University Press, 1918. *Internet Archive*,

<https://archive.org/details/tragedyoftragedi00fieluoft>.

Herold, Niels. 'Madness and Drama in the Age of Shakespeare. *A Review Article*'.

Comparative Studies in Society and History, vol. 37, no. 1, Jan. 1995, pp. 94–99.

DOI.org, <https://doi.org/10.1017/S001041750001954X>.

- **Littérature antique**

Hippocrate. *Corpus Hippocratique*. Traduit par Jacques Jouanna, Les Belles Lettres, 2008

La Bible de Jérusalem. Éditions du Cerf, 1998.

Platon. *La République*. Traduit par Robert Baccou, GF Flammarion, 2000.

- **Marginalité et liberté**

Bellagamba, Alice, and Alessandro Gusman. 'Dans l'ordinaire de la liberté et de

l'émancipation'. *Cahiers d'études africaines*, vol. 257, 2025, pp. 9–37. DOI.org,

<https://doi.org/10.4000/13h7b>.

Boulomié, Arlette. *Errance et Marginalité Dans La Littérature*. Presses universitaires de Rennes, 2007.

Gramsci, Antonio. *Cahiers de Prison*. 1948, Folio Inédits Essais, Gallimard, 2021.

Horvath, Agnes, et al., editors. *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*. 1st ed.,

Berghahn Books, 2015. DOI.org, <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qcxbg>.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, Édité par Cary Nelson et Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988, pp. 271–313.

- **Théorie littéraire contemporaine**

Deleuze, Gilles. “À quoi reconnaît-on le structuralisme ?” *Logique du sens. Suivi de : À quoi reconnaît-on le structuralisme ?* Éditions du Seuil, 1990, pp. 369–408.

Foucault. *Surveiller et Punir*. Editions Gallimard, 1975.

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Les Éditions de Minuit, 1979.