

LA LITTÉRATURE ET LA FOLIE
Une conférence inédite de Michel Foucault

Les Éditions de Minuit | « Critique »

2016/12 n° 835 | pages 965 à 981

ISSN 0011-1600

ISBN 9782707343314

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-critique-2016-12-page-965.htm>

Pour citer cet article :

Une conférence inédite de Michel Foucault, « La littérature et la folie », *Critique*
2016/12 (n° 835), p. 965-981.

Distribution électronique Cairn.info pour Les Éditions de Minuit.

© Les Éditions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Une conférence inédite de Michel Foucault

La littérature et la folie

[1] Il n'y a pas de société sans folie. Non pas que la folie soit inévitable, qu'elle soit une nécessité de nature, mais plutôt parce qu'il n'y a pas de culture sans partage. Je veux dire qu'une culture ne se distingue pas simplement par rapport aux autres (en face, contre les autres), mais qu'à l'intérieur de son espace, de son domaine propre, toute culture établit des limites.

Je ne pense pas simplement à celle du permis et du défendu, du bien et du mal, du sacré et du profane. Je pense à cette limite obscure, indécise, mais constante qui passe entre les fous et ceux qui ne le sont pas.

[2] Or cette limite, par où passe-t-elle, et qui concerne-t-elle?

Les sociologues et ethnologues ont une réponse simple, et qui va de soi : les fous, ce sont les inadaptés, les déviants, ceux qui n'agissent pas comme tout le monde.

Cette réponse est fort commode : il est dommage qu'elle soit profondément insuffisante. Et qu'elle ne rende aucun compte du caractère toujours très singulier, très différencié des mesures par lesquelles une culture définit la folie.

Si la réponse des sociologues était vraie, la folie serait une variété plus ou moins atténuée, plus ou moins bizarre du crime. En fait, il est vrai que la folie est fort souvent associée à des conduites de culpabilité et de culpabilisation. Mais il n'y a pas de société, aussi primitive qu'elle soit, qui ne distingue avec la plus grande méticulosité les [3] fous des criminels. La désignation des fous est toujours une fonction sociale spécifique.

Cette fonction s'exerce sur le langage. La folie est perçue à travers un langage et sur fond de langage.

Il y a eu une grande crise dans la conscience européenne de la folie : ce fut vers 1820-1830 lorsqu'on découvrit les folies sans langage, sans délire ; la folie muette des gestes et des conduites. Crise étonnante où la distinction des crimes et des folies s'est soudain brouillée, remettant en question la plupart des pratiques pénales ; introduisant dans les asiles des usages pénitentiaires.

Et à vrai dire la psychanalyse a remis la conception de la folie dans le droit fil de sa tradition en montrant qu'elle est toujours plus ou moins un langage; et que ce qui se cache sous les troubles de la conduite, c'est toujours un trouble de l'expression.

[4] Et alors se découvre un fait resté obscur jusqu'à présent aux sociologues: c'est que le langage, dans une société, est un lieu d'interdictions privilégiées et particulières, un domaine où s'établissent des partages singuliers.

Il en est de même du langage et de la sexualité: de même qu'il n'y a pas de sociétés où toutes les conduites sexuelles soient permises, et qu'en chacune il y a des transgressions, de même il n'y a pas de cultures où tout le langage soit autorisé; et dans toute culture il y a des transgressions de langage. Et la folie n'est sans doute que l'une d'entre elles.

La folie, c'est un langage autre.

Or, il faut maintenant constater [plusieurs choses]:

La première c'est que la folie exerce sur tout langage une étrange fascination: il y a des littératures sans amour, sans travail, sans misère, quelques unes sans guerre. Il n'y en a aucune sans folie et sans la mort. Comme si la littérature était liée en général à ce qui constitue la folie et la mort.

[5] La seconde, c'est que ce lien est curieusement un lien d'imitation et de redoublement. Il est étrange de constater la parenté thématique, dans la littérature, dans les récits légendaires, dans le folklore, entre la folie et le miroir:

- on devient fou parce qu'on se regarde dans une glace passez trop de temps devant votre miroir et vous verrez le diable;
- la forme typique de la folie, c'est de se voir soi-même à côté de soi (Dostoïevski)¹;
- ou encore le fou est une sorte de miroir qui, passant devant les choses et les gens, [énonce] leur vérité (*L'Idiot*²; les fous dans le théâtre de Shakespeare);
- ou encore (mais ce n'est qu'une variante du

1. F. Dostoïevski, *Le Double*, dans *Récits, chroniques et polémiques*, trad. G. Aucoeur, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, p. 1-172.

2. F. Dostoïevski, *L'Idiot*, trad. A. Mousset, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1995.

même thème) le fou est celui qui a perdu son image (Maupassant)³; celui qui s'est dédoublé (Dr Jekyll)⁴.

La folie, c'est quelque chose qui a affaire avec le double, le même, la dualité partagée, l'analogon, l'inassignable distance du miroir. Alors que la folie dans les sociétés, c'est la [6] différence absolue, l'autre langage, elle est à l'intérieur du langage, représentée comme la même chose, vérité en reflet, pellicule dédoublée.

– *L'Éloge de la folie*⁵, c'est la vérité représentée des hommes.

– Cervantès⁶, c'est la littérature même dans la littérature.

– *Le Neveu de Rameau*⁷, c'est l'universelle imitation (il imite le musicien, il imite le philosophe, il imite la danse, la nature).

Et inversement, dans ces fous, notre culture cherche comme une image de son langage. Dans la folie de Hölderlin ou dans celle de Roussel, c'est en bref toute notre littérature que nous lisons.

Il faudrait éclairer ces étranges rapports (de miroir et de différence, de limite et d'identité) entre folie, langage et littérature. Peut-être ai-je truqué les cartes. Pour essayer, non de résoudre ce problème, mais d'avancer en lui, j'ai choisi deux exemples qui, tous deux, appartiennent à un monde du reflet et du double: je veux dire au théâtre

ce qui risque de compliquer le problème (en multipliant les miroirs),

mais peut-être aussi de le simplifier en écartant les éléments étrangers.

3. G. de Maupassant, *Le Horla*, dans *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 2013, p. 822-830 (première version) et p. 913-938 (deuxième version).

4. R. L. Stevenson, *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde*, trad. J.-P. Naugrette, Paris, Le livre de poche, coll. «Libretti», 2000.

5. Érasme, *Éloge de la folie*, trad. P. de Nolhac, Paris, Flammarion, 1964.

6. M. de Cervantès, *Don Quichotte*, trad. C. Allaigre, J. Canavaggio et M. Moner, dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 2001, p. 385-1428.

7. D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 395-474.

[7] Théâtral paroxystique, qui ne se rattache à aucune expérience subjective. Un fait de pure représentation.

[I] La folie dans le théâtre baroque

Il est curieux de constater que les scènes de folie dans le théâtre de la première moitié du XVII^e siècle soient aussi fréquentes et aussi nécessaires à l'économie dramatique que les scènes d'aveu dans le théâtre de Racine. L'aveu racinien, en nommant rituellement, cérémonieusement, la vérité, déclenche la machine tragique. La folie baroque, en suscitant au contraire un monde fantastique d'erreurs, d'illusions, de quiproquos, commande tout le mouvement dramatique. (Et si on regardait les choses de près, on trouverait que l'aveu classique n'est que l'envers de la folie baroque, et qu'il se situe au même point qu'elle, avec des effets dramatiques qui sont souvent les mêmes).

Mais comment fonctionne la folie baroque ?

1. Elle introduit à un monde de la mort, ou de la quasi-mort.

Une des situations les plus fréquentes est celle-ci : [8] le héros apprend une nouvelle qui l'accable ; il sent qu'il va mourir ; il s'évanouit sur la scène ; et il se relève bientôt, mais doublement modifié :

- d'une part il est fou
- et de l'autre, ou plutôt en même temps, sa folie consiste à se croire mort.

C'est ce qui se passe dès la première scène de *L'Hypochondriaque* de Rotrou⁸, et tout le reste de la pièce se déroule sous le signe de la mort. Car pour vaincre le délire du héros, ou pour se faire entendre de lui, il faut que les autres personnages feignent de se considérer comme morts.

De là toute une mise en scène de tombeaux, de squelettes, d'Enfer, qui occupe le théâtre jusqu'à la fin, jusqu'à la guérison du héros⁹.

8. J. de Rotrou, *L'Hypochondriaque ou le Mort amoureux*, Paris, Toussaints du Bray, 1631.

9. Dans la marge, ajouté au stylo bille :
« Elle dessine de l'extérieur l'espace
l'espace tragique »

Vous voyez que l'imminence mortelle qui définit l'espace tragique d'*Andromaque*, de *Mithridate*, de *Phèdre*, d'*Athalie*, est structurellement identique à cette folie baroque.

Vous voyez aussi que cette folie joue le rôle d'analogon par rapport à la Passion du Christ telle qu'elle était représentée dans les théâtres du Moyen Âge : la mort du Christ, sa descente aux Enfers, le jugement qu'il y prononce, sa résurrection.

[9] D'un point de vue formel, la folie baroque est intermédiaire exactement entre la Passion chrétienne et la passion tragique.

Elle en est l'équivalent structural : la présence en l'homme de la puissance de la mort.

2. La folie introduit à un complexe jeu de masques. En effet la folie à l'époque baroque, c'est le pouvoir de l'illusion :

– Le fou fait porter au monde qui l'entoure le masque de son propre délire.

Cardenio (pièce de Pichou d'après un épisode de Cervantès¹⁰) se croit abandonné de Lucinde : il se réfugie dans la forêt où les arbres, les rochers, jusqu'au barbier qui vient le soigner lui apparaissent sous les traits de sa bien aimée.

– Et puis, qui résiste à sa folie est aussitôt reconnu comme fou. L'hypochondriaque de Rotrou voyant le père de sa maîtresse le traite comme un mort ; et comme celui-ci veut le convaincre qu'il est bien vivant, Cloridan le prend pour un mort – mais pour un mort qui serait fou.

– Et puis le fou lui-même apparaît masqué aux yeux des autres. Car ceux-ci ne veulent pas croire qu'il est fou. Et l'accusent de porter volontairement, par ruse, méchanceté, [10] ou intérêt, un masque de feinte folie. Et on le traite comme un homme raisonnable qui feindrait d'être fou, alors qu'il est en réalité un fou qui se croit raisonnable.

De là un enchevêtrement inextricable d'erreurs, de qui-proquos, de redoublements de gens qui se prennent les uns pour les autres (il y a dans une de ces pièces deux jumeaux).

Or toutes ces frêles (et invraisemblables) architectures ont pour propriété de s'annuler par le jeu de l'intrigue et de

10. Pichou, *Les Folies de Cardenio*, Paris, François Targa, 1630.

se résoudre soudain dans la vérité par la seule multiplication des erreurs.

Là encore les successives déclarations du théâtre classique s'acheminant peu à peu vers l'énonciation enfin de la vérité [sont] comme le reflet inversé de cette prolifération masquée de la folie baroque.

[11] 3. La folie assure des communications impossibles, franchit des limites qui, d'ordinaire, sont infranchissables. La folie, c'est la rencontre impossible, et c'est le lieu de l'impossibilité.

Dans la folie, le rêve communique avec la veille (nul ne sait qui vit et qui meurt, qui veille et qui dort, qui raisonne et qui délire):

– Les personnages sont confondus les uns avec les autres.

– Ils se prennent pour autres qu'ils ne sont eux-mêmes.

– Ils font autre chose qu'à l'accoutumée, etc.

De là deux situations privilégiées dans ce théâtre:

1) le travesti qui brouille les identités, les âges et les sexes;

2) la bestialité qui transforme les hommes en bêtes fauves, et leur fait commettre des monstruosité.

Dans *La Tragédie mahométiste*¹¹ (pièce anonyme de 1612) on voit une sultane rendue folle par l'assassinat de son fils, qui tue le meurtrier sur la scène, le découpe et le mange par petits morceaux (toujours sur la scène).

[12] Tout ce que le théâtre classique confiera [à] la violence irréelle du discours (rêve, menace, récits, souvenir), tout cela la folie en assure la visible présence sur la scène du théâtre baroque.

4. Et nous voici amenés à la quatrième grande fonction de la folie, dans le théâtre baroque.

Quand le héros devient fou sur la scène, et que s'instaure ce monde de confusions, de travestis, de désordre, de fausse mort et de quasi-résurrection, ce qui se constitue à ce moment-là, c'est une sorte de second théâtre à l'intérieur du premier, un théâtre plus onirique, plus fantastique que le premier; et qui a pour fonction de le faire paraître comme le lieu de la vraisemblance et de la réalité.

11. *La Tragédie mahométiste*, Rouen, Abraham Couturier, 1612.

Mais pourtant ce second théâtre, intérieur et délirant, n'est sous son aspect fantastique que la vérité exemplaire et grossie du premier ; et ce qui se passe sur la petite scène de la folie a pour rôle d'énoncer la vérité et de dénouer ce qui sur la grande scène du théâtre n'avait pu [13] trouver ni formulation ni solution.

Si bien que l'éclair de vérité qui jaillit de ce microcosme fou illumine d'une lumière heureuse ou cruelle le macrocosme du théâtre.

La folie détient donc une fonction d'autoreprésentation du théâtre : la folie au théâtre du théâtre. C'est le théâtre dédoublé

- avec la petite scène qui montre l'invisible vérité, la déchiffrable invraisemblance
- et la grande scène qui fait cercle autour de ce spectacle intérieur et se représente dans sa vérité de théâtre par le jeu propre de la folie.

De ce dédoublement le théâtre classique ne gardera qu'une structure très mince. Il n'y a pas de théâtre intérieur chez Racine. Mais la tragédie doit se nouer et se dénouer en un jour de fête (les règles ne sont peut-être que la conséquence, non pas de cette journée, mais de cette *fête* : mariage, cérémonie religieuse, couronnement, pacte ou traité).

La cérémonie racinienne (toujours évoquée dans le discours, jamais montrée et toujours empêchée [14] par la tragédie), cette forme vide de la fête, c'est la structure même de la folie faisant naître le théâtre dans le théâtre, le temps figuré de la représentation dans le temps réel du débat.

La fête racinienne et la folie baroque représentent sur le théâtre même la théâtralité du théâtre.

Si j'ai insisté un peu trop longuement peut-être sur la folie dans le théâtre baroque, c'était pour deux raisons :

- montrer d'abord que le fou n'est pas un personnage parmi d'autres à une époque donnée de l'histoire du théâtre (à côté du matamore ou [de] l'innocente), mais que la folie est [une] fonction du théâtre comme tel, et qu'on retrouve, autrement investie, dans un théâtre sans personnages fous (l'Oreste d'*Andromaque* est le dernier)
- et puis montrer que cette folie a une curieuse fonction : elle joue comme un miroir du langage. Elle le dédouble

et le redouble. Ce personnage extrême, invraisemblable du fou au théâtre, il est en réalité le théâtre [15] lui-même s'énonçant dans sa naissance et sa vérité.

(C'est pourquoi il n'y a aucune vérité psychologique, pathologique ou médicale chez le fou de théâtre : ses caractères distinctifs sont théâtraux. Je veux dire que du fond de son être et de sa passion, du fond de son existence dramatique, il est lui-même théâtre).

[II] Le théâtre et son double

Je voudrais maintenant me placer en un point extrêmement éloigné de celui-là. À un moment où la folie n'est plus en aucune façon représentée, mais vécue de l'intérieur, éprouvée au ras du langage, ou plutôt dès avant le langage, quand il est rongé de l'intérieur et qu'il ne peut venir à la lumière que déjà en ruine.

Je veux parler bien sûr d'Artaud pour qui la folie n'est pas l'extrême subtilité d'une représentation dédoublée, mais ce qui fait corps avec la pensée la plus originaire ; ce qui fait corps avec le corps.

[16] En fait si j'ai choisi Artaud (alors que j'aurais pu prendre Roussel ou J.-P. Brisset), c'est, bien entendu, parce que le problème du théâtre a été, pour lui aussi, central.

Quoique dans un rapport inverse à celui dont tout à l'heure nous parlions ; je veux dire que l'entreprise de théâtre (le théâtre et son double) s'est située pour lui à l'intérieur du mal dont il souffrait (au cœur de ce vide, comme il appelait lui-même sa folie) ; et que ce n'est pas la folie qui a creusé, de l'intérieur, le théâtre et qui l'a dédoublé.

1. Je ne rappellerai pas l'épisode connu des lettres à Rivière¹². Rivière refusant les poèmes d'Artaud, à cause, disait-il, d'une certaine discordance, d'une divergence formelle presque stylistique. Et Artaud répondant que ce n'est pas affaire de perfection non encore acquise, mais érosion intérieure, mal qui ronge sa pensée, ou plutôt qui la lui retire de telle sorte qu'il se trouve dépossédé de ce qui constitue le cœur même de son existence.

12. A. Artaud, «Correspondance avec Jacques Rivière» [1923-1924], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2004, p. 69-83.

[17] Or ce vide intérieur, rien ne parvient à l'effacer, pas même le langage. Et dans le langage, moins que tout, la littérature. Si bien que tous les mots qu'Artaud écrit parlent de ce vide, renvoient à ce vide, en naissent mais pour s'y précipiter, et n'y échappent que dans le mouvement de leur perte.

2. Or ce vide, qui n'est jamais à abolir et qui laisse tout langage en un suspens dérisoire, est éprouvé aussi bien comme venant du monde : c'est le vide des choses, des institutions, des cultures, de tous les mots écrits bien au-delà de toute mémoire. C'est le désert régnant.

Mais, chose étrange, ce désert irrémédiable, Artaud l'éprouve à propos du théâtre sur un mode double :

– au théâtre, plus qu'ailleurs, le vide est vide ; le théâtre contemporain est pour lui comme le point paradoxal où le vide culmine : absolue désolation ;

– et le théâtre, malgré cela ou peut-être à cause de cela, est bien la forme d'expression par où on pourra le mieux [18] et avec le plus de hâte, revenir de ce vide. Il est à la fois le sommet et le point de rebroussement du vide. Comme le point le plus creux est aussi celui du plus pressant appel.

«Au milieu de la confusion, de *l'absence*, de la dénatura-tion de toutes les valeurs humaines, [...] l'idée de théâtre est probablement la plus atteinte.» Et plus loin : «Le théâtre est la chose du monde la plus impossible à sauver¹³.»

Pourtant quelques mois plus tard : «Dans l'époque de désarroi où nous vivons, époque toute chargée de blasphèmes et des phosphorescences d'un reniement infini, [...] j'ai eu la faiblesse de penser que je pourrais faire un théâtre, que je pourrais à tout le moins amorcer cette tentative de redonner vie à la valeur universellement méprisée du théâtre¹⁴.»

Quelle est donc pour Artaud, en ce vide extrême, en ce vide de la pensée et du langage, la possibilité du retour ? Contre le mal qui ronge les mots et le monde, que peut le théâtre, «un art basé tout entier sur [le] pouvoir [de l']illusion¹⁵» ?

13. A. Artaud, «Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique» [1930], dans *Œuvres*, op. cit., p. 227.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

À vrai dire, ce qu'Artaud trouve dans le théâtre, ce qu'il cherche à y trouver, ce n'est pas de quoi [19] combler ce vide, mais plutôt de le parcourir jusqu'à ses limites, de le creuser jusqu'en son fond et d'y trouver à l'état sauvage une affirmation.

Première technique essentielle au théâtre de la cruauté : la restitution de la parole à la voix, de la voix au corps, du corps aux gestes, ou aux muscles, au squelette même. Une sorte de retombée générale, systématique et violente des pouvoirs d'illusion du langage à ce qu'il peut y avoir de plus criant dans le corps. Ramener la parole de la féerie des mots à une sorte de halètement et de danse macabre.

Ce n'est pas le sens ni l'esprit du texte qui existe, mais le «déplacement d'air que son énonciation provoque. Un point c'est tout¹⁶». Il faut «entreprendre dans une danse nouvelle du corps de l'homme une déroute de ce monde des microbes qui n'est que du néant coagulé. Le théâtre de la cruauté veut faire danser des paupières couple à couple avec des coudes, des rotules, des fémurs et des orteils, et qu'on le voie¹⁷».

Deuxième technique : rien dans le décor, les accessoires, les objets ne doit être allusif ou symbolique. Toute chose sur la scène doit être ce qu'elle est. Aucun fantastique, mais la [20] plus méticuleuse réalité, de telle manière que la scène soit dans une communication spatiale absolument directe avec la salle.

Mais, en revanche, la mise en scène, les mouvements des acteurs, leurs évolutions, les points de l'espace scénique où ils s'arrêtent et bondissent doivent être symboliques : c'est-à-dire parler un langage muet qui ne passe pas par les mots. Parler un autre langage, direct et violent ; un langage à la fois augural et divinatoire qui dévoile d'un coup «la fatalité de la vie et les mystérieuses rencontres des rêves¹⁸».

Autrement dit, il s'agit de substituer à la structure théâtrale habituelle (gestes et paroles réels dans un décor fictif),

16. A. Artaud, «Théâtre Alfred Jarry, première année – saison 1926-1927», dans *Œuvres, op. cit.*, p. 230.

17. A. Artaud, «Le théâtre de la cruauté», dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, 2014, p. 168.

18. A. Artaud, «Manifeste pour un théâtre avorté» [1926], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 233.

une structure inverse : dans un espace impitoyablement réel, déployer des gestes, des mouvements qui parlent un autre langage.

Substituer à ce pouvoir d'illusion des paroles vraies, la magie des opérations symboliques sur des objets vrais.

3. De là la disparition de ce qu'on entend d'ordinaire par représentation, pour qu'à sa place surgisse chaque soir une opération absolument périlleuse, où se trouvent violemment [21] compromis les acteurs et les spectateurs, pris dans la fatalité de cette opération qui les surplombe.

«À chaque spectacle monté nous jouons une partie grave. [...] Ce n'est pas à l'esprit ou aux sens des spectateurs que nous nous adressons, mais à toute leur existence. À la leur et à la nôtre. Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène. [...] [Le spectateur] ira désormais au théâtre, comme il va chez le chirurgien ou le dentiste¹⁹.»

4. De là la découverte que le cœur du théâtre, son foyer (au sens vrai du mot), là où naît le jeu et où sans cesse il s'anime, ce n'est pas la scène, mais la salle. La salle où les spectateurs confinés sont le point de convergence de rayons mortels peut-être. Ces rayons pour les menacer absolument doivent leur venir de partout, comme une sorte de couronne qui les domine.

Le vrai théâtre serait celui où les spectateurs seraient au centre et le [spectacle]²⁰ tout autour, dans une galerie où les scènes successives se dérouleraient simultanément, le regard pouvant les parcourir dans un sens arbitraire, mais toujours significatif.

[22] Libre aussi de toute loi temporelle, souverain par rapport à tout regard, le spectacle prendrait alors son vrai pouvoir d'hallucination. Il régnerait tout autour et tout au-dessus de ce vide central auquel les spectateurs se trouvent condamnés.

Et ce vide rongeur qu'Artaud n'a pas cessé d'éprouver, le théâtre n'est qu'un moyen de lui donner un espace propre, concerté, à la fois absolument dangereux et absolument rituel. Ce n'est pas un vide à combler, mais à rouvrir toujours.

19. A. Artaud, «Le théâtre Alfred Jarry», dans *Œuvres*, op. cit., p. 228.

20. Rayé : «théâtre», remplacé par «spectateur». D'après la suite, il est vraisemblable que Foucault a voulu dire «spectacle».

En 1937, dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, il dit :
 «Voilà longtemps que j'ai senti le Vide, mais que j'ai refusé de me jeter dans le Vide. [...]

Ce dont j'ai souffert jusqu'ici, c'est d'avoir refusé le Vide,
 Le Vide qui était déjà en moi²¹. »²²

[23] Il y a une chose étrange, c'est que ce théâtre qui fut la grande préoccupation positive d'Artaud, ce qu'il a bâti tout contre sa folie (tout le long d'elle et pour en triompher), a une structure inverse, exactement, du théâtre baroque.

Regardez par exemple ce théâtre de galerie avec les spectateurs au milieu ; c'est la figure négative de la scène intérieure à la scène qui est si fréquente au XVII^e siècle.

Cette menace par laquelle Artaud compromet l'existence même du spectateur, c'est le contraire de [cet] anneau de protection que trace le théâtre baroque quand il présente le monstrueux, l'insupportable, à l'intérieur des parenthèses de la folie.

Et le jeu baroque des illusions, des personnages confondus, des masques, des corps qui se dissipent par le simple pouvoir des mots, c'est la contrepartie exacte de ces corps réels, irrécusables, aigus dont Artaud veut faire la seule vérité théâtrale.

Comme si le théâtre baroque et celui d'Artaud étaient deux figures symétriques et inverses de chaque côté d'une ligne énigmatique, d'un imperceptible miroir.

[24] Quelle est donc cette ligne ?

Vous vous souvenez : le rôle de la folie dans le théâtre préclassique, c'était de manifester la théâtralité du théâtre. [Le] montrer dans son pouvoir d'illusion : c'est-à-dire à la fois le désamorcer et le reproduire.

21. A. Artaud, «Les Nouvelles Révélations de l'Être», dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 787-788.

22. *En bas de la page, ajouté au stylo bille :*

« 1) C'est l'image de sa folie

2) mais en même temps c'est un théâtre impossible

- non parce que c'est un fou

- mais parce qu'il s'agit de la représentation de la littérature dans son essence :

- un langage originaire plus périlleux que les mots

- un pouvoir magique

- sacré et religieux. »

Chez Artaud le théâtre consiste à donner un espace à son mal, à le reproduire, inversé ; à donner à l'effondrement central de son âme un corps (ou plutôt des milliers de corps) et à danser lui-même, aux limites de cet espace, la danse de sa persécution. De telle sorte que cette entreprise n'est nullement destinée à conjurer sa folie, à l'en sortir comme on dirait, mais à se maintenir en elle et à la maintenir comme à bout de bras²³.

[25] III

Mais vous allez me demander : à quoi cet étrange rapprochement peut-il bien nous servir ? Que savons-nous de plus sur la folie et la littérature en général²⁴ ? Même s'il est vrai que la folie du drame baroque et l'expérience théâtrale d'Artaud ont une quelconque ressemblance, supposons même au pire qu'ils ont cette parenté que vous dites, en quoi sommes-nous plus près de découvrir l'appartenance commune de la littérature et de la folie ?

Revenons, si vous voulez, un instant sur les interdits du langage.

Vous savez qu'on a distingué depuis longtemps maintenant la langue (c'est-à-dire le code linguistique qui s'impose à tous les individus qui parlent une langue : le vocabulaire, les règles de phonétique et de grammaire, etc.) ; et puis la parole, c'est-à-dire ce qu'on prononce effectivement à un moment donné (et qui obéit plus ou moins au code, assez en tout cas pour qu'on soit compris d'un autre parlant ou comprenant la même langue).

23. *Paragraphe rayé au stylo bille.*

24. *Renvoi à un passage ajouté au stylo bille en bas du feuillet 24 : « D'abord par antipsychologisme.*

Des hommes raisonnables et ne sachant rien sur la folie, et sur le fou faisant du fond de sa folie une théorie du théâtre, pourraient faire fonctionner la folie de façon semblable dans le langage.

C'est-à-dire que la folie n'est pas un thème culturel indifférent et variable ; ce n'est pas une expérience individuelle transposée dans la littérature. C'est une fonction autonome et constante du langage à l'égard de lui-même

- comme la critique
- comme la mort

que la psychologie ne peut venir éclairer (Roussel). »

– Eh bien, ce que les sociétés refusent ce peut être des transgressions de la parole : ce que le code verbal permet de dire, mais [26] qui est rendu tabou par un autre code (religieux, politique, familial, éthique). On appellera « sorcier » celui qui franchit ce tabou, prononçant le mot qui ne doit pas l'être (Belzébuth dans le *Pater noster*) ou intervertissant l'ordre des éléments (récitant la messe à l'envers).

– Mais elles refusent aussi bien les modifications de sens ; c'est-à-dire [qu']elles s'opposent, dans une certaine mesure, à ce que les mots disent autre chose que ce qu'ils disent. Bref que la langue, en tant que code, soit atteinte. Cet outrage sémantique, c'est l'hérésie (que j'appelle ainsi par convention, car il peut s'agir de sociétés laïques et de transgressions non religieuses).

– Enfin il y a un troisième type de transgression (une transgression par auto-implication) : elle consiste en ce que la langue (ou le code) est engagée dans la parole, risquée en elle (on suppose que c'est la parole qui est maintenant et au moment où elle règne détentrice de toutes les règles du code), et en retour la parole doit valoir comme une langue.

Ce renversement et cet extrême péril [27] que la parole fait courir à la langue, quand le rencontrons-nous, sinon dans trois cas :

– un cas qui est pur : c'est l'ésotérisme ; quand une parole prononcée cache son propre code (mais ce code est détenu ailleurs par d'autres) ;

– deux autres (qui ne sont pas toujours faciles à distinguer du premier), la folie et la littérature. La folie, on sait bien depuis Freud que c'est sa parole qui détient son propre chiffre.

Quant à la littérature, il ne s'agit pas de dire que les règles de la langue ne s'y exercent pas : nulle part sans doute mieux qu'en elle (quand il s'agit d'un bon écrivain). Mais qu'à partir du moment où la littérature commence (pour l'écrivain et le lecteur), le péril est là, en tout cas le risque que la langue soit absolument compromise et engloutie dans la parole écrite. Qu'elle en sorte transfigurée (comme chez Ronsard

et Chateaubriand) ou identique à elle-même (comme chez Voltaire, Gide, ou Camus), elle a traversé le même risque.

Ceci vous explique pourquoi la littérature est proche parente de l'ésotérisme (sous lequel elle se cache, faisant croire qu'elle obéit à un autre [28] code extérieur et caché alors qu'il est là, en elle, imperceptiblement visible). Ceci explique aussi pourquoi si souvent elle a l'air de franchir des tabous de langage (pratiquant la sorcellerie de ce qui n'est pas énonçable – de l'ineffable ou de l'innommable); et pourquoi elle frôle si souvent l'hérésie (celle, imaginaire, du fantastique ou celle conceptuelle de la pensée).

Mais pas plus ici que là, la littérature n'a son essence. Elle l'a, cette essence, au plus près de la folie, dans cette mise en danger radicale de la langue par la parole.

Et si elle a si souvent besoin de la représenter (si depuis Homère et la grande ivresse d'Ajax, [elle] n'a pas cessé en fait de la représenter), c'est qu'elle y trouve son reflet, son double, son image. C'est-à-dire sa propre clef.

S'il est vrai que la littérature place son code dans sa parole, et si elle ne donne pas son code, elle montre cependant ce qu'elle est; elle dit clairement qu'elle a son chiffre en elle-même en se représentant dans la folie (dans ce double involontaire d'elle-même). C'est pourquoi la folie dans le théâtre baroque représente toujours la théâtralité [29] du théâtre; c'est pourquoi Artaud parlant de son théâtre l'appelle «le théâtre et son double».

La différence, l'inoubliable différence, était cependant qu'à l'époque baroque on était en train de constituer une littérature: et la folie n'était qu'une mince figure à éclipse, présente le temps seulement de montrer le théâtre du théâtre, le langage du langage; et aussitôt elle disparaissait pour que règne le calme langage lisse de la littérature classique.

Pour Artaud, un théâtre de l'hallucination n'était pas une figure intérieure au théâtre; c'en était l'ouverture, la béance, l'abîme. Ce n'était [pas] montrer ironiquement ce qu'était la littérature à l'intérieur même d'une parole littéraire. C'était ramener par la violence la littérature à ce qu'elle est, à son être le plus nu, à ce quelque chose qui est infiniment en dessous d'elle et infiniment moins qu'elle. Au cri simple de la folie qui est son double souverain.

On voit pourquoi la folie exerce sur la littérature la fascination qu'on connaît et pourquoi la littérature reconnaît toujours en elle le thème du [miroir]²⁵.

[30] C'est que la folie est bien le miroir de la littérature, l'espace fictif qui lui renvoie sa propre image :

- dans la mesure où la littérature se représente elle-même dans [sa structure]²⁶ volontaire en règle de la langue, la folie est son image : folie [sage] qui montre la théâtralité du théâtre, le littéraire de la littérature ;
- dans la mesure où la littérature s'éprouve comme péril absolu où la langue risque de périr, alors la folie est encore son image : folie qui montre le cri sous la parole, et la déroute de tout sens.

La folie, c'est bien l'espace de jeu de la littérature, l'étendue qu'elle parcourt et qui n'est limitée à chaque extrémité que par ce double obsédant, dérisoire, qui détient, en toute cruauté, sa fictive vérité.

Michel FOUCAULT

25. Conjecture ; mot illisible.

26. Conjecture ; mot illisible.

Note sur le texte

Ce texte de Michel Foucault, «La littérature et la folie», a été retranscrit par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini. Il est conservé dans le Fonds Foucault BnF, boîte 57, dossiers 7 et 1¹.

La boîte 57 du Fonds Foucault contient des notes variées composées autour de la rédaction et la parution de l'Histoire de la folie (entre 1955 et 1962). On y trouve des fragments non publiés d'Histoire de la folie, certains contemporains de sa rédaction, d'autres postérieurs. Un ensemble de notes consacrées à «Littérature et folie» et, plus particulièrement au rôle de la folie dans le théâtre baroque, se trouvent écrites au dos du manuscrit de Naissance de la clinique. C'est à cette période que remonte probablement la présente conférence dont il est difficile de savoir si elle fut ou non prononcée.

On trouve en outre dans cette boîte des textes que l'on peut regrouper en trois catégories:

a) deux conférences et des brouillons sur «folie et société» ou «folie et civilisation» (c'est à partir d'un de ces textes que Foucault a prononcé à Tunis en 1967 la conférence «Folie et civilisation» dont une transcription, d'ailleurs peu fidèle, a été publiée dans les Cahiers de Tunisie). Ces conférences sont en quelque sorte – Foucault l'a dit à Tunis – une esquisse de ce que pourrait être l'Histoire de la folie s'il devait la réécrire;

b) deux conférences et le début d'une troisième sur le thème «littérature et folie». Foucault y explore la parenté entre la littérature et la folie dans deux contextes différents: le théâtre baroque et la littérature moderne (représentée par Artaud dans un cas, et par Roussel dans l'autre);

c) une conférence sur La Recherche de l'absolu de Balzac, prononcée à Buffalo en 1970, dont le thème est l'absence d'œuvre. On y trouve aussi des thèmes très proches du premier cours au Collège de France, comme la relation entre le savoir et le désir.

Critique tient à remercier Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini d'avoir bien voulu lui confier la retranscription de ce texte et les ayants droits d'avoir autorisé sa publication.

1. Emplacement des feuillets dans la boîte 57 :

- 1-16 : dossier 7
- 17-18 : dossier 1
- 19-22 : dossier 7
- 23-30 : dossier 1