

L'asile du scripteur

Cassie Bérard

Université du Québec à Montréal

Ma femme, monsieur Jean, me répète souvent qu'avec la vie horrible qu'elle mène dans ce trou, elle va finir par perdre complètement la boule. Et parfois, je le crains. Car elle est seule tout le jour, et la folie de préférence s'attaque à ceux qui sont seuls.

Lydie Salvayre, *La Puissance des mouches*

Si la folie s'attaque à ceux qui sont seuls, elle s'immiscera dans l'activité solitaire, individuelle et introspective que représente

l'écriture. Espace de silence, de fantasme, de dissidence, l'écriture puise ses éclats et sa grandeur dans la folie, ce qui rejoint l'idée exprimée par Michel Foucault, à savoir que derrière tout écrivain se tapit « l'ombre du fou qui le soutient, le domine et le recouvre » (2001, p. 982). Unies par les liens de la psyché, écriture et folie correspondent à l'un des « grands lieux communs de notre modernité »¹ (Cape, 2011, p. 7). Mentionnons, au passage, que le besoin de rappeler ce lieu commun, chez la plupart des penseurs de la folie après Foucault, est lui-même en passe de devenir lieu commun de la théorie. La fiction, de même, n'échappe pas à ce sort. On ne saurait recenser les représentations du fou dont sont constituées les œuvres littéraires — l'époque des avant-gardes est particulièrement riche à ce sujet² —, ni évaluer les répercussions qu'ont pu avoir sur l'imaginaire collectif des figures d'auteur comme le Jack Torrance (*Shining*, 1977) de Stephen King, devenu référence en matière de folie. Le rapprochement entre ce type de figure fictionnelle — scripteur soumis au syndrome de la page blanche, isolé dans un lieu inquiétant — et les fous littéraires qui figurent au tribunal de l'Histoire (Gauvreau, Nelligan, Artaud, Nerval, Poe) est manifeste. Par une telle représentation, on revisite, s'il faut pousser l'association, le mythe romantique du

¹ Ainsi Anouk Cape ouvre-t-elle son ouvrage *Les frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*. Elle ajoute que l'analogie entre folie et écriture est même si usée qu'on y revient de manière spontanée, la plupart du temps, sans chercher à l'expliquer : « [L]e potentiel subversif de l'écriture traversée par la folie, ce dédoublement de l'artiste en fou sont en effet deux caractéristiques majeures de la culture du XX^e siècle, dont on a négligé de faire l'histoire en les considérant comme des faits de nature. » (2011, p. 7)

² « La figure du fou, comprise comme un fantasme culturel modelé par la psychiatrie comme par la littérature, a été fondatrice dans les discours et les pratiques textuelles des écrivains d'avant-garde. [...] Les écrits avant-gardistes, tout particulièrement ceux des dadaïstes, propres à déconcerter la critique, ont donné une nouvelle ampleur à des questions jusqu'alors réservées aux médecins et aux spécialistes. » (Cape, 2011, p. 8-10)

poète maudit par lequel l'écrivain solitaire, troublé par sa société et son enfance, se voit persécuté par elles et condamné au désespoir, au suicide ou à l'internement. Placer Nelligan dans un hôpital psychiatrique, réinventer ses dérives, comme le fait Normand Chaurette (*Rêve d'une nuit d'hôpital*); imaginer le séjour d'Éluard à l'asile de Saint-Alban, ses rencontres avec la psychiatrie invasive, à la manière de Didier Daeninckx (*Caché dans la maison des fous*), c'est jouer au maître avec les topoï et pointer l'absolue, mais non moins significative, banalité du motif de l'enfermement lié à la représentation de la folie dans la littérature. C'est, en outre, ouvrir volontairement la lecture à une réflexion sur le cliché comme matériau de création ou, plus étroitement, sur la construction de ce cliché qu'est le « fou écrivant ».

*

Si la solitude s'attaque à ceux qui sont fous, c'est que, d'une longue tradition de représentation ressort la figure du personnage décalé, condamné à errer dans les marges du monde parce que différent, dans sa manière de penser, de raisonner et d'habiter l'espace. Ici, le fou trouve des affinités avec la figure de l'Autre, théorisée notamment par Janet M. Paterson. Paterson explique que « l'Autre représente nécessairement un écart par rapport à un *groupe de référence* » (2004, p. 28; l'auteure souligne) et que, la plupart du temps dans les œuvres de fiction, « tout se passe comme si, en se démarquant de l'ordre social, l'Autre basculait de plain-pied dans les domaines de l'illicite, de l'irréel ou de la démence » (p. 35). Cet écart de la norme, il y a deux attitudes particulières des personnages fous qui le mettent en évidence. D'un côté, l'individu atypique montrera un besoin de s'isoler, de vivre en retrait de la collectivité, dans un lieu à part

qui aura pour effet d'exacerber son excentricité. C'est ce qui se produit dans *Le Fou de Bosch* de Sergio Kokis : un employé obsédé par une série de toiles trouve refuge dans le sous-sol de la bibliothèque municipale, où « il se sen[t] protégé, en paix avec ses propres spectres » (2006, p. 20). De même, chez Mika Biermann, dans *Mikki et le village miniature* (2015), où un homme cloîtré dans la maison de ses parents morts s'amuse à détruire une maquette occupée par des nains. D'un autre côté, le personnage fou, mais qui vit de plein gré en société, avec tout ce que cela implique de nuisances, rencontrera la méfiance, voire la stigmatisation, de ses pairs ou des autorités qui, elles, l'écarteront. Les parents du personnage-narrateur de *La Déclaration* (1997) de Lydie Salvayre, inquiétés par son comportement — son dégoût envers les femmes, son apathie générale — le placent dans une clinique psychiatrique. Et étrangement, l'enfermement agit sur lui comme une bénédiction, ce qui est moins vrai pour le narrateur du *Black Note* (1998) de Tanguy Viel. Interné dans une clinique de désintoxication à la suite d'un incendie mortel, il se débat avec ses démons pour les convaincre de son innocence. C'est qu'il y a eu erreur, ce n'est pas lui qui a déclenché l'incendie, même si, raconte-t-il plus tard, c'est peut-être bien lui qui a mis le feu, au fond. Mais surtout, ne le dites à personne. Dans les différents cas de figure, il est question de cette rupture entre le personnage fou et le monde qui l'entoure. Aussi est-il fréquent de trouver des fous qui, bien qu'on leur ait cédé la narration du récit, dans la fiction font face au rejet, à l'absence. Absence de crédibilité et, en cela, absence de réel interlocuteur, car qui prêterait foi à ce qui relève du délire? Dans cette manière de monologue intérieur ou de faux dialogue que la fiction du fou rejoue continuellement, manière de discours intenté dans le néant, refermé sur lui-même, on trouve ce motif de la parole confisquée, qu'il sera, pour quiconque,

impossible d'entendre. Il y a aussi dans ce bâillon généralisé un peu de ce que Foucault reprochait au Grand renfermement de l'âge classique : qu'on ait voulu réduire les fous au silence. À ceux-là, à ces personnages épris de solitude qui ont eux aussi, malgré cela, d'importantes choses à dire, il ne reste comme dernier espoir ou comme échappatoire que l'écriture quoi qu'il arrive.

*

Si l'écriture s'attaque à ceux qui sont fous, il n'y a pas de raison qu'elle épargne les personnages enfermés à l'asile, qui se font tour à tour, dans les œuvres de fiction, défenseurs de la vérité et grands fabulateurs. La scénographie paradoxale qui se joue dans de tels récits porte en elle la confusion déstabilisante, et décrédibilisée, propre au fou. Qu'en est-il du personnage que la fiction a enfermé et qui, devenu scripteur parce que rien d'autre ne peut le sauver, formule un plaidoyer pour défendre sa raison? Doté d'un carnet, d'un crayon, il construit un discours, traque les failles du texte pour y cacher son message, car cela se rendra bien quelque part, et peut-être alors pourrions-nous sortir de là. D'ailleurs, se demande-t-on, que ces scripteurs cherchent-ils? Et quel rôle joue l'écriture dans leur démarche? En visitant les cliniques de quelques œuvres de fiction, de *Palais à volonté* (Biermann, 2014) à *Pseudo* (Ajar, 1976), en passant par *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (Chaurette, 1981), nous verrons que leurs pensionnaires ont tout autant de raisons symboliques de choisir l'écriture, que l'on voit se dessiner comme un dehors, un espace hors de l'asile, que l'imaginaire permet d'atteindre à défaut du réel. Dans un même élan, nous reconstruirons, dans ses récurrences et ses paradoxes, le lieu commun dont participe le « fou écrivain », figure circonscrite dans une posture énonciatrice

et qui, jugée à l'aune de la norme, s'exprime envers et contre elle, au point d'en tordre les contours. C'est là son seul pouvoir, après tout : tordre le réel. Et l'écriture en est le conduit privilégié, car le fou, affirme Cécile Brochard, « a accès à un savoir invisible à l'homme de raison et de sagesse. Détenteur d'une vérité supérieure, mystérieuse, indicible, il n'a aucun pouvoir d'action. Sa toute-puissance ne serait donc que verbale. » (2011, p. 164) Ainsi, que l'écriture mise en scène dans la fiction anime des désirs d'évasion morale, dissimule des pulsions, des passions, ou soit en concurrence avec une littérature érigée en système, elle surgit contre toute attente chez le personnage fou, comme pour confirmer son droit à la lucidité, tel un ultime cri de la conscience.

Plan d'évasion : fuir la folie

Le fou déraisonne, le fou fabule, le fou entortille la réalité, et ces déviations perturbent son écriture, c'est une évidence de le dire. D'ailleurs, le danger, avec cette étiquette du fou que l'on accole au premier personnage venu, est justement de faire surgir une suite d'évidences. Par exemple, si nous posons le problème à l'inverse : est-ce à dire qu'un personnage qui déraisonne, fabule ou cafouille est atteint de folie? Si la folie occasionne une déroute du sens, est-ce que le non-sens est un signe de folie? Le problème de la figure du fou est principalement d'être un archétype. Aussi s'accorde-t-elle à une certaine méconnaissance de ce que signifie la folie. Ce qui nous paraît anormal, excentrique, inadéquat, en tenant compte de notre système de valeurs, est susceptible de se retrouver affublé de cette étiquette. La folie couvre plusieurs acceptions, et ce que nous en connaissons — et ce qui fait que nous la reconnaissons — est fortement influencé par ses

apparitions sous toutes les formes dans le champ culturel. Par conséquent, la représentation de la folie dans les œuvres de fiction mène à des raccourcis interprétatifs. Les signes de folie, les gestes fous, que l'on associe trop naturellement à des symptômes, deviennent autant d'indices textuels qui réduisent la lecture à un diagnostic. Il en va ainsi de la lecture : elle fonctionne par attentes et associations, autant dire qu'elle est sensible aux codes culturels et reprises de motifs. Un personnage retenu dans un institut psychiatrique, pour ces raisons, ne laisse aucun lecteur indifférent.

L'hôpital psychiatrique est un lieu chargé d'une connotation négative, et celui qui y séjourne — c'est de là qu'il s'exprime — n'est jamais à l'abri de la méfiance générale. À la différence du personnage qui agit dans le monde libre, le patient de l'asile d'aliénés est soumis à l'autorité d'une institution; cette autorité programme indirectement notre mode de lecture, notre adhésion au personnage. Au sein de la diégèse, des spécialistes ont décrété que cet individu devait être enfermé. Un motif l'explique (un comportement, un état, des perceptions confuses chez le patient) qui ne tardera pas à se révéler à nous. Le lieu commun appelle automatiquement la prudence du lecteur. Derrière sa fenêtre grillagée, le regard vague du personnage nous échappe; son sort est joué. Il est aussitôt caractérisé par son appartenance au lieu et donné pour fou. Cette case dans laquelle on le place, paradoxalement, nourrit l'aliénation. Car il n'est plus permis au fou de se battre pour sa raison que de l'intérieur d'une chambre fermée, de l'autre côté d'une porte close, mais surtout, de l'intérieur même du système qui l'aura bâillonné et qui dorénavant le surveille. Et s'il est moins certain qu'il puisse regagner la liberté du dehors, il reste indispensable pour le personnage de retrouver la liberté de l'esprit.

Le personnage de *Palais à volonté* doit se libérer de deux choses, disons deux hantises, des idées qui grimpent, parasitent son esprit, lui occupent pleinement la tête de la même manière qu'il occupe pleinement une chambre de laquelle il ne peut plus sortir : « j'en ai marre de regarder par cette fenêtre qui ne s'ouvre pas » (Biermann, 2014, p. 11). Comment se délivrer de ces hantises alors, sinon par l'écriture? La première des idées est métaréflexive; si l'idée est un serpent, elle se mord la queue, comme on dit. Quoique jamais exprimée directement par le narrateur, elle est sous-entendue par le geste d'écriture qui ouvre le livre et en révèle la scénographie : « On m'accorde *enfin* du papier et un crayon. » (p. 11; je souligne.) En d'autres mots, il est temps que le narrateur s'adonne à une activité; autrement, il pourrait « devenir fou pour de bon dans cet asile » (p. 108). L'idée, qui traverse le récit, est celle qui permet au scripteur, par l'écriture, de garder un pied du côté de la raison. Ce que le narrateur écrit est sa réalité, pense-t-il, son passé avant l'internement, passé houleux qui suffit à détraquer un homme : « j'écris sur ces feuilles collées ensemble pour former un rouleau, où je jette mes souvenirs sans queue ni tête » (p. 50). Et le désir d'écrire, que l'on sent se consumer sous la plume violente du scripteur, concorde avec le désir de s'accrocher à cette réalité pour ne pas basculer de l'autre côté.

Outre la survie par l'écriture, il importe pour Paul Revenaz, le narrateur, de dresser cette ligne conflictuelle du temps qui précède l'enfermement; on parle d'une ligne brisée, tracée en va-et-vient, en sauts et gambades. Cette ligne du temps recompose les naufrages de sa vie, partant de l'adolescence, qui l'a poussé à assassiner son père puis à le découper en morceaux pour s'en débarrasser. Jamais dans son récit il ne remet en question sa présence à l'institut psychiatrique; il confie avoir déjà tenté de

s'évader, mais il s'est résigné, écrit-il : « N'étais-je pas bien dans cette maison de fous, nourri, au chaud, à l'ombre? Comme mes collègues d'infortune j'étais à l'abri, non pas de mes démons, car c'est impossible, mais du monde et de ses diableries. » (p. 34) Son discours montre une lucidité telle qu'il semble flotter au-dessus des autres; il se décrit à mots couverts comme un homme rationnel parmi des fous, et cela lui confère une certaine prestance, car il manifeste la clairvoyance (ou la double ignorance) nécessaire pour se positionner à distance des autres pensionnaires. Dans le même esprit, il montre sa supériorité face au personnel de l'hôpital, qui n'a pas la perspicacité pour comprendre qu'il se moque d'eux, que sa présence à l'hôpital tient du simulacre. Le docteur est le premier à essayer le mépris du narrateur, puisqu'il écoute ses confessions avec un sérieux risible aux yeux de Paul : « Il saisit un stylo et note "Complexe d'Œdipe" sur une feuille. Bravo. Je suis entouré d'une bande d'abrutis. » (p. 129) Or, ses confessions au médecin, il n'est pas clair que le lecteur y a accès. Elles semblent se perdre dans l'ellipse du récit, si bien qu'il est impossible d'évaluer la gravité des informations qui sont transmises, à savoir si elles concordent avec les inscriptions sur le rouleau de papier. À première vue, ce que Paul Revenaz écrit n'est pas destiné à être lu; le geste d'écriture lui-même est tu par le pensionnaire : « personne ne les lira jamais, surtout pas le Dr Fischli [...]; quand je finis un chapitre, je cache le rouleau dans le pied creux de mon lit, et je dessine » (p. 50-51). Ce sont les dessins, plus morbides les uns que les autres, auxquels accède le docteur. Les écrits, eux, sont à l'usage strict du scripteur (et du lecteur). Et s'il écrit pour se « défaire, contre vents et marées » (p. 50), de ses souvenirs, c'est surtout de ses crimes — ils sont nombreux, Paul est, à l'en croire, un véritable tortionnaire — dont il veut se libérer, si bien qu'il

plonge dans l'obscur description des naufrages, de la guerre, des explosions dont il a été témoin, pour conjurer les morts qui habitent ses pensées. Une grande froideur traverse son récit. Mais surtout, une grande jouissance, celle que lui procurent le carnet et le crayon : l'écriture qui permet de tout raconter. C'est l'obsession pour la mort — la mort des autres —, l'intensité des tempêtes qui détruisent les bateaux, les vents qui flagellent la peau, la violence des corps qui s'agrippent l'un à l'autre malgré la saleté et la laideur, c'est cela qui gangrène l'imagination du narrateur : « J'ai médité des nuits entières sur les photos bleuâtres du Titanic à 3800 mètres de profondeur. En toute logique je devrais me passionner pour ma vie, qui est un naufrage dans un naufrage dans un naufrage définitif. » (p. 12) Il apparaît, bien assez tôt, que le récit est le lieu d'anomalies référentielles; les faits rapportés tiennent de la dramatisation, voire de la poétisation. Le narrateur, par le biais de l'écriture, donne à sa vie de nouvelles dimensions; il la rénove, la réinvente, en accentue le mouvement, en exagère l'ampleur, en aggrave les tensions, s'offrant, du coup, une caution morale : « Après une enfance dévastée, après les errances de ma jeunesse, je me suis cru à l'abri dans mon bureau chez Belem [...]. Puis un train a déraillé, et ma vie aussi. » (p. 109) Avec un tel vécu, tant de squelettes rencontrés, et le mauvais sort qui s'acharne, il est « normal » de flancher, voit-on le narrateur se convaincre.

L'écriture est salutaire à l'âme, elle fait taire les démons, normalise l'individu. À l'image de la confusion que nourrit le pensionnaire parlant de ses délits : « Je vais t'en donner de l'intéressant. Est-ce que je l'ai seulement tuée, Berthe? Rien n'est moins sûr. » (p. 129), l'écriture laisse en suspens la condition de vérité et la question de la faillibilité : le narrateur, pourtant joueur et lucide à certains égards, paraît piégé, au final, par sa

propre imagination détraquée. On le retrouve, dans les dernières pages du carnet, surpris de son innocence, tandis que le docteur l'accule à la réalité : « Paul, vous n'avez tué personne. Votre père est mort il y a treize ans d'une cirrhose. Il n'y a pas de Berthe. Elle n'a jamais existé. » (p. 159) La situation de double incertitude dans laquelle laisse la narration de Paul Revenaz — quelle part de conscience structure le récit en fabulation? — n'est en rien différente de l'effet rédhibitoire — le malaise — que cause généralement la figure du « fou écrivain ». Les couches de vérité nous échappent, les contradictions s'entremêlent. À un moment, le pensionnaire écrit, à propos de son rouleau, que « [c]eci n'est pas un roman » (p. 50); à un autre, que « [t]out n'est que balle au vent, mots pour rire, mauvaise littérature » (p. 109). D'ailleurs, Paul, aux dires du docteur, ne semble avoir rien à se reprocher, pas de pulsions de violence, pas de meurtres. Une seule chose, peut-être : avoir laissé gagner la folie sur la raison. Or, le verdict rendu par le médecin ne se trouve-t-il pas sur le même niveau ontologique de la fiction que les pires atrocités racontées par Paul, c'est-à-dire inscrit dans le carnet d'un fou? La fabulation du scripteur, alors, se rend-elle jusque dans le bureau du docteur? La tension de l'écriture est là, aussi banale que peut l'être la parole incohérente du fou : ce que raconte le narrateur est vrai (ses actes criminels expliquent son enfermement) ou faux (mais alors, la fiction du scripteur fait concurrence à sa folie) — écrire est un geste de raison, je ne suis pas fou, j'écris. Dans un cas comme dans l'autre, l'écriture a l'apparence d'une bouée de sauvetage : l'image obsédante du naufrage est ici de circonstance. Quand tout le monde coule, Paul reste seul à se laisser flotter. Si l'écriture n'immortalise pas de véritables souvenirs, elle constitue alors une œuvre, une pièce de travail, une activité qui comble la solitude et étouffe le présent — celui

de la chambre fermée, fenêtre barricadée, aussi bien dire « un présent qui n'existe pas, qui n'existera pas et qui n'a jamais existé » (p. 35) —, en attendant que le temps interrompe le reste, car « on n'échappe jamais à rien. On vieillit, c'est tout. Un jour on meurt. C'est la seule sortie du labyrinthe. » (p. 21)

Plan d'évasion : couvrir sa faute

L'écriture, dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, joue ce même rôle organique que dans *Palais à volonté*, quoique encore plus vital pour le personnage de Charles Charles, car ce dernier ne jure que par la beauté de l'art. Cette beauté justifie, sans remords chez lui, les monstruosité commises que le théâtre se doit d'incarner; l'auteur, 38 ans, interné dans une clinique de Chicago, se sacrifie pour un théâtre de la vérité. Dans sa structure, en effet, la pièce écrite par le dramaturge fictif tente d'atteindre ce « savoir invisible », ce « pouvoir verbal » (2011, p. 164) que seul détient le fou, comme l'indique Cécile Brochard. Si Charles Charles, le dramaturge, est atteint de folie, alors celle-ci transparait dans un théâtre de la répétition, du bégaiement, de l'éclatement, du dédoublement, pour mener à cette « cohérence fautive³ » qui, avoue-t-il dans ses mémoires, caractérisait sa vie dix-neuf ans plus tôt. Dix-neuf ans plus tôt, Charles Charles, 19 ans, met en scène une pièce sur l'immolation de la beauté, dans laquelle il tient un rôle aux côtés de Winslow et Alvan tout

³ Le personnage de Charles Charles utilise lui-même ces termes pour décrire son écriture. Pascal Riendeau s'est penché sur cette cohérence fautive pour penser l'hybridité textuelle de la pièce de Chaurette dans l'ouvrage *La cohérence fautive : l'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette* (1997).

en révélant le caractère « injouable » de ce théâtre (Chaurette, 1981, p. 27); une pièce à représentation unique, car on y tue un enfant. Dans un sac, sur scène, il y a un enfant, que l'on éventre de dix-neuf coups de couteau. En fait, s'expliquent les trois comédiens, « dans la réalité, le sac devait contenir de l'ouate plus [...] du sang de cochon » (p. 77). Mais dans le scénario de la pièce, il renferme un enfant, représentant Astyanax qu'on immola, selon le mythe grec. Or, dans la réalité de la fiction, un enfant se trouve bel et bien dans le sac et meurt sous les lames de Winslow et Alvan; sur la scène, il se vide de son sang, comme en offrande à l'art véritable. Mais où se rencontrent, exactement, réalité et fiction?

Le fameux retournement — l'exécution réelle de l'enfant — dans l'ordre du récit a plusieurs implications. Entre autres, il transforme la pièce en suspense. On y traque aussitôt la responsabilité de l'un ou de l'autre des personnages, relançant la même réplique — « savaient-ils que ce sac contenait un enfant? » (p. 26) —, puis dans la foulée du mystère, on y cherche le coupable : qui a pu mettre cet enfant dans le sac? Le procès subi par les trois comédiens apporte ses propres réponses : Winslow et Alvan qui tentent de rationaliser l'événement — « j'étais certain que le sac contenait de l'ouate et du sang de cochon et comme je croyais beaucoup à mon personnage on peut dire, et vous en conviendrez, que j'ai tué avec vraisemblance » (p. 82) — sont pendus, tandis que Charles Charles plaide la folie. Après tout, seul un fou peut écrire un tel scénario. Il se retrouve interné dans un hôpital psychiatrique où, dix-neuf ans plus tard, il écrit ses mémoires et rejoue la pièce qui l'a condamné : « je vais saluer, une fois... deux fois... ça dépend... le public qui connaît la pièce par cœur va rentrer chez lui, il va revenir demain... ça n'en finira jamais... » (p. 113) Mais cette pièce n'a-t-elle fait que le

condamner? Un flottement persiste quant au rôle de la folie, qui consiste, on le comprend, à couvrir la faute, littéralement le meurtre de l'enfant. La folie, d'abord, permet d'échapper à la culpabilité qu'on entend faire porter à l'auteur de la pièce. Or, en faisant de son théâtre l'œuvre d'un fou, le dramaturge en admet les aberrations sans admettre ses fautes : le scénario est autre que le réel, et l'auteur ne se porte pas garant du réel. Plus tard, cependant, du haut de ses 38 ans, Charles Charles avoue son crime : il a réellement mis l'enfant dans le sac pour se venger de Winslow et Alvan. Par ce geste, à 19 ans, il envoie volontairement ses amis à la potence. La folie, alors, sert de faux alibi : « Il s'agissait de le dire... il s'agissait d'un peu de lucidité. Quand on se retrouve acculé, qu'il n'y a plus rien d'autre à dire... leur dire que j'étais fou, et le devenir, par conséquent. [...] En un éclair, j'ai compris le sens du mot "théâtre". » (p. 99)

Ainsi, la folie, pour Charles Charles, est un théâtre, un artifice, la comédie. Il joue l'auteur, il joue le fou, la pièce est écrite par un fou et cela justifie ses excès, son engouement, cette écriture dangereuse qui place un crime sur scène et demeure impunie, parce que l'art dégage impunément : « Chacun a le droit de dire ce qu'il veut » (p. 88). Pour Paul Revenaz, dans *Palais à volonté*, il n'y a de sortie du labyrinthe que dans la mort; l'écriture aide à passer le temps, à survivre, à fuir la folie. Pour Charles Charles, un peu différemment, le théâtre est la vie. Ici, c'est la folie qui permet d'échapper à la mort, de survivre, mais au sens littéral, elle fait de Charles Charles le seul survivant de sa pièce. Néanmoins, il est condamné au silence : « Vous savez, le grand silence religieux, le silence dont rêvent tous les auteurs. » (p. 99) En fait, Charles Charles, comme le relève Gilles Chagnon dans la préface du livre, « sera enterré sur la foi du mutisme plus radical encore que représente la folie au regard de l'autorité »

(p. 17). La pièce rejouée par Charles Charles, à 38 ans, dans cette chambre d'une clinique de Chicago, n'aura d'échos que dans sa tête et il est vrai qu'à ce compte, la nuance est mince entre jouer la folie à outrance et se laisser glisser en elle.

D'ailleurs, Chagnon pointe « l'annulation d'ordre général » à laquelle mène la pièce en abyme : « Peut-être le récit qui soutenait la pièce n'est-il qu'une élucubration, parmi d'autres, élaborée par un fou sans âge, à partir d'objets de hasard, et pour un public inventé. » (p. 17) En fait, plus qu'une faute, Charles Charles avoue à la fin du récit sa relation à l'écriture. Tout à coup, il n'est plus si évident qu'une pièce a été écrite dix-neuf ans plus tôt ni que cette pièce d'origine a été insérée dans le théâtre que nous lisons. La métalepse révèle ici la faillite de la vérité, tandis que les différents niveaux ontologiques de la fiction se confondent. La confusion que cela engendre n'est pas sans rappeler l'effet de lecture produit dans *Prochain épisode*, où l'auteur fictif, qui a tous les attributs de l'auteur réel, Hubert Aquin, se lance, depuis la cellule de l'institut psychiatrique où il est gardé prisonnier, dans un roman d'espionnage, dont on retrouve la trame en parallèle de l'écriture à l'acte. Là où la métalepse survient, au moment où le réel et la fiction se rencontrent, c'est-à-dire lorsque le rôle d'espion de l'auteur fictif le confine à l'emprisonnement, l'effet de doute est fulgurant. La critique a longuement épilogué sur l'ordre confus du récit : est-ce la trame de l'auteur qui prime ou celle de l'espion? Est-ce que l'espion écrit le roman que nous lisons; est-ce que l'auteur écrit un roman d'espionnage? Et où commence le roman fictif à l'intérieur du roman réel? La métalepse, telle qu'on la trouve chez Aquin et Chaurette, mélange les niveaux de fiction tout en brouillant l'origine de l'œuvre. C'est cette origine qui pose problème dans *Provincetown Playhouse*, où il est constamment fait référence à la représentation de la pièce de juillet 1919, alors qu'une impossibilité pragmatique

nous empêche de rattacher les scènes au contexte d'origine. Charles Charles 38 ne peut faire partie de la pièce qui se joue dix-neuf ans plus tôt. De même, Alvan et Winslow, pendus dix-neuf ans plus tôt, ne peuvent faire partie d'une pièce, un spectacle solo entièrement monté par Charles Charles, à 38 ans. Aussi fait-on la distinction entre la représentation d'origine, allusive, et l'autre, que semble constituer le texte dans son entièreté; l'une se terminant sur le meurtre de l'enfant et la surprise du public, l'autre sur le procès et l'enfermement de Charles Charles. Ce procédé de confusion tend ainsi à faire du texte que nous lisons une œuvre de fiction, quand elle ne cesse de référer au réel, instituant un paradoxe insurmontable. Aussi bien dire qu'aucun enfant n'est mort, bien que la pièce en fasse l'enjeu principal. Et si aucun enfant n'est mort, c'est bel et bien l'art qui triomphe, et il n'existe pas de faute, car elle appartient, de toute façon, à la fiction.

Plan d'évasion : abolir le réel

Abolir le quotidien, abolir le temps, en trois mots, abolir le réel : le fou, lorsqu'il écrit, donne à lire sa version du monde, une vision au sens psychotique du terme, qui se surimprime aux enjeux réels. Son écriture, néanmoins, ne peut qu'échouer dans cette suppression, car elle ne permet qu'on ne doute que d'elle-même, guère du réel, solide, lui, si évident hors du livre, hors de l'asile. Cet échec se place au centre du procès du texte du fou et il pointe alors sa filiation trouble à la littérature, qui, elle aussi, dans une certaine acception, tend à abolir une référence au monde pour lui en surimprimer une autre, ouvrée, d'un langage organisé et, typiquement, enguirlandé, superficiel. Shoshana Felman ne manque pas, d'ailleurs, de rappeler cette dépendance de sujet qui

relie la folie et la littérature : « De même qu'on enferme les fous et qu'on a enfermé la folie à l'intérieur des limites réductrices du concept de "maladie mentale", on veut enfermer la littérature à l'intérieur des limites réductrices du concept esthétisant de "belles-lettres". » (1978, p. 14) L'asile comme lieu et les belles-lettres comme concept agissent pour Felman de façon homologue; ils catégorisent, abolissent, coupent la parole, car,

alors qu'au moyen de la littérature la folie est, en quelque sorte, entrée à l'ordre du jour, tout se passe comme si la littérature en était bien au contraire sortie; alors que la folie est enfin reconnue comme question brûlante, tout se passe comme si la question de la littérature devenait inactuelle. [...] Le refoulement de la littérature ne viendrait-il pas compenser, justement, le projet contemporain d'une libération de la folie? Ne serait-il pas possible de penser, justement, l'actuelle *méconnaissance* de la littérature comme l'inévitable contrepartie de la *reconnaissance* de la folie? (p. 14-15; l'auteure souligne)

Un système de balancier agirait pour sortir la folie de l'asile et enfermer la littérature dans ses belles-lettres; quelle équivalence peut être tracée, pourtant? Ces considérations auraient pu mener directement à notre conclusion. Toutefois, un dernier détour, peut-être capable d'expliquer cette équivalence entre belles-lettres et asile, s'avérera nécessaire. Il faut passer, pour cela, par un nouvel archétype, autre écrivain fou, autre topos travaillé par sa propre évidence.

Enfermé dans une maison de santé, le narrateur de *Pseudo* est également prisonnier de la littérature qu'il produit, la littérature constitue sa folie — sa manière de contester le réel — et sa cure — elle lui permet d'expulser sa version du réel. *Pseudo* d'Émile Ajar (Romain Gary) impose, de même, la lecture métalectique. Il oblige le lecteur à effectuer un diagnostic tant y sont évidents les chemins de traverse vers la « scène littéraire »

référentielle — le narrateur, Paul Pavlowitch, étant donné comme le présumé auteur des romans signés Émile Ajar, le livre devient ici un pivot au sein de la grande supercherie littéraire que constitue l'aventure Ajar⁴. Une telle lecture amène le lecteur à douter de sa position de lecteur, le statut du document devant ses yeux vacille. Qu'un narrateur fou prenne la parole et nous livre son récit, en le biaisant de sa folie, voilà une situation bien balisée; il s'agit en outre d'un trait archétypal de la non-fiabilité narrative : le *madman* est au cœur de la typologie des *unreliable narrators* (1981) d'après William Riggan, qui reconnaît, en son discours, une dissimulation inconsciente des éléments. Mais lorsque le narrateur quitte le giron strictement narratif de la voix pour atteindre l'écriture, déjà, la situation se complique.

On a vu, avec le roman de Mika Biermann, ce que suppose cette inscription dans l'écriture. La fabulation, la reconstruction du réel s'y trouvent médiatisées par le geste scriptural, car il devient manifeste qu'on *raconte*, que la déstructuration de l'esprit du fou fait aussi œuvre, c'est-à-dire que celui-ci structure le récit en place : même grevée de lignes de fuite, d'écarts référentiels, la structure interpelle le lecteur, qui est, dès lors, appelé à la prudence⁵. Et nous avons vu qu'un geste de plus peut

⁴ Rappelons que Romain Gary, auteur sur le déclin à la fin des années 1970, a mis en branle un astucieux stratagème pour tromper les lecteurs et le milieu littéraire, qui ne voyait en lui qu'un auteur vieillissant : il publia divers romans sous le pseudonyme d'Émile Ajar. *Gros-Câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo* et *Les Angoisses du roi Salomon* constituent l'entièreté de l'œuvre d'Ajar; le pot aux roses n'est révélé qu'après le suicide de Romain Gary par un testament littéraire éloquent intitulé *Vie et mort d'Émile Ajar*.

⁵ Le contre-exemple du *Black Note* de Tanguy Viel apparaît parlant : ici, rien n'est écrit, et la voix, dans son babillage continu, changeant d'énonciataire, changeant de version, donne à lire une déstructuration patente. La question du faire-œuvre, du structuré dans le déstructuré, si elle se pose — après tout, c'est une œuvre, il y a un auteur réel derrière tout cela — ne se trouve pas médiatisée par le texte. Le fou ne manipule pas ici, a priori : la folie agit.

être posé, car le fou peut ne pas seulement écrire, il peut *être écrivain*, inscrire sa voix dans le fil d'une œuvre. La compréhension sociale de l'œuvre est donc influencée par notre perception du « fou écrivain ». Pierre Popovic a bien montré, dans son analyse de Paulin Gagne, fou littéraire, que cette folie est surtout faite de « maladroites stratégiques et [d']une mauvaise compréhension des enjeux sociohistoriques » (2008, p. 129), ce qui explique, par exemple, que « Lautréamont/Ducasse fut longtemps un “fou littéraire”, mais les circonstances firent qu'il n'en resta pas un » (p. 130). Après tout, il est vrai que Charles Charles peut être un grand artiste et que son acte de vengeance, conjoint à l'immolation de la beauté, ne constitue qu'une « maladroite stratégique » qu'une conception totale de l'art aurait tôt fait de pardonner. On voit bien ici que le devenir-écrivain, au sein de l'écriture du fou enfermé, permet de renverser, d'une certaine manière, le système enchâssant dans lequel l'énonciation se trouvait liée : de l'asile, on passe à la littérature, aux belles-lettres, seules capables de dire la valeur de l'énoncé. Si la pièce de Chaurette est injouable comme on se plaît à le répéter, comme la pièce de Charles Charles est injouable pour des raisons morales et des traits temporels — ses acteurs/personnages ont été mis à la potence —, nous avons droit à une œuvre néanmoins lisible, présentée dans un rapport de confrontation au réel grâce à la folie; la folie, pour mieux dire, mise à l'asile, permet de structurer une littérature autrement sans repères. Charles Charles est fou, cela le justifie, cela justifie l'œuvre, cela fait l'œuvre, dans ses retours, ses dérapages. Le même constat, mais un pas de plus, chez Hubert Aquin : après tout, « la mauvaise compréhension des enjeux sociohistoriques » (Popovic, 2008, p. 130) a mené Hubert Aquin à l'institut médical où il fut enfermé, mais cette mauvaise compréhension s'est

trouvée justifiée dans l'entreprise métalectique de *Prochain épisode*. Un écrivain s'attable dans un institut médical pour écrire un roman d'espionnage, et les codes du roman d'espionnage rationalisent l'action politique de l'écrivain en le projetant, du même coup, dans un institut médical. Le rapprochement qu'effectuait Shoshana Felman entre les « belles-lettres » et « l'asile » trouve ici une grande résonance. *Pseudo* achève d'en nouer la causalité.

Car Paul Pavlowitch, le narrateur — alias Émile Ajar —, n'existe qu'au sein d'une norme littéraire qui lui trace le destin. La littérature s'oppose au réel, cela lui paraît inhérent : « Je savais que j'étais fictif et j'ai donc pensé que j'étais peut-être doué pour la fiction. » (Ajar, 1976, p. 14) Et parlant depuis la littérature, il ne peut que parler contre l'ordre normé des choses : « Cette nuit-là, j'ai eu de nouvelles hallucinations : je voyais la réalité, qui est le plus puissant des hallucinogènes. » (p. 79) Le réel constitue ce monde hors de l'écriture, hors de l'asile aussi bien, que le narrateur s'attache à ne pas percevoir. Il est fictif, il vit dans la fiction, il est fou, et vit dans sa folie.

Enfermé, cependant, il écrit. Mais comme le réel constitue ce monde hallucinant duquel il faut se guérir⁶, le langage usuel s'avère lui aussi miné, malade de réalité : « Enlevez aux mots leur sérieux, leur creux et leur pseudo-pseudo et ils sont menacés de santé et de bonnes joues fraîches. Les mots ont horreur de la santé parce que ça les rend malades. » (p. 44) Creux, sérieux, pseudo, ces accusations gangrènent le langage, qui ne peut atteindre que le faux, le construit, à savoir cette chose inauthentique qu'est la littérature. La tentation, pourtant, lui

⁶ On lui prescrit de l'halopéridol, écrit-il : « L'halopéridol est un hallucinotique qui calme la réalité et la rend moins agressive. » (p. 165)

apparaît : « Je percevais parfois autour de moi des tentations de langage, mais les mots avorteurs reprenaient aussitôt les choses en main. Il y avait alphabet, grammaire, vocabulaire, syntaxe, civilisation, figure de style, ordre des choses, répression. » (p. 165) Tentation vite avortée, donc, en raison des répressions naturelles du langage, ce grand fasciste, qui vient avec ses ordres, et, en littérature, aussi bien dire, avec son institution. Les « belles-lettres » apparaissent dans toute leur contrainte, adjointes à la réalité, et le narrateur n'a d'autres buts que de les fuir toutes deux : détourner le langage à l'aide de ces formes qui disent la manière Ajar, se cacher de la mascarade médiatique, se soustraire au monde pour s'enfermer à la clinique, non pour y guérir sa folie et l'image du monde qui la supporte, mais pour l'entretenir.

Tout le paradoxe de Felman se trouve ici éclairé : le narrateur, jouant la personne de l'écrivain réel, se retire à l'asile pour fêter sa folie. La folie devient cette lucidité, ce regard de biais sur le monde gros de tradition : le mythe du « fou voyant », homologue à celui du « poète voyant », apparaît en creux. Mais exaltant sa folie, le narrateur doit s'opposer au réel et, par voie de conséquence, à la littérature de ce réel, aux « belles-lettres », à l'ordre langagier, au monde en général dont la littérature s'avère garante; après tout, ne soutient-elle pas le fascisme du langage, ne reproduit-elle pas l'ordre des choses, tout le pseudo à côté duquel le sujet véritable s'exprime? « J'étales mes tripes par besoin de décharge publique », s'exclame le narrateur, mais il convient aussitôt : « les boyaux se tordent sans souci d'œuvre littéraire » (p. 168). La publication des livres d'Émile Ajar, proposant hors des clôtures de l'œuvre un contre-discours problématique — est-ce se couper du réel que d'y faire entendre sa voix, est-ce s'opposer à la littérature que de publier? —

s'avère, elle, réglée en quelques mots dans la fiction : « J'ai gueulé que j'écrivais uniquement pour avoir moins de problèmes avec moi-même et éviter la chimiothérapie. Mais, finalement, j'ai cru plus prudent de publier, pour ne pas être accusé d'idéalisme délirant et de tendances "messianiques et utopistes" » (p. 41). Tout se passe comme si la folie servait à contredire la réalité — nous l'avons vu chez Biermann —, à exalter un art pur contre le réel — nous l'avons vu chez Chaurette —, et par là à faire de la clinique, le lieu scripturaire par excellence où prendre le maquis.

Mais ce qui devait arriver arriva. La métalepse finale de *Prochain épisode*, juxtaposant l'espion à l'écrivain à la table d'une clinique psychiatrique, offre un troublant enseignement : la littérature et la folie ne se rencontrent qu'au prix d'un illogisme, elles ne se croisent qu'en se contredisant, la réalité de la littérature et la psychose du fou ne pouvant, même le temps d'une œuvre littéraire, marcher ensemble sans se confronter. Ainsi peut-on interpréter la guérison du narrateur de *Pseudo* :

Je suis Émile Ajar! hurlais-je, en me frappant la poitrine. Le seul, l'unique! Je suis le fils de mes œuvres et le père des mêmes! Je suis mon propre fils et mon propre père! Je ne dois rien à personne! Je suis mon propre auteur et j'en suis fier. Je suis authentique! Je ne suis pas un canular! Je ne suis pas pseudo-pseudo : je suis un homme qui souffre et qui écrit pour souffrir davantage et pour donner ensuite encore plus à mon œuvre, au monde, à l'humanité! (p. 192-193)

Son *propre auteur*, son *propre père*; cet auto-engendrement rejoue, sur une base symbolique, tout le problème de la folie en littérature, de celle qui, ayant conçu un système contre le réel, prétend être née à côté de ce « pseudo-pseudo » et, par conséquent, avoir échappé à sa causalité. Toute la contradiction s'y trouve étalée, comme si le texte lui-même peinait à justifier son existence

dans ce système agonique. Il faut briser la structure, devenir son propre père, et à bien y penser, n'est-ce pas ce que proposent sans cesse, avec une régularité qui confine au cliché, tous les récits de ces fous, auto-engendrés, autotéliquement racontés, dans ce berceau qu'est l'asile?

*

L'asile du scripteur : il faut détourner le mot, car l'asile est ce lieu où l'on enferme comme il est celui où on trouve refuge. Enfermés, les narrateurs fous le sont, mais le sont-ils seulement au sein d'un ordre institutionnel, coupés de la parole et de la société, ne peut-on penser que la véritable barrière les tenant hors du monde se nomme littérature? Une telle proposition n'a rien de révélateur; au contraire, la folie et la littérature marchent ensemble depuis si longtemps, se confrontant éternellement, qu'elles finissent par s'aveugler l'une et l'autre. La littérature est une folie, sans doute, et dès le roman moderne, on semble, avec le chevalier à la triste figure, n'avoir rien dit d'autre. Maurice Blanchot écrivait fort justement à ce propos :

À y réfléchir, s'il y a une folie de Don Quichotte, il y a une folie plus grande de Cervantès. Don Quichotte n'est pas raisonnable, toutefois il est logique, s'il pense que la vérité des livres est bonne aussi pour la vie et qu'il se met à vivre comme un livre, aventure merveilleuse et décevante, puisque la vérité des livres est la déception. Pour Cervantès, les choses vont autrement, car pour lui, ce n'est pas dans la rue que Don Quichotte s'applique à descendre afin de mettre en pratique la vie des livres, c'est dans une livre encore qu'il s'évertue, ne quittant pas sa librairie et ne faisant rien, vivant, s'agitant, mourant, qu'écrire sans vivre, sans mouvoir ni mourir. (1985, p. 186)

Voyez l'écrivain fou, plus fou encore que le personnage lancé dans le romanesque dans un monde qui ne peut l'y souffrir, un

monde si radicalement prosaïque et sans aventure; il est fou, l'écrivain, car il s'enferme, se claquemure dans une librairie, *sans mouvoir ni mourir*, la littérature devient ainsi ce refuge de la folie. Le narrateur de *Palais à volonté* se contente de son asile, logé, nourri, il peut faire de sa vie le roman de sa psychose, se raconter ses crimes, se donner à lire, si aisément, si platement, par le docteur. Charles Charles ne fait rien d'autre, la littérature et sa pureté prennent l'apparence troublante de ce réel à placer contre l'autre réel, trop bêtement violent, où les enfants sont assassinés par vengeance et non par sacrifice de la beauté. « En prenant le figuré pour le propre, en déplaçant constamment le symbolique dans le littéral, le fou démolit le fondement même du discours mystifiant [...] : la fiction métaphorique » (1978, p. 131), écrit Felman. Précisément, c'est parce qu'il n'y a plus de symboles dans le réel que sa violence s'avère intolérable pour nos personnages-scripteurs. Loin de déplacer le symbolique dans le littéral, l'écriture d'Ajax, la folie de Charles Charles, la métalepse du narrateur d'Aquin réactualisent le symbolique, chargent le réel de symboles qui en atténuent la folie, mais ne font que souligner leur folie. *Précisément*, encore une fois, c'est parce que la folie n'est pas réelle dans ces récits, parce qu'elle n'est qu'un asile d'où faire de la littérature un espace de puissance, libéré des belles-lettres enfin, qu'elle joue ainsi du symbole. Comme la métaphore, confronter le sujet à une déraison et, de là, naître d'un autre sens; d'une certaine manière, redonner naissance au réel.

Bibliographie

- AJAR, Émile. (1976), *Pseudo*, Paris, Mercure de France.
- AQUIN, Hubert. (2003[1969]), *Prochain épisode*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise.
- BIERMANN, Mika. (2015), *Mikki et le village miniature*, Paris, P.O.L.
- . (2014), *Palais à volonté*, Paris, P.O.L.
- BLANCHOT, Maurice. (1985[1981]), *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Littérature Idées ».
- BROCHARD, Cécile. (2011), « La folie du pouvoir : vanité, ostracisme et autodestruction », dans *La folie. Création ou destruction?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 163-175.
- CAPE, Anouk. (2011), *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècle ».
- CHAURETTE, Normand (1980), *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- . (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- DAENINCKX, Didier. (2015), *Caché dans la maison des fous*, Paris, Bruno Doucey.
- FELMAN, Shoshana. (1978), *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- FOUCAULT, Michel. (2001[1970]), « Folie, Littérature, Société », dans *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- KING, Stephen. (2013[1979]), *Shining*, Paris, JC Lattès.

- KOKIS, Sergio. (2006), *Le Fou de Bosch*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ».
- PATERSON, Janet M. (2004), *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Montréal, Nota bene, coll. « Littérature(s) ».
- POPOVIC, Pierre. (2008), *Imaginaire social et folie littéraire : le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- RIENDEAU, Pascal. (1997), *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Montréal, Nota Bene.
- RIGGAN, William. (1981), *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, The University of Oklahoma Press.
- SALVAYRE, Lydie. (1995), *La Puissance des mouches*, Paris, Seuil.
- . (1997), *La Déclaration*, Paris, Verticales.
- VIEL, Tanguy. (1998), *Le Black Note*, Paris, Minuit.

Résumé

Cet article propose une observation du lieu commun de la littérature que représente la figure du « fou écrivain ». Il s'agit de repérer les lignes caractérielles de ce topos et, plus sûrement, de voir comment le scripteur, dans la fiction, se sert de l'écriture pour confronter le réel. Une lecture de trois œuvres, *Palais à volonté* (2014) de Mika Biermann, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) de Normand Chaurette et *Pseudo* (1976) d'Émile Ajar (Romain Gary), permet d'interroger l'écriture du fou dans ses différents usages, mais notamment en tant qu'ultime acte de lucidité et moyen de résistance.

Abstract

This article proposes a study of a commonplace literary figure: the “writing fool”. It intends to identify characteristics of this topos and especially observe how writing is used by the writer in fiction to confront reality. A reading of three works, Mika Biermann’s *Palais à volonté* (2014), Normand Chaurette’s *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j’avais 19 ans* (1981) and *Pseudo* (1976), by Émile Ajar (Romain Gary), questions the fool’s writing through its different uses, most notably as an ultimate act of lucidity and means of resistance.