

L'EXCÈS DANS LA LITTÉRATURE (ULTRA)CONTEMPORAINE

É C O P O É T I Q U E Q U I D L C S D F A P E R O L
O O N D Y S M E J K X Z E R N A U X L E U R S O T I
H R H L B X R A F G F S N E A D L I O C R M P N A E
Y T R A N S G R E S S I O N O N S F P Q L T K A R L
L Á P M G Ê S H S O F V M O R A L E S E T A G T S O
P Z É B A X A P E F W B F E R N P M Q Ê M O R U S S
S A I E R P F E T H P X Ê S H B S M R A P B E R W P
C R T R C O U Ê S I N D I C I B L E W T R E T E P O
H T I T Í T E X P A P O P H R E A R U O V F S A S T
D H M S A D O S J A M O N A S O B O U D J E D R A S
C H L A M B E R T H O D C P A P O S A E I R R I W G
T R D J Á W M T S A N I V P L A U Q D S T R Q S D R
P T N S R Q I R T R T D T A G S T R R P E A G R T A
B L A S Q U E Z L Y A W D Z D S A C I E R N T O R N
E S P B U E B D R T G R A N M I N P D N Y T E D S A
A P G W E S E M P K N O K A D O S K I T P E T R A D
U D T G Z X M I C H E L O U D N I B C E D V B I P A
V R T S G R U T O I Q U L U C T L S U S P L U G X Z
A M O U R F O U N K V Z T N I M T E L E T S R U N I
I U Ê O P L K O S N H G Z O D A R R I E U S S E C Q
S R G R A I N V I L L E K S W R U C A N I E I S S N
F R I E D W S S R K O P H Y T Í L E D W R X A F T B
Y U S O P L M A R C O U X C H A B O T N C E U K I U
I M E R N A L X K O M N O A B S T S G T Y U X N J K
F Ô D C P Q G E X C È S N P T O Q Z L M O Q S U E F

CARMEN ALBERDI URQUIZU
NATALIA ARREGUI BARRAGÁN
(eds.)



COMARES | editorial

CARMEN ALBERDI URQUIZU
NATALIA ARREGUI BARRAGÁN
(eds.)

L'EXCÈS
DANS LA LITTÉRATURE
(ULTRA)CONTEMPORAINE

Cette publication a bénéficié du soutien de l'Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE) et du Département de Philologie Française de l'Université de Grenade.



Esta publicación es de **acceso libre, abierto y gratuito**, por tanto su contenido está a disposición del lector sin cargo alguno con el objetivo de incrementar su visibilidad nacional e internacional. Usted puede sin solicitar permiso leerla, compartirla, imprimirla, comunicar públicamente la obra o generar obras derivadas, siempre que cite la autoría y fuente original. **No se permite utilizar esta obra con fines comerciales.**

© Los autores

© Editorial Comares, 2025

Polígono Juncaril

C/ Baza, parcela 208

18220 Albolote (Granada)

Tlf.: 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/comares> • <https://www.twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-1380-444-6

Table des matières

Carmen Alberdi Urquizu et Natalia Arregui Barragán

Préface	7
---------------	---

Caroline Lepage

L'excès et ses justifications : le cas de « Anillo de Moebius », de Julio Cortázar	13
--	----

Gerardo Acerenza

L'excès des listes-énumérations dans <i>Tas-d'Roches</i> de Gabriel Marcoux-Chabot	33
--	----

Camille Joubert

« Aller plus loin que le monde même » : carnavalesque et sur-précision numérale chez Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez	47
---	----

Sofia Tincani

Marie Darrieussecq et le triptyque de l'excès	57
---	----

Murielle Borel

Du trop au trop peu ou comment déconstruire le genre biographique	69
---	----

José Domingues de Almeida

Les sensibilités de la discorde. L'« affaire » Kevin Lambert : surenchère littéraire et enjeux idéologiques	83
---	----

Anne-Marie Reboul

Anatomie de l'excès littéraire ultracontemporain	93
--	----

Carolina Bertaggia

“Vivir así es morir de amor”. Desbordar de sí mismas. La representación literaria del exceso en <i>La amiga estupenda</i> de Elena Ferrante.....	109
--	-----

María José Sueza Espejo

Plaider la normalisation de la sexualité féminine par la transgression et l'excès: la fléchette dans le mille de la littérature ernausienne	119
---	-----

Luisa Montes Villar

Altérité et démesure : l'étrangère et la folle chez Adélaïde Blasquez 131

Christiane Connan-Pintado

Jubilation poétique de l'excès : Décomposée, de Clémentine Beauvais ou la revanche de la « charogne »145

Roxana Ilasca

Escritura del exceso y excesos de la escritura en la novela *Lectura fácil* de Cristina Morales 157

Alexandra Gaudechaux et Olivier Beaucé

Le réel en excès dans les écritures théâtrales contemporaines. L'exemple de *Dans la mesure de l'impossible* de Tiago Rodrigues 171

Estel Aguilar Miró

L'excès insoumis d'Anise Koltz dans *Somnambule du Jour*.....183

Sana M'Selmi

La guerre et les impasses du dire. Etel Adnan et Rachid Boudjedra : quand le réel excède le verbe195

Montserrat López Mújica

Progreso + excesos = ¿pérdida de identidad? Estudio ecocrítico sobre la montaña suiza 213

Altérité et démesure : l'étrangère et la folle chez Adélaïde Blasquez

LUISA MONTES VILLAR

Adélaïde Blasquez (1931- 2020), écrivaine d'origine espagnole exilée en France, a été qualifiée par ceux qui l'ont connue de « tout à fait extrême » (Lejeune, 2011) et de « dramatique et saturnienne » (Delay, 2011). Ces adjectifs suggèrent une personnalité excessive, qui se manifeste, selon l'écrivain Ramon Chao, dans une écriture à la fois « alambiquée, chaotique et fragmentaire » (Chao, 2011)¹. À travers le langage graphique, le journaliste et caricaturiste Andrés Vázquez de Sola propose une interprétation visuelle qui, d'une certaine manière, reflète les opinions précédemment formulées à propos de l'auteure. En 1976, son portrait de Blasquez, réalisé alors qu'il était lui-même exilé en France, accompagne un entretien accordé par l'écrivaine à Chao, intitulé « Raíces y liberación » et publié dans le journal *Triunfo* dans lequel Chao officiait en tant que correspondant à Paris.

La caricature, qui rappelle la figure de la Méduse, ce monstre chthonien issu des Enfers, s'inscrit dans une esthétique de l'excès, visible à travers plusieurs éléments graphiques : les yeux exorbités et les pommettes proéminentes participent à une exagération des traits physiques, tandis que le visage, évoquant des caractéristiques félines, renforce une association symbolique avec l'animalité. Par ailleurs, la saturation de noir dans les cheveux, en contraste avec les traits fins et délicats du visage, introduit une tension visuelle qui accentue la discordance. Les cheveux, sauvages, incarnent une forme d'excès par leur débordement, mais également par leur incomplétude, perceptible à travers les vides.

¹ Les propos de Philippe Lejeune, Florence Delay et Ramón Chao sont extraits d'entretiens inédits qu'ils m'ont accordés en 2012, dans le cadre d'une bourse de recherche menée au Centre d'Études des Nouveaux Espaces Littéraires (CENEL, Université Paris XIII) et à l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM, CNRS/ENS, Paris).

Portrait d'Adélaïde Blasquez par Andrés Vázquez de Sola²

Dans l'œuvre d'Adélaïde Blasquez, le personnage que l'auteure construit comme son propre *alter ego*, se définit par trois expériences fondamentales qui le placent en marge de la normativité et des conventions sociales de son époque : l'exil, l'écriture et la folie. Ces trois composantes, loin d'être de simples traits distinctifs, constituent les piliers d'une identité transgressive, formant un sujet qui défie autant les limites imposées par la société que les catégories traditionnelles d'appartenance, de créativité et de raison. Ces limites, tant dans leurs dimensions réelles que symboliques, s'imposent notamment à travers des espaces qui non seulement orientent les actions du personnage, mais redéfinissent également les contours de ce qui est considéré comme acceptable ou proscrit. En ce sens, l'exil est compris non seulement comme une séparation géographique mais aussi comme la prise de conscience ontologique d'une altérité où l'abjection prend tout son sens. Espace-temps de déracinement existentiel, l'exil constitue un état interstitiel, souvent périphérique, où se perpétuent à la fois le déchirement et une sorte d'isolement causé par la séparation originelle. Face à cette expérience initiatique, l'écriture se présente pour Blasquez comme un espace de résistance, de création de sens et de liberté, défiant l'ordre établi et permettant au personnage de revendiquer sa propre voix, principalement dans le cadre conventionnel de la famille bourgeoise. Enfin, la folie, loin d'être un simple stigmat, se redéfinit comme un espace de revendication des sensibilités dissidentes et une critique du traitement psychiatrique systématique et médicalisé de la maladie mentale. Ces espaces symboliques se lient profondément à une subjectivité façonnée par l'absence de reconnaissance en tant qu'égal. Comme nous l'évoquerons par la suite, le corps de la femme étrangère, écrivaine et

² L'entretien et le portrait peuvent être consultés sur le site du dépôt documentaire de l'Université de Salamanque : <https://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/66308/RTXXXI~N721~P50-51.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

folle, est décrit, dans ses différentes étapes de maturité, comme un lieu étrange, menaçant et incontrôlable qui révèle sa différence et qui la transforme en un être impur. Le personnage de Blasquez, à travers ses *alter ego*, incarne ainsi une triple marginalité qui, non seulement interroge les catégories dominantes de son temps, mais invite également à une réflexion sur les limites entre le soi et l'autre, le rationnel et l'irrationnel, le normatif et l'excessif.

Dans notre étude, l'excès sera envisagé comme une manifestation de l'altérité à travers deux de ces trois figures emblématiques de la fiction blasquienne : l'étrangère et la folle. Il sera également analysé comme une transgression des limites imposées par des catégories spatiales, subverties par la présence de ces altérités. Dans ce cadre, nous observons un processus de resignification spatiale qui permet d'interpréter ces espaces comme des hétérotopies au sens foucauldien (Foucault, 1984). D'un point de vue théorique, l'étude sera traversée par les catégories d'impureté et d'abjection développées respectivement par Mary Douglas (1966) et Julia Kristeva (1980), ainsi que par celle de monstruosité proposée par Jean Foucart (2010) et par Barbara Creed (1993).

Démesure et altérité

Comme l'exposent Verdier et Bonnet dans leur ouvrage *L'excès. Signe ou poncif de la modernité ?* (2009), le terme excès, qui renvoie initialement à un mouvement digressif vers l'extérieur, est devenu depuis le XVI^e siècle une notion marquée par une forte connotation morale (Verdier et Bonnet, 2009, p. 9). Il s'agit donc d'un dépassement condamnable de la mesure, associé à la déraison, au dérèglement des sens et des passions. Deux aspects de cette définition, repris dans des dictionnaires et des ouvrages de référence, semblent particulièrement intéressants. Premièrement, l'excès ne se définit pas par sa propre nature, mais par rapport à ce qu'il dépasse ou excède. Il s'agit donc d'une notion relative qui nécessite un point de référence (la norme) pour être pleinement appréhendée. En examinant les définitions proposées par le *Larousse*³, l'excès est décrit comme :

1. Ce qui dépasse la quantité considérée.
2. Ce qui dépasse la mesure moyenne ou jugée normale.
3. Ce qui dépasse les limites permises, convenables.

La norme fixe ainsi les limites qui rendent possible la notion d'excès. En l'absence de norme, il n'y aurait ni limites, ni excès. De cette première appréciation découle une seconde : « Pour comprendre l'excès, il faut distinguer la norme à partir de laquelle mesurer le débord ou le manque » (Verdier et Bonnet, 2009, p. 9). L'excès peut ainsi être défini par dépassement

³ Version en ligne.

mais également par défaut. La folie, par exemple, peut être perçue comme une manifestation de l'excès lorsqu'elle dépasse les limites d'une prétendue normalité mentale, mais elle peut également se comprendre par le manque ou l'absence de discernement ou de raison (la déraison). Cette idée de l'excès comme synonyme d'un illimité condamnable est liée à une forme d'altérité, à la fois craintive et fascinante qui renvoie à l'une des manifestations par excellence de cet excès : le monstre et les différentes manifestations de la monstruosité. À l'instar de la définition de l'excès par laquelle nous avons commencé, le monstre, selon Foucart :

N'a pas d'existence en soi mais il se donne comme tel par rapport à un ordre du monde susceptible de le produire et de l'intégrer [...]. Les monstres ne sont tels que dans la mesure où, s'ils advenaient, ils mettraient en cause les frontières en péril. Sans frontières, il n'y a pas de monstres (Foucart, 2010, p. 50).

La monstruosité, conçue comme une des manifestations de l'excès, découle ainsi des règles qui définissent les limites de la normalité dans un contexte sociétal et historique précis et relie par conséquent deux univers, le « dedans » et le « dehors » (Foucart, 2010, p. 45). Par ailleurs, conçue comme une représentation de l'altérité et de la transgression des limites, cette monstruosité se manifeste à travers le corps féminin perçu comme un territoire chargé d'ambiguïtés et d'interdits. Comme l'affirme Barbara Creed dans *The Monstrous-Feminine* (1993), en s'appuyant sur le concept d'abjection de Kristeva (1980), le corps de la femme est associé à une transgression fondamentale des frontières entre le pur et l'impur, le civilisé et le sauvage. Cette association se fait tangible par des expériences corporelles telles que la menstruation, la grossesse et l'accouchement, qui, tout en étant des processus naturels, sont souvent perçus comme dérangeants ou tabous. Ces manifestations biologiques, qui échappent au contrôle et à la maîtrise rationnelle, participent à la construction de la femme comme figure de l'abjection, un être qui, par sa capacité à générer la vie, menace les frontières entre soi et l'autre. Ainsi, ces processus inscrivent le corps féminin dans une dialectique de fascination et de répulsion, renforçant son statut d'altérité monstrueuse au sein de l'imaginaire collectif.

En lien avec le monstrueux féminin, le concept d'abjection formulé par Julia Kristeva, acquiert une portée significative dans le cadre de l'exil. Selon Kristeva (1980), l'exil entretient un lien étroit avec l'abjection car l'exilé se trouve à la limite de l'inassimilable. Il se situe en dehors des règles du jeu, en dehors d'un ordre social qui le considère comme un facteur de disruption en raison de son altérité immanente. Cela fait de lui, pour reprendre la terminologie de Mary Douglas (1966), un être impur.

Dans l'écriture d'Adélaïde Blasquez, la construction d'une subjectivité marquée de manière indélébile par la fracture de l'exil se traduit par une plongée dans une écriture des limites et de l'abjection. L'auteure, tout comme les personnages qui l'incarnent, explore et

articule la tension entre le soi et l'autre, entre le pur et l'impur, brouillant ainsi les frontières qui définissent ces oppositions. La tension entre ces deux mondes, celui de l'intérieur et celui de l'extérieur, apparaît de manière évidente à plusieurs niveaux. L'un des plus significatifs se situe au plan linguistique où l'espagnol, décrit comme la langue « des viscères » (Blasquez, 2011, p. 17)⁴, affective, intérieure, organique et intrinsèquement liée à la corporalité, coexiste et interagit avec le français, conçu par l'auteure comme sa « langue de la raison » et de l'extérieur. Cette tension organique entre les deux mondes, si présente dans la narration blasquienne, rappelle la relation que Julia Kristeva établit entre le bilinguisme et une intimité monstrueuse qui fait d'elle précisément un « monstre du Carrefour » (Kristeva, 1995, p. 43). Autre niveau de concrétisation de cette opposition entre le dedans et le dehors se situe sur le plan de la corporalité. Comme il sera examiné par la suite, cette monstruosité, perçue comme une manifestation exécrationnelle de la différence, se déploie avec une acuité particulière à travers l'étrangeté et la déformation corporelles qui marquent les personnages de plusieurs œuvres de l'auteure.

L'étrangère

Dans son ouvrage *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (1966), Mary Douglas soutient que les sociétés humaines ont tendance à établir des systèmes de classification et de catégorisation pour organiser le monde et comprendre leur environnement. Ces systèmes, conçus comme des contextes conceptuels et coutumiers composés d'éléments normatifs et prescriptifs, sont considérés comme « purs ». Comme elle défend dans une étude ultérieure (1998) : « La pureté a tendance à représenter la norme, l'idéal attendu, tenu pour acquis jusqu'à ce qu'il soit trahi. L'impureté est une intrusion sociale, une brèche dans la frontière, une chose exécrationnelle ». Les altérités disruptives, qui fissurent l'ordre social, sont donc perçues comme déifiantes, polluantes et donc, impures et abjectes. Cette menace justifie le refoulement, la stigmatisation et la ségrégation de celui qui est perçu comme différent, un processus qui est souvent accompagné de la réification, l'animalisation, voire de la *monstrification* du sujet qui porte le sceau de l'ignominie :

La monstruosité se signale par un excès, une profusion de formes surajoutées, des excroissances, des appendices grotesques ou alors, à l'inverse, par des manques caricaturaux, des pertes stupéfiantes, des défauts singuliers, il est vrai aussi que la monstruosité, c'est l'écart, la petite différence significative (par exemple, les doigts chez les « envahisseurs ») qui peut s'élargir en béance, puis en abîme, où l'alchimie des formes ne connaît plus de limites. En ce

⁴ Cette expression est utilisée par Adélaïde Blasquez dans son roman inédit *Bluettes* (achevé en 2011).

sens, la monstruosité, c'est le dépassement boulimique des limites formelles ou normatives. Par définition, le monstre n'a pas de limite (Foucart, 2010, p. 48).

L'absence de limites, telle que décrite par Foucart en lien avec le monstre, trouve une expression hyperbolique dans le deuxième roman d'Adélaïde Blasquez, *Les Ténèbres du dehors* (Gallimard, 1981), à travers la subjectivation du corps de la petite Emma, la fille émigrante héroïne du récit. Tout d'abord, la subjectivation de la protagoniste est déterminée par sa condition de genre. Elle se présente dès l'enfance, comme une altérité en contraste avec la normativité masculine représentée par ses frères. Tout au long de l'œuvre, on trouve des références à la femme menstruée⁵ dans lesquelles elle est conçue comme impure et soumise à un déterminisme biologique fondé sur les « sécrétions et la disposition de ses organes génitaux » (Blasquez, 1981, p. 119). Cette conception essentialiste non seulement perpétue l'idée de la « tota mulier in utero » (Blasquez, 1994, p.160-164), selon laquelle la femme est régie par sa physiologie et réduite métonymiquement à son utérus, mais l'identifie également à un caractère exacerbé et pulsionnel, dont l'hystérie est l'expression maximale. En tant que fille étrangère à l'école, la petite Emma se présente comme étant prisonnière d'un corps tortionnaire qui semble s'approprier une existence propre. L'auteure construit un réseau de références physiques qui mettent en lumière la transmutation de l'identité en « altérité souillante⁶ » (Butler, 2019, p. 492). À travers des comparaisons animales (elle s'assimile à un mollusque), des métamorphoses et des déformations physiques –comme l'apparition de protubérances, la sécrétion de fluides et une relation métonymique du corps avec le ventre et l'appareil digestif⁷–, le corps de l'étrangère est représenté comme une entité abjecte et impure, un lieu de contention et d'expulsion constantes, des processus que l'écrivaine associe, dans d'autres textes, à la nature créative de l'écriture :

Tumescent, déhiscent, pubescent, à mi chemin entre le règne animal et humain, avec ses renflements imbéciles ou ses renforcements maléfiques, avec ses sécrétions, excréments et émissions incontrôlables, avec ses poches muqueuses, ses replis membraneux ou ses îlots vilieux, avec ses rubescences et lactescences, ses effluences et gravéolences, avec ses ténébreuses combinaisons de papules, valvules, caroncules, tubercules, sans compter ses

⁵ Dans son premier roman, *Mais que l'amour d'un grand Dieu* (1968), la menstruation est présentée comme un signe de honte et d'abjection : « Je saigne. Suinte plutôt. Des petites taches brunes, indéfinissables, sur le fond de la culotte. Pas même un beau rouge franc [...] *Ecce mulier*. Il suffirait d'un accident, dirait ma mère, ils verraient ton linge, tu n'as pas honte, sale fille dégoûtante ! » (Blasquez, 1968, p. 10-11).

⁶ Le terme *souillure* est employé par Douglas (1973), Kristeva (1980) et Butler (1990) dans leurs domaines respectifs d'étude (anthropologie, psychanalyse et théorie *queer*) pour désigner, sans aborder les spécificités propres à chaque domaine, ce qui est impur, taché ou contaminant, suscitant une répulsion et défiant les structures sociales, ou perturbant un ordre symbolique ou culturel. Bien que, dans le cadre de notre étude, les différentes perspectives se révèlent complémentaires, nous nous intéressons particulièrement à l'interprétation du terme par Julia Kristeva, pour qui celui-ci implique un retour de ce qui a été rejeté, menaçant ainsi les frontières psychiques et corporelles du sujet, en lien avec l'abject. En outre, elle associe la notion de souillure à des substances corporelles comme le sang, le vomi ou d'autres fluides, qui rappellent la perméabilité et la fragilité des frontières identitaires.

⁷ Un rapport que l'on retrouve, entre autres, dans la *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb (2000).

appendices superfétatoires, ses isthmes ou bouches interchangeables, et tout son système de langues ou lèvres d'appoint, point à la ligne (Blasquez, 1981, p. 97).

Le pathétisme de la description est accentué par un déferlement stylistique fondé sur la description par accumulation de termes techniques (appartenant à un domaine médical), de vocables littéraires d'un usage extrêmement rare, et même de la présence de néologismes. La combinaison de ces termes méprisants, voire dégoûtants, appuie la monstruosité dépeinte et sert à intensifier le *pathos* de la description, où le corps dépasse ses propres limites. On observe ainsi une inventivité poétique qui explore les limites du corps en même temps que ceux du langage. La scène, qui se passe à l'école, atteint son climax lorsque la tension intérieure s'extériorise à travers un processus physiologique douloureux, au cours duquel la fillette se métamorphose en ventre et en viscères⁸. Tout son être, est envahi par son propre intérieur, dissolvant les limites physiques qui la séparent du monde extérieur, pour constituer une entité difforme :

Plus portée que quiconque aux excès émotifs et moins apte que personne à résister aux dérèglements qu'ils provoquaient dans son organisme, Emma, c'était couru, allait finir par craquer. La tension avait été trop forte. Le moment venu, son corps la trahit. Il était coutumier du fait, le corps d'Emma, et de ses trahisons il n'était pas difficile pour elle de reconnaître de loin les signes précurseurs. Elles prenaient toujours la même tournure. C'était au ventre qu'elle était frappée. Le ventre occupait alors toute la place. Il n'y en avait que pour lui. Bon gré mal gré, Emma devait accepter que le reste de sa personne fît silence pour la forcer à se mettre à l'écoute de ce ventre omnipotent. Désertée par tout ce qui n'était pas ventre en elle, Emma devenait une grande chose molle et tubelliforme, sans tête et sans membres, sans haut ni bas, sans avant ni arrière : un énorme sac à viscères. Et ce qui se passait à l'intérieur de ce sac à viscères était trop sale, trop honteux, pour que rien jamais pût l'en laver (Blasquez, 1981, p. 221-222).

On peut percevoir dans ces extraits l'expression de l'abjection et de l'impureté, étroitement liée à un sentiment exacerbé d'altérité et de non-appartenance qui amène la fille, dans son étrangeté, à se concevoir de manière monstrueuse. Face à cette abomination, éclot la surface blanche et lisse, presque marbrée, des corps des filles autochtones de l'école. Ces êtres candides agissent comme un miroir déformant qui projette une image dégradante de la petite Emma :

⁸ L'imaginaire de l'auteure se fait écho d'un symbolisme du ventre mis en évidence par Gilbert Durand. Selon l'anthropologue « le ventre, sous son double aspect digestif et sexuel, est un microcosme du gouffre, un symbole de la chute en miniature » (Durand, 1969, p. 131). Ce double aspect situe, selon Durand, le ventre au centre de l'imaginaire des ténèbres, une idée renforcée par le titre de l'ouvrage *Les ténèbres du dehors*. Cette symbolique du ventre semble intimement liée à celle que développe Blasquez, chez qui l'appareil digestif devient une métonymie du corps féminin dans son ensemble. Ce procédé met en lumière les interactions entre la physiologie féminine et les processus de socialisation façonnés par le contrôle culturel et symbolique exercé sur le corps des femmes. Cette relation métonymique entre le corps et le ventre, ainsi que le lien entre l'appareil digestif et l'acte d'écriture est récurrente chez l'écrivaine et revêt un intérêt considérable dans le cadre des études sur l'écriture incarnée et l'*embodiment*.

Et je voyais un rapport évident bien qu'inexplicable entre ce privilège de naissance qui les rendait inaccessibles à la disgrâce, qui les immunisait à vie contre la laideur, la grossièreté, la balourdise [...] Le corps de ces filles participait comme tout le reste, d'une essence autre. Il était IMMARCESCIBLE. C'est pourquoi je ne pouvais qu'approuver l'impudence avec laquelle elles l'exposaient à ma vue dans le pavillon des douches. Et non seulement je ne pouvais que les approuver pour leur impudence, mais je leur aurais même reconnu le droit de l'étaler au grand jour, ce corps, [...] Parce que préservé, immunisé à vie, lui aussi. Parce que net, lisse, sans ombre. Parce que libre de villosités, mucosités, carnosités.

Parce que réfractaire aux formations parasites que je voyais s'épanouir sur le mien et posément, insidieusement, s'enter à ma personne (Blasquez, 1981, p. 95).

Cette corporalité abjecte est tout également présente dans son œuvre *La Ruche* (1990), où elle place au cœur de sa réflexion la question de la psychiatisation et de l'enfermement des femmes considérées comme folles. En examinant une autre figure de l'altérité, l'œuvre explore la division entre normalité et pathologie, redessinant une fois de plus les frontières entre l'extérieur et l'intérieur ainsi que les possibilités de transgression de cet ordre.

La folle

Dans la préface de 1961 de *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault souligne que la folie n'est intelligible qu'au sein d'une société donnée. Elle se définit par les formes de sensibilité qui l'isolent et par les mécanismes de répulsion qui l'excluent, ou la capturent. Ainsi, la folie se révèle comme une construction culturelle ancrée dans une expérience des limites, une transgression des cadres normatifs qui révèlent les frontières mêmes de la raison et de la normalité dans une société donnée. Cependant, comme le soutient Martine Delvaux, la définition de la folie par la psychiatrie révèle un biais de genre fondé sur « ce présupposé si ancien qu'il a perdu le sens de ses origines, selon lequel les femmes, en tant qu'êtres sensibles, sont essentiellement "folles" » (Delvaux, 1998, p. 12). Ce préjugé structurel, enraciné dans des constructions historiques et culturelles, conditionne la perception et le traitement différenciés entre hommes et femmes dans le domaine psychiatrique. En s'appuyant sur des études menées entre les années 1960 et 1990 dans des pays tels que la France, les États-Unis, le Canada et l'Angleterre, Delvaux démontre que le nombre de femmes admises dans des établissements psychiatriques dépasse largement celui des hommes. Ce phénomène s'explique, selon l'autrice, par l'existence de « cas fabriqués » (Delvaux, 1998, p. 15) produits par les institutions psychiatriques elles-mêmes. Ces « maladies nommées » affectent majoritairement les femmes, car de nombreuses affections touchant les hommes ne sont pas classées comme troubles mentaux et, par conséquent, échappent à la psychiatisation. Dans ce contexte, la psychiatrie non seulement catégorise les femmes comme patientes privilégiées, mais contribue également à consolider les stéréotypes de genre en *pathologisant* des comportements et états émotionnels considérés comme « normaux » chez les hommes.

Ainsi, tandis que les affections prédominantes chez les hommes sont souvent associées à des addictions, des toxicomanies et des troubles de la personnalité, les femmes se voient plus fréquemment diagnostiquer des psychoses affectives et des paranoïas (Delvaux, 1998, p. 14).

Dans *La Ruche* (1990), ouvrage à la fois testamentaire et autobiographique, Adélaïde Blasquez remet en question de manière critique le processus de psychiatisation et de médicalisation des femmes et revendique le pouvoir subversif et transformateur des sensibilités dissidentes, ainsi que la nécessité de les *normativiser* en tant que formes légitimes d'existence, capables de défier les modèles de comportement imposés par la société.

L'intrigue se déroule dans une « maison de repos⁹ » pour femmes atteintes de troubles mentaux, fictivement nommé *Les Garidelles*. Les pensionnaires sont décrites par l'auteure comme étant :

Victimes de leur double condition de femmes et de prolétaires, elles n'ont jamais connu que la violence et les humiliations. Plusieurs ont passé leur enfance et leur adolescence à l'Assistance Publique. Toutes ont échoué, à quelque moment de leur existence, dans les services hospitaliers, tombant de la domination de leur père, de leur mari ou des monstres froids de l'A.P, sous celle des psychiatres : corps ignominieusement déformés par la camisole de force chimique ; personnalité anéantie à jamais par l'ingestion de doses massives de médicaments...¹⁰.

Gavées de neuroleptiques et de tranquillisants à des doses capables d'« estourbir un cheval » (Blasquez, 1990, p. 18), ces femmes apparaissent enfermées dans des corps déformés et dysfonctionnels qui exacerbent leur sentiment d'exclusion et d'aliénation, au point de se percevoir comme des « rebuts de la société » et des « débris de tous les hôpitaux psychiatriques de France » (Blasquez, 1990, p. 218). La description de Ninette, l'anorexique, à travers la distorsion de son visage, l'absence de traits définis et des yeux perçus comme des éléments presque inhumains, comparés à ceux des fœtus ou des larves accentue l'idée de dépersonnalisation et de déshumanisation :

Ninette, en toute circonstance, toujours et partout, se veut une figure de la Douleur. Ou peut-être qu'elle n'a même pas à le vouloir. Peut-être qu'elle est la Douleur. Une figure au teint blafard, sans joues, sans trait, à l'exception des yeux. Ses yeux lui mangent la figure, comme on dit. Mais comme c'est mal dit, ici et maintenant, comme c'est malvenu. Ici tout le monde raconte que Ninette va mourir. Elle va mourir forcément, assurent-elles, puisqu'elle ne se nourrit pas depuis des semaines. Depuis des mois, si ça se peut [...]. Dans le visage penché de Ninette –et amaigri au point que les joues, le nez, la bouche en sont comme effacés– les yeux saillent. Ils feraient penser à ceux des fœtus dans le ventre de leur mère. Ou alors à ceux des larves de certains insectes. Ils t'y feraient penser si tu osais penser jusque-là.

⁹ L'expression apparaît entre guillemets car, comme l'explique l'auteure dans un document inédit non daté de synopsis de l'œuvre destiné à sa présentation auprès de la maison d'édition, il s'agit d'un euphémisme pour désigner les établissements de soins post-psychiatriques.

¹⁰ Extrait du même document.

Si tu osais te complaire en pensée jusqu'à te représenter ces extrêmes monstruosités de la nature.

« Je suis au bout », dit Ninette, tout soudain.

Elle relève la tête. Ses larmes coulent de ses yeux immenses, noirs, fixes, dépourvus de cils... (Blasquez, 1990, p. 19-21).

Ce phénomène d'anéantissement corporel est amplifié par l'idée que Ninette ne se nourrit plus, un geste vital qui, par son absence, marque l'extinction progressive de son être. La focalisation sur son regard fixe, dénué de cils et l'expression « je suis au bout » viennent souligner la limite extrême de son existence, cette dernière n'étant plus qu'un corps en décomposition, privé de sa capacité à maintenir une forme de vie autonome et pleine. Blasquez dénonce avec une crudité manifeste la déformation des corps sous l'effet d'une médicalisation excessive et la manière dont ils sont réduits à de simples réceptacles de traitements qui amplifient leur vulnérabilité. Les internes, soumises à ces processus, perdent progressivement leur identité, prisonnières de corps qu'elles ne reconnaissent plus comme les leurs et qui les débordent, tant physiquement que psychiquement. Dans ce contexte, la « souillure », telle que conceptualisée par Kristeva, apparaît comme une expérience limite : des symptômes physiques comme l'incontinence urinaire ou les diarrhées, provoqués par la médication, symbolisent non seulement la fragilité du corps, mais menacent également les frontières identitaires et sociales en incarnant l'abject :

Hier, j'ai dit au Dr Benassis que je ne voulais pas être un tube digestif, je lui ai demandé un médicament pour me vider de ma merde.

—Et alors ?

—Il m'a prescrit un laxatif doux...

—Ah bon ! Pour un psychiatre, c'est pas fort...

—Ils s'arrangent pour qu'on ne pense plus qu'à ses intestins.

—Ça, c'est bien vrai. On finirait par devenir toutes des constipées chroniques avec les saloperies qu'ils nous font ingérer.

—D'une façon ou d'une autre, on est obsédées par la bouffe et par la merde, on n'élimine plus, on est toutes des corps en ventres ou des corps en os (Blasquez, 1990, p. 30).

Le récit gravite autour des journées vides des internes, ponctuées par les repas, la prise des médicaments, les réunions avec le médecin, l'attente d'un appel téléphonique improbable venu de l'extérieur, et les conversations entre les femmes qui révèlent leurs vies passées, leurs désirs inassouvis, leurs relations sentimentales et les événements qui les ont conduites dans ce « non-lieu »¹¹, tel que le décrit l'auteure (Blasquez, 1990, p. 254). Encore une fois, la dichotomie entre l'extérieur et l'intérieur s'impose : l'extérieur étant conçu paradoxalement comme la représentation de la normalité et l'intérieur comme un espace d'isolement du pathologique, du maladif, du négatif. Des caractéristiques qui, selon Grivel,

¹¹ Il est intéressant de souligner que *Non-lieu* fut le titre provisoire choisi par Adélaïde Blasquez lorsqu'elle soumit le manuscrit de son roman, qui porta finalement le titre *La Ruche*, à l'éditeur. L'espace, ou « non-lieu », fait écho de manière évidente à l'œuvre de Cervantès, comme l'indique l'expression apparaissant dans l'incipit : « cet hôpital dont je ne veux pas me rappeler le nom » (Blasquez, 1990, p. 218).

ont toujours été porteuses d'un message clair : « l'enfermement, l'expulsion, l'éradication, l'exorcisme des fauteurs sont la condition du bien-être de la communauté, voire de sa survie » (Grivel, 2009, p. 77). L'enfermement du déviant ou de l'indésirable devient ainsi une réponse privilégiée pour maintenir l'équilibre et préserver l'intégrité de la communauté, alimentant une logique d'exclusion qui relie étroitement les notions de normalité et de marginalité. Dans ce sens, l'auteure introduit de fréquentes références à un « chez nous » qui contraste, tout en interpellant directement le lecteur, avec un « dans votre monde à vous » (Blasquez, 1990, p. 17), voire un lointain « là-bas, dans votre monde à vous » (Blasquez, 1990, p. 20), accentuant ainsi la distance entre ces deux univers. Cependant, l'instauration d'une normalité exemplaire, qui au sein de l'institution se manifeste par des rappels constants à l'ordre et par le déploiement de dispositifs de contrôle disciplinaire –horloges, alarmes, annonces diffusées par haut-parleur, horaires rigides, camisolles de force, sédatifs, etc.– est mis à l'épreuve par la création des hétérotopies (Foucault, 1967) ou des espaces de dissidence qui échappent à la vigilance officielle. Un tel exemple se trouve dans les chambres des pensionnaires, lieux de sororité où elles se livrent à des commérages, se confient, jouent, échangent des produits de l'économat ou se nettoient après les épisodes d'incontinence provoqués par les neuroleptiques. Un autre mécanisme de création de spatialités dissidentes se manifeste à travers une sorte d'architecture intangible fondée sur le bruit et le mouvement. Face à l'ordre et au silence régnant dans l'établissement, les femmes déambulent dans les couloirs, créent du tumulte et réagissent de manière exaltée. Leurs comportements sont décrits par une frénésie qui dépasse les cadres de la contenance sociale. Ce sont des femmes brisées, trahies et violées, dont l'angoisse se manifeste par une déchirure dévastatrice qui les pousse à « suivre [leur] course folle » (Blasquez, 1990, p. 13) tout en criant avec une intensité capable de « réveiller les morts » (Blasquez, 1990, p. 13). Cet éclatement émotionnel trouve son écho sonore dans l'environnement de l'hôpital, où le « bourdonnement », le « tintamarre » et les « galopades » (Blasquez, 1990, p. 24) forment la bande sonore d'un espace de chaos, en opposition au calme aseptisé censé régner dans un lieu de contention. Les interjections et les cris des internes participent à une oralité débordante que Blasquez dépeint à travers l'incontinence verbale de ses personnages. Ici, le flot de pensées échappe à toute limite, ne suit ni les règles de la ponctuation ni celles de la logique narrative ; au contraire, les pensées jaillissent en un torrent qui refuse de s'arrêter et les mots s'écoulent rapidement et sans retenue :

Bon dieu de bon dieu qu'est-ce qui lui prend de claquer les portes maintenant et en pleine nuit encore on aura tout vu si la vioque d'à côté se met pas à beugler on aura la chance et la matonne Chocardelle elle est jamais là quand on a besoin d'elle cette pie-grièche tant mieux tant mieux je veux pas la voir je veux pas les voir si y en a une qui tombe sur le poil je la crève je les crève toutes surtout qu'elle vienne pas faire sa soi-disant ronde de nuit la Chocardelle je lui rentre dans le lard (Blasquez, 1990, p. 24).

Ce déferlement de paroles et d'émotions fait de la « folle » une altérité démesurée au sein de l'espace disciplinaire du centre, non seulement par son comportement, mais aussi par la manière dont son langage défie et déconstruit les conventions de la communication rationnelle. Face à une norme valorisant la vertu, le silence et l'ascèse, les *garidelles*¹² incarnent l'excès : des figures qui, par leur dénonciation d'une sensibilité dissidente dont le traitement ne repose ni sur la pathologisation ni sur la médicalisation, par leur sororité et par leur verve bruyante, désarticulent l'ordre établi et exposent la fragilité des frontières entre la raison et la folie, entre la retenue et le débordement.

Conclusion

Dans l'œuvre d'Adélaïde Blasquez, notamment dans *Les Ténèbres du dehors* et *La Ruche*, les figures de l'étrangère et de la folle incarnent des formes d'altérité démesurée et dissidente. La figure du monstre, traditionnellement associée à l'altérité effrayante, se redéfinit dans ses textes en un symbole de résistance et de réclamation des identités dissidentes. Dans un processus paradoxal, le monstre cesse d'être un agent de peur pour devenir un espace de réinvention des normes, un point de rupture où la marginalité s'érige en revendication politique et sociale. Cette redéfinition trouve écho dans les travaux de Barbara Creed (1993), qui mobilise le concept d'abjection élaboré par Kristeva (1980) pour analyser le monstre féminin. Loin de se limiter à l'incarnation d'une menace, cette figure devient un outil critique qui expose et subvertit des catégories normatives. Dans le cadre des représentations féminines, et notamment de l'étrangère et de la folle dans la fiction blasquienne, le monstre incarne alors la dénonciation d'un système oppressif, tout en ouvrant la voie à une normativisation des identités dissidentes.

Références bibliographiques

- Blasquez, A. (1968). *Mais que l'amour d'un grand Dieu*. Denoël.
Blasquez, A. (1981). *Les ténèbres du dehors*. Gallimard.
Blasquez, A. (1990). *La Ruche*. Belfond.
Blasquez, A. (1994). *Le prince vert*. Belfond.
Butler, J. (1990). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
Butler, J. (2019). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Éditions La Découverte.
Creed, B. (1993). *The Monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
Delvaux, M. (1998). *Femmes psychiatisées. Femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.

¹² C'est la forme affective avec laquelle l'autrice désigne les internes.

- Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.
- Douglas, M. (1998). La pureté du corps. *Terrain anthropologie et sciences humaines*, 31, 5-12. <https://doi.org/10.4000/terrain.3131>
- Durand, G. (1969). *Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Dunod.
- Foucart, J. (2010). Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux. *Pensée plurielle*, 24, 45-61.
- Foucault, M. (1961). *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Plon.
- Foucault, M. (1984). Dits et écrits. Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49
- Grivel, Ch. (2009). Le signe pathologique. De la science des lésions à la littérature des dérèglements. Dans L. Verdier et G. Bonnet (dir.), *L'excès : signe ou poncif de la modernité ?* (p. 77-90). Kimé.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1995). Bulgarie, ma souffrance. *L'Infini*, 51, 42-52. <http://kristeva.fr/bulgarie.html>
- Verdier, L. et Bonnet, G. (dir.). (2009). *L'excès. Signe ou poncif de la modernité ?* Éditions Kimé.