

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et
De la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira – Bejaia-



Faculté des Lettres et des Langues

Département de français

**Mémoire élaboré en vue de l'obtention du
diplôme du master**

Option : Littérature et civilisation

Centre(s) et périphérie(s) :

la poétique de la marge dans *le bal des folles* de Victoria MAS

Présenté par :	Le jury	
Ziani Saliha	Abdelouhab Fatah	Président
	Mousli-Ayouaz Djedjiga	Directrice
	Boudaa Zahoua	Examinatrice

Remerciements

Je tiens, de prime abord, à adresser mes plus sincères remerciements à ma directrice de recherche, Madame Mousli, pour la pertinence de ses conseils ainsi que son sens aiguisé de l'orientation

Dans le même esprit, j'exprime toute ma gratitude au meilleur PAPA qui puisse exister, qui incarne pour moi douceur et résilience, et sans qui je ne serais devenue la jeune femme que je suis aujourd'hui ...

Évidemment, j'adresse une mention toute particulière à ma chère Mamounette, toujours présente pour m'épauler avec tendresse et dévouement, malgré les moments de répit et d'incertitude constante...

À mes frères et sœurs Kamy, Lília, Kenzy et Mordjane (et un clin d'oeil complice à Frimo), qui, durant ce temps, se sont révélés être un appui inestimable tant sur le plan moral qu'intellectuel...

Mes pensées les plus sincères vont à mes chères tantes d'amour, Lynda, Fazily et Salima qui représentent à mon égard des deuxièmes Mamans, et à ma cousine Samia, dont la présence m'a également été précieuse...

J'adresse également mes salutations à tous les enseignants du département de français notamment ceux qui m'ont transmis la passion de la recherche ...

Dédicace

*Du plus profond de mon âme,
Je dédie ce modeste travail,
À la mémoire de ceux que je chéris ardemment,
Qui ne sont plus...
À la mémoire de ma grand-mère Zayneeb,
Dont la présence continue d'éclairer nos pas...
À la mémoire de mon grand-père Zoubir,
Qui me surnommait affectueusement Sissi l'impératrice...
À la mémoire de Yemma Taous,
Dont la bonté demeure ancrée en nos cœurs...*

Médecins, préfets, notaires, écrivains, journalistes, politiciens, aristocrates, tous membres de la sphère parisienne privilégiée, attendent le bal avec une euphorie identique à celle des folles.

Victoria Mas, Le bal des Folles

Voir les hommes rire des femmes lui causait une colère sourde et silencieuse[...]Elle se sentait marginale.

Victoria Mas, Le bal des Folles

Une fois qu'une fille a passé les portes de la Salpêtrière, plus personne, encore moins la famille, ne souhaite en entendre parler.

Victoria Mas, Le bal des Folles

Sommaire

Remerciements

Dédicace

Sommaire

Introduction générale 7

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins 13

Introduction 14

1. La femme au XIX^e siècle : entre norme et exclusion 15

2. Des marginales internées : une théâtralisation imposée du personnage 21

Conclusion 38

Chapitre II : la Salpêtrière est à la périphérie de Paris 39

Introduction 40

1. Une marge géographique : un hôpital au sud-est de Paris 41

2. Une marge sociale : entre institution hospitalière et contrôle social 49

3. Une marge symbolique : un microcosme de la société patriarcale 55

Conclusion 59

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal 60

Introduction 61

1. Voix et voies du texte : le refus de la tradition littéraire 62

2. De la transgénéricité à la sororité : une modernité littéraire engagée 68

3. Projet idéologique : contester l'ordre patriarcal 73

Conclusion 85

Conclusion générale 86

Bibliographie 89

Table des matières 93

Annexes

Résumé

Introduction générale

Introduction générale

L'œuvre littéraire, par sa fonction subversive, transcende le cadre d'une production réduite à une valeur purement esthétique¹. En ce sens, l'idée sous-jacente est qu'elle participe à un processus de déconstruction et de révolte, révélant notamment l'indicible, l'étrange, l'absurde voire la folie. Anaëlle Touboul souligne à cet égard que : « *la folie interroge les moyens et les pouvoirs de la fiction romanesque.* »² Sous cet éclairage, l'écriture se déploie à la manière d'un contre-récit, redonnant voix et place aux figures exclues, marginalisées ou réprimées par la société.

A priori, la fiction investit souvent les structures de la marginalité pour en faire un dispositif d'analyse des systèmes sociaux. C'est ce qu'étaye Samuel Depraz : « *la marge inclut tout ce qui échappe aux normes établies par une société ou un système donné.* »³ Ainsi, le genre romanesque s'affranchit de la simple mimésis de l'hégémonie dans l'optique de dépeindre tout ce qui s'écarte des impératifs de la normalité et permet l'émergence des discours minoritaires en accordant un espace d'expression aux figures stigmatisées, aux existences reléguées et aux récits étouffés.

Par ailleurs, l'étymologie du terme marge révèle la double portée de cette notion. Issu du latin *Margo*⁴, il désigne le bord et la limite, et renvoie à l'idée de frontière, configurant ainsi un espace périphérique en retrait du centre dominant. Toutefois, au-delà de cette acception purement topographique, il revêt une dimension éthique et sociale. En écho avec cette perspective, nous retiendrons la formulation de Yves Barel :

Le marginal est un être qui est perçu comme se mettant hors système du fait d'une inadaptation quelconque : il est aux confins, à la périphérie, au-delà de la ligne d'horizon sociale, posé dans une distance et un éloignement qui gênent le regard, car on ne voit vraiment que ce qui est, dans une certaine mesure, familier, et non ce qui est étrange et étranger, ce qu'il est difficile de ramener à une norme connue.⁵

De manière concise, le qualificatif de marginal s'attribue à un individu dont les pratiques ou l'existence même dérogent aux conventions morales établies. De ce fait, depuis le XIX^e siècle, la notion de marge se cristallise dans un sens figuré, d'où l'expression « vivre en marge », qui se répand pour désigner une situation de mise à l'écart, qu'elle soit volontaire ou subie. Par la suite, les champs sociologique et littéraire des XX^e et XXI^e siècles institutionnalisent et stabilisent les concepts de marginalité et de marginalisation.

¹ Pour les formalistes, l'art est profondément subversif parce qu'il vient bousculer, décentrer et renouveler notre perception habituelle du monde.

² TOUBOUL, Anaëlle, *Histoires de fous. Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle*, Thèse de Doctorat en littérature française, UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3, p.20.

³ DEPRAZ, Samuel, « Bibliographie », dans *la France des marges*, Paris, Armand Collin, 2017, p.262.

⁴ *Nouveau dictionnaire étymologique et historique Larousse*, sous la direction de DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Paris, Larousse, 1964, p.445.

⁵ BAREL, Yves, *la marginalité sociale*, Paris, presses Universitaires française, 1982, p.36.

Introduction générale

Dans le discours littéraire, la marge renvoie à une esthétique de la subversion ou à des écritures qui s'écartent de l'usage standard et normatif de la langue ou de la morale, tels que les récits de libertins, de fous, de mendiants, de médiums, de sorcières ou d'hérétiques. Ces œuvres mettent en scène des personnages rejetés, refusant de se conformer aux règles imposées. Ainsi, cette posture de subversion devient un lieu de résistance, où la marge assimilée à ce qui est minoré s'étend en tant que vérité révélatrice destinée à dévoiler l'ineffable. Parmi les définitions les plus probantes, citons celle proposée par *le dictionnaire du littéraire*, qui :

Désigne généralement les instances, les producteurs, les organisations, les pratiques et / ou les corpus non reconnus pour légitimes par et au sein de l'institution littéraire. C'est ainsi que l'on pourra parler de la littérature des groupes sociaux marginalisés, des minorités ethniques ou politiques, des auteurs délaissés par l'histoire littéraire, des groupes sociaux dont le mode de vie est jugé lui-même marginal par l'opinion reçue ou encore par des écrivains issus du périphérique. Dans chaque cas, c'est bien un état donné de la doxa qui crée la pertinence du terme : sont marginaux les auteurs ou les genres qui s'écartent de l'usage dominant. En parallèle, la marginalité désigne les personnages ou les situations sociales que des auteurs décrivent en ce sens : exclus de la société, vagabonds, pauvres, barbares...⁶

En effet, la distinction entre centre et périphérie s'avère complémentaire dans la mesure où elle met en exergue la rupture entre le statut social et les comportements jugés déviants ou marginalisés. Nous constatons qu'être à la marge signifie se tenir au bord, à l'écart d'une catégorie sociale, culturelle ou ethnique, et se distinguer, sur le plan physique ou moral, de l'ordre public. Cet écart évolue de manière significative, car ce qui était qualifié de marginal et contraire à l'opinion dominante peut, avec le temps, se normaliser en raison des mutations sociales.

Or, cette conception de la marge s'enracine pleinement dans le contexte du XIX^e siècle en France, époque où la construction sociale des genres impose à la femme un rôle subalterne défini par ses liens familiaux (fille, mère ou épouse), visant avant tout à conforter l'image d'une autorité masculine, et où la rébellion fait figure de transgression. Autrement dit, une figure féminine qualifiée de mineure et placée sous tutelle permanente est assimilée à une marginale ou à une « hystérique » dès lors qu'elle exprime un désir d'émancipation ou de révolte, car elle contredit les attentes normatives de la société.

Ceci étant, à cette période la folie féminine n'est pas seulement une pathologie mentale mais une catégorie de relégation. Dès qu'une femme s'écarte de son rôle de pôle de stabilité domestique, elle risque le basculement vers l'altérité radicale. Selon Anouck Cape : « *la folie ne prend sens que dans une époque et une société donnée* »⁷ Dans ce cadre,

⁶ *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, Paris, puf, 2010, p.368.

⁷ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-d-ete/ecrire-la-folie-4978914>

Introduction générale

la marginale, à la fois folle et hystérique, incarne celle que l'on doit soustraire au regard du monde afin de préserver l'ordre public. Elle devient une étiquette sociale utilisée dans le but de sanctionner tout écart de conduite ou tout rejet, partiel ou total des stéréotypes de genre assignés à la femme.

C'est dans un tel contexte qu'intervient l'œuvre qui nous intéresse : *le bal des folles*⁸ de Victoria Mas. Née en 1987 au Chesnay dans les Yvelines, cette autrice française s'est forgée un parcours pluridisciplinaire remarquable, naviguant avec aisance au croisement des lettres, de la fiction et du journalisme. En 2005, son installation en Californie marque une forte imprégnation de la culture cinématographique et littéraire anglo-américaine. Elle occupe alors divers postes dans le domaine du cinéma, notamment en tant qu'assistante de production, scripte et photographe de plateau.

De retour en France, elle obtient une licence en langues et lettres, ainsi qu'un master en lettres modernes à la Sorbonne. En 2019, elle publie son premier roman, *le bal des folles*, une fiction historique qui explore le parcours des femmes dans la France du XIX^e siècle, notamment à la Salpêtrière. Ce roman, traduit en vingt-cinq langues est adapté en bande dessinée par Arianne Melone et Véro Cazot, puis au cinéma sous la direction de Mélanie Laurent. Il a également valu à son autrice plusieurs prix littéraires dont le prix Renaudot des Lycées 2019, le prix littéraire Patrimoines BPE 2019, le prix Première plume 2019, le prix Stanislas du premier roman et le prix Jean Bernard 2020. En 2024, elle fait paraître *un miracle*⁹ suivi de *l'orpheline du temple*¹⁰ en 2025.

Avant d'aborder l'analyse textuelle de notre corpus, il convient de définir le cadre méthodologique qui guidera notre travail, à savoir ce que nous nommons une « poétique de la marge ». Cette notion désigne un dispositif esthétique et formel, à travers l'ensemble des procédés narratifs, descriptifs, spatiaux et symboliques par lesquels l'œuvre construit, textualise et représente les figures subalternes. Cette approche étudie comment le récit formalise l'altérité par la claustration spatiale, le morcellement des voix narratives ou le réseau de métaphores pathologiques. Ainsi, la poétique de la marge met en exergue la manière dont la structure romanesque fait écho à la subversion et à la résistance face à la norme.

À cet égard, l'intrigue du *bal des folles* se cristallise en 1885 au cœur de l'hôpital psychiatrique de la Salpêtrière de Paris, où sont internées des femmes étiquetées de « folles

⁸ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019.

⁹ MAS, Victoria, *un miracle*, Paris, Albin Michel, 2022.

¹⁰MAS, Victoria, *l'orpheline du temple*, Paris, Albin Michel, 2025.

Introduction générale

». Cette aliénation, au sens large, englobe aussi bien de véritables troubles psychiatriques que des comportements jugés non conformes, voire simplement des existences marginalisées par leur famille et par la société. En effet, dans le contexte du XIX^e siècle, toute femme qui porte en elle des idées singulières, qui prône l'indépendance, qui souhaite se défaire du carcan familial ou qui est simplement meurtrie par une agression, un traumatisme ou un deuil, se voit immédiatement soumise à l'institution charcotienne.

Eugénie Cléry, jeune bourgeoise internée par sa propre famille en raison de ses capacités spirites, y découvre un univers carcéral régi par l'autorité du docteur Charcot, où les traumatismes de ses compagnes, Louise et Thérèse, sont pathologisés et exposés. Dans ce huis clos oppressant, la figure de l'infirmière Geneviève sert de pivot moral. Ses certitudes positivistes vacillent au contact d'Eugénie, tandis que le récit converge vers l'événement éponyme du bal de la mi-carême. Ce bal, loin d'être une simple festivité, incarne l'acmé de la violence institutionnelle. Il s'agit d'une mise en spectacle cynique où l'élite parisienne vient observer des femmes travesties en colombines, gitanes et zouaves, réduites par le regard masculin à l'état de cobayes et de curiosités de foire, sous couvert de science neurologique.

Le choix de notre corpus est motivé par divers facteurs. En effet, notre démarche est portée par une réelle prédilection personnelle pour l'écriture de Mas, qui compte parmi nos écrivaines de référence. Par la suite, dans le cadre littéraire ce roman contemporain rencontre un large succès auprès du grand public et de la réception critique. Enfin, sur le plan de la recherche scientifique, si le chercheur Ahmed Beftouh en a proposé une lecture dans son article « *Écriture de la folie* »¹¹, ce roman s'avère un terrain propice à la thématique et à la perspective que nous souhaitons développer, afin de mieux appréhender les enjeux sociaux, culturels et historiques qui en découlent.

Dans cette optique, cette réflexion nous conduit à formuler une problématique dans laquelle nous nous demandons comment la poétique de la marge se manifeste dans *le bal des folles* de Victoria Mas en tant que critique des mécanismes d'exclusion et de la domination patriarcale

Pour ce qui concerne l'objectif de notre recherche, nous souhaiterions arriver à démontrer la pluralité d'une poétique de la marge, qui dans le *bal des folles*, dépasse le

¹¹ BOUFTOUH, Ahmed, « Écriture de la folie dans *le bal des folles* de Victoria Mas : remonter dans le passé Parisien pour servir la cause féminine », *paradigmes*, Fès, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, vol. 6, n°1, 2023.

Introduction générale

simple constat de l'exclusion afin de se métamorphoser en une véritable quête identitaire, inscrite dans une dynamique de lutte féministe

Afin d'apporter des éléments de réponse cohérents, nous émettons trois hypothèses de lecture qui nous orienteront tout au long de notre travail de recherche :

La poétique de la marge se manifesterait à travers la théâtralité des figures féminines et la mise en scène de la folie.

La poétique de la marge se manifesterait à travers l'espace géographique, social et symbolique de la Salpêtrière.

La poétique de la marge se manifesterait à travers une écriture contemporaine, féministe et subversive, engageant indissociablement le fond et la forme.

Afin d'affirmer ou infirmer nos hypothèses, nous proposons de structurer notre démarche méthodologique en trois chapitres :

Dans le premier chapitre qui s'intitule : marginalité et théâtralité des personnages féminins, nous avons pour objectif de démontrer la double marginalité, le cheminement et la mise en scène des figures féminines à la marge.

Dans le deuxième chapitre qui s'intitule : la Salpêtrière est à la périphérie de Paris, nous avons pour objectif de mettre en évidence le caractère ambivalent de l'hôpital, qui oscille entre vocation thérapeutique et logique carcérale.

Dans le troisième chapitre qui s'intitule : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal, nous avons pour objectif de montrer que notre corpus se situe à la croisée du récit historique et de la lutte féministe.

En matière théorique, nous ferons appel aux auteurs, aux références et aux disciplines ci-dessous :

De la narraologie, nous adopterons l'analyse du récit selon l'acception de Gérard Genette.

De la théorie du personnage, nous nous appuierons sur l'analyse sémiologique de Philippe Hamon.

De la sémiotique narrative, nous appliquerons le schéma actanciel d'Algirdas Julien Greimas.

De l'analyse descriptive, nous recourrons aux outils d'analyse élaborés par Philippe Hamon.

De la pensée foucaldienne, nous mobiliserons la notion de l'espace hétérotopique.

De l'approche ethnocritique, nous explorerons les notions de rites de passage et de liminarité à travers les travaux d'Ugo Fabietti et Francesco Remotti.

Introduction générale

De la théorie dialogique, nous emprunterons à Mikhaïl Bakhtine la notion de polyphonie.

De la réflexion sur la transgénéricité, nous interrogerons la porosité des frontières génériques et la circulation des formes.

De la critique féministe matérialiste, nous privilégierons l'apport de Monique Wittig, entre autres.

Chapitre I

Marginalité et théâtralité des personnages féminins

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

Introduction

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'examiner dans quelle mesure la représentation des personnages féminins expose une forme de marginalisation à la fois sociale et clinique. Notre objectif est ainsi de souligner une double exclusion : d'une part, en raison de leur condition de femmes ; d'autre part, parce qu'elles sont perçues comme aliénées.

Selon le dictionnaire étymologique de la langue française, le terme personnage est un nom masculin, dont l'origine, tirée du latin « *persona* »¹² désignait initialement le « masque de l'acteur ». Par extension, il en est venu à traduire un rôle dans une pièce théâtrale, avant de s'étendre au sens de « caractère » d'une figure fictive au sein des œuvres littéraires.

Dans le cadre de cette recherche, la théorie du personnage développée par Philippe Hamon propose une typologie où figurent les personnages référentiels, qui, selon Vincent Jouve : « *reflètent la réalité (personnages historiques) ou des représentations fixes immobilisées par une culture (personnages mythologiques et personnages types).* »¹³ Il s'agira, par ce biais, de mettre en évidence des figures qui traduisent des réalités extérieures, historiquement et contextuellement situées.

Nous mobiliserons également la grille d'analyse de Hamon en nous focalisant sur les modalités sémantiques de l'être (les attributs, le statut, les portraits) et du faire (les actions, les trajectoires d'échec ou de fuite). Cette approche sera utilement complétée par le schéma actanciel de Greimas afin de confronter ces protagonistes à une véritable poétique de la marge. L'analyse des forces thématiques en jeu notamment les quêtes impossibles, les adjuvants défaillants et les opposants institutionnels permettra d'étudier ces dernières dans leur globalité. Il deviendra ainsi possible d'articuler leur fonction structurale au sein du récit à la perception de leur intériorité psychologique souffrante.

Enfin, nous interpréterons la théâtralisation de la folie chez ces sujets féminins notamment Eugénie, Geneviève, Louise et Thérèse, à la fois comme un procédé esthétique et comme le prolongement symbolique de pratiques historiques de mise en scène du corps. De fait, ce processus révèle les mécanismes de spectacularisation, de contrôle et de construction de la marginalité, qui traversent simultanément le champ médical et le champ littéraire.

¹² *Nouveau dictionnaire étymologique et historique Larousse*, sous la direction de DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Paris, Larousse, 1964, p.555.

¹³ JOUVE, Vincent, *la poétique du roman*, Paris, Sedes, 1999, p.57.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

1. La femme au XIX^e siècle : entre norme et exclusion

Au XIX^e siècle, l'existence féminine est déterminée par une dualité stricte, au sein de laquelle l'intégration repose sur le respect d'une norme domestique rigide tandis que toute déviance entraîne une exclusion institutionnelle systématique.

1.1. La condition féminine dans la société du XIX^e siècle : à la périphérie d'un centre patriarcal

Avant d'engager l'analyse des figures féminines marginalisées et internées à la Salpêtrière, il convient de circonscrire le cadre normatif particulièrement contraignant qui régit la condition féminine, ainsi que les modalités de constitution du centre dominant dans le Paris du XIX^e siècle. À cet égard, les dispositions du Code civil napoléonien de 1804, notamment les articles 213 et 1124, stipulent respectivement que : « *le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari* »¹⁴ et que : « *les incapables de contracter sont les mineurs, les interdits, les femmes mariées, dans les cas exprimés par la loi...* »¹⁵ À ce titre, ces articles instituent juridiquement une minorité structurelle de la femme. Celle-ci est ainsi assignée à un régime de tutelle continue, passant de l'autorité paternelle à l'autorité maritale.

Dans cette perspective, l'ordre juridico-politique produit et légitime une relégation du féminin dans un espace périphérique, tout en participant activement à la restriction de sa citoyenneté par l'imposition d'une dépendance constitutive à l'égard du masculin. Il en résulte une configuration asymétrique dans laquelle la femme est d'emblée située aux marges d'un centre hégémonique masculin, dont les normes définissent à la fois le dicible, le visible et le pensable.

En effet, cette promulgation consacre formellement l'infériorisation des femmes. Leur rôle se trouve ainsi assigné à la soumission envers l'homme et à la fonction procréatrice ; elles ne disposent d'aucune autorité ni sur leurs enfants ni sur la gestion de leurs biens matériels et financiers. De surcroît, dans le prolongement critique de cet ordre législatif, Victor Hugo dénonce avec vigueur cette inégalité dans une épître adressée à Léon Richer :

Il est douloureux de le dire : dans la civilisation actuelle, il y a une esclave. Cette esclave, c'est la femme. L'homme a chargé inégalement les deux plateaux du Code ; il a fait verser tous les droits de son côté et tous les devoirs du côté de la femme. Dans notre législation, la femme ne possède pas, elle ne vote pas, elle ne compte pas, elle n'est pas là. Il y a des citoyens, il n'y a pas de citoyennes. C'est là un état violent : il faut qu'il cesse. Une société est mal faite quand l'enfant est laissé sans lumière, quand

¹⁴ *Code civil*, art. 213, 1804.

¹⁵ *Code civil*, art. 1124, 1804.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

la femme est maintenue sans initiative ; et l'on reconnaîtra qu'il est difficile de composer le bonheur de l'homme avec la souffrance de la femme¹⁶

Ce texte, daté de 1872, soit plus de soixante-dix ans après la promulgation du Code civil, met en évidence la persistance, voire la reconduction, de la condition d'infériorité législative et sociale des femmes. Il souligne ainsi la stagnation d'un ordre normatif profondément inégalitaire, tout en formulant un appel explicite à une reconnaissance pleine et entière de la citoyenneté féminine.

Partant de ce constat, Hugo, en dénonçant les inégalités structurelles, les discriminations et les abus de pouvoir exercés à l'encontre des femmes, met en lumière une forme particulièrement aiguë de ségrégation, à la fois sociopolitique et naturalisée. Dans le prolongement de cette réflexion, Éliane Gubin souligne dans son ouvrage *Les siècles des féminismes* :

Il nous a semblé qu'au-delà des contraintes multiples qui pèsent sur la société du XIX^e siècle et qui ne sont pas limitées à la dualité sexuelle, la femme était la seule à avoir été soumise à un « plus petit commun dénominateur », la seule qui s'est vu « adjuger » un sort commun quelles que soient les différences sociales. Noble, Bourgeoise, ouvrière ou paysanne, elle est toujours perçue et jugée en fonction de sa mission reproductrice : à ce titre elle est toujours liée à son utérus qui justifie pour chacune d'elles la même dépendance.¹⁷

Toutefois, au-delà des hiérarchies de classe, les femmes sont confrontées à une condition commune qui transcende leur appartenance et résulte d'une assignation à un destin biologique. Autrement dit, quelles que soient leurs identités, elles se voient contraintes à remplir une mission unique prescrite par les normes collectives : assurer la continuité de la lignée, tout en se conformant à un rôle reproductif dont toute déviation est perçue comme une transgression menaçante pour l'ordre établi.

Par ailleurs, en France, le fait d'être une femme a longtemps impliqué une double marginalisation. Cette relégation du féminin à la marge est explicitement mise en relief par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*. S'appuyant notamment sur la phénoménologie de l'altérité¹⁸ développée par Emmanuel Levinas, elle affirme que : « *La femme se détermine et se différencie par rapport à l'homme, et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel face à l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre.* »¹⁹ Une telle conception institue une altérité radicale qui relègue d'emblée la figure féminine à la périphérie de l'ordre ontologique, au sein d'une société phallocratique où elle

¹⁶ HUGO, Victor, « lettre à M. Léon Richer », *Actes et paroles depuis l'exil*, Paris, Albin Michel, volume 3, 1938, p.239[1872].

¹⁷ GUBIN, Eliane, *le siècle des féminismes*, Paris, éditions de l'atelier, 2004, p.4.

¹⁸ Dans son essai sur le Temps et l'Autre, Levinas souligne que le féminin incarne l'altérité absolue, une différence qui échappe à la logique du Même et ne se réduit ni à contradiction ni à complémentarité.

¹⁹ DE BEAUVOIR, Simone, *le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p.19.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

est systématiquement appréhendée en un être inférieur et subalterne à l'étalon masculin, lequel s'est érigé en « sujet absolu » et en « référent universel ».

À cette marginalisation ontologique s'ajoute une marginalisation d'ordre comportemental, dont tout écart est perçu telle une forme de transgression. À l'instar de ce que souligne Colette Guillaumin : « *la femme constitue une construction sociale, et toute conduite qui s'en écarte est interprétée comme une infirmité ou une rébellion.* »²⁰ Tout bien considéré, toute tentative d'émancipation féminine est susceptible d'être disqualifiée et stigmatisée par l'ordre dominant.

Par la suite, selon la faute commise, la poétique de la marge s'inscrit durablement dans la fiction, où elle devient un véritable outil de mise en tension des normes sociales. Ainsi, les pratiques libertines de Manon Lescaut²¹ et de la marquise de Merteuil traduisent un refus explicite du rôle assigné aux femmes, mais exposent simultanément les mécanismes de sanction qui frappent toute subversion féminine. Dès lors, la marginalité apparaît telle une construction sociale répressive, visant à contenir toute forme d'émancipation.

À cette marginalité choisie ou revendiquée répond une marginalité subie, incarnée par le destin tragique de Fantine, dont la déchéance sociale illustre la violence des dispositifs d'exclusion à l'encontre des femmes vulnérables. À terme, le spectre de cette condition périphérique s'élargit encore à la sphère intellectuelle avec le personnage de Malvina, créé par Sophie Cottin, révélant ainsi les résistances opposées à la légitimité féminine dans le champ du savoir et de la création.

En dernier ressort, cette dynamique d'exclusion atteint son paroxysme dans le *bal des folles*, où la mise à l'écart se trouve institutionnalisée : l'enfermement des femmes ne relève plus seulement d'une sanction sociale diffuse, mais d'un dispositif structuré, qui pathologise et neutralise toute attitude transgressive. En conséquence, la marge cesse alors d'être un simple espace périphérique pour devenir un lieu de contrôle et de domination, révélateur des rapports de pouvoir à l'œuvre dans la société.

1.2. Figures de la marginalisation féminine : de la soumission à l'hystérisation

L'hystérie serait-elle une création masculine ? Étymologiquement, le terme hystérie dérive du grec ancien *hustera*²², signifiant « matrice » ou « utérus ». Dès l'Antiquité, des

²⁰ GUILLAUMIN, Colette, *Sexe ; race et pratique du pouvoir*, Paris, éditions cote femmes, 1992, p.241.

²¹ Alors que les lumières théorisent l'émancipation, la morale bourgeoise et patriarcale durcit le contrôle et l'enfermement des femmes déviantes.

²² *Nouveau dictionnaire étymologique et historique Larousse*, sous la direction de DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Paris, Larousse, 1964, p.379.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

conceptions profondément misogynes soutiennent l'idée selon laquelle l'utérus, envisagé comme un organe mobile, pourrait se déplacer dans le corps féminin et provoquer divers troubles physiques. Cette représentation inscrit d'emblée l'hystérie dans une lecture strictement organique et spécifiquement féminine.

Toutefois, l'évolution historique de cette pathologie témoigne d'un déplacement significatif. Initialement perçue sous la forme d'une maladie utérine, elle est progressivement redéfinie sous l'influence du docteur Jean-Martin Charcot²³, en un trouble d'ordre psychique, majoritairement attribué au sujet féminin. À cet égard, Michel Foucault, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, évoque les travaux de Thomas Willis, qui dénoncent dès le XVII^e siècle une tendance à attribuer abusivement aux femmes des affections mal comprises. Il écrit ainsi :

Si une maladie de nature inconnue et d'origine cachée se produit chez une femme, de telle manière que sa cause échappe et que l'indication thérapeutique demeure incertaine, on accuse aussitôt la mauvaise influence de l'utérus, qui, la plupart du temps, n'est pas responsable ; et, à propos d'un symptôme inhabituel, on déclare qu'il se cache quelque chose d'hystérique.²⁴

À travers cette critique, se dessine déjà une remise en question du lien codifié établi entre féminité et hystérie. Loin de relever d'une réalité strictement médicale, cette pathologisation apparaît ainsi en tant que construction discursive révélatrice des représentations genrées du corps féminin. Alors, ce trouble fait office à la fois d'objet médical et d'instrument de contrôle social, contribuant à la marginalisation des femmes.

Visiblement, cette démarche met en évidence la dimension en partie fantasmatique de la recherche scientifique de l'époque : l'origine de ce syndrome est systématiquement localisée dans l'organe reproducteur, considéré telle la face cachée et prétendument pathogène de l'identité féminine. Ainsi, l'hystérie se présente en qualité de concept hétérogène, mobilisé par la médecine comme un diagnostic par défaut face à l'incompréhension du corps féminin.

À cet effet, cette pathologisation tient lieu de subterfuge, palliatif au désarroi des savants et aux lacunes de l'institution psychiatrique, transformant un phénomène inexpliqué en objet d'expérimentation. Cette requalification traduit moins une réalité clinique qu'un dispositif discursif destiné à circonscrire, et *in fine* à contrôler, ce qui échappe aux cadres normatifs de la rationalité médicale.

²³ Au cours du XIX^e siècle, l'hystérie connaît une mutation fondamentale : elle passe d'une explication organique, centrée sur l'utérus, à une interprétation relevant d'une aliénation psychologique et morale, notamment sous l'impulsion du neurologue Jean-Martin Charcot (1825-1893)

²⁴ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961, p.294.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

À l'appui de cette idée, Georges Didi-Huberman souligne que l'hystérie naît d'un constat de vacuité : « *vous cherchez dans l'utérus, dans les ovaires : rien ; vapeurs ou délires ; vous cherchez dans le crâne : rien.* »²⁵ Ce vide lésionnel, autrement dit l'absence de preuve anatomique tangible, contraint alors la médecine à reconfigurer l'hystérie en une évidence spectaculaire. Celle-ci devient ainsi une maladie de l'image et du comportement, davantage que du corps lui-même, révélant un déplacement du regard médical c'est à dire du biologique vers le visible, du somatique vers le performatif.

Dans la France du XIX^e siècle, le passage de la figure de la déviante à celle de l'hystérique se traduit par une double assignation. D'une part, la femme est tenue de demeurer dans une sphère domestique, soumise à l'autorité patriarcale. D'autre part, elle devient suspecte dès lors qu'elle s'écarte de ce rôle prescrit. À cet égard, Yannick Ripa, spécialiste de l'enfermement des femmes, souligne que :

L'asile n'abrite pas seulement [...] les cas aigus de démence : il est aussi — surtout, peut-être, lorsqu'il s'agit des femmes — un lieu d'observation pour connaître et réduire au silence des conduites qui menacent, ou semblent menacer, l'ordre public ou privé. Folle, Adèle qui se refuse à son mari ; folle, Camille qui s'affiche avec un homme de vingt ans son cadet, folle Mlle L qui pour avoir frappé un agent, se retrouve à « l'hôpital spécial »²⁶

En définitive, l'hystérie, en tant que diagnostic médical, est venue cristalliser cette vision en assimilant la révolte, l'excès d'émotions ou encore l'expression de souffrances psychiques à des symptômes pathologiques. De ce fait, elle juge inadmissibles le refus du mariage, l'absence de désir maternel ou la simple volonté d'indépendance. En ce sens, l'internement ne répond pas toujours à une nécessité médicale, il fonctionne souvent en qualité de mesure de correction sociale, révélatrice des mécanismes de normalisation à l'œuvre dans les sociétés androcentriques.

1.3. La médicalisation du corps féminin : un objet de savoir et de pouvoir

L'instrumentalisation du corps féminin atteint son apogée avec les avancées du neurologue Jean-Martin Charcot à l'hôpital psychiatrique de la Salpêtrière. Effectivement, en utilisant l'hypnose à la fois en qualité d'outil d'observation et de traitement, il érige la patiente en véritable objet d'étude et convertit la pathologie en un spectacle clinique orchestré. À ce sujet, Georges Didi-Huberman témoigne :

À travers l'hypnose et les spectaculaires présentations de malades en crise dans l'amphithéâtre des célèbres « leçons de mardi » On découvre avec Charcot de quoi est capable un corps hystérique : or, cela tient du prodige. Cela dépasse l'imagination et

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, éditions Macula, 1982, p.74.

²⁶ RIPA, Yannick, *la ronde des folles : femme, folie et enfermement au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1886, p.130.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

toute « espérance » même, comme on dit [...] un rapport des désirs, des regards et des savoirs. C'est cela qui est interrogé²⁷

Manifestement, à travers « *les leçons de mardi* », la clinique des aliénées devient une véritable mise en scène. Les patientes, soumises au regard d'une élite parisienne et aux attentes du maître, finissent par produire des crises dont la plasticité tient du prodige artistique. Cette dynamique révèle une forme de collaboration inconsciente dans laquelle le corps hystérique répond, par la théâtralité et la démesure, aux attentes scopiques du centre.

Néanmoins, si l'hypnose demeure un outil de prédilection destiné à sonder l'Inconscient et traiter les symptômes, l'approche clinique charcotienne s'inscrit dans un dispositif expérimental beaucoup plus vaste. Ainsi, l'historien Didi-Huberman poursuit :

Nous restent aujourd'hui les séries d'images de l'iconographie photographique de la Salpêtrière. Tout y est : poses, crises, cris, "attitudes passionnelles", "crucifiements", "extases", toutes les postures du délire. Tout semble y être parce que la situation photographique cristallisait idéalement le lien du fantasme hystérique et d'un fantasme du savoir[...]C'est ainsi que la clinique de l'hystérie devient spectacle, invention de l'hystérie. Elle s'identifia même, subrepticement, à quelque chose comme un art. Tout proche du théâtre et de la peinture.²⁸

Cette observation met en exergue la dimension théâtrale et esthétique de la méthode de la Salpêtrière, au sein de laquelle les crises hystériques dépassent le statut de manifestations pathologiques en vue de devenir des performances ritualisées. Pour être tout à fait clair, ce processus matérialise la convergence structurelle entre le fantasme expressif de l'aliénée et le désir de domination scientifique. Ainsi, le corps féminin s'y déploie en une série de postures, de l'extase au crucifiement, qui empruntent leur plasticité iconographique à la peinture occidentale autant qu'à la tradition religieuse.

Dès lors, notre corpus illustre ce phénomène de cristallisation du spectacle médical à travers la représentation d'Albert Londe²⁹, pionnier de la photographie médicale. L'extrait étudié met en évidence le cas de Josette, patiente d'une vingtaine d'années atteinte de mélancolie :

La détonation du déclencheur fait sursauter les aliénées, et le demi-cercle qui s'était formé autour du photographe recule dans un cri uniforme. Seule Josette, sujet du cliché, est demeurée imperturbable. Albert Londe, sans relever les regards qui l'entourent, saisit son appareil et le trépied, puis se déplace quelques lits plus loin. Le même groupe d'admiratrices le suit en chuchotant et en retenant de petits rires. La prochaine photographiée est également prostrée dans son lit : sa couverture est ramenée jusqu'à son menton, et ses doigts s'y accrochent comme si elle allait tomber. Ses jambes frottent le drap du matelas dans un mouvement de va-et-vient régulier. Elle regarde partout mais semble ne voir personne [...] La détonation du déclencheur

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, éditions Macula, 1982, p.12.

²⁸ Idem

²⁹ Albert Londe, pionnier français de la photographie médicale, dirigea au XIX^e siècle le Service municipal de photographie et radiographie de la Salpêtrière.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

provoque à nouveau le même “Ah !” de surprise chez le groupe de spectatrices. La femme du lit, elle, a pris peur et enfonce sa tête sous sa couverture en frottant de plus belle ses jambes contre le drap...³⁰

En somme, ce passage révèle que la photographie pénètre l'intimité du dortoir des hystériques, transfigurant la folie en image fixe destinée à satisfaire le regard extérieur et à alimenter les stéréotypes liés aux maladies féminines. Ce faisant, il décèle un glissement vers la théâtralisation de la souffrance, puisque ces séances impudiques deviennent une véritable représentation, à la fois pour le photographe et ses observateurs, mais aussi pour les autres internées, qui se retrouvent à la fois spectatrices et participantes involontaires de cette mise en scène. Il n'en demeure pas moins que cette prise de vue cesse d'être un simple outil d'archive médicale pour devenir un instrument de contrôle, de représentation et de spectacularisation de la marginalité féminine.

C'est précisément à ces démonstrations dramatiques que Sigmund Freud³¹ assiste. S'il adhère d'abord aux pratiques charcotiennes, fasciné par la réalité de ces manifestations qu'il documente dans son *Rapport sur mon voyage d'étude à Paris* (1886), son apport majeur réside par la suite dans la compréhension que ce spectacle visuel constitue en réalité un langage. En quittant l'amphithéâtre pour le divan, Freud fait passer l'hystérie du statut d'œuvre d'art exposée à celui de parole interprétée, transformant ainsi le spectacle du corps en une véritable exploration de l'Inconscient.

2. Des marginales internées : une théâtralisation imposée du personnage

Qu'est-ce qu'un roman théâtralisé et dans quelle mesure peut-on appréhender un personnage romanesque théâtralisé? Dans son ouvrage *théâtralité et genres littéraires*, Anne Larue soulève que: « *Le théâtre dans le roman n'est plus toujours là où on l'attend ou alors il se trouve dissimulé, créant une hybridité discursive d'une complexité qui peut étonner.* »³² Dans cette optique, certaines séquences romanesques donnent à voir un processus de théâtralisation, par lequel le romancier introduit une dimension scénique au cœur même du récit. De ce fait, le personnage cesse d'incarner un agent de la narration afin de devenir une figure instrumentalisée.

Au demeurant, ce phénomène trouve un écho particulièrement significatif dans les pratiques médicales du XIX^e siècle, notamment dans les dispositifs spectaculaires mis en place à la Salpêtrière. C'est que la scénarisation du corps hystérique, exposé au regard de

³⁰ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.146.

³¹ Sigmund Freud (1856-1939) est le fondateur de la psychanalyse.

³² LARUE, Anne, *théâtralité et genres littéraires*, Paris, puf, 1995, p.13.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

l'élite parisienne, préfigure cette logique de théâtralisation du sujet, où l'individu devient à la fois objet d'observation et figurant contraint.

Cependant, le passage du corps médicalisé au personnage romanesque théâtralisé révèle la complexité de la condition des marginales à la Salpêtrière. En s'appuyant sur les propos de Michel Foucault : « *le personnage du Fou, du Niais, ou du Sot prend de plus en plus d'importance. Il n'est plus simplement, dans les marges, la silhouette ridicule et familière : il prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité* »³³ Par là même, la folie s'institue en langage subversif qui illustre la manière dont la société appréhende ce qui s'éloigne de la norme, pathologise l'écart, transforme la singularité en exhibition circassienne, tout en révélant les stratégies latentes de résistance face à l'institution.

2.1. Eugénie Cléry : celle qui franchit le seuil des morts

Eugénie Cléry relève de la catégorie des personnages référentiels sociaux, car elle incarne une figure type : celle de la bourgeoise marginalisée par son propre milieu, qui refuse de se réduire à une simple extension de l'homme et affirme son existence en tant que sujet autonome.

2.1.1. Le portrait d'une marginale lucide

2.1.1.1. De la lignée prestigieuse à la déchéance onomastique

Le nom de la marginale constitue en soi un espace de tension ironique. A priori, le prénom Eugénie, issu du grec *eugenes*³⁴, signifie « bien née » tandis que le patronyme Cléry, dérivé du latin *clericus*³⁵, renvoie au « clerc » ou à « l'homme de l'Église ». Ainsi, notre personnage féminin appartient certes à la classe bourgeoise, mais son don de spiritisme effraie son milieu traditionnel et entraîne son internement à l'hôpital psychiatrique de la Salpêtrière. Comme le souligne cet extrait : « *Voir des défunts est signe manifeste de folie. Ces symptômes-là ne vous conduisent pas chez le médecin mais à la Salpêtrière.* »³⁶ Cette rupture onomastique révèle que le destin tragique d'Eugénie ne correspond guère à la valeur symbolique de son appellation. Son appartenance à une lignée sociale élevée et légitime se dégrade, voire se déchoit, dans l'asile, lui attribuant l'étiquette d'une aliénée. Autrement dit, sa marginalité se construit là où le nom ne suffit plus à protéger l'individu du stigmate de la folie.

³³ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'Age classique*, Paris, Gallimard, 1978, p.24.

³⁴ <https://www.ancestry.fr/first-name-meaning/eugenie>

³⁵ <https://www.geneanet.org/nom-de-famille/CLERY>

³⁶ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.55.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

2.1.1.2. Le corps contraint : du corset social à l'altérité physique³⁷

La marginalité de la jeune bourgeoise s'exprime d'abord par une conscience aiguë de son enfermement physique, bien avant son arrivée à l'asile. De toute évidence, sa rébellion et son insoumission se manifestent dès la critique acerbe qu'elle porte contre son corset. À titre d'illustration : « *Cet accessoire a clairement pour seul but d'immobiliser les femmes dans une posture prétendument désirable – non de leur permettre d'être libres de leurs mouvements ! Comme si les entraves intellectuelles n'étaient pas déjà suffisantes, il fallait les limiter physiquement.* »³⁸ En effet, son accoutrement symbolise la norme imposée par le regard masculin et la mode parisienne, qui valorisent une silhouette parfaite à la taille extrêmement fine. Les gaines, renforcées par des tiges en arêtes de poisson, visent à sculpter un corps conforme au désir des hommes, au risque de provoquer des pertes de connaissances répétées.

2.1.1.3. La marque de la marge : le détail de l'iris

La marginalité d'Eugénie est inscrite sur sa propre chair par un trait distinctif : le détail le plus singulier de sa physionomie, son iris gauche, dotée d'une tache sombre, et dont l'œil attentif semble parfois reconnaître une réalité invisible aux autres. Entre autres, lorsqu'elle accède à une librairie spirite, l'éditeur Pierre-Gaëtan Leymarie : « *remarquait alors la tache sombre dans l'iris d'Eugénie. Il parut d'abord surpris, puis sourit.* »³⁹ Si, pour la société traditionnelle, cette anomalie pouvait être assimilée en un signe de défaillance, elle devient, dans le milieu spirite, une marque de reconnaissance, d'où la réaction favorable du proche d'Allan Kardec⁴⁰. Dès lors, cette particularité physique peut être interprétée en tant que marqueur de marginalité de la jeune demoiselle, confirmant que sa lucidité ne se limite pas à ses idées, mais se manifeste également par un regard biologiquement différent, capable de percevoir des spectres que le centre ignore.

2.1.1.4. La biographie et la psychologie

Eugénie, fille du notaire Clery, est une jeune femme bourgeoise, célibataire et âgée de dix-neuf ans, logeant à Paris en compagnie de ses parents, son frère et sa grand-mère. Très tôt, dès l'âge de douze ans, elle prend conscience de son aptitude à converser avec les défunts. Elle s'engage tout au long du récit à une quête identitaire dans l'optique de façonner son avenir sans l'intervention d'un individu de sexe masculin. Elle se caractérise

³⁷ L'altérité physique désigne ici la manière dont le corps, marqué par la contrainte ou la dégradation, devient le support visible d'une différence socialement interprétée et intentionnellement codée.

³⁸ Ibid., p.52.

³⁹ Ibid., p.54.

⁴⁰ Allan Kardec, un pédagogue français du XIX^e siècle, est reconnu comme le fondateur du spiritisme, dont *le livre des esprits* constitue l'ouvrage fondateur.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

par une personnalité rebelle, insoumise, résiliente et lucide, ainsi qu'une indépendance intellectuelle qui la projette hors de la norme. Ses aspirations entrent en contradiction totale avec les traditions et les dogmes de son époque :

Sa décision est prise depuis longtemps. Loin d'elle une vie comme celle de sa mère, assise à sa droite une vie confinée entre les murs d'un appartement bourgeois, une vie soumise aux horaires et aux décisions d'un homme, une vie sans ambition ni passion, une vie sans avoir autre chose que son reflet dans le miroir à supposer qu'elle s'y voit encore, une vie sans but autre que de faire des enfants, une vie avec pour seule préoccupation de choisir sa toilette du jour. Voilà, c'est tout ce qu'elle ne souhaite pas. Autrement, elle souhaite tout le reste.⁴¹

Désormais adulte, elle aspire à s'affranchir de la tutelle familiale afin de mettre ses facultés au service de *la revue spirite* car : « *La jeune femme avait prévu de retourner chez Leymarie. Elle s'est décidée à leur demander s'ils ne cherchent pas quelqu'un pour ranger les livres dans la librairie, aider à la publication de la Revue spirite* »⁴² De fait, elle souhaite détenir son destin entre les mains, prendre tout un autre chemin et, se lutte pour acquérir sa liberté. Or, ce désir d'autonomisation est précisément ce que la société de l'époque traduit en signe d'aliénation. Tout bien pesé, la marge n'est pas uniquement subie mais désirée.

En revanche, ses ambitions sont freinées par sa grand-mère, témoin de la scène des retrouvailles du pendentif, qui la dénonce auprès du patriarche : « *cela va vous paraître absurde, je le conçois. Mais grand-père est là. Assis à ma droite. Je ne l'imagine pas : je sens son eau de parfum, je le vois comme je vous vois, je l'entends me parler, dans ma tête. C'est lui qui m'a dit pour le pendentif.* »⁴³ Face à ses révélations, son père décide fermement de la soumettre à la Salpêtrière, malgré les réticences de son frère. Durant son séjour, elle noue des amitiés avec deux aliénées, Louise et Thérèse, et fait la rencontre de l'infirmière Geneviève. Sur ce point, leur relation est ambivalente car après avoir communiqué avec sa sœur défunte Blandine, elle décide d'organiser son évasion lors du bal de la mi-carême avec l'aide de Théophile, rongé par les remords, qui profite du tumulte de l'événement pour lui rendre sa liberté.

2.1.2. Les quêtes d'une héroïne abandonnée

Première quête : quitter la cellule familiale

Sujet : Eugénie Clery

Objet : fuir le centre bourgeois afin de s'émanciper

Destinateur : Eugénie Clery (son besoin d'exister)

⁴¹ Ibid., p.24.

⁴² Ibid., p.69.

⁴³ Ibid., p.65.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

Destinataire : Eugénie Clery (Sa propre identité)

Adjuvants : sa marge et son don spirituel

Opposants : son père, sa grand-mère, le silence de sa mère et celui de son frère ainsi que le milieu bourgeois

Commentaire

L'élément déclencheur de la quête de la spirite réside dans la découverte du livre des Esprits, une lecture qui l'éclaire davantage sur la nature de son don inné. Portée par un profond désir d'émancipation, Eugénie aspire à s'éloigner de l'emprise familiale afin de trouver refuge et liberté dans le spiritisme. Toutefois, cet objet de quête s'avère paradoxal au sein d'une société patriarcale et d'une famille qui n'exigent d'elle qu'une posture de « femme réservée et silencieuse ». Par conséquent, ce qui constituait le fondement de sa singularité devient le moteur de sa stigmatisation puisqu'elle est rejetée à la marge par la domination paternelle centrale, le conservatisme social et la structure androcentrique de 1885.

Deuxième quête : quitter l'hôpital de la Salpêtrière

Sujet : Eugénie Clery

Objet : s'évader de la Salpêtrière

Destinateur : Elle-même

Destinataire : les autres

Adjuvants : Geneviève et Théophile

Opposants : le docteur Charcot, le docteur Babinski et la bourgeoisie parisienne

Commentaire

Eugénie connaît une évolution statutaire significative en passant d'un pouvoir passif, soumis à l'autorité paternelle et médicale, à une forme d'agentivité affirmée. Elle assume pleinement sa marginalité et mobilise son « savoir » comme un instrument de négociation, notamment en persuadant Geneviève de la véracité de ses visions afin d'obtenir son soutien. Internée, elle revendique sa reconnaissance en tant que sujet pensant à part entière, et non au rang de simple objet clinique. Animée par cette volonté, elle entreprend de s'évader de l'espace clos de la Salpêtrière, dans le but de se soustraire à l'emprise médicale, de gagner l'Angleterre et d'apporter son aide à ceux qui en ont réellement besoin.

2.1.3. Au bal de la mi-carême, elle se déguise en homme

La mise en scène d'Eugénie se déploie de manière progressive, se jouant d'abord dans l'espace de l'intimité familiale, puis confrontée à une crise surnaturelle, avant d'être

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

exposée au regard masculin extérieur, pour finalement aboutir à l'exhibition de son corps lors du bal de la mi-carême.

2.1.3.1. Une mise en scène domestique : le spectacle de la rébellion et du surnaturel

Initialement, la théâtralisation de la marginale se manifeste à travers son attitude provocatrice à l'égard de son père : « – *Lorsque vous évoquez une jeunesse réfléchie, vous parlez des garçons et des filles, n'est-ce pas, papa ?[...] – Il est triste d'imaginer un Paris fait seulement d'hommes.* »⁴⁴ Dès lors, sa volonté d'affranchissement apparaît comme un signe de déviance au sein du système du XIX^e siècle, notamment dans le cadre des échanges familiaux avec son tuteur François Cléry, qui désapprouve fermement ses prises de position.

Elle s'ancre également dans ses facultés de nécromancienne qui, selon ses convictions et ses croyances, dépassent un simple dysfonctionnement psychique dans l'optique de devenir une performance involontaire. Nous assistons à un épisode de médiumnité saisissant dans ce qui suit :

La respiration de la jeune fille ralentit. Graduellement, une fatigue familière envahit ses membres ; à chaque souffle qu'elle expire, son énergie s'en va un peu. Eugénie ferme les yeux, épuisée par la lourdeur qui s'abat sur son corps, puis les rouvre : il est là. Debout, face à elle[...] -Eugénie ? Elle n'entend pas sa grand-mère. C'est la voix de son grand-père qui s'élève dans sa tête « Le pendentif n'est pas volé. Il est dans la commode sous le tiroir du bas. Dis-lui »⁴⁵

Visiblement, à la suite de sa crise lors de l'invocation de son grand-père, elle retrouve le pendentif de sa grand-mère, qui lui demande : « *Mon enfant, qu'as-tu à la fin ? On croirait que Dieu te parle .* »⁴⁶ En effet, Eugénie s'exprime avec une cadence monotone, semblable à la récitation d'un texte sans affect, signe que l'esprit parle à sa place. Puis, ses mimiques, son ressenti et sa démonstration rappellent une marginalité subie. Sa théâtralité se retourne contre elle et l'enferme dans son statut d'hystérique aux yeux de la société, étant donné que, ses supposés symptômes renvoient à la figure de la « possédée ».

2.1.3.2. L'entrée dans l'arène sociale : le salon de débat

Au préalable, Eugénie force son entrée dans le monde extérieur en convainquant son frère Théophile de l'escorter à un salon-débat. Bien que celui-ci soit réticent, elle use de son caractère affirmé et taquin pour obtenir gain de cause. Au sein de ce centre intellectuel masculin, elle fait la découverte de sujets, qui lui semblent étranges, jusqu'à ce que la discussion bifurque vers *le livre des Esprits* :

⁴⁴ Ibid., p.25.

⁴⁵ Ibid., p.58.

⁴⁶ Ibid., p.59.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

- Il ose affirmer qu’il n’existe ni paradis ni enfer. Il minimise l’interruption de grossesse, prétextant qu’un fœtus est dénué d’âme !
- Blasphème ! – De telles pensées mériteraient la corde ! – Quel est le nom de cet homme dont vous parlez ? [...]
- La fille aux plumes d’oie parle enfin. Pourquoi demandes-tu ? Tu ne serais pas spirite, j’espère ?
- Quel est son nom, je vous prie ?
- Allan Kardec. Et pourquoi ? Il t’intéresse ?
- Vous le décrivez tous avec tant d’ardeur. Quelqu’un qui suscite autant de passions doit bien avoir vu juste quelque part.
- Ou bien il s’est grossièrement trompé.
- J’en jugerai moi-même.⁴⁷

D’emblée, ce passage marque la transition de la sphère privée (le foyer) à la sphère publique (le salon de débat), où elle est désormais confrontée aux regards désapprobateurs d’une élite parisienne, puisque les thèmes abordés, à savoir l’absence du paradis et de l’enfer, ainsi que la nature de l’âme du fœtus sont en contradiction avec les dogmes de la religion catholique et de la morale conservatrice. Au demeurant, son esprit critique et son refus d’un jugement uniforme la placent d’emblée au centre d’un nouveau théâtre social, dans lequel elle devient à la fois actrice et cible face à l’Autre. Il s’en suit que, cette scène préfigure sa quête future axée sur l’affirmation de son autonomie et de sa liberté dans un espace qui cherche à la contenir.

2.1.3.3. Le travestissement : une subversion identitaire

En guise de transition, lors du bal, la Salpêtrière se métamorphose en une scène hétéroclite où les patientes délaissent leurs uniformes asilaires dans le but d’arborer des costumes à la fois dignes et élégants, en dépit des attentes stéréotypées de l’élite parisienne. Malgré cela, Eugénie opère un geste de rébellion symbolique en choisissant de se travestir en homme : « *Il lui fallait un déguisement. La pile restante était peu généreuse : elle avait dû se contenter d’un simple costume masculin. Après tout, il était plus discret de s’échapper à la dérobée dans un habit sombre que dans une robe rouge de marquise.* »⁴⁸ De la sorte, en détournant les codes du spectacle, elle assume pleinement sa marginalité et mobilise son costume en ultime artifice pour passer inaperçue et orchestrer sa fuite.

2.2. Geneviève Gleizes : du centre à la périphérie silencieuse

Geneviève Gleizes est un personnage référentiel social, dans la mesure où elle exerce une profession située à la marge et s’inscrit dans un rapport d’altérité vis-à-vis du médecin. Elle incarne d’abord la figure de l’infirmière dévouée corps et âme au docteur Charcot, et plus largement à une médecine fondée sur la rationalité et l’autorité scientifique. Néanmoins, cette position évolue vers une posture plus ambivalente, elle devient une jeune

⁴⁷ Ibid., p.37.

⁴⁸ Ibid., p.223.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

femme habitée par une sensibilité spirituelle, qui cherche à accompagner une aliénée avec l'aide de son frère, en s'éloignant progressivement du cadre médical institutionnel.

De même, ce basculement révèle la fragilité des frontières entre raison et déraison, et met en lumière la dimension construite du discours médical sur la folie. En franchissant la limite de l'ordre établi, Geneviève se trouve elle-même requalifiée par le système telle une « folle », ce qui souligne le pouvoir normatif de l'institution psychiatrique et sa capacité à produire des identités marginales.

2.2.1. Le portrait d'une infirmière dévouée

2.2.1.1. L'onomastique : le nom comme espace de transition

Le prénom Geneviève, dérivé du vieux français: « *Genes* »⁴⁹ peut être interprété comme la « femme du clan », ce qui place d'emblée notre personnage féminin sous le signe collectif. Sa fonction d'infirmière au sein de l'hôpital psychiatrique de la Salpêtrière lui confère un rôle profondément ambivalent car elle appartient au clan des membres du progrès médical, c'est-à-dire, du centre, tout en étant la femme dévouée aux exclues se trouvant dans la marge. Ainsi, son nom n'est pas une identité de pouvoir, mais une identité de médiation. Par son étymologie même, il relie la structure sociale au peuple des marginalisées.

2.2.1.2. Une figure liminaire⁵⁰ : la marge comme interface

L'intendante fait face à deux mondes qui s'opposent par son poste perplexe : « *Geneviève est le tuteur du service [...] elle est la femme qui retient toutes les autres.* »⁵¹ De ce fait, elle incarne la gardienne qui veille sur les aliénées mais appartient aussi au groupe marginalisé, elle protège tout en participant au système répressif, elle est la médiatrice entre le monde normal (le centre) et l'enfermement des folles (la périphérie). Par ailleurs, Geneviève devient une allégorie de l'institution hospitalière ainsi qu'en atteste ce moment, dans lequel Charcot la recadre malgré son expertise : « *Votre place ici se limite à la prise en charge des aliénées, non à leur diagnostic. Ne sortez pas de votre rôle.* »⁵² Sous cet angle précis, elle représente l'archétype de la figure liminaire qui occupe une position de seuil, elle n'est ni totalement du côté des dominants (médecins etc...) ni totalement du côté des exclues (les hystériques etc...)

⁴⁹ <https://www.ancestry.fr/first-name-meaning/genevieve>

⁵⁰ «une figure liminaire» indique que le personnage n'appartient jamais pleinement à un seul espace : il est dans l'entre-deux, dans un état de transition et de seuil (*limen* = le seuil en latin). Cela renvoie à une identité instable, hybride, ou en déplacement entre deux mondes (par exemple : raison/folie, privé/public, centre/marge).

⁵¹ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.170.

⁵² Ibid., p.196.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

2.2.1.3. La poétique vestimentaire : de la frontière à la dissolution

D'entrée de jeu, la manière de se vêtir principale de l'infirmière tourne autour d'une « robe de service blanche »⁵³, une « étroite blouse de service »⁵⁴ et « une coiffe blanche »⁵⁵ Cet uniforme neutre met en exergue sa discipline et sa distanciation vis-à-vis des femmes malades. De fait, « les infirmières se distinguent par leur habit immaculé : semblables aux pièces blanches d'un jeu d'échecs »⁵⁶ Cette fulgurance métaphorique souligne que dans un jeu d'échec, chaque pièce détient un mouvement précis, Geneviève n'est pas libre, elle se conforme aux règles d'un jeu dominé par des médecins.

Puis, cette dualité entre le blanc (l'ordre, la propreté, la raison) et le noir (le chaos, la souillure, la folie) trace une frontière nette entre le centre et la marge. En définitive, l'épilogue mentionne que cette dernière, désormais internée, est vêtue d'une : « simple robe de chambre »⁵⁷, les cheveux blonds et ondulés relâchés sur ses épaules. Une apparence qui marque la chute de son statut et concrétise sa bascule dans le dortoir au milieu des marginalisées, sur les plans social, institutionnel et comportemental.

2.2.1.4. La psychologie et la biographie

Geneviève Gleizes est une jeune femme auvergnate trentenaire. Fille d'un médecin de campagne, elle hérite de la passion de son père, ce qui la pousse à quitter sa Provence pour Paris afin de contribuer aux avancées de la science à la Salpêtrière. Reste que, sa vie est marquée par le décès de sa sœur cadette, emportée par la tuberculose, à l'âge de 16 ans. Par loyauté envers cette dernière, elle s'impose une existence ascétique et solitaire dans un modeste studio, s'interdisant de se marier et de construire un foyer. Son seul exutoire émotionnel réside dans l'écriture, puisqu'elle accumule depuis près de vingt ans dans une boîte des lettres confidentielles, jamais envoyées, destinée à sa sœur défunte.

Parallèlement à cette retraite intime, l'infirmière se distingue par son dévouement à la rationalité et au progrès scientifique au point de susciter une forme d'adoration et d'inclination vis-à-vis des pratiques médicales du neurologue Jean-Martin Charcot. Nous pouvons citer à titre illustratif : « Pourquoi idolâtrer des dieux, lorsque des hommes comme Charcot existent ? »⁵⁸ Dès lors, l'ancienne catholique a remplacé dès le jeune âge la religion par une foi absolue en la science « il aurait été plus simple pour elle de croire en dieu. Elle se sentait marginale [...] Dieu n'existait pas. L'église est une fraude. Et les

⁵³ Ibid., p.8.

⁵⁴ Ibid., p.17.

⁵⁵ Ibid., p.95.

⁵⁶ Ibid., p.76.

⁵⁷ Ibid., p.232.

⁵⁸ Ibid., p.12.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

prêtresses imposteurs. »⁵⁹ De façon analogue, en érigeant un homme en figure suprême, Geneviève accentue son isolement et transpose la logique du sacré dans un registre profane, la foi religieuse se voyant remplacée par un culte laïque.

En outre, à la suite d'une agression subie à ses débuts, son détachement clinique envers les internées finit par la déshumaniser. Désormais, elle les assimile à des « *des marionnettes à la merci de symptômes grotesques, des poupées molles entre les mains de médecins qui les manipulent et les examinent sous tous les plis de leur peau, des bêtes curieuses qui ne suscitent qu'un intérêt clinique.* »⁶⁰ Il ressort de cette citation que l'intendante effectue un processus de chosification et condamne machinalement les autres femmes en les classant dans une catégorie d'objets maniables et manipulables par tous et toutes.

En mars 1885, ses convictions vacillent lors de l'internement d'Eugénie Cléry. En prétendant communiquer avec Blandine, la spirite lui fait part de détails troublants, qui brise son cartésianisme : « *Si vous ne croyez pas aux Esprits... pourquoi avez-vous écrit à votre sœur, toutes ces années ?* »⁶¹ Après avoir tenté en vain de plaider sa cause, Geneviève subit une humiliation et décide de basculer vers la clandestinité. Avec l'aide de Théophile Cléry, elle organise l'évasion de la jeune bourgeoise ; mais, espionnée puis dénoncée par une infirmière, elle se retrouve traquée en pleine fuite.

2.2.2. L'axe du vouloir : séduire le docteur Charcot

Sujet : Geneviève Gleizes

Objet : Séduire le docteur Charcot

Destinateur : sa foi inébranlable en la science et son admiration pour le maître.

Destinataire : elle-même, le docteur Charcot et la Salpêtrière.

Adjuvants : sa position hiérarchique sur les autres infirmières et les aliénées.

Opposants : Eugénie Cléry et ses propres doutes refoulés.

Commentaire

La quête de Geneviève relève initialement d'une recherche de légitimité fondée sur sa dévotion au docteur Charcot. En érigeant le maître en figure de raison absolue, elle conçoit son rôle d'infirmière comme un rouage indispensable à l'institution asilaire. Néanmoins, ce désir de reconnaissance s'effondre au contact d'Eugénie car la science, qui se présentait d'abord comme l'adjuvant de sa réussite, se mue alors en son principal opposant. Ce

⁵⁹ Ibid., p.83.

⁶⁰ Ibid., p.18.

⁶¹ Ibid., p.111.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

basculement amène Geneviève à déplacer l'objet de sa quête, abandonnant la quête de validation patriarcale et médicale au profit de sa propre liberté morale.

2.2.3. La chute du masque : au bal elle prend la place des folles

La théâtralisation du personnage de Geneviève Gleizes se manifeste par un glissement progressif. D'abord, metteur en scène rigide de l'institution psychiatrique puisqu'elle incarne le bras droit du docteur Charcot, celle qui s'occupe du bon déroulement des séances d'hypnose à l'auditorium et de la préparation des aliénées. Puis, elle finit par prendre la place de l'actrice du drame qu'elle supervisait, subissant un renversement complet de son rôle social et professionnel.

Il apparaît que, profitant de la cohue créée par le cri d'une hystérique au sol, l'infirmière hoche la tête vers Théophile, pour passer à l'action et orchestrer l'évasion d'Eugénie. Ensuite, s'amorce alors leur course effrénée à travers l'enceinte de l'hôpital. À cet instant précis, toutes ses pensées convergent vers sa sœur: « *Geneviève préfère croire que Blandine est là, qu'elle la porte, qu'elle la veille. Croire, c'est s'aider.* »⁶² Habitée par la certitude que la cadette l'encourage dans cette décision insensée, elle prend la tête de la marche.

Cinq ans plus tard, en 1890, l'épilogue montre Geneviève désormais internée en tant que patiente à la Salpêtrière. Ce changement de statut semble paradoxalement avoir apaisé son esprit car elle y trouve une forme de sérénité, troquant ses convictions rigides pour la sagesse du doute. Comme l'atteste cet extrait : « *T'ai-je dit combien je me sentais sereine, depuis que je doute ? Oui, il ne faut pas avoir de convictions : il faut pouvoir douter, de tout, des choses, de soi-même. Douter. Cela me semble si clair depuis que je suis de l'autre côté.* »⁶³ Sa psychologie n'est plus dominée par la rigueur du diagnostic clinique, mais par une paix contemplative. Le récit souligne d'ailleurs cette intégration : « *Maintenant qu'elle était une folle, parmi les folles, elle paraissait enfin normale.* »⁶⁴ En somme, sa mise en scène réside dans l'effondrement de sa façade de femme positiviste au profit d'une identité plus émotive et spirituelle, la basculant du statut de la gardienne de la norme à celui de sujet de la marginalité clinique.

2.3. Louise : une victime de viols devenue aliénée

Louise est un personnage référentiel dont la trajectoire, du viol domestique à l'aliénation asilaire, stabilise le récit dans une réalité historique tangible. Elle matérialise la

⁶² Ibid., p.225.

⁶³ Ibid., p.233.

⁶⁴ Ibid., p.232.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

pathologisation systématique du trauma féminin au XIX^e siècle, érigeant la victime en objet de savoir médical.

2.3.1. Le portrait d'une orpheline

2.3.1.1. La nouvelle Augustine

Louise s'auto-identifie et se fait connaître sous la dénomination de « la nouvelle Augustine » en référence à l'ancienne interne aux crises aiguës similaires, dont le succès la poussa à s'enfuir de l'hôpital en costume d'homme. De ce fait, la jeune adolescente se réjouit d'acquérir sa place et exprime une vive gratitude à l'idée que tout Paris bruisse de son nom. Cette assertion est étayée par le passage reproduit ci-dessous :

Elle présentait les mêmes symptômes qu'Augustine, une ancienne internée que Charcot avait fait découvrir à Paris lors de ses cours publics – presque chaque semaine, son corps était pris de convulsions et de contractures, elle se tordait, se cambrait, s'évanouissait ; d'autres fois, assise sur son lit, son visage était saisi d'extase, elle levait les mains vers le ciel et s'adressait à Dieu, ou bien à un amant imaginaire. L'intérêt que Charcot portait à Louise, le succès des cours publics dont elle était la vedette chaque semaine l'avaient amenée à penser qu'elle était la nouvelle Augustine et cette idée la berçait, rendait son internement et ses souvenirs moins malheureux.⁶⁵

Par ce biais, Louise rejette son statut de victime anonyme afin d'endosser la figure d'une autre aliénée, mettant en scène son propre corps pour s'assurer une visibilité publique et gagner en notoriété. De la sorte, dans cet asile qui incarne la marge de la société, l'être de l'adolescente n'existe que par le regard d'autrui, si bien que son identité devient une construction poétique et tragique où elle ne s'érige en sujet que par le prisme de sa folie.

2.3.1.2. Le corps précoce : une marge biologique et sociale

Pour mémoire, la marge est également un espace temporel, dans la mesure où l'enfant qu'est encore Louise, se trouve soudainement projetée dans un corps de femme adulte. En effet, l'adolescente présente une corpulence développée qui l'expose très tôt à l'hypersexualisation : « *Le corps a grandi trop vite ; la poitrine et les hanches, apparues à douze ans, ont manqué de la prévenir des conséquences de cette soudaine volupté.* »⁶⁶ En ce sens, sa condition de marginale est celle d'une victime, dont la féminité précoce est assimilée, tant par les agresseurs que par les médecins, à une invitation, révélant les mécanismes de projection et de violence symbolique exercés sur le corps féminin.

2.3.1.3. Biographie et psychologie : formation d'une intériorité marginale

Louise est une adolescente dont la vie bascule à l'âge de quatorze ans lors de l'incendie de la rue de Belleville. Devenue orpheline, elle est recueillie par sa tante et son oncle ; c'est par ce dernier qu'elle est violentée et violée : « *C'est comme ça que tu te*

⁶⁵ Ibid., p.46.

⁶⁶ Ibid., p.9.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

montres en public. Tu vas voir. Tu vas apprendre [...] Louise hurle.»⁶⁷ Décrite par sa tante, elle avoue : « *D'être grondée par tantine m'a fait plus de peine que d'être forcée par mon oncle.* »⁶⁸ À la suite de son internement à la Salpêtrière, elle devient le sujet de démonstration principal du docteur Charcot. Néanmoins, au cours d'une séance d'hypnose, le coup de grâce survient lorsqu'elle perd l'usage de ses membres, brisant ainsi définitivement ses aspirations de célébrité, de bal et de mariage.

Parallèlement, elle succombe à l'envoûtement de Jules, s'abandonnant à une quête désespérée pour s'extraire de sa condition. Réfutant l'idée que nul ne saurait aimer une aliénée, elle s'accroche au fol espoir de devenir la future femme d'un médecin. Pourtant, lors du bal de la Mi-Carême, l'interne abuse de son amour et de sa naïveté, à l'abri des regards : « *Lorsqu'il pénètre entre ses cuisses la même violence que celle d'il y a trois ans, sa bouche s'ouvre pour laisser sortir un cri muet. Tout en elle, soudain, s'éteint [...]* Pétrifiée, elle ferme les paupières et se laisse partir. »⁶⁹ Désormais dépossédée de sa voix, la jeune fille sombre dans l'apathie et se laisse remplacer, s'effaçant au profit de la figure tutélaire de Thérèse, elle se mure dans le tricot, en quête permanente de silence et d'oubli.

En somme, sa trajectoire psychologique se caractérise par une évolution tragique, passant d'une naïveté enfantine à une mise en scène de soi motivée par le besoin d'être aimée, jusqu'à atteindre une pétrification intérieure totale. À la fin du récit, un constat s'impose : « *On ne la plaignait plus, comme c'était le cas auparavant : désormais, on la redoutait.* »⁷⁰ En fin de compte, l'effacement remplace l'innocence au moment où le silence et l'automatisme corporel s'imposent en guise d'unique échappatoire face à la réalité, révélant le refuge ultime d'une identité brisée par un parcours profondément traumatique.

2.3.2. Elle rêve de mariage avec Jules

Sujet : Louise

Objet : devenir l'épouse d'un médecin afin de la marge.

Destinateur : son désir de légitimité, son besoin d'être aimée et son espoir en la science médicale

Destinataire: elle-même

Adjuvants : ses propres illusions et sa naïveté

Opposants : ses traumatismes, Jules et l'institution médicale

⁶⁷ Ibid., p.44.

⁶⁸ Ibid., p.46.

⁶⁹ Ibid., p.222.

⁷⁰ Ibid., p.231.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

Commentaire :

L'union matrimoniale s'érige ici en un objet salvateur, investi de la fonction d'opérer une transition de la marge asilaire vers la respectabilité domestique. Néanmoins, cette trajectoire axiologique échoue dans la mesure où l'affranchissement de Louise révèle d'une illusion structurelle. En effet, au sein du système panoptique de la Salpêtrière, elle est dépouillée de sa condition de femme nubile pour être assignée au statut d'objet d'expérimentation. Cette réification est notamment cristallisée par Jules, dont la figure incarne un amour fallacieux et instrumental.

2.3.3. La vedette du bal de la mi-carême

La théâtralisation du personnage de Louise se manifeste à travers les démonstrations médicales organisées lors des cours de mardi, dans l'auditorium de l'hôpital de la Salpêtrière, où elle représente la patiente vedette en raison de ses crises d'hystérie sévères. Cette interprétation trouve son fondement dans les lignes qui suivent :

Elle pose selon les requêtes, joint les deux mains pour prier, lève la tête en suppliant le ciel, imite le crucifiement [...] Seule, elle s'agite, plie ses bras, ses jambes, jette son corps de gauche à droite, se tourne sur le dos, sur le ventre, ses pieds et ses mains se contractent jusqu'à ne plus bouger, son visage se tord entre douleur et jouissance des souffles rauques ponctuent ses contorsions. Quiconque d'un peu superstitieux croirait à une possession démoniaque, d'ailleurs certains dans l'assemblée effectuent un discret signe de croix... Puis une convulsion ultime la ramène sur le dos, ses pieds nus et sa tête prennent appui sur le sol et poussent le reste de son corps en hauteur, jusqu'à former un arc de cercle du cou aux genoux. Sa chevelure sombre balaye la poussière sur l'estrade, le dos en U inversé craque sous l'effort. Finalement, au terme d'une crise qu'on lui a imposée, elle s'effondre dans un bruit sourd sous les regards abasourdis.⁷¹

Manifestement, elle est mise en scène en tant que cobaye devant une élite parisienne lors de ce que le docteur Charcot nomme : « *la phase des grands mouvements* ». ⁷² C'est que, Louise a atteint une maturité physique avant même d'avoir acquis les facultés psychologique pour se protéger, ce qui fait d'elle une proie pour les hommes de son entourage et un objet d'étude fascinant pour les médecins. Dès lors, ses mimiques et sa gestuelle rappellent les postures dramatiques du théâtre classique ou de la tragédie.

Cela étant admis, l'instrumentalisation du corps féminin apparaît anodine pour les médecins, les internes et les spectateurs extérieures, dans la mesure où elle permet de démontrer le processus physiologique de l'hystérie tout en alimentant les fantasmes. En somme, Louise incarne la figure de l'hystérique telle qu'elle est construite au XIX^e siècle : un être dont la souffrance réelle est convertie en spectacle clinique et théâtral au service de l'autorité et de la validation du discours médical dominant.

⁷¹ Ibid., p.13.

⁷² Idem

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

2.4. Thérèse : de la prostitution au maricide

Thérèse est un personnage référentiel sur le plan social, puisqu'elle incarne la figure paradoxale de la prostituée protectrice et bienveillante, dont l'altruisme s'oppose radicalement à la violence de son statut. Cet antagonisme est renforcé par son acte de maricide, qu'elle ne présente pas dans la perspective d'un crime de sang, mais dans celle d'une légitime défense face à l'oppression conjugale, érigeant ainsi le meurtre du mari en un geste ultime de préservation de soi.

2.4.1. Le portrait d'une ancienne prostituée devenue tricoteuse

2.4.1.1. La tricoteuse de la marge

Le prénom Thérèse, issu du grec « *therà* »⁷³ qui renvoie aux notions de « moissonneuse » ou de « récolte », fait symboliquement référence à une figure tutélaire qui recueille les histoires et s'approprie la mémoire. Elle s'inscrit ainsi dans une typologie de la marge, propre à l'espace de l'hôpital psychiatrique. Alors que l'acte de moissonner évoque un travail rude, répétitif et nécessaire à la subsistance, la récolte de Thérèse s'incarne, pour sa part dans son artisanat. D'après la citation suivante : « *Près de l'un des lits, des femmes se sont attroupées autour de Thérèse et l'observent tricoter un châle. Une jeune femme, coiffée d'une couronne tressée, s'approche de celle qu'on surnomme la Tricoteuse.* »⁷⁴ Dans le récit, cette activité incessante devient pour elle une manière de transformer le temps vide et sa condition de marginale en une production concrète. De surcroît, à l'image d'une moissonneuse qui récolte ce qui est mûr pour la fin, l'ancienne prostituée, qui incarne la figure de l'exclusion par excellence, finit par recueillir, au terme d'années de travail intérieur et de survie, une forme de paix intérieure, mais également l'aboutissement ultime qu'est la mort. Elle symbolise en ce sens, la fin du cycle puisqu'elle a tout vu, tout engrangé, et n'attend désormais plus rien, ni du centre ni de la périphérie.

2.4.1.2. Le corps comme archive : stigmates et traces de la lisière

La poétique de la marge s'inscrit jusque dans la chair du personnage. Thérèse se caractérise par des mains de travailleuse décrites comme : « *épaisses et un peu tordues* », véritables outils de survie qui portent les stigmates d'une existence laborieuse en périphérie du confort social. À cette usure physique s'ajoute le vestige de son passé, à savoir un tatouage : « *Sur l'extérieur du bras, dessiné à l'encre verte, abîmée par le temps, un cœur*

⁷³ <https://unprenomparfait.fr/names/6GU1G/THERESE>

⁷⁴ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.15.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

*percé d'une flèche : «À MOMO»*⁷⁵ Cette inscription marque son appartenance à une culture populaire et marginale, tout en reflétant la dégradation des souvenirs dans l'oubli de la marge. Elle s'ancre ainsi dans une identité indélébile autrement dit celle d'une femme qui a aimé et lutté, laissant sa propre histoire s'écrire sur sa peau, faute de pouvoir l'inscrire dans l'Histoire officielle.

2.4.1.3. La psychologie et la biographie

Thérèse est une femme quinquagénaire issue d'un milieu indigent. Petite, elle encaisse les coups violents de son père ivrogne puis adulte, elle se marie avec Maurice et s'engage dans la prostitution afin de subvenir aux besoins financiers. Elle relate son passé de soumission et de traumatismes cumulés à travers un discours teinté d'une tragique résignation :

J'l'aimais à en crever. Personne voulait d'moi. J'étais vilaine, et boiteuse, depuis que mon ivrogne de père m'avait poussée. J'pensais qu'j'étais foutue. Et là, un jour, j'ai Maurice qui débarque. Me chante la belle vie. Me prend dans ses bras. Pas une ni deux, me v'là sur le ruban. Tous les soirs. Les baffes tombent quand j'ramène pas assez de sous, mais j'm'en fous. C'est pas pire que c'que m'mettait mon père. Et puis, j'l'aime, Maurice. Dix ans de cette vie. Pas un soir où on m'voit pas rue Pigalle. Pas un soir où j'me prends pas un coup – Momo, un client... Mais quand mon homme m'embrasse, j'oublie tout. Jusqu'au jour où j'le surprends. J'le vois monter chez la Claudette. Mon sang n'a fait qu'un tour, j'te jure. Avec tout c'que j'aifait pour lui... J'ai attendu qu'il sorte. J'l'ai suivi, longtemps, ce saligaud marchait loin. Au pont de la Concorde, j'ai plus tenu. J'ai couru derrière lui, et j'l'ai poussé. Il pesait rien. Maigre comme un manche à balai.⁷⁶

Cette dernière commet alors un maricide en projetant son conjoint dans la Seine et se trouve immédiatement internée à la Salpêtrière. Plus ancienne aliénée, elle tricote tout au long de la journée et s'adapte conformément au mode de vie de l'hôpital. Perçue comme une mère de substitution, elle guide les plus jeunes marginalisées, à l'instar de Louise, Geneviève et Eugénie. Ainsi : « *Thérèse, mère de cœur pour les aliénées* »⁷⁷ met à profit son expérience pour les aider à survivre au sein de l'asile.

Contrairement aux autres internées qui aspirent à l'évasion, elle développe un mécanisme de défense fondé sur la recherche de sécurité dans l'enfermement. Comme en témoignent ses propos : « *Ici, j'suis protégée. On est entre femmes. J'tricote des châles pour les filles. J'me sens bien. Non, dehors, plus jamais. Tant qu'les hommes auront une queue, tout l'mal sur cette terre continuera d'exister.* »⁷⁸ Cet extrait met en lumière une forme de marginalisation à la fois pérenne et réclusive. Sa psyché, profondément marquée par la violence masculine façonne une conception hostile et critique du monde extérieur.

⁷⁵ Ibid., p.104.

⁷⁶ Idem

⁷⁷ Ibid., p.47.

⁷⁸ Ibid., p.105.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

2.4.2. L'axe du vouloir : ne pas quitter l'asile

Sujet : Thérèse

Objet : ne pas quitter l'asile

Destinateur : sa peur des hommes et du danger extérieur

Destinataire : sa sécurité intérieure

Adjuvants : les murs et la routine de l'asile ainsi que le personnel médical complaisant

Opposants : sa guérison et la décision du docteur Charcot

Commentaire :

Thérèse souhaite poursuivre le reste de sa vie au sein de l'hôpital, car elle y trouve une forme de sérénité et de protection. La guérison lui paraît telle une menace, dans la mesure où elle impliquerait un retour vers la sphère publique synonyme de dangers. En choisissant de demeurer à la marge, elle érige l'asile en un refuge où la routine et les murs la préservent de l'exploitation masculine et des violences sociales. De ce fait, son désir de ne pas quitter l'institution psychiatrique illustre une tension fondamentale entre la sécurité offerte par la périphérie et l'insécurité inhérente au centre de la vie sociale parisienne.

2.4.3. Une tentative de suicide spectaculaire

La mise en scène du personnage de Thérèse se manifeste à travers la théâtralité de sa tentative de suicide. Après vingt ans d'enfermement, le docteur Charcot déclare sa guérison et lui annonce sa sortie imminente. Dépitée, elle tente de mettre fin à ses jours en se tranchant les poignets à l'aide de ciseaux médicaux tranchants. Sa tentative échoue et, à son réveil, un profond sentiment de soulagement l'envahit. Nous reprenons l'expression originale :

Désormais, personne n'allait plus lui dire de sortir. Décidant de prendre appui sur ses coudes, elle parvient à se rehausser quelque peu. Elle sort ses bras de dessous la couverture et observe ses bandages : un peu de sang a séché à l'intérieur des mailles blanches. La peau tire, elle semble l'entendre crier. Elle devra attendre pour tricoter à nouveau. Elle replace ses bras sous sa couverture, ne souhaitant pas attirer plus l'attention. Autour, les femmes sont revenues du réfectoire et tardent à se mettre au lit.⁷⁹

En ultime analyse, le geste de l'ancienne prostituée maltraitée se justifie par le refus de se confronter à nouveau aux violences, aux traumatismes et à la réalité du dehors, dominé par les hommes. Thérèse choisit délibérément de s'exhiber comme blessée ou folle au sein de l'institution plutôt que de redevenir une femme anonyme et vulnérable au-dehors. Cette dramatisation repose sur un effet de contraste saisissant : le renversement tragique de son acte transforme le dortoir, alors en pleine effervescence festive à l'approche du bal des folles, en un huis clos de crise.

⁷⁹ Ibid., p.207.

Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins

Conclusion

En définitive, notre premier chapitre s'appuie sur les approches de Hamon et de Greimas pour éclairer la construction des personnages féminins et démontrer la pluralité de leur marginalité, révélant une tension majeure entre l'identité passive dictée par l'institution médicale et leur dynamique de résistance. Sous cet angle, l'insoumission d'Eugénie, l'entre-deux de Geneviève, la victimisation de Louise et la réclusion de Thérèse dessinent des trajectoires narratives singulières. Ancrée au cœur des rapports de force de la Salpêtrière, cette marge se déploie à deux niveaux complémentaires, associant l'exclusion sociale des femmes à la relégation clinique des folles.

Chapitre II

La Salpêtrière est à la périphérie de Paris

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

Introduction

Dans ce deuxième chapitre, notre objectif consiste à analyser l'espace de la Salpêtrière comme révélateur des normes sociales, médicales et genrées du XIX^e siècle. Pour ce faire, nous rappelons l'origine étymologique du terme polysémique « espace », issu du latin *spatium*⁸⁰, apparu au XII^e siècle, et qui renvoie aux notions de temps, de surface ou encore de cosmos.

Parallèlement à cela, il s'agira de démontrer que la poétique de la marge se manifeste à travers l'espace hybride de l'hôpital psychiatrique, oscillant entre vocation thérapeutique et logique carcérale. Dès lors, il s'avère nécessaire d'envisager ce cadre spatial à travers le prisme de l'hétérotopie, selon trois niveaux d'analyse : géographique, social et symbolique.

Par l'aspect géographique, nous entendons la relation établie entre la marge et la configuration architecturale ainsi que topographique de l'asile, situé à la périphérie de Paris, afin d'en retracer l'évolution historique, depuis le XIX^e siècle jusqu'à une période plus récente.

Dans cette perspective, nous aborderons ensuite la dimension sociale qui met en exergue le regard porté par le centre parisien et par la société sur l'Autre, en l'occurrence les femmes cloîtrées entre les murs d'une institution qui détermine les frontières entre norme et hors norme, définissant de ce fait ce qui relève de la marge et ce qui s'en écarte.

À cela s'ajoute la symbolique du lieu, qui renvoie à son sens figuré ainsi qu'à la portée de ses représentations. Il s'agira ensuite d'appréhender les structures sous-jacentes de l'établissement psychiatrique mais également les formes de résistance féminine face à la société patriarcale et à la domination masculine.

Dans une démarche méthodique, nous recourrons aux outils d'analyse descriptive élaborés par Philippe Hamon dans son ouvrage *introduction à l'analyse descriptive*⁸¹. Ainsi que le souligne Vincent Jouve : « *s'interroger sur le traitement romanesque de l'espace, c'est examiner les techniques et les enjeux de la description.* »⁸² Cette réflexion nous conduira à interroger son insertion, c'est-à-dire la manière dont elle s'inscrit dans le récit, son fonctionnement en tant qu'unité autonome, ainsi que ses différentes fonctions : esthétique, mimétique, sémiologique et mathésique.

⁸⁰ *Nouveau dictionnaire étymologique et historique Larousse*, sous la direction de DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Paris, Larousse, 1964, p.276.

⁸¹ HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse descriptive*, Paris, éditions Hachette, 1981.

⁸² JOUVE, Vincent, *la poétique du roman*, Paris, Sedes, 1999, p.40.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

1. Une marge géographique : un hôpital au sud-est de Paris

L'implantation de l'hospice au sud-est de Paris instaure d'emblée une marge géographique, isolant les corps féminins en périphérie de la capitale. Cet éloignement spatial matérialise la relégation sociale des aliénées, maintenues à distance du regard urbain.

1.1. Un espace référentiel cartographié

Pour amorcer notre réflexion, il convient de rappeler qu'un espace référentiel désigne un lieu dont l'existence est historiquement attestée, géographiquement documentée et institutionnellement validée. Il incarne ainsi une réalité physique dont il est possible de retracer l'évolution et de mesurer l'impact à travers le temps. En ce sens, il se révèle être un cadre de localisation qui inscrit ce lieu tantôt dans une mémoire collective, tantôt dans une organisation sociale.

Sous l'angle cartographique, ce cadre spatial ne saurait être appréhendé en tant que simple reproduction objective du réel ; il constitue une construction sélective traduisant une intention précise. Il résulte d'une interprétation du milieu concret à travers une représentation visuelle mettant en évidence les bâtiments historiques, les zones extérieures, les infrastructures environnantes ainsi que les éléments symboliques qui participent à sa signification.

En sus, l'espace référentiel cartographié s'inscrit dans une esthétique réaliste, propre au mouvement littéraire apparu au XIX^e siècle, au sein duquel les écrivains mobilisent l'écriture pour représenter avec fidélité les réalités de leur époque, en particulier par le biais de la description et de la mise en scène du décor narratif. À ce propos, Philippe Hamon met en exergue dans sa réflexion sur l'espace descriptif : « *le décor réaliste n'est pas neutre, il participe à la construction du sens.* »⁸³ Dès lors, son insertion dans le récit, loin d'être anodine, dépasse le simple statut de création imaginaire en vue d'établir le point de convergence entre la vérité historique du bâtiment réel et sa construction symbolique.

Ces espaces, que Michel Foucault qualifie d'« hétérotopies » lors de sa conférence prononcée en 1967 au Cercle d'études architecturales, puis publiée à titre posthume, désignent des lieux réels investis de significations symboliques, souvent traversés par des logiques contradictoires. Ce segment illustre clairement que :

Les hétérotopies sont des lieux absolument autres. Il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, C'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise ; les adolescents, les vieillards...etc., mais ces

⁸³ HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse descriptive*, Paris, éditions Hachette, 1981, p.55.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et sont remplacées je crois , par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée⁸⁴

Dans le cadre de notre analyse, l'hôpital psychiatrique de la Salpêtrière transcende le statut de simple décor romanesque au sein du récit. Cet élément de la diégèse s'érige au contraire en ancrage topographique à la fois réaliste et hétérotopique. En effet, son inscription dans la trame urbaine manifeste une localisation hautement stratégique ; elle signale d'emblée une forme de marginalité géographique, dans la mesure où l'hospice se situe à la périphérie de Paris, à l'écart de son centre.

Dès lors, dans quelle perspective convient-il d'interroger la notion de marge à travers la situation géographique d'un asile ? La marge se définit comme un espace périphérique, souvent asymétrique et dépendant d'un centre, tout en constituant un lieu de transition. Elle excède ainsi la limite physique pour renvoyer à une construction socio-spatiale qui matérialise l'écart, la frontière ou encore l'exclusion. Cette conception est explicitement développée par Pascal Bonacorsi, Daniel Cardoso et Louise Gentil dans leur article scientifique :

Marges et marginalités renvoient ainsi, dans un premier temps, à la question du territoire et de ses représentations, en définissant celui-ci tout à la fois par les limites géographiques qu'on lui donne et par la manière dont on envisage ce qui se situe hors de ce territoire. On comprend dès lors l'intérêt des sociologues et des géographes pour cette notion envisagée notamment à travers les concepts de centre et de périphérie⁸⁵

De ce fait, la marge ainsi que la situation géographique d'un asile s'envisagent dans une logique relationnelle : toutes deux renvoient à des espaces tenus à distance du centre décisionnel, inscrits dans une dynamique de relégation spatiale et sociale. De surcroît, ces derniers se caractérisent par une faible intégration aux instances de pouvoir, fonctionnant systématiquement en périphérie du système global. Autrement dit, la marge représente l'envers du centre, incarnant à la fois une zone lointaine et souvent délaissée.

De manière concise, l'emplacement de la Salpêtrière dans « *le treizième arrondissement* »⁸⁶, au sud-est de la capitale française, témoigne d'une mise à distance volontaire. En effet, l'établissement se situe à la lisière du faubourg Saint-Marcel, au sein du village d'Austerlitz ; cette zone de non-ville substitue l'activité industrielle et hospitalière à l'habitat classique. Érigé à l'intersection du boulevard de l'Hôpital et des quais de la Seine, dont les abords sont dévolus à des fonctions jugées insalubres, l'hospice trouve ainsi sa pleine cohérence dans cet espace périphérique.

⁸⁴ DEFERT, Daniel, *Foucault le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, éditions lignes, 2019, p.13.

⁸⁵ BONACORSI, Pascal, CARDOSO, Daniel, GENTIL, Louise, « Marges et marginalités : des constructions socio-spatiales », *Hypothèses*, Paris, éditions de la Sorbonne, coll « hypothèses », 2025, p.13.

⁸⁶ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.36.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

En écho à cette idée, notre corpus propose une description du trajet qui mène une aliénée vers cette destination : *«À gauche, l'Hôtel de Ville vient d'être dépassé ; il distingue maintenant l'île Saint-Louis, en face ; une fois que le pont de Sully sera traversé, le véhicule longera le Jardin des Plantes et sa ménagerie d'animaux sauvages.»*⁸⁷ Ce cheminement le long des quais, puis de la ménagerie du jardin des plantes prépare métaphoriquement la transition vers l'hôpital, associant l'élément aquatique à un glissement progressif du monde civilisé vers celui de l'enfermement et de l'anormalité. Cela suggère que le franchissement du pont de Sully marque symboliquement et matériellement la sortie de l'espace urbain classique pour accéder à une zone où la ville écarte ce qu'elle ne peut intégrer.

À cet égard, la Seine agit en guise de frontière, dans la mesure où le franchissement du fleuve prend le sens d'une sortie du cœur de la ville, espace de vie sociale et politique, visant à rejoindre un lieu d'exclusion et de marginalité. L'édification de la Salpêtrière au bord de l'eau accentue dès lors son image de lieu de relégation, matérialisant une frontière entre la ville des vivants et des sains d'esprit, et un espace réservé aux déchus sociaux et aux folles.

1.2. Histoire et architecture de l'hôpital psychiatrique : description de l'espace

Cet axe retrace l'évolution historique de l'institution afin de mettre en lumière la manière dont son architecture et la configuration de ces espaces sont conçues pour matérialiser l'enfermement et le contrôle moral.

1.2.1. De l'arsenal au pôle de l'excellence : quatre siècles de mutations

Au préalable, il convient de rappeler que l'étymologie de la Salpêtrière dérive du terme « *salpêtré* »⁸⁸, qui désigne le nitrate de potassium⁸⁹, substance chimique ayant joué, au fil des siècles un rôle essentiel dans divers domaines, notamment dans la fabrication de la poudre à canon et des engrais. Avant la fondation de l'hôpital, le site accueillait dès les années 1630 le Petit Arsenal. Implantée à la périphérie est de Paris, cette manufacture tirait parti d'une localisation éloignée des centres urbains pour des raisons de sécurité et d'hygiène, traduisant ainsi la volonté de dissocier les activités potentiellement dangereuses des quartiers de pouvoir et de savoir.

⁸⁷ Ibid., p.70.

⁸⁸ *Nouveau dictionnaire étymologique et historique Larousse*, sous la direction de DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Paris, Larousse, 1964, p.666.

⁸⁹ Le salpêtre est aussi connu pour ronger la pierre, une action qui fait écho, sur le plan symbolique, à la manière dont l'enfermement dégrade l'intégrité physique et la vie intérieure des personnages féminins.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

Dans un second temps, les origines de sa reconversion et son intégration à un hôpital général remontent au milieu du XVII^e siècle, plus précisément en 1656, sous le règne de Louis XIV. Sa fonction principale est alors d'éradiquer la mendicité et de contraindre les indigents au travail. Dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault qualifie cette période de « grand enfermement » et souligne que : « *l'institution se donnait pour tâche d'empêcher la mendicité et l'oisiveté comme les sources de tous les désordres.* »⁹⁰ Elle matérialise ainsi la volonté du pouvoir royal de discipliner les corps marginaux, en contrôlant et contenant une population jugée improductive. Dans la pensée classique, l'oisiveté est perçue comme une forme de révolte contre Dieu ; dès lors, le travail forcé imposé dans le cadre de l'internement revêt une dimension morale et éthique.

Dans la continuité immédiate, cet établissement fait écho à la complexité sociale de l'époque, où les logiques de mise au ban répondent à des impératifs plus larges de contrôle sanitaire et social, notamment à l'égard des populations marginales. À cet égard, Michelle Bonduelle précise que : « *les invalides, la Salpêtrière sont nés à la lisière même de la campagne et à l'extrême frange de ce qui était alors l'agglomération parisienne : dépôts de malades, de mutilés, de fous ou d'indigents, relégués à l'écart de la vie urbaine.* »⁹¹ Il ne s'agit pas encore d'un hôpital moderne, mais davantage d'un lieu d'enfermement à mi-chemin entre la prison et l'hospice, où l'on enferme une population composite : mendiants, vagabonds, indigents, et ceux que la société désigne comme « fous », ainsi que des femmes errantes ou des prostituées. Cette politique d'enfermement collectif témoigne d'une conception du pouvoir fondée sur la ségrégation, dans laquelle le traitement réservé aux marginalisés s'inscrit dans une logique de prévention et de régulation des troubles sociaux.

Toutefois, une question demeure : la Salpêtrière accueillait-elle indistinctement hommes et femmes ? Dans la continuité des données recueillies dans l'article mentionné précédemment, il apparaît que les hommes étaient dirigés vers Bicêtre, tandis que les femmes étaient exclusivement internées à la Salpêtrière. Cette séparation stricte illustre la volonté monarchique de contrôler les populations stigmatisées selon une logique genrée. À cet effet, il convient de poursuivre cette mise en perspective historique en évoquant le passage suivant :

Au XVIII^e siècle, par éthique ou par manque de place, seules les femmes atteintes de troubles neurologiques furent désormais admises. On passa un coup de serpillière dans les lieux insalubres, on retira les fers des pieds des détenues et on désengorgea les cellules trop pleines. C'était sans compter la prise de la Bastille, les décapitations et

⁹⁰ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961, p.75.

⁹¹ BONDUELLE, Michel, « la Salpêtrière de Mazarin à Charcot », *Histoire des sciences médicales*, Paris, éditions SFHM, Tome XXXI, 1996, p.163.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

l'instabilité féroce qui s'abattit sur le pays pendant plusieurs années. En septembre 1792, les sans-culottes demandèrent à libérer les prisonnières de la Salpêtrière ; la Garde nationale s'exécuta, et les femmes, trop heureuses de s'enfuir, se retrouvèrent finalement violées et exécutées à coups de hache, gourdin et masse sur le pavé des rues. Libres ou enfermées, en fin de compte, les femmes n'étaient en sécurité nulle part. Depuis toujours, elles étaient les premières concernées par des décisions qu'on prenait sans leur accord.⁹²

Sur le plan chronologique, ce drame s'inscrit précisément dans la période charnière de la Révolution française, ancrée entre la chute de la monarchie (10 août 1792) et la proclamation de la république. Tout en reconnaissant que le contexte des massacres de septembre (du 2 au 6 septembre 1792) correspond à une phase que les historiens qualifient de « *première terreur* »⁹³. Alors que les armées austro-prussiennes menacent de marcher sur Paris, une rumeur se répand selon laquelle les prisonniers constituaient une cinquième colonne⁹⁴ prête à s'allier à l'ennemi. Sous le couvert d'une libération forcée par les sans-culottes⁹⁵, les détenus sont plongés dans un chaos urbain où l'instabilité politique transforme leur apparente émancipation en une tragédie brutale, marquée par des exécutions sommaires et diverses formes de violence.

À bien y réfléchir, cet épisode historique illustre de manière tragique la vulnérabilité persistante des femmes de cette époque, dont le destin demeure soumis à des décisions arbitraires et à une violence systémique, qu'elles soient placées sous le contrôle de l'institution asilaire ou exposées à la violence de l'espace public. Par la suite, le docteur Philippe Pinel instaure le traitement moral en libérant symboliquement les aliénées de leurs chaînes, afin d'en faire des patientes à soigner. Cette évolution reconfigure progressivement la Salpêtrière d'un lieu d'enfermement coercitif en un centre d'observation clinique, marquant ainsi une étape cruciale dans l'avènement de la psychiatrie moderne.

Dans les décennies suivantes, au XIX^e siècle, la Salpêtrière connaît une mutation institutionnelle majeure, se muant désormais en un modèle hospitalier où le progrès scientifique, la catégorisation des pathologies féminines et la recherche thérapeutique s'imposent au titre de priorités. Cette transition se trouve expressément documentée au sein du récit :

⁹² MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.96.

⁹³ https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/la_Terreur/

⁹⁴ L'usage de cette expression traduit la crainte que les prisonniers parisiens puissent se muer en alliés de l'ennemi austro-prussien, constituant une force de subversion et de trahison.

⁹⁵ Les révolutionnaires issus du petit peuple urbain de la Révolution française, reconnaissables à leur pantalon et à leur bonnet phrygien, incarnent une radicalité politique fondée sur l'égalité, l'anticléricalisme et la démocratie directe.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

Le début du siècle laissa percer une lueur d'espoir : des médecins un peu plus appliqués prirent en charge le service de celles qu'on ne se lassait pas de nommer « les folles ». Des avancées médicales émergèrent ; la Salpêtrière devint un lieu de soins et de travaux neurologiques. Une toute nouvelle catégorie d'internées se forma dans les différents secteurs de l'enceinte : on les nomma hystériques, épileptiques, mélancoliques, maniaques ou démentielles. Les chaînes et les haillons laissèrent place à l'expérimentation sur leurs corps malades : les compresseurs ovariens parvenaient à calmer les crises d'hystérie ; l'introduction d'un fer chaud dans le vagin et l'utérus réduisait les symptômes cliniques ; les psychotropes – nitrite d'amyle, éther, chloroforme – calmaient les nerfs des filles ; l'application de métaux divers – zinc et aimants – sur les membres paralysés avait de réels effets bénéfiques. Et, avec l'arrivée de Charcot au milieu du siècle, la pratique de l'hypnose devint la nouvelle tendance médicale.⁹⁶

Tout bien considéré, nous constatons que la Salpêtrière, bien plus qu'un lieu figé, fonctionne au sens métaphorique comme un palimpseste, dans la mesure où ses transformations successives témoignent d'un passage d'une marge à la fois sécuritaire, sociale et morale à une fonction médicale. Ainsi, ce glissement, du domaine chimique vers les sphères sociale et médicale, illustre une dynamique historique au cours de laquelle l'espace urbain parisien s'est adapté aux besoins changeants d'une société en mutation. Il révèle dès lors une transformation identitaire, passant d'une fonction industrielle initiale à une vocation caritative, disciplinaire, sociale et médicale.

En ultime analyse, au cours des XX^e et XXI^e siècles, la Salpêtrière opère une métamorphose radicale, portée par une volonté constante de s'affranchir de l'héritage du «grand enfermement». L'institution délaisse progressivement ses fonctions asilaires afin de devenir un centre hospitalo-universitaire de recherche et de soins hyperspécialisés.⁹⁷ Ainsi, l'innovation technologique et l'humanisation des prises en charge visent à rompre avec la mémoire des siècles passés. Aujourd'hui, bien qu'elle témoigne encore des leçons cliniques du docteur Charcot, l'établissement se projette dans l'avenir au rang de pôle d'excellence mondiale. Il parachève sa mutation en substituant définitivement à sa réputation historique de la relégation celle d'un espace de science, de guérison et de savoir accessible à tous.

1.2.2. L'architecture hospitalière au XIX^e siècle : rationaliser l'espace de soin

L'architecture de l'hôpital de la Salpêtrière a connu une évolution marquante au fil des siècles, s'adaptant aux besoins médicaux et sociaux de chaque époque. Au XIX^e siècle, cette transformation s'accélère sous l'impulsion des progrès de la médecine, notamment en psychiatrie et en neurologie, tout en conservant les traces de son passé historique. En effet,

⁹⁶ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.97.

⁹⁷ Ces propose sont disponibles sur : <https://youtu.be/HaFoXISWVWo?si=3rIUHgtZRvahuIuw>

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

l'accès à cet édifice est marqué par une mise en scène solennelle du pouvoir institutionnel, ce dont témoigne explicitement Eugénie Clery :

Elle lève les yeux vers l'édifice imposant devant lequel ils se sont arrêtés. De part et d'autre de l'entrée ouverte et voûtée, deux colonnes en pierre s'élèvent sur la façade. Au-dessus, gravé dans la pierre, « Liberté, Égalité, Fraternité ». Au centre, des lettres noires apposées sur une surface blanche, en capitales : « Hôpital de la Salpêtrière ». Sous l'arcade, on distingue au loin, tout au bout d'une allée pavée, un monument plus écrasant encore, semblant engloutir tout l'espace autour de lui, au-dessus duquel s'élève un dôme ébène et solennel.⁹⁸

Sous cet angles précis, le regard stupéfait de l'aliénée absorbe les caractéristiques imposantes de l'asile ce qui renforce l'idée d'un espace qui conditionne les corps et influence les esprits. Par ailleurs, l'inscription de la devise officielle de la république française « *liberté, égalité, fraternité* »⁹⁹ affirme un idéal démocratique, mais son emplacement sur un lieu d'enfermement fait office de rappel ironique d'une contradiction manifeste, soulignant l'écart entre le discours proclamé et la réalité des pratiques. À cela s'ajoute le contraste entre l'ombre du dôme et la clarté de la façade républicaine, qui accentue un effet d'oppression relevant d'une véritable mise en scène théâtrale, semblable à un décor où se joue la tragédie.

En poursuivant cette analyse, nous précisons que ce monument imposant, qualifié de vaste et monumental, n'est autre que la chapelle Saint-Louis, conçue par Louis le Vau et construite par Libéral Bruant en 1669. Elle constitue l'un des éléments les plus marquants du site, avec son style classique et son dôme imposant. Nous pouvons lire textuellement :

À proximité des allées ombragées, une chapelle veille sur le parc et ses promeneuses. Le saint édifice s'impose en largeur et en hauteur face aux autres bâtiments de l'hôpital. Partout où l'on va, c'est sa coupole noire surmontée d'un clocheton que l'on aperçoit : au détour d'une allée, au-dessus des cimes verdoyantes, au travers d'une fenêtre, elle est là, comme si elle vous suivait, somptueuse et épaisse, chargée de prières et de confessions et de messes qui s'y disent en son sein¹⁰⁰

Dans cette perspective, cette chapelle est érigée pour diverses raisons, notamment de ferveur religieuse, et sert de centre spirituel à l'hôpital. Elle joue également un rôle de régulation morale, incarnant l'idée selon laquelle la religion peut corriger et encadrer les comportements jugés déviants. Puis, la coupole sombre, surmontée d'un clocheton, domine le site, rappelant constamment la présence de l'autorité cléricale et royale. Elle structure ainsi le site hospitalier et demeure visible depuis les allées et les bâtiments environnants, s'apparentant à une forme de surveillance divine permanente.

⁹⁸ Ibid., p.71.

⁹⁹ <https://www.info.gouv.fr/actualite/la-petite-histoire-de-la-devise-francaise-liberte-egalite-fraternite>

¹⁰⁰ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.81.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

Si la chapelle de Libéral Bruant reste le pivot visuel de l'institution, l'aménagement intérieur du XIX^e siècle reflète une volonté de rupture avec l'époque du grand enfermement. En effet, l'arrivée de Jean-Martin Charcot à la Salpêtrière a également influencé l'organisation de cet espace. En écho à cette idée, nous mentionnons cette formulation :

En coulisse de la scène, Geneviève observe l'auditorium. Un écho de voix graves monte des bancs en bois et emplît la salle. Celle-ci ressemble moins à une pièce d'hôpital qu'à un musée, voire à un cabinet de curiosités. Peintures et gravures habillent murs et plafond, on y admire des anatomies et des corps, des scènes où se mélangent des anonymes, nus ou vêtus, inquiets ou perdus ¹⁰¹

Par conséquent, pour répondre aux besoins de la recherche en neurologie, des amphithéâtres et des salles de cours sont construits de manière adaptée, faisant de l'hôpital un centre d'enseignement renommé. Ces pièces, conçues pour accueillir étudiants et chercheurs, témoignent de la place croissante accordée à la science dans la médecine du XIX^e siècle.

Au XIX^e siècle, La rationalisation de l'espace réorganise la Salpêtrière en une institution de classification rigoureuse. La cité hospitalière, repose sur une organisation géométrique et ordonnée, conçue pour matérialiser une discipline interne. À travers cette architecture standardisée, l'asile devient l'instrument d'une hiérarchie stricte, où chaque rangée de pierres et chaque dimension de vitres rappellent à l'aliénée sa position subalterne face à l'autorité médicale. Ainsi que le corrobore le passage reproduit ci-dessous :

Eugénie découvre les lieux extérieurs derrière les vitres. L'endroit ressemble moins à un hôpital qu'à une petite cité : des façades longues en pierre rose pâle, semblables à de modestes hôtels particuliers, constituent les secteurs. Au rez-de-chaussée et au premier étage, les fenêtres verticales laissent passer la lumière dans les couloirs et les pièces d'étage – bureaux de médecins ou salles d'examen, probablement. Au troisième palier, les fenêtres se rétrécissent en carrés, peut-être pour des chambres isolées. Au dernier étage, des lucarnes percent les toits bleu sombre et offrent une vue en hauteur sur les arbres et les pavillons.¹⁰²

Il s'en dégage que la façade de la Salpêtrière révèle une véritable stratification du pouvoir médical : aux niveaux inférieurs, les larges fenêtres symbolisent la clarté de l'examen clinique et la science triomphante, tandis qu'au niveau médian, le rétrécissement des ouvertures marque le passage vers l'isolement et la contention. Enfin, les combles achèvent cette hiérarchisation spatiale, évoquant une relégation ultime ou une échappée dérisoire vers l'extérieur.

D'une part, l'univers carcéral intérieur met en évidence le quotidien des patientes, qui se déroule dans des structures répétitives et souvent austères. Ainsi, le dortoir est décrit

¹⁰¹ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.10.

¹⁰² Ibid., p.95.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

comme étant une vaste pièce froide et meublée de « *rangées de lits en fer* »¹⁰³ alignées sur un sol carrelé, suggérant une organisation de type militaire ou industrielle.

D'autre part, le couloir est assimilé à un : « *profond, interminable, immense tunnel capable de vous aspirer pour vous emmener on ne sait* »¹⁰⁴ Or, l'accumulation des adjectifs crée un sentiment de vertige, symbolisant l'errance mentale et un enfermement sans fin. On sait d'où l'on vient, mais la destination demeure floue, évoquant la peur de l'inconnu et de l'oubli définitif.

2. Une marge sociale : entre institution hospitalière et contrôle social

L'hôpital s'érige progressivement en marge sociale, fonctionnant en tant qu'espace de contrôle où le pouvoir médical normalise les comportements féminins déviants. Cet espace de relégation permet à la société de discipliner les corps afin de préserver l'ordre moral dominant.

2.1. Une institution médicale au service du confinement social

La Salpêtrière incarne une ambiguïté spatiale, se révélant tantôt une prison institutionnelle par sa structure de contrôle et tantôt un refuge par défaut pour des femmes condamnées à l'inexistence sociale. Ainsi, c'est dans ce paradoxe que se déploie la poétique de la marge.

2.1.1. L'illusion du refuge : la prise en charge des femmes exclues

La Salpêtrière, dépeinte en refuge pour les femmes démunies, demeure en réalité un lieu d'exclusion et de contrôle social. Toutefois, cette situation met en relief le caractère ambivalent de ce lieu, qui chez une minorité de pensionnaires, symbolise la sécurité et la mise à l'écart du véritable risque extérieur. Cette interprétation trouve son fondement dans les lignes qui suivent :

Ma p'tite, j't'ai déjà expliqué ...Y en a qui voudraient pas partir d'ici. J'suis pas la seule. On abattrait les murs, que nous on bougerait pas. Tu les vois certaines, poussées dans les rues d'un jour à l'autre, sans famille, sans avoir quoi faire ? Ce serait criminel. Non. Non, ce n'est pas parfait ici, mais on se sent protégées.¹⁰⁵

Dès lors, la prise de position de la folle met en exergue la substitution identitaire opérée par l'hôpital. À l'extérieur, elle représente l'exclue et le néant ; à l'intérieur, elle incarne la patiente et un statut. C'est pourquoi la protection médicale confère une forme d'immunité sociale, malgré les conditions rudes le statut de malade est parfois préférable à celui de délinquante ou de prostituée.

¹⁰³ Ibid., p.7.

¹⁰⁴ Ibid., p.77.

¹⁰⁵ Ibid.,p.147.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

Cela étant, après des années de précarité extrême l'hôpital finit par devenir le seul véritable foyer des aliénées : « *J'ai aimé la Salpêtrière [...] c'est la première fois que j'ai senti qu'on m'aimait là-bas.* »¹⁰⁶ C'est là que la prospérité prend un sens relatif, celui de l'âme qui ne craint plus le lendemain. Cette ambiguïté nourrit l'idée d'un refuge car les structures de la Salpêtrière offrent une protection concrète contre les réalités de la rue, qu'il s'agisse de violences domestiques, de la prostitution forcée, des agressions extérieures, de l'errance ou de l'exploitation.

Ainsi, il est pertinent de noter que ce refuge est avant tout un choix par défaut. Ce n'est pas que la Salpêtrière soit une idylle hospitalière, c'est que la société du XIX^e siècle s'avère si hostile envers les femmes précaires et marginalisées que la prison médicale devient, par comparaison un moindre mal. Il est mentionné que : « *Loin d'hystériques qui dansent nu-pieds dans les couloirs froids, seule prédomine ici une lutte muette et quotidienne pour la normalité* »¹⁰⁷ Au demeurant, cette ambivalence se cristallise dans cet échange paradoxal c'est à dire la sécurité matérielle s'obtient au prix de la liberté individuelle. Dès lors, l'espace extérieur et libre s'apparente à une condamnation sociale, tandis que l'espace asilaire, malgré sa dureté institutionnelle devient une zone de stabilisation et de relative sécurité.

Par ailleurs, le dortoir revêt une double fonction servant autant de protection pour les internées que de paravent pour une société désireuse de rendre ses exclues invisibles. Il agit telle une structure sociale organisée et une cité de femmes où les gestes du quotidien recréent un semblant de vie domestique. En se mouvant avec pudeur, elles prouvent que l'institution est le seul lieu où elles peuvent être elles-mêmes. Nous citons à cet égard l'aspect routinier des marginalisées :

Dans le large dortoir, les activités quotidiennes s'exécutent dans le calme. Des femmes passent la serpillière entre et sous les lits métalliques ; d'autres font une brève toilette au gant au-dessus d'une bassine d'eau froide ; quelques-unes sont couchées, accablées de fatigue et de pensées, ne désirant converser avec personne ; certaines brossent leurs cheveux, parlent seules à voix basse, observant par la fenêtre la lumière tomber sur le parc ou un peu de neige résiste encore. Elles sont de tous âges, de treize à soixante-cinq ans, elles sont brunes, blondes ou rousses, minces ou épaisses, vêtues et coiffées comme elles le seraient à la ville, se meuvent avec pudeur ; loin de l'ambiance dépravée qui se fantasme en dehors, le dortoir ressemble plus à une maison de repos qu'à une aile dédiée aux hystériques¹⁰⁸

Néanmoins, derrière cette quête de normalité et ces gestes domestiques se devine une profonde prostration. Le refuge n'est qu'une illusion puisque ces aliénées, bien

¹⁰⁶ Ibid., pp.179-180.

¹⁰⁷ Ibid., p.15.

¹⁰⁸ Ibid., p.14.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

qu'ensemble dans ce dortoir, restent murées dans leur solitude et privées de tout avenir hors de ces murs métalliques. De plus, cette comparaison avec une maison de repos impose une vision biaisée : en esthétisant le quotidien de ces femmes la narratrice souligne l'ironie tragique de leur sort. Ainsi, ce calme n'est finalement pas celui de la convalescence, mais celui d'une vie suspendue par une société qui s'évertue à les ignorer plutôt qu'à tenter de leur donner une voix.

En poursuivant cette réflexion, le décor décrit de façon paisible masque la violence de l'institution psychiatrique, notamment des endroits tels le jardin siégé dans le parc de l'hôpital dans lequel : « *C'est un parc comme on en trouve d'autres à Paris, avec seulement plus de femmes que la moyenne [...] À l'abri des surveillantes, elles se confient, se consolent, [...] s'échangent des promesses pour quand elles sortiront d'ici* »¹⁰⁹ Ce qui se présente comme un espace de préservation de la dignité féminine sera bientôt exposé au regard des médecins, des internes et des observateurs extérieurs, réduisant de ce fait ce semblant de foyer en une simple salle d'attente avant la présentation spectaculaire de la folie.

2.1.2. La réalité carcérale : aliénation et dépossession de soi

Tout bien considéré, la Salpêtrière au XIX^e siècle se classe-t-elle finalement en tant que centre de détention ou de soins intensifs ? Telle est la vraie question. Si l'on s'appuie sur la définition de la prison en tant qu'espace de privation de liberté visant à transformer un individu par la discipline, alors l'hôpital psychiatrique est avant tout une prison du corps et de l'âme. Puis, elle se mue vers la fin du siècle en centre de recherche clinique où le soin reste secondaire par rapport à la classification et à l'exposition des maladies.

À vrai dire, la Salpêtrière s'avère tantôt un asile, tantôt un hôpital, mélangeant soins, surveillance et contrôle social. La preuve en est administrée par cet extrait : « *Entre l'asile et la prison, on mettait à la Salpêtrière ce que Paris ne savait pas gérer : les malades et les femmes* »¹¹⁰ Ainsi, elle reflète la vision de la société sur la folie et sur le rôle des femmes, elle décide des normes du genre et du comportement, définissant qui est marginale et qui ne l'est pas mais également qui doit être incarcérée et qui ne doit pas subir l'enfermement.

En outre, relativement aux aliénées qui y sont enfermées, la réalité quotidienne reste celle de la cellule, du règlement intérieur strict et de l'impossibilité à sortir, à titre d'illustration : « *À la Salpêtrière les rumeurs circulent plus vite que dans un village de province. Le moindre faux pas, la moindre attitude ambiguë attire une attention dont on se*

¹⁰⁹ Ibid., p.81.

¹¹⁰ Ibid., p.96.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

passerait bien. Elle ne peut pas se permettre qu'on la regarde avec un doute »¹¹¹ Cette institution adopte un système pénitentiaire et coercitif dans lequel les comportements déviants sont sévèrement réprimés par les médecins, sous prétexte de correction ou de guérison.

Par ailleurs, loin de s'en tenir à sa seule vocation médicale, elle reste hantée par une mémoire carcérale que l'architecture du panoptique ne suffit pas à effacer, en dépit d'un frontispice qui se veut rassurant à l'heure actuelle. Pour reprendre l'expression originale :

L'hôpital a aujourd'hui l'apparence apaisée. Mais les spectres de toutes ces femmes n'ont pas pour autant quitté les lieux. C'est un endroit chargé de fantômes, de hurlements et de corps meurtris. Un hôpital ou les murs seuls peuvent vous faire devenir folle si vous ne l'étiez pas en arrivant. Un hôpital ou derrière chaque fenêtre quelqu'un épie, quelqu'un voit ou a vu¹¹²

Malgré l'absence de contraintes physiques directes, l'omniprésence du regard masculin se substitue à l'enfermement cellulaire. Il illustre la transition vers une prison modernisée, axée sur la surveillance et le contrôle psychologique au détriment de la sanction corporelle. Cette persistance des dynamiques coercitives suggère que la fonction thérapeutique s'exerce de manière superficielle sur une structure fondamentale de relégation sociale. Dès lors, ces observations mettent en perspective la dualité de la Salpêtrière, institution de soins qui ne parvient point à occulter sa nature carcérale originelle.

Ajoutons que, l'institution se caractérise par une atmosphère inquiétante et angoissante qui traduit la dimension paupériste de l'enfermement, la violence étatique et le jugement de la morale. Nous mentionnons à cet égard une anaphore qui révèle avec acuité le passé effrayant de l'hôpital :

Fut un temps où des mendiants croupissaient au fond d'une cellule et se faisaient mordre les doigts et les orteils par des rats. Fut un temps où des prisonnières avaient été libérées par centaines dans le but d'être abattues sauvagement à l'entrée de l'hôpital. Fut un temps où une femme adultère pouvait être enfermée pour la seule raison qu'elle était adultère¹¹³

D'abord, la mention des rats renforce l'idée de la déchéance sociale, car au cours de cette ère la Salpêtrière ôtait toute humanité aux internées en laissant leurs corps à la merci de la vermine. Puis, le massacre fait référence aux événements de septembre 1792, soulignant que l'hôpital demeure un lieu de mort, où les occupants sont assimilés à des « rebuts » dont la vie n'a guère de valeur. Enfin, l'adultère, loin d'être une pathologie, incarne une faute morale dont l'internement opère la fusion entre déviance et folie.

¹¹¹ Ibid., p.114.

¹¹² Ibid., p.99.

¹¹³ Idem.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

À ce titre, la guérison s'affranchit du cadre médical au profit d'une logique comportementale puisqu'il s'agit d'asservir la rébellion domestique. En somme, l'anaphore « *fut un temps* » marque une rupture chronologique tout en mettant en lumière la stratification des horreurs accumulées. Ainsi, la Salpêtrière du XIX^e siècle demeure une prison qui s'évertue, coûte que coûte, à devenir un hôpital

2.2. Du traitement médical à l'isolement social des femmes

Entre les murs de l'hospice, le parcours de soin se confond avec une stratégie d'effacement dans la mesure où le traitement clinique relègue la citoyenne au rang d'aliénée, justifiant par le diagnostic médical son isolement social et sa disparition de la sphère publique.

2.2.1. Le regard masculin, instrument de maintien de l'isolement

Quand nous abordons le confinement et l'isolement social de la gent féminine, il est crucial de comprendre la vision imprégnée de préjugés du centre vis-à-vis de l'hôpital situé à la périphérie de Paris, en l'occurrence les discours masculins tenus sur les aliénées qui relèvent paradoxalement de l'imaginaire et du fantasme collectif. Cette assertion est étayée par le passage reproduit ci-dessous :

En dehors des murs de la Salpêtrière, dans les salons et les cafés, on imagine ce à quoi peut bien ressembler le service de Charcot, dit le « service des hystériques » on se représente des femmes nues qui courent dans les couloirs, se cognent le front contre le carrelage, écartent les jambes pour accueillir un amant imaginaire, hurlent à gorge déployée de l'aube au coucher. On décrit des corps de folles entrant en convulsion sous des draps blancs, des mines grimaçantes sous des cheveux hirsutes, des visages de vieilles femmes qu'on fait bien de maintenir à l'écart, même si on ne saurait dire pour quelle raison exactement, celles-ci n'ayant commis ni offense ni crime. Pour ces gens que la moindre excentricité affole, qu'ils soient bourgeois ou prolétaires, songer à ces aliénées excite leur désir et alimente leurs craintes. Les folles les fascinent et leur font horreur. Leur déception serait certaine s'ils venaient faire un tour dans le service en cette fin de matinée¹¹⁴

Effectivement, la Salpêtrière au-delà des soins administrés se fluctue et se subsiste en un espace de projection, où l'on encourage la claustration et la mise en quarantaine des femmes afin d'assouvir les envies d'une communauté donnée notamment la bourgeoisie parisienne. Ainsi, le discours masculin transforme la pathologie en spectacle érotico-morbide car l'hystérique séquestrée entre les murs de l'asile est imaginée dans une posture de débridement sexuel et de bestialité.

De surcroît, à travers l'esthétisation de la souffrance dans les salles d'auditorium des célèbres leçons de Mardi, le regard médical et social fige ces femmes dans leur statut de malades rendant leur retour à la vie civile hautement improbable, car elles demeurent

¹¹⁴ Ibid., p.14.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

associées à l'infamie où à l'étrangeté. De ce fait, leur mise à l'écart n'est pas motivée par une dangerosité, mais par une excentricité perçue.

2.2.2. La bourgeoisie face au divertissement de la marge

Le bal de la mi-carême connu sous le nom de bal des folles est un événement organisé chaque année à l'hôpital psychiatrique de la Salpêtrière sous prétexte d'apporter aux pensionnaires une nuance de normalité et un moment de répit dans leur vie d'internement. Cette mise en scène trouve un écho direct dans la formulation suivante, où la narratrice met en exergue la tension entre spectacle et soin :

_ Il serait en effet navrant que la Salpêtrière devienne un cirque à femmes
_ Si vous faites référence aux cours publics du docteur Charcot, ils sont tout ce qu'il y a de plus honorable dans la profession.
_ Et votre bal, alors ? j'ignorais que les hôpitaux étaient des lieux de mondanités.
_ Le bal de la mi-carême divertit les aliénées et leur permet de retrouver un semblant de normalité.
_ C'est les bourgeois que vous divertissez. ¹¹⁵

A l'origine, la mi-carême¹¹⁶ renvoie à une fête carnavalesque traditionnelle chrétienne et française répandue surtout dans la région parisienne. Dans le contexte de notre analyse, la Salpêtrière se mue temporairement en un espace hybride où la marge et le centre se rencontrent. Nous soulignons que le bannissement n'est pas aboli par le bal ; au contraire, la fête costumée réaffirme la domination masculine. Alors que la bourgeoisie a le privilège de circuler entre les espaces en passant du salon parisien à l'asile, les internées restent prisonnières dans leur périmètre, même lorsqu'elles dansent.

Par la suite, l'usage de l'expression « *lieu de mondanités* » évoque le voyeurisme spatial par le franchissement de la limite c'est-à-dire que le bourgeois franchit le seuil de l'asile afin de ressentir des frissons, dans une démarche dénuée de toute empathie. Ainsi, la marginale conserve pleinement son statut de marginale en étant mise en lumière uniquement pour faire office de décor de théâtre. Puis, l'expression « *cirque à femmes* » suggère que l'espace de soin est détourné, l'hôpital perd sa fonction médicale pour devenir une arène de spectacle.

En dernière analyse, le dialogue mentionne entre autres une normalité de façade qui se déguise en intérêt clinique dans le but d'occulter sa véritable fonction, à savoir assouvir le désir et la curiosité de la classe supérieure sans risquer la contamination sociale et psychologique. Nous pouvons convoquer à cet effet le stéréotype de la folle agressive et possédée : « *croyez-vous que l'on puisse les regarder dans les yeux* »¹¹⁷ Ainsi, la mise en

¹¹⁵ Ibid., p.120.

¹¹⁶ <https://franco.wiki/fr/Mi-Car%C3%A0me.html>

¹¹⁷ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.212.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

scène de l'altérité durant le bal permet de légitimer par contraste sa propre santé mentale et sa civilité tout en incitant à la consommation de l'intime où le corps de la femme devient un divertissement pour ceux qui ont le privilège de ne pas souffrir.

3. Une marge symbolique : un microcosme de la société patriarcale

Au delà de sa fonction clinique, la Salpêtrière s'érige en marge symbolique puisqu'elle constitue un véritable microcosme de la société patriarcale. En son sein, les hiérarchies de pouvoir et les rapports de domination masculine sont reproduits de manière exacerbée, transformant l'asile en un théâtre où se joue, à huis clos la soumission des femmes.

3.1. Entre relégation et résistance : la Salpêtrière comme espace liminaire féminin

En premier lieu, l'adjectif « liminaire » trouve ses racines dans le latin classique *liminaris*¹¹⁸ et signifie le seuil d'un concept donné, autrement dit l'entre-deux. Cela conduit à s'interroger : qu'entend-on par un espace liminaire ou liminal ? Ainsi que le précise Marie-Christine Fourny dans son article: *« l'espace liminal est celui où se gère la relation et où se fixe le statut social de celle-ci. La liminalité permet de ce fait de saisir cette dynamique entre la forme spatiale de la frontière et la fonction frontalière de l'espace. »*¹¹⁹ Il désigne un lieu de transition, c'est-à-dire un espace exclusivement dévolu au passage d'un point A à un point B plutôt qu'à l'habitation. Ce seuil incarne ainsi l'entre-deux, à la fois spatial et symbolique, où se négocient les rapports de force et le statut social de celui qui l'emprunte.

Au demeurant, Au sein de la Salpêtrière du XIX^e siècle, la liminarité, envisagée en tant qu'instrument de domination clinique, se manifeste d'abord sous la forme d'un dispositif de pouvoir où le corps féminin est maintenu dans un état de suspension ontologique. Pour des cliniciens tels que Jean-Martin Charcot et Josepe Babinski¹²⁰, l'asile fonctionne à la manière d'une scène où la folie est extraite de son désordre pour être mise en spectacle. Ainsi que le suggère la citation suivante : *« Les femmes de la Salpêtrière n'étaient désormais plus des pestifères dont on cherchait à cacher l'existence, mais des sujets de divertissement que l'on exposait à pleine lumière sans remords »*¹²¹ Dès lors, la liminarité réside en l'occurrence dans l'exploitation des états de conscience altérés,

¹¹⁸ Nouveau dictionnaire étymologique et historique Larousse, sous la direction de DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Paris, Larousse, 1964, p.424.

¹¹⁹ FOURNY, Marie-Christine, « La frontière comme espace liminal », *Revue de Géographie Alpine*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2014.

¹²⁰ À la fin de son internat, Joseph Babinski intègre les leçons de la Salpêtrière en tant que chef de clinique et élève privilégié du docteur Charcot.

¹²¹ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.98.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

notamment l'hypnose et la crise hystérique, qui placent la patiente dans un entre-deux instable, à la frontière de la veille et du sommeil, de la raison et de l'aliénation.

Toutefois, la nature même de cet espace de transition permet un basculement sémantique où la liminarité devient le symbole d'une résistance subversive. Parce que l'asile est un lieu d'exclusion où les normes de la société patriarcale sont momentanément suspendues par l'étiquette de la folie, il s'y crée une liberté paradoxale à l'insu des institutions. En effet, cette interprétation trouve son fondement dans les lignes qui suivent :

selon la définition anthropologique des rites de passage (Fabietti et Remotti, 2009) pendant la période liminale, l'individu, qui participe à un rite de transition, se retrouve dans une phase intermédiaire entre deux positions socialement définies : le vieux rôle qu'il abandonne et le nouveau qu'il doit encore obtenir. il habite donc une situation de marge entre un état antérieur et un état postérieur¹²²

Dans l'espace des dortoirs, la liminarité favorise l'incubation d'une révolte silencieuse et la genèse d'une sororité clandestine, unifiant des femmes que le diagnostic tendait à isoler. La résistance s'organise alors par le détournement du stigmate, en habitant stratégiquement ce seuil, les patientes retournent les symptômes attendus : crises simulées, mutisme choisi ou parodie des attentes médicales contre leurs oppresseurs. En jouant de leur invisibilité sociale, elles transmutent l'espace de leur enfermement en un lieu de témoignage et de résistance active.

3.2. La Salpêtrière comme « harem carcéral » : entre assignation spatiale et résistances féminines

Afin d'amorcer notre réflexion, il convient de mettre en exergue la définition probante des notions de masculin et de féminin proposée par le Dictionnaire des symboles d'un point de vue spirituel : « *ils désignent non pas la sexualité, mais le don et la réceptivité. Dans ce sens ésotérique, le céleste est masculin et le terrestre féminin.* » ¹²³ Cette opposition entre le don, assimilé à l'homme actif, et la réceptivité, associée à la femme passive, illustre la manière dont la pensée symbolique inscrit fréquemment le féminin dans une position de subordination et d'attente. Ces représentations symboliques ont ainsi constitué un socle culturel, ayant contribué à légitimer des rapports de pouvoir genrés, fondés sur la suprématie masculine ainsi que le sexisme structurel.

Nous poursuivons dans la même lignée avec les notions de domination masculine et de résistance féminine au sein de l'espace clos de la Salpêtrière. D'un point de vue symbolique, l'organisation interne du dispositif hospitalier s'apparente en une forme

¹²² TALLARICO, Serena, BAUBET, Thierry, « la mer comme espace liminal », *Cahiers Rhizome*, Lyon, ORS-PERE Samdarra, n 63, 2021, p.68.

¹²³ *Le dictionnaire des symboles*, sous la direction de CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, Paris, éditions Bouquins, 2020, p.709.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

d'espace clos rappelant, par analogie, la logique du harem, entité perçue en tant que lieu réservé aux femmes et structuré par une relation de pouvoir asymétrique. Cette dynamique s'éclaire à la lumière de cette représentation : « *Les harems ottomans où des odalisques voilées et dévoilées, vouées corps et âme à leur roi et maître le sultan, constituèrent le fantasme masculin suprême transformé par l'imagination de maints artistes en jardin de délices* »¹²⁴ Ce parallélisme permet de mettre en évidence les mécanismes de domination qui se jouent à la Salpêtrière. Là où le sultan règne sur son divan, Jean-Martin Charcot exerce son autorité depuis l'amphithéâtre, transformant l'acte médical en une véritable mise en scène du pouvoir. Les manipulations physiques opérées lors des leçons de mardi et des séances d'hypnose traduisent alors une emprise sur les corps féminins, faisant de l'espace hospitalier le théâtre d'une domination à la fois scientifique, symbolique et genrée.

De plus, le harem est indissociable de sa représentation visuelle, notamment à travers les peintures d'odalisques qui ont largement nourri l'imaginaire orientaliste. À la Salpêtrière, le service iconographique d'Albert Londe, analysé au premier chapitre, s'inscrit dans une logique comparable car la photographie des patientes saisie dans des attitudes dites passionnelles (menace, colère, extase ou moquerie), favorise la circulation des clichés et contribue à l'élaboration de véritables canons de la folie féminine. Au point de rencontre de ces logiques, la science rejoint le fantasme, puisque la patiente devient à la fois objet d'observation, image de collection et figure emblématique de ce que l'on pourrait qualifier de « harem médical.»

En effet, nous abordons la figure du docteur Jean-Martin Charcot comme celle d'un « sultan scientifique », dans la mesure où il règne sur un espace où les corps féminins sont convoqués, exhibés et classés selon son autorité, alimentant ainsi la représentation de la femme-objet. À cet égard, nous citons un passage de notre corpus qui illustre l'entrée des patientes tant attendue par l'élite parisienne: « *Ce sont tour à tour des laitières et des marquises, des paysannes et des pierrettes, des mousquetaires et des colombines, des cavalières et des magiciennes, des troubadours et des marins, des paysannes et des reines.* »¹²⁵ Cet extrait matérialise le moment où le « harem » s'ouvre au monde extérieur, marquant une transition vers une forme de spectacle social assimilable à un carnaval du pouvoir médical. Les déguisements imposés ou encouragés par le médecin s'érigent alors en dispositif de dépersonnalisation, effaçant l'identité sociale réelle des patientes afin de

¹²⁴ <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/harem>

¹²⁵ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.213.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

les transformer en archétypes issus de l'imaginaire culturel dominant, largement façonné par une culture masculine du regard et de la représentation.

Cependant, si la Salpêtrière incarne le harem de Charcot, elle constitue simultanément un anti-harem des femmes, c'est-à-dire un lieu où l'oppression engendre des formes subtiles de résistance et où le corps devient à la fois prison et arme symbolique. Ce retournement s'éclaire ainsi : « *les filles de Charcot partagent une aisance et une normalité qui étonnent. On imaginait aussi des costumes grotesques et des airs de bouffonnes, et l'on se surprend de cette prestance digne de comédiennes de théâtre.* »¹²⁶ En effet, l'illusion de la normalité révèle que la résistance peut naître du fait de « jouer le jeu », en offrant aux regards dominants exactement ce qu'ils attendent : une folie mise en scène, élégante, contenue et esthétisée. Dans cette performance, la frontière entre folie et raison se brouille, dans la mesure où elle détourne et met en crise le diagnostic qui les enferme.

Par ailleurs, le dortoir peut également être appréhendé comme un espace de murmure, où les patientes développent une sociabilité discrète et invisible au regard médical, donnant lieu à l'émergence d'une mémoire féminine collective. Dans certaines traditions littéraires et symboliques, le harem n'est pas seulement un lieu d'oppression, mais aussi un espace de confidences, de solidarité et d'échanges entre femmes. La preuve en est administrée par cet extrait :

Rose-Henriette. Elle était domestique chez des bourgeois. À force de s'être harcelé par l'patron, elle a fini par craquer. Vois l'autre, celle qui marche sur la pointe des pieds, Anne-Claude. Tombée dans les escaliers, elle fuyait les coups d'son mari. Et la p'tite Valentine, avec sa tresse dans les cheveux et son bras qui n'en fait qu'à sa tête : agressée par un obsédé alors qu'elle sortait d'la blanchisserie. Bon, y a pas que des femmes qui sont là à cause de gars, bien sûr. Aglaé là-bas, celle qu'est paralysée du visage, elle s'est jetée du troisième après la mort de sa p'tite. Hersilie, la même en face qui bouge pas, c'est un chien qui l'a attaquée. Après, y en a qui ont jamais parlé, on connaît même pas leurs noms. Enfin voilà. Sacré portrait pour un premier jour, hein ?¹²⁷

L'espace transmet les récits de vie des autres femmes internées, révélant que leur folie répond directement aux violences masculines. Ce constat mène à envisager le dortoir à un gynécée antique, dont la définition classique atteste son caractère exclusive : « *Appartement réservé aux femmes dans les maisons grecques et romaines.* »¹²⁸ Contrairement au harem, tourné vers le regard du maître, le gynécée est orienté vers l'intérieur et peut ainsi être associé à une forme de repli et de résilience. De ce fait, la Salpêtrière, en enfermant, produit paradoxalement un espace où les aliénées élaborent des formes de présence, de mémoire et de révolte silencieuse.

¹²⁶ Idem

¹²⁷ Ibid., p.106.

¹²⁸ *Le dictionnaire Hachette*, sous la direction de AUGER Antoine, FAUVERGUE Paul, SARNETTE André, Paris, Hachette, 2016, p.738.

Chapitre II: la Salpêtrière est à la périphérie de Paris

De surcroît, loin d'être une pure passivité, les symptômes s'érigent en contre-langage et en mise en scène de la résistance. Alors que Charcot entendait déchiffrer le corps des hystériques à la manière d'un livre ouvert, offrant leurs crises à son exégèse médicale, ces femmes ont écrit dans les marges. Privées de parole rationnelle, elles ont mobilisé le seul langage disponible : celui du corps, conçu comme un masque théâtral, comme l'indique la définition suivante : « *le masque de théâtre (...) est une modalité de la manifestation de soi universelle* »¹²⁹ L'attaque hystérique surpasse alors le statut d'une maladie dans l'optique de s'interpréter métaphoriquement en un hiéroglyphe de la révolte, en imitant la crise attendue, les femmes parodient les attentes du maître tout en préservant une part d'inaccessibilité.

De manière concise, la Salpêtrière se révèle ainsi tel un espace cryptique où s'enfouit la vie sociale des patientes, reléguées à une existence « sous la surface ». Leurs crises, leurs spasmes et leurs transes peuvent être lus comme des messages codés émis depuis cette crypte. Il s'agit d'une marge invisible où elles sont les seules détentrices des conditions d'accès à leur propre vérité, tandis que Charcot croit en détenir le contrôle et l'interprétation.

Conclusion

En définitive, l'analyse de notre deuxième chapitre s'appuie sur la grille descriptive de Hamon et la pensée foucaldienne pour démontrer que la Salpêtrière dépasse le simple cadre asilaire et s'érige en « harem de la folie ». En articulant les plans géographique, social et symbolique, l'étude révèle un espace de relégation patriarcale et de surveillance panoptique où les corps féminins sont claquemurés. Néanmoins, loin de n'être qu'une hétérotopie corrective matérialisant la domination masculine au XIX^e siècle, l'asile se configure comme un lieu de liminarité, devenant ainsi un entre-deux propice à la résistance féminine et à une réappropriation progressive de l'espace par les marginalisées

¹²⁹ *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, Paris, puf, 2010, p.710.

Chapitre III
Du refus de la tradition littéraire à
la contestation de l'ordre
patriarcal

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

Introduction

Notre troisième chapitre se propose d'analyser la manière dont l'écriture de Victoria Mas opère une rupture nette avec les procédés littéraires traditionnels. Notre objectif consiste à démontrer que cette déconstruction formelle constitue le fondement d'une critique féministe radicale, érigeant le récit historique en un espace de résistance et de sororité face à l'ordre patriarcal.

À cet égard, nous examinerons les procédés narratifs qui s'inscrivent en marge de la tradition littéraire, en nous appuyant notamment sur une subversion des instances narratives théorisées par Gérard Genette. En récusant l'autorité du narrateur omniscient, le récit déplace le centre de perception vers des consciences jusque-là réduites au silence et invisibilisées par le discours canonique.

Par la suite, cette décentration fait place à une polyphonie au féminin, à l'instar de la structure dialogique de Mikhaïel Bakhtine. Ce déploiement de voix plurielles permet d'affranchir les figures féminines de leur condition d'objets cliniques pour les ériger en sujets souverains ; leur parole insoumise vient en effet briser le monologue autoritaire du cadre institutionnel. En donnant la parole à ces subjectivités au sein de l'espace asilaire, l'autrice substitue la vérité plurielle du vécu à la vérité rationnelle et hégémonique du diagnostic médical.

L'analyse s'orientera par ailleurs vers la transgénéricité de l'œuvre. Dans le *bal des folles*, cette démarche se manifeste par une hybridation audacieuse entre le roman historique, le théâtre de l'absurde, l'écriture de l'intime et la poésie. Cette porosité des genres témoigne d'une volonté de sortir du cadre préétabli et ce refus de fixation générique fait écho à la libération des corps et des esprits, suggérant que l'émancipation des femmes nécessite l'invention d'une forme littéraire mouvante.

Enfin, notre corpus se situe à l'intersection du récit historique, de la critique sociale et du plaidoyer féministe. Si *le Robert* définit le féminisme telle : «une doctrine qui préconise l'égalité entre l'homme et la femme, et l'extension du rôle de la femme dans la société », ¹³⁰ L'écriture de Mas dépasse la simple revendication des droits féminins. Elle met en œuvre une rupture ontologique avec l'ordre patriarcal, ouvrant la voie à une conscience sororale en quête de visibilité et porteuse d'une nouvelle dynamique politique.

¹³⁰ *Le dictionnaire de Français*, sous la direction de BAUCHER Bérengère, HUAULT Elizabeth, LENTAIGNE Anne-Marie, Paris, le Robert, 2016, p.179.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

1. Voix et voies du texte : le refus de la tradition littéraire

Dans cette section, nous soutenons que l'écriture massienne étudiée se construit en contrepoint de la tradition littéraire dominante, historiquement masculine et patriarcale. Ainsi, l'usage du terme « voix » dans notre titre renvoie à la pluralité des paroles féminines, et « voies » à des chemins narratifs novateurs, qui s'écartent des modèles figés de la littérature réaliste du XIX^e siècle.

1.1. L'instance narrative : une polyphonie au féminin

Issue de l'étymologie latine *polyphonia*¹³¹ et du grecque *phonê*¹³², la polyphonie désigne originellement une pluralité de voix. Appliquée à la littérature, cette notion renvoie à la présence de voix multiples et indépendantes au sein d'un même récit. Par conséquent, le roman polyphonique rompt avec le modèle monologique traditionnel, où le narrateur centralise le contrôle exclusif de la narration afin de privilégier la coexistence de plusieurs consciences souveraines.

C'est principalement au XX^e siècle que cette dynamique est conceptualisée en théorie littéraire par Mikhaïl Bakhtine, à partir de son étude des romans de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski. Dans *la poétique de Dostoïevski*, il met en exergue la spécificité de cette démarche narrative :

Dostoïevski est en effet selon Bakhtine le créateur du « roman polyphonique » dont le principe est le dialogue. Loin de faire du personnage un « il » enfermé dans un réseau de déterminations (la nature humaine, le type social, le caractère psychologique), il en fait un « tu », une liberté. Au lieu de le déterminer, il l'interroge, le provoque, l'écoute¹³³. En d'autres termes, le récit polyphonique est un espace d'émancipation où les personnages accèdent au statut de sujets autonomes, affranchis des déterminismes sociaux ou psychologiques et préservés de la tutelle d'un unique narrateur. Grâce à cette préservation de l'intégrité de chaque voix au cœur de la structure dialogique, l'écrivain abandonne toute prétention à une vérité monolithique dans l'optique de transformer le texte en une confrontation vivante de libertés.

Sous cet angle précis, il convient de rappeler qu'au XIX^e siècle le discours médical de l'époque se déployait de manière fondamentalement monologique, imposant une vérité univoque dictée par la sphère masculine. Or, notre corpus rétablit précisément la polyphonie en rendant leur souveraineté à des voix historiquement réduites au silence.

¹³¹ *Nouveau dictionnaire étymologique et historique Larousse*, sous la direction de DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Paris, Larousse, 1964, p.583.

¹³² *Idem*

¹³³ BAKHTINE, Mikhaïl, *la poétique de Dostoïevski*, Paris, éditions du Seuil, 1970, p.14.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

De ce fait, le récit dépasse la simple multiplication des angles de vue pour faire éclater des réalités psychologiques irréconciliables. C'est en ce sens que Bakhtine poursuit sa démonstration :

ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné¹³⁴

Dans le prolongement de cette idée, la polyphonie implique que le personnage soit envisagé en qualité de sujet, par opposition au statut d'objet. Cela s'illustre par sa conception, selon laquelle les personnages romanesques sont : « *non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant* »¹³⁵ Au sein du *bal des folles*, les femmes s'affranchissent de leur condition de simples patientes objectivées par un regard médical extérieur afin de devenir des consciences qui expriment leur propre vérité. De cette manière, cette organisation romanesque fait apparaître, sur un pied d'égalité, différentes facettes de la condition de « la femme exclue » : la jeune femme abusée et traumatisée, la vieille femme indigente dont la solitude est pathologisée, ou encore la bourgeoise rebelle internée pour son insoumission aux normes patriarcales

À la lumière de cette grille de lecture, l'analyse de l'instance narrative de notre corpus met en évidence une multiplicité de voix émanant des figures féminines aux postures irréductibles. D'une part, la posture de Geneviève rigoureusement ancrée dans la rationalité scientifique et le dogme charcotien, se heurte, d'autre part, à la sensibilité d'Eugénie, qui affirme converser avec les défunts. De la sorte, la matérialisation de la polyphonie réside dans le refus catégorique du récit de trancher entre la folie supposée d'Eugénie et la possibilité d'un don transcendant. En maintenant ainsi la coexistence de ces deux visions antagonistes sans en privilégier aucune, la narration suspend tout jugement autoritaire afin d'ériger le roman en un authentique espace dialogique.

Par ailleurs, cette tension dialogique ne demeure pas uniquement exogène, mais s'infiltré au cœur même de la conscience de Geneviève, donnant lieu à une micro-polyphonie. En effet, sous l'influence des révélations d'Eugénie, la parole intérieure de l'infirmière devient le théâtre d'un conflit discursif où le discours officiel de la raison médicale est progressivement parasité, puis ébranlé, par la voix de la spiritualité et la résurgence de ses propres traumatismes intimes.

¹³⁴ Ibid., p.33.

¹³⁵ Idem

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

C'est pourquoi cette pluralité de conditions se traduit par ce que Bakhtine nomme l'hétéroglossie (ou plurilinguisme social). En la matière, l'espace romanesque se constitue en un point de rencontre où cohabitent des langages idéologiquement concurrents. On y distingue notamment le discours clinique et positiviste des aliénistes, auquel se mêle le jargon mondain de la bourgeoisie parisienne soucieuse d'exclure ses membres déviants, ainsi que les voix marginalisées, populaires ou traumatiques des internées. Par le jeu de la confrontation de ces différents idiolectes, l'hétéroglossie parvient à neutraliser la prétendue objectivité du verdict médical afin de le révéler comme un produit socio-discursif déterminé par des rapports de classe et de genre.

En ultime analyse, le récit préserve ces parcours de tout discours irrévocable qui risquerait de les aplanir. Il laisse chaque conscience s'exprimer selon sa vérité propre, montrant ainsi que la folie constitue une étiquette politique apposée sur des trajectoires brisées. En définitive, cette juxtaposition de voix autonomes, qui maintiennent leur singularité tout en se répondant dans leur marginalité commune, permet au récit d'atteindre une dimension polyphonique plénière, substituant au diagnostic médical univoque une multiplicité de réalités vécues.

1.2. La perspective narrative : une focalisation interne pour une conscience féminine

La narratologie de Gérard Genette a profondément renouvelé l'analyse du récit en distinguant, parmi ses modes de représentation, celui de la perspective narrative ou des points de focalisation. Dans *la poétique du roman*, Vincent Jouve souligne à cet égard que : « *l'étude de la focalisation tente de répondre à la question : qui perçoit ?* »¹³⁶ Cette interrogation déplace opportunément l'attention du narrateur vers le point de vue adopté dans le récit, mettant de cette manière en lumière la façon dont la diégèse est filtrée par une conscience particulière.

Dans le cas où celui qui perçoit est un personnage, le point focal se situe dans l'œil ou la conscience d'un protagoniste principal ou secondaire ; de ce fait le narrateur possède un degré d'information équivalent à celui du personnage : « *On parlera de focalisation interne lorsque le narrateur adapte son récit au point de vue d'un personnage. C'est donc ici qu'il y a restriction de champ et sélection de l'information.* »¹³⁷ Dès lors, le récit se limite aux perceptions sensorielles et à l'intériorité de ce dernier. Ce prisme subjectif

¹³⁶ JOUVE, Vincent, *la poétique du roman*, Paris, Sedes, 1999, p.33.

¹³⁷ Idem

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

restreint l'horizon d'information du lecteur à ce que le personnage sait ou croit. Il en résulte une immersion psychologique intense et une découverte progressive, voire fragmentée, de l'intrigue.

Dans cette même perspective, il apparaît désormais pertinent d'explorer l'intériorité de chacune des figures féminines, en adoptant leur point de vue interne. S'agissant d'Eugénie, le narrateur se loge dans sa conscience afin d'épouser sa libération personnelle: « *Pour la première fois, j'ai eu le sentiment que je n'étais pas l'anormale au milieu de la foule, mais bien la seule normale au milieu des autres.* »¹³⁸ Ce recours au discours indirect libre vient renforcer la focalisation interne. On y décèle une prise de conscience qui traduit une affirmation identitaire, tandis que l'intensité du sentiment exprimé révèle une expérience vécue de l'intérieur, propre à la psyché du personnage

De surcroît, la narration adopte en l'occurrence un point de vue interne afin de souligner la puissance destructrice des rumeurs et la persistance du stigmat : « *Des années à la Salpêtrière lui avaient fait comprendre que les rumeurs faisaient plus de ravages que les faits, qu'une aliénée même guérie demeurait une aliénée aux yeux des autres, et qu'aucune vérité ne pouvait réhabiliter un nom qu'un mensonge avait souillé.* »¹³⁹ A priori, le lecteur assimile, perçoit, partage son angoisse et mesure sa lucidité face à une identité imposée par les autres, qu'elle ressent sur le mode de l'irréversibilité.

Puis, en s'exprimant à la première personne, Louise expose sa propre vérité, qui oscille entre espoir et certitude. De la sorte, nous décelons une perspective d'avenir personnelle : « *Il va m'épouser, tu sais.* »¹⁴⁰ Ce faisant, le recours à la focalisation interne génère par ce biais une empathie immédiate, car il donne à voir le mariage sous les traits d'une échappatoire de la marge, s'affranchissant de sa seule dimension d'événement social.

En écho à cela, cette perspective résonne également dans la scène où, à travers les yeux et les évaluations passés de Thérèse, la folie se dépouille de tout essentialisme universel pour s'affirmer en tant que force structurée par des rapports de pouvoir et de genre. Nous illustrons nos propos par la citation qui suit :

Elle se souvient de clients, les plus convenables, les plus propres au premier abord, qui une fois la porte de la studette fermée se révélaient de véritables malades. Mais la folie des hommes n'est pas comparable à celle des femmes : les hommes l'exercent sur les autres ; les femmes, sur elles-mêmes.¹⁴¹

¹³⁸ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.151.

¹³⁹ Ibid., p.156.

¹⁴⁰ Ibid., p.48.

¹⁴¹ Ibid., p107.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

Concrètement, la folie s'articule selon une polarité de genre dans la mesure où, chez l'homme, elle s'exprime sous la forme de l'extension d'un privilège social, se traduisant par une volonté de domination et d'emprise sur autrui. À l'inverse, elle s'inscrit chez la femme en tant que produit d'une aliénation systémique, où le corps propre demeure l'unique territoire disponible pour exercer un contrôle, dont l'aboutissement prend une forme autodestructrice.

1.3. Une écriture de la subversion : du fantastique à la parole transgressive

L'emploi du registre fantastique constitue une stratégie délibérée s'inscrivant dans une visée politique et sociale. Ainsi, ce choix esthétique permet de déjouer les mécanismes de pouvoir, en articulant une critique implicite mais systémique des discours médicaux et patriarcaux. C'est à ce titre que s'impose la définition, a priori incontournable, du *Dictionnaire du littéraire* :

Le fantastique est le registre qui correspond aux émotions de peur et d'angoisse. Il est caractérisé par le renversement des perceptions rationnelles du réel, l'immixtion du doute dans les représentations établies et la proximité d'un supra ou antinaturel. Le fantastique déborde la littérature et s'exprime dans toutes les formes d'art.¹⁴²

En poursuivant cette réflexion, il apparaît qu'en s'affranchissant des codes classiques du Merveilleux, Mas inscrit son œuvre dans une dynamique de subversion. Naviguant à la lisière du réel et de l'imaginaire, elle déploie un espace critique et singulier, conçu pour ébranler les certitudes scientifiques et interroger les fondements moraux qui structurent la société.

Dans notre corpus, le registre fantastique réside principalement dans le don d'Eugénie Cléry, dotée de la capacité à communiquer avec les défuntes dans le cadre historique du XIX^e siècle. Elle instaure par là-même un conflit central avec le rationalisme médical de l'époque : «*Je n'ai rien demandé. C'est arrivé, voilà tout. Babinski sourit. – Entendre des défunts n'est pas le genre de choses qui "arrivent"*»¹⁴³ Alors que les médecins de la Salpêtrière, à l'instar de Charcot et Babinski, s'efforcent de réduire ces visions à de simples diagnostics d'hystérie ou de mythomanie, les preuves matérielles viennent contredire et fragiliser leur logique scientifique.

Sous cet angle précis, la force subversive repose sur un renversement de la dialectique du regard, où l'autorité du clinicien se trouve décentrée au profit de la lucidité de la patiente. Il en résulte que le sujet interné se révèle exempt de toute défaillance cognitive,

¹⁴² *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, Paris, puf, 2010, p.226.

¹⁴³ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.121.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

tandis que l'institution psychiatrique s'enferme dans une aporie rationaliste. Ce passage substitue la peur du médecin devant l'inconnu au simple dérèglement diagnostiqué :

Pouvez-vous me dire exactement pourquoi je suis ici ?

- La réponse n'est-elle pas évidente ?
- On accepte bien qu'une jeune fille ait vu la Vierge à Lourdes.
- Il ne s'agit pas de la même chose.
- Pourquoi ? Pour quelle raison est-il accepté de croire en Dieu, et inconvenant de croire aux Esprits ?
- La croyance et la foi sont une chose. Voir et entendre des défunts, comme vous le prétendez, est anormal.
- Vous voyez bien que je ne suis pas folle. Jamais je n'ai souffert d'une crise. Je n'ai aucune raison de rester ici. Aucune !
- Nous avons des raisons de penser que vous souffrez sans doute d'un dérèglement...
- Je ne souffre de rien. Vous redoutez juste ce que vous ne comprenez pas.¹⁴⁴

Cela étant admis, le discours final de l'héroïne agit sous la forme d'une rupture du contrat asilaire, dénonçant la fonction de la Salpêtrière en tant que dispositif de neutralisation de l'altérité, bien loin d'un espace de soin. Cette inversion sémantique transforme le silence imposé aux femmes en une critique analytique du pouvoir, réduisant le prétendu savoir médical à un mécanisme de défense face à l'irruption du métaphysique.

D'un autre côté, en se montrant récalcitrante, Eugénie pointe l'indécence des détenteurs du pouvoir symbolique, elle opère une désacralisation de l'éthos médical et dénonce radicalement la chosification ontologique subie par les aliénées : *«Vous vous prétendez soignants... Avez-vous seulement vu vos crétins en blanc derrière, qui depuis tout à l'heure nous lorgnent comme si nous étions de la viande ! Vous êtes méprisables !»*¹⁴⁵ Au niveau de la sémiotique du corps, l'assimilation des patientes à de la viande transforme la salle d'examen en un espace de consommation visuelle. Finalement, la subversion réside dans le fait que la protagoniste s'approprie le pouvoir de définition, caractérisant le regard médical comme une pulsion prédatrice.

En parallèle, sur le niveau pragmatique du discours, en qualifiant les internes de « crétins » et de « méprisables », Eugénie opère un renversement de la hiérarchie intellectuelle en s'arrogeant le droit de juger ceux qui sont censés l'évaluer. Par conséquent, l'injure cesse d'être le symptôme d'une pathologie nerveuse pour devenir un outil de résistance politique visant à produire une rupture d'intelligibilité, dans le système de pouvoir. En refusant le langage de la déférence, elle transforme le rapport de force afin que le soignant, débusqué dans sa posture de voyeur, perd sa neutralité scientifique dans

¹⁴⁴ Idem

¹⁴⁵ Idem

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

l'optique de devenir la cible d'une condamnation morale, révélant ainsi la faillite éthique de la Salpêtrière.

2. De la transgénéricité à la sororité : une modernité littéraire engagée

La transgénéricité désigne une pratique littéraire qui consiste à mêler délibérément plusieurs genres au sein d'une même structure. En effet, selon Renata Jakubczuk : *«Si la transgression peut être comprise comme un acte de violation des normes, des lois régissant un domaine, ou un acte de franchissement des interdits, la transgénéricité en est une forme particulière»*¹⁴⁶ En qualifiant cette démarche de transgression, elle suggère que les genres littéraires traditionnels fonctionnent à la manière de frontières ou de lois que l'écrivain moderne choisit de franchir.

Dans notre corpus, cette nature malléable et cette capacité assimilatrice permettent au roman de se renouveler, de se transmuter, de s'approprier et de fusionner des codes hétérogènes. À cet égard, l'écriture transgénéricité : *«se caractérise par une certaine abolition des traditions, des normes traditionnelles donnant libre cours à l'innovation, à une grande diversité formelle, à un éclatement des conventions littéraires établies, à une pulsion de déchirement.»*¹⁴⁷ Donc, l'écriture mouvante et plurielle de Victoria Mas impose une multiplicité des formes qui participe à la remise en question des cadres esthétiques traditionnels. Autrement dit, cette hybridité formelle se déploie dans plusieurs directions, en intégrant des passages lyriques, une théâtralisation du corps féminin ainsi que des fragments discursifs hétérogènes.

2.1. Le roman historique : un espace littéraire de contestation

Pour commencer, le roman historique se définit par : *«un genre littéraire qui associe une intrigue fictive à un cadre historique.»*¹⁴⁸ Dans *le bal des folles*, nous constatons toutefois que le fait historique refuse toute assignation à une catégorie générique unique. Il manifeste de ce fait une volonté de déconstruire de manière radicale la forme et la structure du récit traditionnel, notamment celles du roman réaliste du XIX^e siècle considéré comme le modèle emblématique de cette esthétique conventionnelle et canonique.

Dans le même ordre d'idées, André Breton instruit le procès de l'écriture réaliste, en affirmant, dans son ouvrage phare *Manifeste du Surréalisme* : *« l'attitude réaliste inspiré*

¹⁴⁶ JAKUBCZUK, Renata, « LES AVATARS DES NORMES : LA TRANSGÉNÉRICITÉ DES TEXTES DRAMATIQUES DE PAUL WILLEMS », *Romanica Cracoviensia*, Lublin, Université Maria Curie-Skłodowska, 2019, p.147.

¹⁴⁷ Ibid., p.148.

¹⁴⁸ <https://imagination-litteraire.fr/2026/01/02/definition-roman-historique/>

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

du positivisme de Saint-Thomas à Anatole France m'a bien l'air hostile à tout effort créatif. Je l'ai en horreur car elle est faite de plates suffisances. »¹⁴⁹ Sur ce point, Breton met en exergue les limites du modèle réaliste, notamment la primauté accordée à la description minutieuse, la redondance romanesque, l'omniscience narrative, le déterminisme psychologique des personnages ainsi que la linéarité chronologique des péripéties.

Il s'en suit que Mas s'émancipe des conventions diégétiques traditionnelles en adoptant une esthétique fragmentaire qui rompt avec les codes du roman classique. Elle substitue à l'univocité d'un narrateur omniscient une polyphonie narrative élaborée par l'entrelacement des récits et portée par l'alternance des trajectoires individuelles, toutes inscrites dans une trame commune animée par une focalisation interne multiple. Ce glissement constant d'une conscience à l'autre déconstruit l'unité du héros canonique et privilégie l'émergence d'une pluralité de subjectivités marginales.

Par ailleurs, nous relevons également une rupture avec la linéarité chronologique habituelle à travers des passages introspectifs et une répartition dodécagonale des chapitres. Le chiffre douze, nombre de clôture et d'achèvement, rappelle le cadran d'une montre, suggérant ainsi une temporalité circulaire marquée par un perpétuel retour au point de départ où le temps s'écoule, mais la condition féminine demeure aliénée. En outre, cette structure peut également symboliser un espace clos et rigide ; elle mime l'organisation carcérale de la Salpêtrière afin de souligner l'enfermement des aliénées. Dès lors, la marge apparaît prisonnière d'un ordre géométrique et symbolique régi par la perfection du chiffre.

2.2. Le théâtre de l'absurde : le corps féminin comme scène critique

Inspiré par la philosophie existentialiste d'Albert Camus et Jean-Paul Sartre, le théâtre de l'absurde est un courant littéraire dramatique apparu dans les années 1950, principalement en France. Il rompt radicalement avec les conventions du théâtre classique. Nous citons à cet égard les propos de Madeleine Marmin dans son article scientifique selon lesquels :

Ce théâtre déroutant, implacable, renonçant aux cadres traditionnels, aux modes d'expression, d'écriture, de technique même auxquels des conventions formelles nous avaient habitués, se propose d'exprimer le sentiment de l'irrationnel de la condition humaine à l'aide de démarches également irrationnelles ; aussi refuse-t-il toute construction logique, toute progression ; les personnages n'ont plus de cohérence, plus d'unité, l'intrigue a disparu. Suivant une structure circulaire que l'on retrouve dans le « nouveau roman »¹⁵⁰

¹⁴⁹ BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, p.15.

¹⁵⁰ MARMIN, Madeleine, « le théâtre de l'absurde », *lettres françaises*, les presses de l'université de Montréal, Montréal, 1965, p.101.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

Cette analyse permet de théoriser le fonctionnement du système psychiatrique du XIX^e siècle telle une manifestation concrète de l'absurde. En effet, l'institution décrite dans le roman substitue à la guérison une stagnation bureaucratique où toute progression disparaît, à l'image des productions théâtrales des années 1950. Cette absence de cohérence se manifeste également dans le basculement des rôles où la logique des soignants semble parfois plus délirante que celle des patientes. En somme, si le style diffère, la confrontation entre l'individu et un système dénué de sens constitue le fil conducteur reliant ces deux explorations de la psyché humaine.

Visiblement, si l'absurde part du constat que le monde est dénué de sens logique, l'humour noir dans *le bal des folles* mobilise le burlesque ou ce que l'on appelle souvent le tragique de la dérision, défini par *le dictionnaire du littéraire* comme : « *une forme apparenté au grotesque ,parfois atténué en badinage,qui peut se manifester en divers genres.* »¹⁵¹ Par ce procédé, le corps féminin cesse d'être une nature pour devenir une construction théâtrale. Cela permet de critiquer violemment la médecine de l'époque puisque le statut de scène accordé au corps érige le médecin en metteur en scène imposteur, et la science en une sinistre farce.

Dans notre premier chapitre, nous avons abordé la théâtralisation du corps féminin à travers l'ensemble des personnages féminins notamment la spirite, l'infirmière, l'adolescente et la prostituée. Ce corps devient alors l'instrument d'une mise en scène orchestrée par le regard médical, transformant la pathologie en spectacle. Cette dynamique est résumée par André Fermigier dans sa préface du *Horla* lorsqu'il déclare que :

Nous sommes tous des hystériques, depuis que le docteur Charcot, ce grand prêtre de l'hystérie, cet éleveur d'hystériques en chambre, entretient à grands frais dans son établissement moderne de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie, et dont il fait, en peu de temps, des démoniaques¹⁵²

En définitive, le corps devient le lieu d'une esthétique burlesque et cruelle où le public parisien se rend au bal ou aux leçons de mardi pour rire, s'effrayer ou se divertir du spectacle des hystériques. Ce rire, typique du registre burlesque, naît du décalage entre la dignité humaine perdue et les contorsions mécaniques des corps sous hypnose. Le tragique de leur condition se mêle à une bouffonnerie involontaire où la souffrance est réduite au rang de divertissement mondain, renforçant ainsi l'absurdité d'une société qui trouve son plaisir dans l'exhibition de la déchéance mentale.

¹⁵¹ *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, Paris, puf, 2010, p.68

¹⁵² MAUPASSANT, Guy, *la horla*, Paris, Gallimard, p.p.14-15

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

2.3. L'écriture épistolaire : lettres adressées à une sœur

Dans *le bal des folles*, le récit intègre la forme épistolaire, ce qui accentue sa dimension transgénérique. Nous pouvons citer, à cet égard la définition proposée par *le dictionnaire du littéraire* : « *Au sens strict, il s'applique à une littérature fondée sur la lettre. Que les lettres aient véritablement expédiées ou non, que le destinataire et le destinataire soient réels ou fictifs* » ¹⁵³ À savoir, la spécificité de ce genre repose sur la correspondance et sur la simulation d'un dialogue écrit entre des personnages nommés épistoliers, indépendamment de la réception effective de la lettre.

Dans le contexte de notre corpus, le genre épistolaire se déploie à travers les lettres que Geneviève Gleizes adresse à sa sœur défunte Blandine. Ces missives, dans lesquelles elle confie sa douleur, son quotidien ainsi que ses réflexions, prennent la forme d'un journal intime. Elles relèvent en cela d'une écriture de l'intime qui traduit la persistance d'un lien sororal au-delà de la mort et inscrit la correspondance fictive dans une dynamique de mémoire et de subjectivité. Intéressons-nous à présent à la dernière lettre de l'infirmière :

Paris, le 1^{er} mars 1890,
Ma tendre sœur,
Tout est blanc, au-dehors. Nous ne pouvons sortir et toucher la neige.
L'espace est glacial. Tu imagines combien les potages brûlants sont appréciés quand l'heure du dîner a sonné.
Cette nuit, j'ai rêvé de toi. Je te voyais parfaitement : ta peau douce, tes mèches rousses, ta bouche pâle. Exactement comme si tu étais face à moi.
Tu m'observais sans rien dire, mais je t'entendais me parler. J'aimerais que tu me rendes visite plus souvent. Cela me rend heureuse de te voir. Je sais que tu étais vraiment avec moi, à ce moment-là.
Il y a quelques jours, une nouvelle lettre d'Eugénie m'est parvenue. Elle écrit toujours pour *La Revue spirite*. Elle souhaiterait m'en envoyer un exemplaire, mais elle sait qu'on me le retirerait. Son talent est connu d'une petite sphère d'intéressés à Paris. Elle demeure prudente, et s'entoure de personnes qui ne la prendront pas pour une hérétique. S'ils savaient.
Ces gens qui l'ont jugée, qui m'ont jugée moi... leur jugement réside dans leur conviction. La foi inébranlable en une idée mène aux préjugés. T'ai-je dit combien je me sentais sereine, depuis que je doute ? Oui, il ne faut pas avoir de convictions : il faut pouvoir douter, de tout, des choses, de soi-même. Douter. Cela me semble si clair depuis que je suis de l'autre côté, depuis que je dors dans ces lits qui me faisaient horreur auparavant. Je ne me sens pas proche des femmes ici, mais désormais je les vois. Telles qu'elles sont.
Je continue d'aller à l'église. Pas à la messe, évidemment. J'y vais seule.
Lorsque les nefs sont vides. Je n'y prie pas. Je ne suis pas certaine d'avoir encore trouvé Dieu. J'ignore si cela viendra un jour. Je t'ai déjà trouvée, toi. C'est ça qui m'importe.
Je ne sais si je vais sortir bientôt, ni même un jour. Je doute que la liberté soit en dehors de ces murs. J'ai été à l'extérieur la majeure partie de ma vie, je ne me suis pas sentie libre. L'aspiration doit se faire ailleurs.
Attendre d'être libérée est un sentiment vain et insupportable.
On me tourne autour pour tenter de lire quelques lignes, je vais cesser d'écrire.

¹⁵³ *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, Paris, puf, 2010, p.195.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

Je pense à toi. Reviens me voir bientôt, tu sais où me trouver.
Je t'embrasse, de tout mon cœur.
Geneviève.¹⁵⁴

Effectivement, en adressant sa lettre à une défunte, elle convertit l'échange épistolaire en un monologue sacré. Contrairement au roman classique, où la lettre constitue un pont vers l'autre, elle devient en l'occurrence un objet autarcique. Elle n'attend aucune réponse, car le destinataire habite déjà l'intériorité de la scriptrice. Cette correspondance unilatérale marque un enfermement total où la frontière entre dialogue et hallucination s'efface ; écrire à celle qui n'est plus revient dès lors à récuser la réalité de l'asile pour privilégier l'unique vérité du ressenti.

Parallèlement à cela, entre l'incandescence des désirs et la frigidité de la mort, elle institue le doute en température médiane, un état de suspension lui permettant d'échapper au choc thermique de l'internement. Cette posture s'incarne dans l'évocation de *la Revue Spirite*, qui ancre le récit dans une marginalité intellectuelle suspecte. Pour l'ancienne infirmière, cet attrait pour l'invisible incarne un paradoxe libérateur qui supprime les dogmes médicaux et religieux pour explorer une spiritualité solitaire où l'incertitude devient son seul levier d'émancipation.

De même, dans l'antichambre de l'oubli, la figure de Blandine se métamorphose en une présence métaphysique dont la précision des traits physiques défie le flou de la cellule. Cette vision spectrale n'est plus une simple réminiscence, car elle l'érige en une divinité privée qui la dispense de chercher un Dieu absent dans des neufs vides. En trouvant refuge dans ce lien sororal, la recluse sublime son délire en une clairvoyance ultime, préférant la vérité d'un fantôme aimé à l'absurdité d'une existence dépouillée.

2.4. La poésie : d'une mère à sa fille

Le genre poétique désigne une forme littéraire qui se distingue par ses dispositifs rhétoriques, sa portée artistique et son travail singulier de la langue. Ainsi, il regroupe des textes en vers ou en prose qui privilégient la musicalité, le rythme, l'image et la condensation du langage. Selon *le dictionnaire du littéraire*, la poésie désigne :

l'art du langage «fabriqué»,c'est-à-dire différent,et de ce fait rythmé [...] La poésie est ainsi considéré comme l'expression de l'irrationnel [...] Par ailleurs,la «poésie» et surtout «la poétique» évoquent souvent le sentiments que procure une sensation inhabituelle et touchante du monde.On parle ainsi de « vision poétique » ou de «paysage poétique» pour exprimer la charge émotionnelle qu'ils véhiculent.¹⁵⁵

¹⁵⁴ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.p.232-233.

¹⁵⁵ *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, Paris, puf, 2010, p.p 463-464.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

En effet, l'image poétique constitue la preuve tangible que la poésie est avant tout un art du langage. C'est pourquoi l'on aborde de « *vision poétique* » et de « *paysage poétique* » afin de traduire la charge affective et imaginaire que la poésie insuffle à la perception du réel, le haussant de la sorte au rang d'expérience esthétique et sensible.

Dans *le bal des folles*, l'irruption de la poésie au sein du récit se déploie dans un contexte marginal, où la spirite Eugénie Cléry, guidée par le murmure de la mère défunte de Louise, se penche vers l'adolescente afin de lui transmettre une chanson. En ce sens, le passage à la comptine marque l'entrée dans une forme littéraire longtemps reléguée à la périphérie des « grands genres », à savoir la littérature orale et enfantine. Cette dernière façonne la réalité de la marge en un espace de protection où le langage redevient berceuse. Nous pouvons lire textuellement :

*Toi mon enfant, ma fille,
Ta peau comme du lait,
Sais-tu à quel point brillent
Tes deux yeux si parfaits ?
Mon âme s'illumine
À te savoir si près.*¹⁵⁶

A priori, l'usage des rimes croisées simples (ABAB) ainsi que de vers courts instaure une musicalité qui rompt avec la prose narrative. Cette berceuse représente la langue de la marge, laquelle n'a guère besoin de l'éloquence du centre pour exprimer sa vérité affective. Par ailleurs, l'apostrophe « *toi mon enfant, ma fille* » instaure une maternité-refuge où, dans un espace restreint, la tendresse devient un langage codé de sororité entre les figures féminines, fondé sur une reconnaissance mutuelle face à un centre qui n'y aperçoit qu'anomalie et silence.

En dernier lieu, l'analyse des images « *peau comme du lait* » et « *yeux si parfaits* » suggère une esthétique de la pureté, en contraste avec l'obscurité associée à la périphérie. En célébrant la perfection de l'enfant dans l'intimité du secret, la poétesse fait de la marge le lieu d'une épiphanie préservée de toute corruption de la Salpêtrière car l'invisible y est sacralisé. En bref, les vers « *mon âme s'illumine à te voir si près* » et « *à te savoir si près* » soulignent que la lumière émane exclusivement de la proximité affective entre deux femmes exclues, dépassant ainsi la nécessité du regard social.

3. Projet idéologique du texte : contester l'ordre patriarcal

Les luttes féministes ne surgissent pas *ex nihilo*, elles répondent à des déséquilibres historiques profondément enracinés. En ce sens, notre corpus s'inscrit dans une dynamique

¹⁵⁶ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.187.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

de contestation de l'ordre patriarcal. En proposant un regard renouvelé sur les marges, il participe à déconstruire les mécanismes de domination traditionnels et à réhabiliter une parole longtemps marginalisée et réduite au silence.

3.1. Conscience sororale vers une pensée féministe

Peut-on véritablement parler de féminisme au sens propre au XIX^e siècle ? En réalité, le terme *féminisme* n'apparaît pas d'abord dans le champ politique ou social. Il est utilisé pour la première fois dans le domaine médical en 1871 par le docteur Ferdinand-Valère Faneau de La Cour, dans une thèse soutenue à la Faculté de médecine de Paris intitulée *Du féminisme et de l'infantilisme chez les tuberculeux*. Plus précisément, le médecin y emploie ce terme pour désigner, chez les hommes atteints de tuberculose, une féminisation pathologique du corps, associée à des caractéristiques physiques et psychologiques considérées à l'époque comme propres aux femmes, telles que la faiblesse ou la fragilité.

Dans la continuité de ces évolutions sémantiques, le romancier et dramaturge français Alexandre Dumas fils détourne le terme en 1872 dans son pamphlet *L'Homme-femme*, en lui conférant une portée résolument dépréciative et péjorative. Il contribue ainsi à faire passer le mot *féministe* du statut de néologisme médical à celui d'injure politique destinée à discréditer les partisans de l'émancipation féminine. De son point de vue, si le féminisme peut être assimilé à une pathologie, qualifier un homme de féministe revient à l'accuser d'une forme de dégénérescence morale et intellectuelle.

À notre sens, cette qualification vise à sanctionner une perte de virilité symbolique et suggère que le soutien à la cause des femmes constitue une trahison de l'identité masculine ainsi qu'une menace pour l'ordre social établi. Dumas fils dénonce dès lors avec virulence ceux qu'il considère comme les défenseurs d'une remise en cause des hiérarchies traditionnelles entre les sexes, un réquisitoire illustré par le passage suivant :

les féministes, passez-moi ce néologisme, disent, à très-bonne intention d'ailleurs : Tout le mal vient de ce qu'on ne veut pas reconnaître que la femme est l'égale de l'homme et qu'il faut lui donner la même éducation et les mêmes droits qu'à l'homme ; l'homme abuse de sa force, etc., etc. Vous savez le reste. Nous nous permettrons de répondre aux féministes que ce qu'ils disent-là n'a aucun sens. ¹⁵⁷

Cette œuvre est rédigée en réponse à un article de Henri d'Ideville consacré à l'assassinat d'une femme adultère par son mari. À travers ce pamphlet, Alexandre Dumas fils exprime son hostilité envers les hommes qui soutiennent l'égalité des sexes et la réforme des institutions matrimoniales, notamment le divorce. Cependant, une apparente contradiction se dessine : pourquoi qualifie-t-il de « féministes » les partisans de ces revendications alors

¹⁵⁷ Dumas, Alexandre, *L'homme femme*, Paris, Quarante-cinquième édition, 1899, p.91.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

qu'il défend lui-même le divorce ? Ce paradoxe s'explique par sa conception profondément conservatrice du mariage.

À cet égard, s'il se prononce en faveur du divorce, ce n'est pas dans une perspective d'émancipation féminine ou d'égalité entre les sexes, mais en vue de préserver la dignité et la moralité de l'institution conjugale lorsque celle-ci est irrémédiablement compromise par l'adultère. Son objectif vise uniquement, par ce biais, à maintenir l'ordre social et familial et à confronter la hiérarchie traditionnelle entre les sexes.

Dans ces conditions, le terme « féministe » devient sous sa plume une injure politique destinée à stigmatiser les hommes qui, selon lui, renoncent à leur rôle séculaire en soutenant les revendications féminines. Alors, Dumas associe cette cause à une forme de dévirilisation, traduisant ce qu'il perçoit comme la complicité d'une partie de ses pairs dans le désordre moral menaçant les fondements de la société patriarcale.

Par la suite, à la fin du XIX^e siècle, la journaliste et militante suffragiste Hubertine Auclert (1848-1914) réhabilite le terme *féminisme* en lui conférant une valeur positive et militante, étroitement liée à la revendication de l'égalité des droits entre les femmes et les hommes. À travers ses journaux *Le Droit des femmes*, *La Citoyenne* puis *Le Radical*, ainsi qu'au sein de ses propres organisations militantes, elle défend une stratégie fondée sur l'action directe et la désobéissance civile. De fait, ses interventions spectaculaires marquent durablement l'histoire du mouvement féministe.

Au nombre de ces actions, parmi les plus emblématiques figure sa manifestation à la place Vendôme en 1904, à l'occasion du centenaire du *Code civil napoléonien*, qu'elle assimile à l'un des principaux instruments de l'assujettissement juridique des femmes. De même, son intrusion dans un bureau de vote, au cours de laquelle elle tente de renverser ce qu'elle appelle « l'urne du mensonge », dénonce avec éclat l'exclusion des femmes de la citoyenneté politique. Elle affirme d'ailleurs dans son ouvrage *Le Vote des femmes* :

Je n'admets pas cette exclusion en masse des femmes, qui n'ont été privées de leurs droits civiques par aucun jugement. En conséquence, je laisse aux hommes qui s'arrogent le privilège de gouverner, d'ordonner, de s'attribuer les budgets, le privilège de payer les impôts qu'ils votent et répartissent à leur gré.¹⁵⁸

Par ailleurs, sa critique met en lumière l'incohérence profonde d'un ordre politique et juridique qui instrumentalise le statut des femmes. Ces dernières sont traitées en citoyennes lorsqu'il s'agit de s'acquitter de l'impôt, mais reléguées au rang de mineures pour l'exercice de leurs droits. Pour dénoncer cette injustice, la stratégie argumentative utilise le

¹⁵⁸ AUCLERT, Hubertine, *le vote des femmes*, Paris, éditions Flammarion, 2024, p.137. [1908]

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

renversement : par une antiphrase satirique, le terme « privilège » est détourné pour désigner le fardeau financier masculin, tournant ainsi en ridicule les fondements de la domination patriarcale.

En effet, revendiquer le monopole du pouvoir politique et de la représentation citoyenne devrait, logiquement, conduire les hommes à en assumer seuls les obligations. Cette formule constitue une réplique incisive à l'exclusion des femmes de la sphère publique autrement dit puisque les hommes agissent comme s'ils étaient les seuls véritables citoyens, qu'ils en supportent également seuls les coûts et les responsabilités.

Effectivement, si la consécration du féminisme en tant que mouvement politique organisé intervient au XIX^e siècle, les idées qu'il défend lui sont largement antérieures. Le courant féministe possède ainsi plusieurs figures précurseurs, parmi lesquelles Olympe de Gouges (1748-1793) occupe une place centrale. Selon l'historienne Virginie Girod : « *elle est la grande pionnière des combats féministes pendant la révolution française[...] En avance sur son temps, elle a autant excité la haine des hommes que celles des autres femmes* »¹⁵⁹ Femme de lettres engagée et héritière de l'esprit des Lumières, de Gouges consacre une grande partie de son œuvre à la défense des droits des femmes et à la dénonciation des inégalités sociales.

C'est dans ce sillage qu'elle rédige, en 1791, la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, texte conçu en une réponse directe à la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, dont il calque la structure. A priori, ce mimétisme formel pourrait passer pour une simple imitation ; en réalité, il permet à Olympe de Gouges d'en révéler les limites profondes, de dénoncer l'exclusion des femmes de la citoyenneté politique et de revendiquer pour elles une égalité juridique, civile et politique complète.

Dans le cadre de la critique féministe, un prolongement théorique majeur apparaît avec le féminisme matérialiste, courant développé dans les années 1970 au sein de la deuxième vague. Héritier des analyses marxistes, il étudie les rapports sociaux de sexe à travers les mécanismes de domination et d'exploitation qui structurent la société. Il ressort du *dictionnaire le Robert* que : « *Matérialisme historique, dialectique, le marxisme (...) s'oppose à idéalisme, à spiritualisme* »¹⁶⁰ Dans cette optique, les féministes matérialistes

¹⁵⁹ GIROD, Virginie, *les ambitieuses*, Paris, Pocket, 2021, p.129

¹⁶⁰ *Le dictionnaire de Français*, sous la direction de BAUCHER Bérengère, HUAULT Elizabeth, LENTAIGNE Anne-Marie, Paris, le Robert, 2016, p.279.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

mobilisent les outils théoriques du marxisme¹⁶¹ dans le but de concevoir le patriarcat en tant que système social, économique et politique de domination.

Ce courant, à la fois radical et anti-essentialiste, exclut toute explication des inégalités entre les femmes et les hommes fondée sur des différences naturelles ou biologiques. Il soutient au contraire qu'elles résultent d'un système d'appropriation du travail, du corps et des capacités reproductives des femmes et d'une hiérarchisation stricte des sexes. Par conséquent, les rapports de genre sont appréhendés comme des constructions sociales et historiques, à l'opposé du produit de tout déterminisme biologique.

Sur le plan théorique, des figures majeures telles que Christine Delphy, Colette Guillaumin ou Monique Wittig démontrent que le patriarcat constitue un système d'exploitation comparable aux rapports de classe. Rejetant l'idée d'une essence féminine ou de prédispositions biologiques, elles s'opposent explicitement aux théories d'Hélène Cixous ou d'Elaine Showalter. Car si ces dernières analysent la production textuelle au prisme du genre, la critique matérialiste refuse de subordonner l'acte d'écrire à une identité fixe ou à une prétendue nature qui en orienterait le sens.

Par ailleurs, dans le cadre de son engagement au sein du Mouvement de libération des femmes (MLF), Monique Wittig développe une théorie radicale visant à abolir les classes de sexe et, par là même, à dépasser les catégories de genre. Selon elle, les rapports entre « hommes » et « femmes » ne relèvent d'aucune évidence naturelle : ils sont le produit exclusif d'une construction sociale, politique et économique destinée à maintenir la domination hétéropatriarcale

Sous cet angle, les catégories sexuelles sont uniquement des constructions contingentes, façonnées par un système de pouvoir structurellement inégalitaire. Wittig démontre que la dyade « masculin/féminin » demeure inséparable des rapports de force qui la fondent et la légitiment. Dès lors, son entreprise théorique lie la revendication de l'égalité à la déconstruction des concepts mêmes qui sous-tendent l'altérité. Un positionnement qu'elle formule explicitement dans *la pensée straight* :

Aujourd'hui cependant race et sexe sont appréhendés comme une donnée immédiate, une donnée sensible, un ensemble de « traits physiques ». Ils nous apparaissent tout constitués comme s'ils existaient avant tout raisonnement, appartenaient à un ordre naturel. Mais ce que nous croyons être une perception directe et physique n'est qu'une construction mythique et sophistiquée, une « formation imaginaire » qui réinterprète des traits physiques (en soi aussi indifférents que n'importe quels autres, mais marqués par le système social) à travers le réseau

¹⁶¹ Le marxisme est une théorie économique et politique qui analyse l'Histoire comme une lutte des classes entre la bourgeoisie et le prolétariat.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

de relations dans lequel ils sont perçus. (Ils/elles sont vus *noirs*, par conséquent, ils/elles *sont* noirs : elles sont vues femmes, par conséquent, elles sont femmes. Mais avant d'être *vu(e)s* de cette façon, il a bien fallu qu'ils/elles soient *fait(e)s* noir(e)s, femmes.)¹⁶²

Pour Wittig, la pensée straight désigne le cadre idéologique qui transforme des faits sociaux en nécessités ontologiques. Ce concept, qui régit les rapports entre l'observation physique et l'interprétation sociale, altère la perception de l'individu, en lui faisant appréhender d'emblée, loin de corps neutres, des catégories de sexe ou de race déjà investies d'un sens hiérarchique. Par ce mécanisme de naturalisation, l'origine politique de ces distinctions se trouve dissimulée, érigeant une construction historique en une donnée intrinsèque et immuable. En somme, cette grille de lecture fonde le système de domination en rendant l'arbitraire social indiscernable de la réalité matérielle.

De surcroît, la division des genres se manifeste concrètement à travers la division sexuée du travail et l'attribution inégale des responsabilités au sein de la société. À titre d'exemple, la gestion du foyer, l'entretien domestique et le soin apporté aux enfants ont longtemps été assimilés à des dispositions naturelles propres aux femmes. Wittig explicite ce mécanisme en ces termes :

Ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques (« assignation à résidence », corvée domestique, devoir conjugal, production d'enfants illimitée, etc.)¹⁶³

À l'inverse, l'exercice de l'autorité, du pouvoir politique ou des responsabilités économiques dans la sphère publique est fréquemment lu au prisme d'une aptitude masculine innée. Face à ce constat, le féminisme matérialiste s'attache précisément à déconstruire ces représentations en mettant au jour le fait qu'elles ne reposent sur aucune nature préexistante, mais qu'elles cristallisent le produit de rapports sociaux historiquement construits qui contribuent à légitimer et à reproduire l'hégémonie masculine.

De plus, en poussant plus loin le postulat de Beauvoir selon lequel : « *on ne naît pas femme, on le devient* », cette perspective théorique éclaire particulièrement la représentation de la Salpêtrière dans *le bal des folles*. L'institution s'y érige en espace de relégation destiné à accueillir celles qui dévient des normes imposées par l'ordre androcentrique. Y sont ainsi enfermées des femmes jugées inadéquates, soit parce qu'elles ne correspondent pas aux modèles de féminité définis par le regard masculin dominant, soit

¹⁶² WITTIG, Monique, *la pensée Straight*, Paris, balland, 2001, p.p.45-46.

¹⁶³ PAVARD, Bibia, ROCHEFORT, Florence, ZANCARINI-FOUREL, Michel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, la découverte, 2021, p.328.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

parce qu'elles refusent de s'y conformer avec la docilité attendue. En témoigne l'extrait suivant :

Geneviève ne compte plus les hommes qu'elle a vus s'asseoir sur cette chaise : ouvriers, fleuristes, professeurs, pharmaciens, marchands, pères, frères, époux – sans leur initiative, la Salpêtrière ne serait sans doute pas aussi peuplée[...] la majorité des aliénées le furent par les hommes, ceux dont elles portaient le nom. C'est bien le sort le plus malheureux : sans mari, sans père, plus aucun soutien n'existe – plus aucune considération n'est accordée à son existence¹⁶⁴

Tout compte fait, l'absence de soutien évoquée dans le roman s'interprète en tant que sanction politique infligée aux femmes qui s'écartent du rôle social et biologique assigné par l'ordre hétéropatriarcal. Les « folles » sont précisément celles qui, par l'intensité de leurs crises, l'originalité de leurs visions ou encore l'expression de leur révolte, mettent en échec les mécanismes de production et de normalisation de l'identité féminine. De cette façon, leur comportement révèle les failles d'un système qui prétend définir ce qu'est une femme légitime et ce qu'elle doit être.

Néanmoins, là où Charcot ne perçoit que des déviances, des échecs de socialisation ou des corps pathologiques, le regard engagé de Monique Wittig permet de réhabiliter ces femmes au statut de sujets de résistance. Leur refus, conscient ou inconscient, de se plier aux normes imposées par le patriarcat constitue en ce sens moins une anomalie qu'un acte de rupture avec un ordre social fondé sur la hiérarchisation des sexes. Désormais, la folie se dépouille de son statut de simple trouble médical, pour s'affirmer pleinement en tant que symptôme contestataire, voire comme une impossibilité radicale de se conformer aux exigences de la féminité normative.

3.2. L'écriture massienne : dénonciation des figures patriarcales

Nous nous attacherons à mettre en exergue les figures patriarcales qui traversent et structurent notre corpus, en privilégiant l'analyse des espaces familial et médical, lieux privilégiés d'exercice du pouvoir sur les femmes. Cette démarche vise à saisir les mécanismes de domination dans leur dimension systémique et à montrer comment ces différentes instances participent conjointement à la reproduction de l'ordre patriarcal. L'analyse permettra ainsi de mettre au jour les formes de contrôle, de normalisation et de subordination qui s'exercent sur les personnages féminins.

3.2.1. Le père : l'autorité et le contrôle

Avant toute chose, la figure paternelle au XIX^e siècle est révélatrice de l'autorité domestique incarnant à la fois le surmoi, l'autorité législative et l'interface avec le monde

¹⁶⁴ MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019, p.79.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

extérieur tout en étant le garant des systèmes religieux et sociaux. À cet égard, François Cléry illustre un patriarcat rigide, au terme de cette analyse : « *Dans le silence, la voix patriarcale finit par s'élever [...] Maintenant qu'il a parlé, les autres peuvent prendre la parole.* »¹⁶⁵ En fondant son autorité sur un sens aigu de l'honneur, devenu la norme suprême régissant les interactions familiales, le père s'octroie un contrôle absolu sur la parole au sein du foyer. *De facto*, la domination s'exerçant à table matérialise, à titre immédiat, cette hiérarchie.

Dés lors, dans sa logique paternelle, l'identité de sa fille Eugénie se décline de manière purement fonctionnelle : « *son existence n'intéressera le patriarche que lorsqu'un parti de bonne famille, c'est-à-dire une famille d'avocats ou de notaires, comme la leur, souhaitera l'épouser. Ce sera alors la seule valeur qu'elle aura aux yeux de son père – la valeur d'épouse.* »¹⁶⁶ Réduite au statut de bien circulant, elle est dépouillée de toute valeur intrinsèque au profit d'une utilité instrumentale. De la sorte, sa fonction se dissout dans cette valeur d'échange, pivot d'un contrat matrimonial où s'articulent alliance sociale, dot, transmission patrimoniale et prestige.

In fine, la figure patriarcale se caractérise par une volonté constante de contrôler et de soumettre les femmes. D'une part, le père anéantit toute aspiration intellectuelle ou politique de sa descendance en lui rappelant brutalement les normes de genre : « *Je te l'ai déjà dit : la place des femmes n'est pas en public.* »¹⁶⁷ Cette affirmation péremptoire révèle une conception profondément conservatrice de la société, dans laquelle la femme est exclue de l'espace public et réduite à la sphère domestique.

D'autre part, cette domination se prolonge par une logique d'enfermement, où l'internement devient le seul moyen de préserver l'honneur familial : « *Tu es une Cléry. Où que tu ailles, tu porteras notre nom. Il n'y a qu'ici que tu ne le déshonoreras pas.* »¹⁶⁸ Alors, la fille devient la dépositaire d'un nom qu'elle risque de compromettre, perdant ainsi tout statut d'individu autonome : « *À mes yeux, ma fille n'existe plus.* »¹⁶⁹ Cette sentence sans appel équivaut à une véritable mort sociale et affective, puisqu'elle nie jusqu'à l'existence même de la jeune femme. Au terme de cette démonstration, l'autrice dénonce les mécanismes d'exclusion et d'oppression qui fondent l'ordre patriarcal.

¹⁶⁵ Ibid., p.23.

¹⁶⁶ Ibid., p.24.

¹⁶⁷ Ibid., p.25.

¹⁶⁸ Ibid., p.72.

¹⁶⁹ Ibid., p.80.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

3.2.2. Le frère : l'héritier de la domination masculine

À première vue, la figure fraternelle de Théophile Cléry s'avère une incarnation plus ambiguë du patriarcat, puisqu'il oscille entre l'affection qu'il éprouve pour sa sœur cadette et son adhésion aux valeurs héritées du modèle paternel. Il bénéficie pleinement des privilèges attachés à sa condition masculine, comme en témoigne l'énumération suivante : « *filz aîné, donc filz adoré, filz qu'on encourage à étudier, filz qu'on voit futur notaire.* »¹⁷⁰ En martelant le terme « filz » par l'anaphore, le texte met en relief l'asymétrie des rôles familiaux : tandis que la sœur est réifiée en simple valeur d'échange, Théophile se voit investi d'un rôle de pérennisation du patrimoine. Devenu l'héritier légitime de l'ordre patriarcal par son accès privilégié au savoir et aux responsabilités, il en assure la reproduction. L'autrice démontre par ce biais comment les privilèges masculins garantissent la pérennité générationnelle des structures de domination.

À cet effet, Théophile s'inscrit progressivement dans une dynamique de surveillance et de contrôle qui le conduit de la complicité silencieuse à l'exercice direct de la contrainte lors de l'internement de sa sœur. Cette évolution est symbolisée par un geste empreint d'une violence discrète mais néanmoins significative : « *elle sent une deuxième main, une main plus tendre, celle de son frère aîné, saisir son autre bras.* »¹⁷¹ Plus précisément, l'antithèse entre la douceur de l'adjectif « tendre » et la brutalité de la saisie révèle toute l'ambiguïté du personnage, dont la bienveillance fraternelle masque une complicité active dans l'enfermement. Cette main devient ainsi l'instrument d'une séquestration familiale, illustrant la mise au service des liens affectifs au profit de la domination patriarcale.

Dans le fil du récit, ce n'est que rétrospectivement que Théophile prend pleinement conscience de sa propre lâcheté et de son implication dans le destin tragique de sa sœur. Alors qu'il semblait, a priori, un simple observateur, il comprend qu'il n'a été qu'un rouage docile au sein de la mécanique patriarcale, il engage alors un véritable travail d'introspection. Cette prise de conscience se manifeste lorsqu'il reconnaît que : « *sa lâcheté égale celle des autres* »¹⁷², et admet qu'« *il a participé à son internement* »¹⁷³ À travers cette confession tardive, l'écrivaine révèle que la domination repose à la fois sur l'autorité des figures paternelles et sur l'adhésion passive de ceux qui, par leur inertie ou leur soumission, contribuent à sa reproduction.

¹⁷⁰ Ibid., p.32.

¹⁷¹ Ibid., p.71.

¹⁷² Ibid., p.199.

¹⁷³ Ibid., p.129.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

3.2.3. Le médecin : l'institution de l'abus de pouvoir

A priori, le médecin du XIX^e siècle symbolise la figure patriarcale par excellence parce qu'il incarne une triple domination, à la fois scientifique, sociale et symbolique. Dépositaire exclusif du savoir médical, le médecin exerce un contrôle sur les corps, les comportements et les discours, contribuant *stricto sensu* à enfermer les femmes dans des catégories élaborées par les hommes. Sous couvert d'objectivité scientifique, le corps médical participe ainsi à la légitimation et à la perpétuation des structures patriarcales de son époque.

En la matière, l'institution médicale vient relayer le pouvoir paternel, chosifiant la patiente en simple objet d'étude et réduisant sa souffrance à un spectacle. Alors, le regard clinique se présente comme une véritable violence symbolique : « *Leur œil médical décortique Louise : ils semblent voir à travers sa robe. Ces regards voyeurs finissent par faire baisser les paupières de la jeune fille.* »¹⁷⁴ Tout d'abord, le verbe « décortique » suggère une déshumanisation du sujet féminin. À cela s'ajoute le champ lexical du regard, qui souligne une intrusion dépassant le cadre médical pour prendre la forme d'un voyeurisme masculin. Par ce dispositif, Louise se trouve privée de toute intimité et soumise à un pouvoir qui s'exerce directement sur son corps.

Qui plus est, l'espace de la consultation constitue un lieu de domination épistémique où la parole masculine s'impose comme seule détentrice de la vérité. L'affirmation selon laquelle : « *Un médecin pense toujours savoir mieux que son patient, et un homme pense toujours savoir mieux qu'une femme* »¹⁷⁵ met en évidence le parallèle établi entre l'autorité scientifique et la domination masculine, tandis que la répétition de l'adverbe « toujours » traduit le caractère systématique et en apparence incontestable de cette prétendue supériorité.

Cette hiérarchie des savoirs se manifeste également lorsque Charcot discrédite l'avis de Geneviève en lui rappelant les limites de sa fonction : « *Votre place ici se limite à la prise en charge des aliénées, non à leur diagnostic. Ne sortez pas de votre rôle, s'il vous plaît.* »¹⁷⁶ En refusant toute légitimité intellectuelle à l'infirmière, Charcot perpétue la logique patriarcale qui relègue les femmes à des rôles subalternes et dénie leur expertise professionnelle. Finalement, loin d'être un espace neutre de savoir, l'institution médicale

¹⁷⁴ Ibid., p.10.

¹⁷⁵ Ibid., p.116.

¹⁷⁶ Ibid., p.196.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

apparaît par comparaison à un instrument de contrôle qui participe activement à la domination des femmes.

3.3. Du discours poétique au discours politique : rendre visible les invisibles

L'articulation entre le discours poétique et le discours politique permet d'appréhender la manière dont l'œuvre dépasse le statut d'un récit historique dans l'optique de devenir une critique sociale énonciatrice d'un éveil féministe. Plus précisément, *le bal des folles* ne se contente pas de dresser un tableau mélancolique de la condition féminine du XIX^e siècle (dimension poétique), il mobilise cette sensibilité pour mettre au jour les mécanismes de l'oppression et de dénoncer l'arbitraire de l'internement (dimension politique). Cette tension apparaît nettement dans le passage suivant, qui met en exergue la porosité entre l'espace domestique et l'univers asilaire. :

Depuis l'arrivée de Charcot il y a vingt ans, il se dit que l'hôpital de la Salpêtrière a changé, que seules les véritables hystériques y sont internées. Malgré ces allégations, le doute subsiste. Vingt ans n'est rien, pour changer des mentalités ancrées dans une société dominée par les pères et les époux. Aucune femme n'a jamais la totale certitude que ses propos, son individualité, ses aspirations ne la conduiront pas entre ces murs redoutés du treizième arrondissement. Alors, elles font attention. Même Eugénie, dans son audace, sait que toutes les lignes ne sont pas à franchir surtout pas au sein d'un salon rempli d'hommes influents.¹⁷⁷ *De facto*, la Salpêtrière est une menace diffuse qui pèse sur l'ensemble des femmes et contribue à réguler leurs comportements. À travers cette peur omniprésente, l'institution psychiatrique s'identifie à un instrument de contrôle social dont la vocation implicite consiste à imposer le silence et la conformité. Or, l'audace d'Eugénie se heurte de plein fouet aux limites d'une société patriarcale où toute prise de parole féminine susceptible de remettre en cause l'ordre phallogocentrique risque d'être disqualifiée sous couvert d'un diagnostic médical.

En outre, la dimension politique du récit émerge précisément lorsque l'œuvre démystifie la prétendue objectivité de la folie, mettant en lumière une construction sociale élaborée par des instances masculines de pouvoir afin de neutraliser les comportements jugés déviants. Cette idée transparaît dans la réflexion suivante : «*Elle qui pensait naïvement, chez ses parents qu'elle était la seule que son caractère, ses provocations, sa répartie l'isolaient [...] Elle était incomprise peut-être mais seule non.*»¹⁷⁸ En privilégiant cette perspective, le roman prouve que l'internement touche une pluralité de femmes dont le seul tort est souvent d'avoir manifesté une volonté d'indépendance ou refusé les normes imposées par la bourgeoisie patriarcale. Dès lors, l'asile apparaît comme une institution

¹⁷⁷ Ibid., p.36.

¹⁷⁸ Ibid., p.139.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

destinée à préserver l'autorité masculine en transformant toute forme de dissidence en symptôme pathologique.

Dans cette continuité, la transition vers le discours politique prolonge nécessairement la critique des figures de l'autorité masculine évoquées précédemment. Elle instaure une parole engagée qui se donne pour tâche de mettre à nu les mécanismes d'oppression tout en les inscrivant dans une dynamique collective de contestation. Cette perspective se manifeste avec vigueur dans l'évocation des nombreuses femmes internées pour des motifs dérisoires :

Nombre d'histoires depuis le début du siècle font écho à celle-ci et se racontent dans les cafés parisiens ou les rubriques faits divers des journaux. Une femme s'emportant contre les infidélités de son mari, internée au même titre qu'une va-nu-pieds exposant son pubis aux passants ; une quarantenaire s'affichant au bras d'un jeune homme de vingt ans son cadet, internée pour débauche, en même temps qu'une jeune veuve, internée par sa belle-mère, car trop mélancolique depuis la mort de son époux. Un dépotoir pour toutes celles qui nuisent à l'ordre public. Un asile pour toutes celles dont la sensibilité ne répondait pas aux attentes. Une prison pour toutes celles coupables d'avoir une opinion.¹⁷⁹

À ce titre, en nommant ces femmes et en retraçant leur trajectoire antérieure à l'internement, le récit conteste l'autorité d'un siècle qui s'est efforcé de les effacer sous le stigmate de l'aliénation. C'est en cela que l'ambition de rendre visible les invisibles prend tout son sens puisqu'il s'agit d'exposer des figures marginalisées, celles dont les expériences sont niées ou reléguées à la marge, qu'il s'agisse de victimes de violences domestiques, de femmes opprimées dans les espaces publics ou encore de celle dont la parole est censurée au détour des institutions du centre. En fin de compte, cette mise en lumière constitue un acte éminemment politique, refuse la complicité implicite de l'oubli et scelle la réappropriation de leur histoire.

En dernière analyse, cette réhabilitation mémorielle s'inscrit dans la lignée directe des premières luttes féministes prenant la modalité d'une résistance subversive face à la psychiatrisation de toute velléité de liberté. Ainsi, l'affirmation suivante résume à elle seule la logique dénoncée par le roman : « *Elle est normale. J'sais pas pourquoi son père l'a mise ici, mais elle a dû sacrément l'vexer.* »¹⁸⁰ Par ce basculement de la focale, qui substitue à la rigueur de la langue académique, l'immédiateté d'un « parler vrai », *le bal des folles* convertit la poétique de la marge en un espace de parole souveraine, où la déviance assurément féminine ne relève guère d'une pathologie, se revendiquant désormais l'expression d'une insurrection identitaire nécessaire.

¹⁷⁹ Ibid., p.35.

¹⁸⁰ Ibid., p.125.

Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal

Conclusion

En définitive, notre troisième chapitre met en évidence la dynamique de rupture qu'élabore l'écriture massienne, dont la déconstruction des procédés narratifs traditionnels vise à ébranler l'ordre patriarcal. Par le croisement de la polyphonie bakhtinienne, de la focalisation interne genetienne, de la transgénéricité et du féminisme matérialiste wittigien, le récit historique devient le lieu d'une résistance textuelle où s'affirment des subjectivités féminines jusqu'alors marginalisées. Dès lors, cette poétique de la subversion traduit un projet idéologique consistant à rendre visible les invisibles et à inscrire pleinement la fiction dans le champ de la critique féministe.

Conclusion générale

En guise de conclusion, nous sommes désormais en mesure d'apporter une réponse globale à notre problématique initiale, qui visait à montrer comment la poétique de la marge se manifeste dans *le bal des folles* de Victoria Mas en tant que critique des mécanismes d'exclusion et de domination patriarcale. L'analyse menée tout au long de ce travail nous permet ainsi de mettre en lumière les principaux résultats et de vérifier la validité des hypothèses formulées au début de notre recherche.

En première instance, notre chapitre initial intitulé « Marginalité et théâtralité des personnages féminins » permet de confirmer notre première hypothèse, selon laquelle la poétique de la marge se manifeste à travers la théâtralité des personnages féminins, incarnée par les trajectoires croisées d'Eugénie, Geneviève, Louise et Thérèse. Cette marginalité revêt un caractère pluridimensionnel, au carrefour du stigmate social et de l'aliénation médicale. Toutefois, loin de constituer une réalité homogène, elle se décline différemment selon les classes sociales et les modalités de représentation de la folie. Ainsi, l'analyse de la théâtralisation permet de comprendre comment ces femmes oscillent entre l'assujettissement à un rôle pathologique imposé par les normes patriarcales et l'affirmation d'une forme d'agentivité transgressive, transformant progressivement leur statut de victimes en celui de sujets capables de résistance.

Par la suite, notre deuxième chapitre intitulé « La Salpêtrière est à la périphérie de Paris » vient étayer notre deuxième hypothèse, selon laquelle la poétique de la marge se manifeste à travers l'espace géographique, social et symbolique de la Salpêtrière. Ainsi, la marginalité de l'institution psychiatrique s'exprime à la fois par sa situation excentrée au sud-est de la capitale française et par l'organisation d'un dispositif spatial profondément disciplinaire. En appréhendant l'hôpital comme un microcosme de la société, un espace liminaire et un « harem carcéral », notre analyse met en évidence les mécanismes par lesquels l'enfermement systématique des femmes internées matérialise une frontière rigide entre le centre bourgeois et sa périphérie pathologisée. Elle révèle également comment cet espace cristallise les tensions opposant la domination patriarcale aux formes de résistance féminine qui émergent en son sein.

En dernier lieu, notre troisième chapitre intitulé « Du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal » valide notre dernière hypothèse, selon laquelle la poétique de la marge se manifeste à travers une écriture contemporaine, féministe et subversive, engageant indissociablement le fond et la forme. Cette poétique se concrétise par une déconstruction des normes littéraires traditionnelles, notamment grâce au recours à la focalisation interne, à la fragmentation narrative ainsi qu'à une transgénéricité qui

subvertit les frontières génériques établies. En faisant entendre une polyphonie de voix longtemps réduites au silence et en s'inscrivant dans une perspective issue du matérialisme féministe, Victoria Mas remet en question l'autorité de la doxa patriarcale dominante. Son écriture métamorphose dès lors le récit en un espace de résistance, de réappropriation de la parole féminine et de construction d'une sororité politique.

Au terme de ce parcours, il apparaît que le roman de Victoria Mas remplit quatre fonctions principales qui couronnent sa poétique de la marge. Il assume d'abord une fonction réaliste, en peignant avec minutie la condition des femmes au XIX^e siècle, puis une fonction historique en documentant la réalité de l'internement asilaire pour rendre justice à une mémoire collective occultée. À cela s'ajoute une fonction esthétique par laquelle l'autrice retravaille la plasticité des corps souffrants et la théâtralité asilaire pour en faire les moteurs d'un contre-récit littéraire. Enfin, et de surcroît, l'œuvre revêt une dimension prophétique puisqu'en dénonçant les structures androcentriques de 1885, elle fait résonner un avertissement intemporel et éclaire les luttes féministes contemporaines contre les mécanismes persistants de domination.

En guise d'ouverture, ce travail constitue un premier jalon susceptible d'ouvrir la voie à une future recherche doctorale, dont l'ambition serait d'élargir notre réflexion selon deux axes complémentaires. D'une part, il conviendrait d'explorer les configurations spatiales dans l'œuvre de Victoria Mas à la lumière de la géocritique, afin d'interroger la dimension topologique, symbolique et institutionnelle des espaces de relégation. D'autre part, notre recherche pourrait s'orienter vers une approche intermédiaire en engageant une étude comparatiste entre le texte littéraire et ses différentes réécritures artistiques, notamment l'adaptation cinématographique réalisée par Mélanie Laurent ainsi que la bande dessinée scénarisée par Véronique Cazot et illustrée par Arianna Melone. Cette seconde perspective permettrait d'élucider les modalités selon lesquelles la poétique de la marge se reconfigure, se déplace et se réinvente à travers la diversité des langages artistiques, tout en mettant en exergue les enjeux esthétiques et idéologiques propres à chaque médium.

Bibliographie

Le corpus

- MAS, Victoria, *le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019.

Autres romans de l'autrice

- MAS, Victoria, *un miracle*, Paris, Albin Michel, 2022.
- MAS, Victoria, *l'orpheline du temple*, Paris, Albin Michel, 2025.

Œuvres littéraires consultées

- Dumas, Alexandre, *l'homme femme*, Paris, Quarante-cinquième édition, 1899.
- MAUPASSANT, Guy, *la horla*, Paris, Gallimard, 2014.

Ouvrages théoriques

- AUCLERT, Hubertine, *le vote des femmes*, Paris, éditions Flammarion, 2024.[1908]
- BAKHTINE, Mikhaïl, *la poétique de Dostoïevski*, Paris, éditions du Seuil, 1970.
- BAREL, Yves, *la marginalité sociale*, Paris, Presses Universitaires française, 1982.
- BOULOUMIE, Arlette, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924.
- DE BEAUVOIR, Simone, *le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- DEFERT, Daniel, *Foucault, le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, éditions Lignes, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Genève, Macula, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'Age classique*, Paris, Gallimard, 1978.
- GERARD, Genette, *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, 1987.
- GIROD, Virginie, *les ambitieuses*, Paris, éditions Pocket, 2021.
- GUBIN, Eliane, *le siècle des féminismes*, Paris, éditions de l'atelier, 2004.
- GUILLAUMIN, Colette, *Sexe ; race et pratique du pouvoir*, Paris, éditions cote femmes, 1992.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse descriptive*, Paris, éditions Hachette, 1981.
- JOUVE, Vincent, *la poétique du roman*, Paris, Sedes, 1999.
- LARUE, Anne, *théâtralité et genres littéraires*, Paris, puf, 1995.

- PAVARD, Bibia, ROCHEFORT, Florence, ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, la découverte, 2021.
- PERROT, Michelle, *les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.
- RIPA, Yanick, *la ronde des folles : femme, folie et enfermement au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1986.
- WITTIG, Monique, *la pensée Straight*, Paris, éditions balland, 2001.

Articles

- BOUFTOUH, Ahmed, « Écriture de la folie dans *le bal des folles* de Victoria Mas : remonter dans le passé parisien pour servir la cause féminine », *Paradigmes*, Fès, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, vol. 6, n°1, 2023.
- BONACORSI, Pascal, CARDOSO, Daniel, GENTIL, Louise, « Marges et marginalités : des constructions socio-spatiales », *Hypothèses*, Paris, éditions de la Sorbonne, coll « hypothèses », 2025.
- BONDUELLE, Michel, « la Salpêtrière de Mazarin à Charcot », *Histoire des sciences médicales*, Paris, éditions SFHM, Tome XXXI ,1996.
- DEPRAZ, Samuel, « Bibliographie », *dans la France des marges*, Paris, Armand Collin, 2017.
- HAMON, Philippe « pour un statut sémiologique du personnages », *in poétique du récit*, Paris, éditions du seuil, coll. « points », 1977
- JAKUBCZUK, Renata, « LES AVATARS DES NORMES : LA TRANSGÉNÉRICITÉ DES TEXTES DRAMATIQUES DE PAUL WILLEMS », *Romanica Cracoviensia*, Lublin, Université Maria Curie-Skłodowska , 2019.
- FOURNY, Marie-Christine, « La frontière comme espace liminal », *Revue de Géographie Alpine*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2014.
- MARMIN, Madeleine, « le théâtre de l'absurde », *Lettres françaises*, les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1965.
- TALLARICO, Serena, BAUBET, Thierry, « la mer comme espace liminal », *cahiers Rhizome*, Lyon, ORS-PERE Samdarra, 2021.

Thèses de Doctorat et mémoires de Magister

- MOREAU, Vivianne, *étude de la marginalité féminine dans l'œuvre romanesque de Sophie Cottin*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de

l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.) en Études françaises, Université de Montréal, 1999, sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu.

- TOUBOUL, Anaëlle, *Histoires de fous. Approche de la folie dans le roman français du XX^e siècle*, Thèse de Doctorat en littérature française, université Sorbonne-Paris 3, 2016, sous la direction de Alain Schaffner.

Dictionnaires et encyclopédies

- *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, Paris, puf, 2010.
- *Nouveau dictionnaire étymologique et historique Larousse*, sous la direction de DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Paris, Larousse, 1964.
- *Le dictionnaire Hachette*, sous la direction de AUGER Antoine, FAUVERGUE Paul, SARNETTE André, Paris, Hachette, 2016.
- *Le dictionnaire des symboles*, sous la direction de CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, Paris, éditions Bouquins, 2020.
- *Le dictionnaire de Français*, sous la direction de BAUCHER Bérangère, HUAULT Elizabeth, LENTAIGNE Anne-Marie, Paris, le robert, 2016.
- https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/la_Terreur/

Références électronique ou sitographie

- <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-d-ete/ecrire-la-folie-4978914>
- <https://www.ancestry.fr/first-name-meaning/eugenie>
- <https://www.geneanet.org/nom-de-famille/CLERY>
- <https://www.ancestry.fr/first-name-meaning/genevieve>
- <https://unprenomparfait.fr/names/6GU1G/THERESE>
- <https://youtu.be/HaFoXISWVWo?si=3rIUHgtZRvahuIuw>
- <https://www.info.gouv.fr/actualite/la-petite-histoire-de-la-devise-francaise-liberte-egalite-fraternite>
- <https://franco.wiki/fr/Mi-Car%C3%A0me.html>
- <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/harem>
- <https://imaginarium-litteraire.fr/2026/01/02/definition-roman-historique/>

Table des matières

Remerciements

Dédicace

Sommaire

Introduction générale	7
Chapitre I : marginalité et théâtralité des personnages féminins	13
Introduction	14
1.La femme au XIX^e siècle : entre norme et exclusion	15
1.1. La condition féminine dans la société du XIX ^e siècle : à la périphérie d'un centre patriarcal	15
1.2. Figures de la marginalisation féminine : de la soumission à l'hystérisation	17
1.3. La médicalisation du corps féminin : un objet de savoir et de pouvoir	19
2. Des marginales internées : une théâtralisation imposée du personnage	21
2.1. Eugénie Clery : celle qui franchit le seuil des morts	22
2.1.1. Le portrait d'une marginale lucide	22
2.1.2. Les quêtes d'une héroïne abandonnée	24
2.1.3. Au bal de la mi-carême, elle se déguise en homme	25
2.2. Geneviève Gleizes : du centre à la périphérie silencieuse	27
2.2.1. Le portrait d'une infirmière dévouée	28
2.2.2. L'axe du vouloir : séduire le docteur Charcot	30
2.2.3. La chute du masque : au bal elle prend la place des folles	31
2.3. Louise : une victime de viols devenue aliénée	31
2.3.1. Le portrait d'une orpheline	32
2.3.2. Elle rêve de mariage avec Jules	33
2.3.3. La vedette du bal de la mi-carême	34

2.4. Thérèse : de la prostitution au maricide	35
2.4.1. Le portrait d'une ancienne prostituée devenue tricoteuse	35
2.4.2. L'axe du vouloir : ne pas quitter l'asile	37
2.4.3. Une tentative de suicide spectaculaire	37
Conclusion	38
Chapitre II : la Salpêtrière est à la périphérie de Paris	39
Introduction	40
1. Une marge géographique : un hôpital au sud-est de Paris	41
1.1. Un espace référentiel cartographié	41
1.2. Histoire et architecture de l'hôpital psychiatrique : description de l'espace	43
1.2.1. De l'arsenal au pôle de l'excellence : quatre siècles de mutations	43
1.2.2. L'architecture hospitalière au XIX ^e siècle : rationaliser l'espace de soin	46
2. Une marge sociale : entre institution hospitalière et contrôle social	49
2.1. Une institution médicale au service du confinement social	49
2.1.1. L'illusion du refuge : la prise en charge des femmes exclues	49
2.1.2. La réalité carcérale : aliénation et dépossession de soi	51
2.2. Du traitement médical à l'isolement social des femmes	53
2.2.1. Le regard masculin, instrument de maintien de l'isolement	53
2.2.2. La bourgeoisie face au divertissement de la marge	54
3. Une marge symbolique : un microcosme de la société patriarcale	55
3.1. Entre relégation et résistance : la Salpêtrière comme espace liminaire féminin	55
3.2. La Salpêtrière comme « harem carcéral » : entre assignation spatiale et résistances féminines	56
Conclusion	59
Chapitre III : du refus de la tradition littéraire à la contestation de l'ordre patriarcal	60
Introduction	61

1.Voix et voies du texte:le refus de la tradition littéraire	62
1.1. L’instance narrative : une polyphonie au féminin	62
1.2. La perspective narrative : une focalisation interne pour une conscience féminine	64
1.3. Une écriture de la subversion : du fantastique à la parole transgressive	66
2. De la transgénéricité à la sororité : une modernité littéraire engagée	68
2.1. Le roman historique : un espace littéraire de contestation	68
2.2. Le théâtre de l’absurde : le corps féminin comme scène critique	69
2.3. L’écriture épistolaire : lettres adressées à une sœur	71
2.4. La poésie : d’une mère à sa fille	72
3. Projet idéologique du texte : contester l’ordre patriarcal	73
3.1. Conscience sororale vers une pensée féministe	74
3.2. L’écriture massienne : dénonciation des figures patriarcales	79
3.2.1. Le père : l’autorité et le contrôle	79
3.2.2. Le frère : l’héritier de la domination masculine	81
3.2.3. Le médecin : l’institution de l’abus de pouvoir	82
3.3. Du discours poétique au discours politique : rendre visible les invisibles	83
Conclusion	85
Conclusion générale	86
Bibliographie	89
Table des matières	93
Annexes	
Résumé	

Annexes

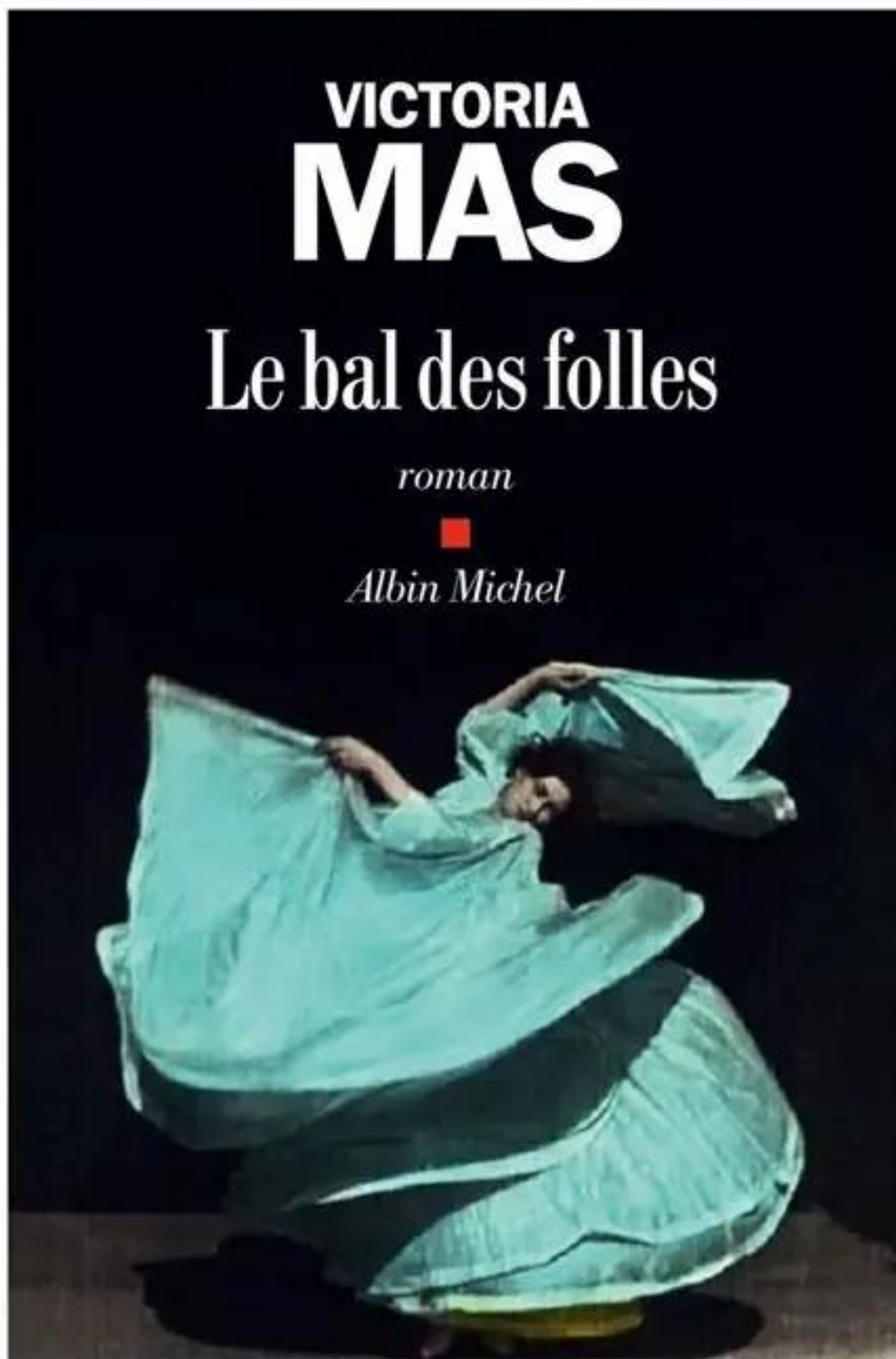


Image1: première de couverture du roman *le bal des folles* (source : Babelio.com)

VICTORIA MAS LE BAL DES FOLLES



1885 : comme chaque année, à la Salpêtrière, se tient le très mondain « bal des folles ». Le temps d'une soirée, le Tout-Paris s'encanaille sur des airs de valse et de polka en compagnie de femmes déguisées en colombines, gitanes, zouaves et autres personnages. Cette scène joyeuse cache une réalité sordide : ce bal « costumé et dansant » est une des dernières expérimentations de Charcot, adepte de l'exposition des fous.

Dans ce livre terrible et puissant, Victoria Mas choisit de suivre le destin de ces femmes victimes d'une société masculine qui leur interdit toute déviance et les emprisonne. Parmi elles, Geneviève, dévouée corps et âme au célèbre neurologue ; Louise, abusée par son oncle ; Thérèse, une prostituée au grand cœur qui a eu le tort de pousser son souteneur dans la Seine ; Eugénie enfin qui, parce qu'elle dialogue avec les morts, est envoyée par son propre père croupir entre les murs de ce qu'il faut bien appeler une prison. Un hymne à la liberté pour toutes les femmes que le XIX^e siècle a essayé de contraindre au silence.

L'auteure trousse avec élégance cette affolante histoire.

Fabienne Pascaud, *Télérama*.

Un roman historique singulier et engagé.

Hubert Artus, *Lire*.

PRIX RENAUDOT DES LYCÉENS 2019.

PRIX PREMIÈRE PLUME 2019.

PRIX STANISLAS 2019.

29 / 1163 / 7
ISBN : 978-2-253-10362-2



9 782253 103622

Couverture : © D.R.

Image2: quatrième de couverture du roman le bal des folles (source : decitre.fr)



Image3: le portrait de l'écrivaine Victoria Mas (source : babelio.com)



Image4: une leçon de clinique du Docteur Charcot à la Salpêtrière de Brouillet Pierre André (1857-1914) à Paris, musée d'Histoire de la médecine.

Image5: illustration du bal des folles donné à la pitié-Salpêtrière (source : actu.fr)



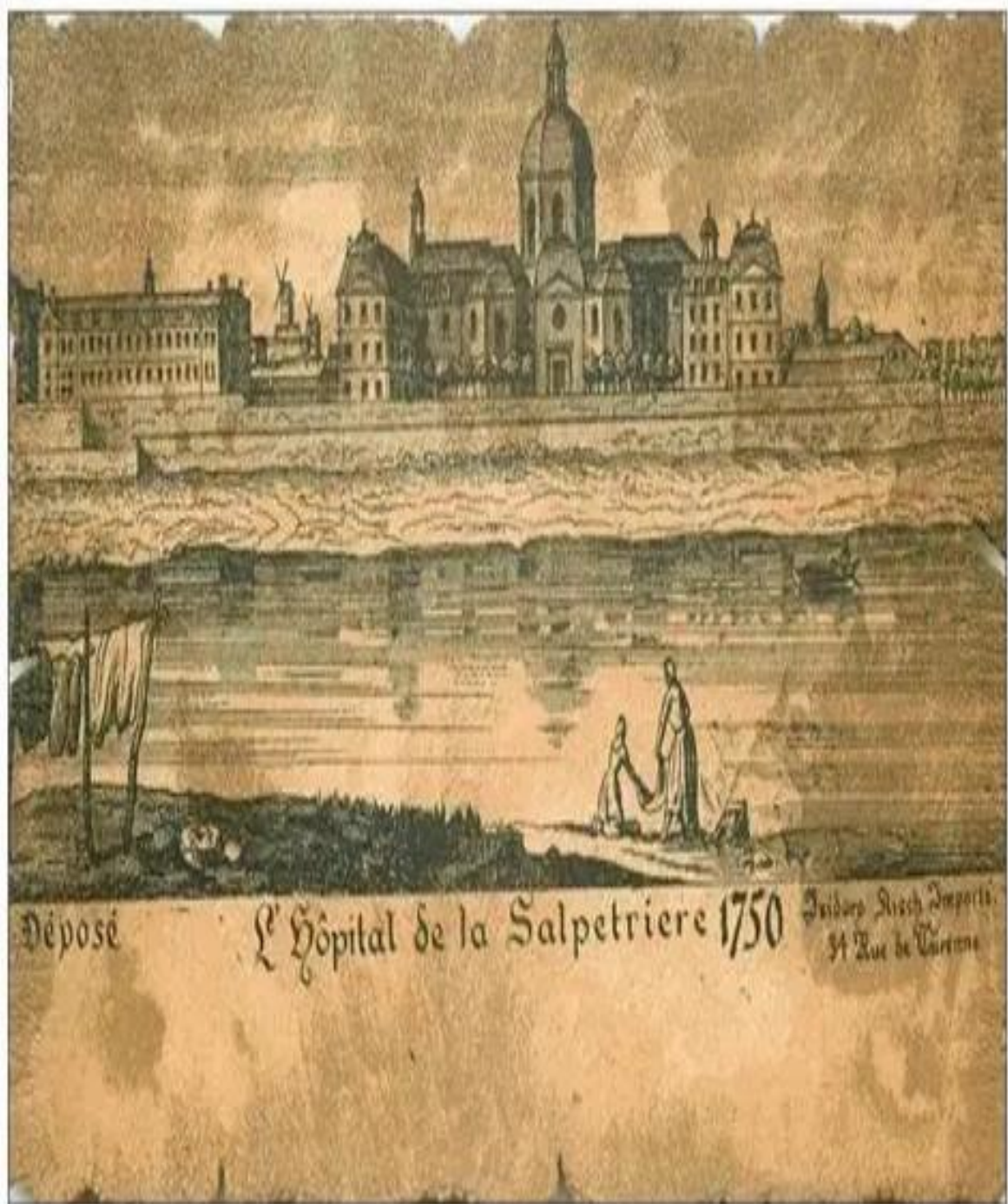
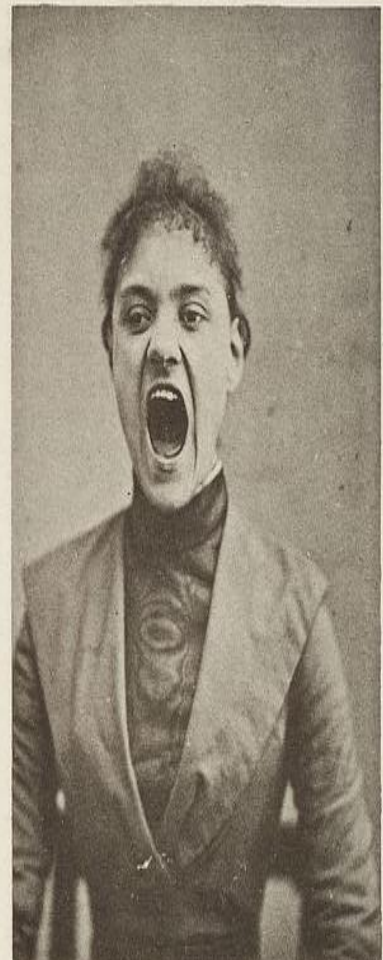


Image6: l'hôpital de la Salpêtrière en 1750 (source : cartorum.fr)



PHOTOTYPE NÉGATIF A. LONDE



PHOTOCOLOGRAPHIE CHÈNE & LONGUET

BAILLEMENTS HYSTÉRIQUES

LECROSNIER & BARRÉ, ÉDITEURS

Image7: cliché intitulé bâillements hystériques, pris par le service photographique d'Albert Londe à la Salpêtrière (source : le monde.fr)

Résumé

Ce mémoire examine la poétique de la marge dans le roman *bal des folles* de Victoria Mas, analysant comment elle déploie une critique des mécanismes d'exclusion et de la domination patriarcale au XIXe siècle.

Le premier chapitre s'appuie sur la sémiologie du personnage de Philippe Hamon et le schéma actanciel de Greimas pour étudier la double exclusion sociale et clinique de figures féminines (Eugénie, Geneviève, Louise, Thérèse) dont les corps et la folie sont théâtralisés par l'institution médicale.

Le deuxième chapitre explore la Salpêtrière à travers le prisme de l'hétérotopie foucauldienne. L'analyse descriptive révèle un espace hybride, à la fois thérapeutique et carcéral, qui matérialise la relégation spatiale des femmes.

Le troisième chapitre démontre comment le récit s'affranchit de la tradition littéraire. Grâce à la polyphonie bakhtinienne, la transgénéricité et les théories du féminisme matérialiste, le texte fait de la sororité un espace de contestation politique.

En conclusion, ce travail valide l'hypothèse d'une poétique de la marge subversive, outil de déconstruction historique et d'émancipation féministe. Enfin, l'étude ouvre des perspectives géocritiques pour approfondir l'analyse des dynamiques spatiales et de la cartographie littéraire des lieux de relégation tout en amorçant une démarche intermédiaire d'autres langages artistiques à l'instar de la bande dessinée et du cinéma.

Mots-clés : marge, centre, périphérie, personnage, espace, hétérotopie, théâtralité, ordre patriarcal, féminisme

المخلص

يتناول هذا البحث الشعريّة الهامشية في رواية حفلة المجنونات لفكتوريا ماس، محللاً كيف تُقدّم نقداً لآليات الإقصاء وهيمنة النظام الأبوي في القرن التاسع عشر. يعتمد الفصل الأول على سيميولوجيا الشخصية عند فيليب هامون وعلى المخطّط العلاقات الفاعلية لغريماس لدراسة الازدواجية في الإقصاء الاجتماعي والسريري لشخصيات نسائية (أوجيني، جنيفيف، لويز، تيريز) التي تُجسّد أجسادهنّ وجنونهنّ في مشهديات المؤسسة الطبية. أما الفصل الثاني فيستكشف مستشفى السالبتريير من خلال منظور "الهيتروتوبيا" عند فوكو. ويكشف التحليل الوصفي عن فضاء هجين علاجي وسجن في آن، يُجسّد تهمة النساء مكانياً. الفصل الثالث يبيّن كيف يتحرّر السرد من التقليد الأدبي. فيفضل تعدّد الأصوات عند باختين، وتداخل الأجناس الأدبية، ونظريات النسوية المادية، يجعل النص من الأخوة النسائية فضاءً للاحتجاج السياسي. وفي الختام، تُثبت هذه الدراسة فرضية وجود شعريّة هامشية تخرّيبية (تقويفية)، باعتبارها أداة لتفكيك التاريخ والتحرر النسوي لتعميق تحليل الديناميات المكانية والخرائط الأدبية لأماكن الإقصاء، مع (Géocritique) وأخيراً، تفتح الدراسة أفاقاً نقدية جغرافية تربط النص بلغات فنية أخرى مثل الشريط المصور والسينما (Intermédiaire) بدء مقارنة وسائطية. الكلمات المفتاحية: الهامش، المركز، الأطراف، الشخصية، الفضاء، الهيتروتوبيا، المشهديات، النظام الأبوي، النسوية

Abstract

This thesis examines the poetics of the margin in Victoria Mas's novel *bal des folles* (*The Mad Women's ball*), analyzing how it deploys a critique of the mechanisms of exclusion and patriarchal domination in the 19th century.

The first chapter relies on Philippe Hamon's semiology of characters and Greimas's actantial model to study the dual social and clinical exclusion of female figures (Eugénie, Geneviève, Louise, Thérèse) whose bodies and madness are theatricalized by the medical institution.

The second chapter explores the Salpêtrière through the prism of Foucauldian heterotopia. The descriptive analysis reveals a hybrid space, both therapeutic and carceral, which materializes the spatial relegation of women.

The third chapter demonstrates how the narrative breaks free from literary tradition. Through Bakhtinian polyphony, transgenericity, and materialist feminist theories, the text turns sisterhood into a space of political contestation.

In conclusion, this work validates the hypothesis of a subversive poetics of the margin, serving as a tool for historical deconstruction and feminist empowerment. Finally, the study opens up geocritical perspectives to deepen the analysis of spatial dynamics and the literary cartography of places of institutional relegation, while initiating a comparative intermedial approach with other artistic languages, such as comic books and cinema.

Keywords: margin, center, periphery, character, space, heterotopia, theatricality, patriarchal order, feminism.