

Folie(s) de seuil: Voix, lieux et mémoires fracturées dans *La Folie Elisa* de Gwenaëlle Aubry

Madness(es) at the Threshold: Fractured Voices, Spaces, and Memories in *La Folie Elisa* by Gwenaëlle Aubry

NADIA BOUHADID
Université Batna2, Algérie
n.bouhadid@univ-batna2.dz

Abstract

This study analyzes *La Folie Elisa* (2018) by Gwenaëlle Aubry, in which madness becomes a poetics of dissonance, linking personal traumas and collective violence. Our reflection explores how the novel transforms madness into a language of crisis, connecting individual wounds and societal fractures through a liminal space, polyphonic voices, and fragmented memory. The study aims to investigate this redefinition of madness as poetic and political resistance. Drawing on Bachelard, Caruth, and Kristeva, we examine the “madness-house”, an organic refuge for four traumatized women: Emy, Sarah, Ariane, and Irini. Their polyphony reveals fractures: dissociation, embodied memory, discursive crisis, and exiled silence. From a political perspective, our analysis shows that madness becomes a form of dissidence through Ariane’s defiance, the women’s sorority, and Irini’s memory. Rejecting pathologization, Aubry crafts a counter-narrative in which the dissonance of marginalized voices reimagines a possible world.

Keywords

Madness, liminality, polyphony, trauma, resistance.

Resumen

El presente estudio analiza *La Folie Elisa* (2018) de Gwenaëlle Aubry, donde la locura se convierte en una poética de la disonancia que entrelaza traumas íntimos y violencias colectivas. Nos preguntamos cómo la novela transforma la locura en un lenguaje de la crisis, articulando heridas personales y fracturas sociales a través de un espacio liminal, de voces polifónicas y de una memoria fragmentada. El objetivo de este trabajo es explorar esta redefinición de la locura como forma de resistencia poética y política. A partir de Bachelard, Caruth y Kristeva, examinamos la casa-locura, refugio orgánico de cuatro mujeres traumatizadas: Emy, Sarah, Ariane e Irini. Su polifonía revela diversas fisuras: disociación, danza-memoria, palabra en crisis, silencio exiliado. En el plano político, mostramos que la locura encarna una forma de disidencia mediante la desobediencia de Ariane, la sororidad y la memoria de Irini. Al rechazar la patologización, Aubry construye un contrarrelato en el que la disonancia de las mujeres marginadas reinventa un mundo posible.

Palabras clave

Locura, liminalidad, polifonía, trauma, resistencia.

1. Introduction

Romancière, philosophe et traductrice, Gwenaëlle Aubry s'est imposée dans la littérature francophone contemporaine par une œuvre où l'intime dialogue avec le politique. De *Personne* (2009), exploration fragmentée des identités, à *Partages* (2012), réflexion sur les héritages conflictuels, ses textes mêlent expérimentations narratives et questionnements existentiels. Publié en 2018, *La Folie Elisa* s'inscrit dans cette lignée tout en se distinguant par son ambition polyphonique. Ancré dans une maison isolée, symboliquement nommée "la Folie", le roman réunit quatre femmes: Emy, musicienne marquée par l'attentat du Bataclan; Sarah, danseuse hantée par un attentat à Jérusalem; Ariane, actrice en rupture avec le théâtre; et Irini, sculptrice grecque dépossédée de sa mémoire familiale. Dans cet espace de refuge, ces "runaway girls" confrontent leurs blessures à un monde saturé de violences: attentats, exils, murs érigés. Loin de pathologiser la folie, Aubry en fait une langue poétique et politique, une dissonance qui articule les fractures du moi et celles du contemporain.

Situé dans le contexte socio-politique tendu de la France post-2015, marqué par les attentats et la crise migratoire, *La Folie Elisa* résonne avec des œuvres contemporaines comme *Les Années* d'Annie Ernaux ou *Vernon Subutex* de Virginie Despentes, qui explorent elles aussi les subjectivités à l'épreuve des crises collectives.

Le titre de cette analyse, Folie(s) de seuil: Voix, lieux et mémoires fracturées dans *La Folie Elisa*, reflète la complexité du roman. Le terme "seuil" fait référence à l'idée de frontière, à la maison, mais aussi à la crise de l'identité vécue par les personnages. Cette maison, appelée la "Folie", constitue un espace liminaire, un lieu de passage où les personnages sont à la fois enfermés et en quête de recomposition. Le pluriel de "folie" souligne la polysémie du terme, qui, dans le roman, va au-delà de la pathologie pour devenir un motif poétique et politique. Ainsi, la folie se manifeste sous différentes formes: comme une expérience existentielle, un langage du trauma, et un geste dissident face à un monde en crise.

En effet, le texte refuse toute interprétation psychologisante de la folie. Celle-ci se manifeste moins comme un effondrement que comme une faille active, un langage de la crise et de la recomposition. *La Folie Elisa* articule ainsi une constellation de voix blessées, un lieu en retrait du monde, et des bribes de mémoire éclatée pour construire une poétique de la dissonance. À travers cette multiplicité narrative, le roman redonne place à des subjectivités égarées, déroutées, trop souvent réduites au silence.

Notre réflexion s'articule ainsi autour de la question centrale suivante: Comment *La Folie Elisa* transforme-t-elle la folie en une poétique de la dissonance, articulant les blessures intimes et les violences collectives à travers un espace liminaire, des voix polyphoniques et une mémoire fragmentée?

Pour répondre à cette question, nous adoptons une approche interdisciplinaire, croisant la critique littéraire avec la philosophie politique, la psychanalyse et les *trauma studies*. Nous mobiliserons les travaux de Bachelard (sur l'espace habité et la rêverie), de Turner (sur la liminalité), de Kristeva et Caruth (sur les modalités d'énonciation du trauma), ainsi que ceux de Rancière, d'Arendt, de Mbembe et de Bell Hooks (sur la dissidence, l'hospitalité et la subjectivation politique).

À partir de ce cadre, notre analyse s'organisera en trois temps. Dans un premier axe, nous étudierons la maison-folie comme espace liminaire et fiction d'accueil, où s'élabore une nouvelle hospitalité du sujet fragmenté. Dans un second temps, nous analyserons la polyphonie traumatique du roman comme forme d'écriture de la déchirure et tentative de recomposition de soi. Enfin, nous montrerons comment la folie devient une forme de résistance douce, critique des cadres normatifs, et expression poétique d'un désajustement lucide par rapport au monde contemporain.

2. La maison-folie: espace liminal et fiction d'accueil

Dans *La Folie Elisa*, Gwenaëlle Aubry érige la maison-folie comme un espace à la croisée du concret et de l'allégorique, un lieu où s'entrelacent refuge, mémoire et dissidence. Située en bord de rivière, "perdue sous les arbres nus" (Aubry, 2018: 12), cette maison n'est pas un simple décor narratif; elle devient un personnage vivant, une enveloppe poreuse qui accueille quatre femmes, Emy, Sarah, Ariane et Irini, brisées par des traumatismes intimes et collectifs. Loin de l'enfermement asilaire décrit par Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, où la folie est isolée et rationalisée, la maison-folie est un espace organique, mouvant, hospitalier. Elle incarne une liminalité, au sens de Victor Turner, où les identités se suspendent et se recomposent, offrant un asile temporaire à des subjectivités en crise. Cet axe explore la maison comme espace liminal, fiction d'accueil et geste politique, en mobilisant Bachelard, Turner, Foucault et des perspectives féministes pour interroger son rôle dans la redéfinition poétique et politique de la folie.

2.1. Une spatialité organique et symbolique

Dès les premières pages, la maison-folie dans *La Folie Elisa* est investie d'une symbolique plurielle, ancrée dans son nom: la Folie. La narratrice rapporte l'explication étymologique du gardien: "Folie, du latin *folia*, feuille, m'avait expliqué le gardien en me montrant les chênes et les noyers, les pommiers et les cerisiers, le grand hêtre et le bouleau aujourd'hui dénudés" (Aubry, 2018: 12). Cette association au végétal (feuille, cycles, fragilité) inscrit l'espace dans une logique organique, à rebours de la folie médicalisée, pathologisée, enclose. Contrairement à l'asile foucaldien, qui sépare et discipline, la maison-folie est un lieu feuilleté, vivant, où les failles des occupantes ne sont pas jugées mais accueillies. Comme le souligne Gaston Bachelard (1957): "la maison est une des

plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. [...] Elle abrite la rêverie, elle protège le rêveur, elle permet d'habiter poétiquement" (34). Chez Aubry, cette rêverie prend une dimension collective: la maison-folie devient un cosmos protecteur, un "premier univers" où, selon Bachelard (1957), "l'homme est déposé dans le berceau de la maison" avant d'affronter le monde (35). Cette image matricielle éclaire la fonction de la maison comme un espace de régénération pour Emy, Sarah, Ariane et Irini, dont les traumatismes trouvent un écho dans les murmures de la rivière et les strates végétales environnantes.

L'organicité de la maison se prolonge dans son architecture, décrite avec une précision réaliste: "La chambre de Sarah [...] une petite pièce mansardée aux murs tendus d'un papier à rayures blanches et jaunes. [...] un bureau d'écolier; sur une commode en merisier, un miroir et un chandelier" (Aubry, 2018: 13). Ces détails matérialisent l'idée bachelardienne selon laquelle "tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison" (Bachelard, 1957: 33). Chaque chambre devient ainsi une projection mentale: celle d'Emy, saturée de musique dissonante, reflète son trauma post-Bataclan; celle de Sarah, épurée, accompagne sa reconstruction corporelle; celle d'Ariane, encombrée de reliques théâtrales, évoque un passé bourgeois effondré; celle d'Irini, avec sa valise non défaits, incarne un exil suspendu. Ces espaces, à la fois refuges et miroirs, spatialisent les blessures tout en offrant un cadre pour leur énonciation. Bachelard (1957) précise que "la maison nous permet de rêver en paix" (34), une fonction qui, dans *La Folie Elisa*, s'oppose à la violence du monde extérieur (attentats, exils, murs) filtrée par les Camera Obscura, et fait de la maison un contre-espace où la folie, en défiant la médicalisation, devient une langue de la crise.

Enfin, la symbolique végétale de la maison-folie, associée au terme *folia*, trouve un écho dans la réflexion de Bachelard (1957) sur la centralité des formes vivantes: "L'être rond propage sa rondeur, propage le calme de toute rondeur" (263). Cette cyclicité, incarnée par les arbres dénudés entourant la maison, reflète la dynamique de la mémoire chez Aubry: non statique, mais mouvante, portée par les saisons et les gestes des occupantes. La maison-folie, comme un organisme sensible, intègre les temporalités plurielles des traumas, où les feuilles tombent et repoussent, où les blessures se racontent et se transforment. Ainsi, loin de se limiter à un lieu où "la maison natale est physiquement inscrite en nous" (Bachelard, 1957: 42), elle devient un espace matriciel, vibrant, qui donne forme à l'intime tout en opposant une résistance poétique à un monde en crise.

2.2. Liminalité et fiction d'asile

La maison-folie dans *La Folie Elisa* se distingue par sa nature fondamentalement liminale, un concept clé chez Victor Turner. Il définit l'espace liminaire comme un seuil où "les distinctions classificatoires habituelles s'effacent" et où les individus, libérés des structures sociales, peuvent expérimenter une forme de communauté égalitaire, la *communitas* (Turner, 1969: 95). Dans le roman, la maison incarne cet "entre-deux": ni

pleinement dans le monde social normatif, ni totalement en dehors, elle est décrite comme un “bout de terre où se reposer, cicatriser, une chambre calme et claire, une île sous un ciel vide” (Aubry, 2018: 13).

Cette métaphore insulaire, qui revient à plusieurs reprises, évoque un espace suspendu, presque utérin, où les *runaway girls* (Emy, Sarah, Ariane et Irini) échappent temporairement aux injonctions et aux violences du monde extérieur. Comme le souligne Turner (1969), la liminalité est un état de *betwixt and between* (entre et au-delà), où les identités sociales rigides s’effacent pour permettre une recomposition (107). Dans la maison-folie, les fonctions professionnelles des femmes (musicienne, danseuse, actrice, sculptrice) sont mises en veille; ce sont les failles partagées et les récits de trauma qui tissent les liens de cette communauté fragile. Cette suspension est manifeste dès l’accueil des femmes: “Vous serez bien ici, vous allez pouvoir souffler, à l’abri dans ma maison des feuilles” (Aubry, 2018: 6).

Cependant, Turner (1969) insiste sur le caractère transitoire de la liminalité: C’est un moment de passage, non un état permanent (112). Cette dimension est soulignée dans le roman par le départ des femmes à la fin: “Elles sont parties comme elles sont arrivées, parties sans crier gare dans l’aube de janvier, troupe fastueuse, hirsute, et à jamais errante” (Aubry, 2018: 106). Ce départ ne signe pas un échec, mais marque la fin d’un temps de transformation. Ayant traversé cet entre-deux, les femmes quittent la maison-folie pour rejoindre le “grand dehors”, transfigurées par leur expérience liminaire. Leur passage dans cet espace suspendu, protecteur mais provisoire, devient ainsi le prélude à un renouveau possible.

Enfin, la maison-folie, en tant que fiction d’asile, interroge la possibilité même de l’hospitalité dans un monde saturé de murs et de barbelés, comme le souligne la section “Camera obscura”: “Début 2017 la France devrait avoir un mur anti-intrusion, sur un kilomètre, des deux côtés de la route nationale qui mène au port de Calais” (Aubry, 2018: 90). Face à cette fermeture globale, la maison-folie propose une contre-image, celle d’un espace ouvert où, selon Bachelard (1957), “la maison permet de dire: je serai un habitant du monde, malgré le monde” (72). Cet acte d’habiter, dans *La Folie Elisa*, est un acte de résistance féministe et poétique, où l’hospitalité de la narratrice et la sororité des occupantes défient les logiques d’exclusion. La maison, bien que temporaire, devient le lieu où les “folles délogées” apprennent à “contrarier leur chute par la vitesse” (Aubry, 2018: 111), transformant leur marginalité en une force créatrice.

2.3. Une maison des morts et des vivants

La maison-folie dans *La Folie Elisa* de Gwenaëlle Aubry n’est pas seulement un refuge pour les vivantes; elle est aussi, selon Irini, une “maison des morts”: “Car toute maison est une maison des morts, mais aussi le lieu où ils cohabitent en paix avec les vivants, tu le sais, n’est-ce pas?” (Aubry, 2018: 26). Cette affirmation, portée par une femme marquée par l’exil et la perte de sa maison familiale à Patmos, inscrit l’espace domestique comme un lieu de survivance. La maison n’efface pas les disparus; elle les

intègre silencieusement dans la texture du quotidien. Le tumulus de galets qu'Irini érige pour sa mère disparue en est l'emblème: plus qu'un mémorial, ce geste matérialise le deuil, l'inscrivant dans l'espace comme une présence tangible.

La conception de la maison-folie dans *La Folie Elisa* de Gwenaëlle Aubry trouve un écho profond dans la pensée de Gaston Bachelard, pour qui la maison est bien plus qu'un abri matériel: elle est un espace psychique chargé de mémoire. Bachelard (1957) écrit que "la maison est une de nos plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs, les rêves de l'homme" (32). Dans *La Folie Elisa*, la maison-folie devient un lieu de résonance où les strates du passé s'entremêlent au présent, intégrant les disparus dans la texture du quotidien. Les morts, loin d'être des spectres, y sont des habitants discrets, nichés dans les plis de l'espace. Les gestes d'Irini, comme le dépôt de galets pour honorer sa mère, poétisent l'espace au sens bachelardien: ils chargent le lieu d'une densité affective, transformant le deuil en mémoire incarnée. Bachelard (1957) souligne que "grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés" (33), suggérant que les espaces domestiques abritent les traces du passé. Ainsi, la maison-folie, en accueillant ces traces, devient un palimpseste où chaque rituel, chaque objet superpose des temporalités, faisant de l'espace un récit vivant.

Cette porosité entre passé et présent résonne également avec la conception du trauma selon Cathy Caruth (1996), pour qui le trauma est une "voix qui parle au-delà de la mort"¹ (7). Dans la maison-folie, le trauma n'est pas pathologisé, mais ritualisé à travers les gestes des occupantes, comme les pierres d'Irini. Ces actes transforment l'espace en un lieu performatif où la mémoire traumatique devient matière à création. La maison, en tant que réceptacle de ces gestes, incarne une hospitalité mémorielle: elle donne forme aux blessures indicibles, permettant aux vivantes et aux mortes de cohabiter dans un espace où la perte, loin d'être une rupture, devient une source de résonance poétique.

2.4. Une frontière politique contre le monde

Enfin, la maison-folie se présente comme une frontière protectrice face à la brutalité du monde extérieur. Bien que ce monde ne soit pas absent, il se manifeste par l'intermédiaire des *Camera Obscura*, ces fragments de presse et d'actualités (attentats, murs, crises migratoires) qui jalonnent le récit. Cependant, ce monde est filtré, perçu à travers un voile de confusion et d'irréalité, comme le souligne Emy: "Je feuilletais les journaux, je ne comprenais pas ce que je lisais [...] je ne voyais que ça, le rouge et l'or, partout [...] opaques, indéchiffrables" (Aubry, 2018: 8). Ce regard fragmenté et oblique fonctionne comme un mécanisme de défense, une tentative de distanciation face à un réel traumatique. La maison se transforme ainsi en un lieu de repli, en un asile poétique, un espace de résistance douce où l'acte d'écrire, de dire et de se souvenir devient une forme de défi face à un monde qui broie et oublie.

¹ C'est nous qui traduisons.

La forme même du roman, fragmentée, polyphonique, discontinue, incarne cette folie politique. En rejetant une narration linéaire, Aubry compose une contre-écriture du réel, où la dissonance narrative reflète celle du monde. Les *Camera Obscura*, les silences d'Irini, la révolte d'Ariane et les gestes des *runaway girls* forment un tissu esthétique hétérogène. Cette esthétique de l'éclat devient un véritable geste politique, car en donnant une voix aux marginalisées, le roman expose la violence des normes tout en esquisant une nouvelle cartographie du sensible, où les failles et les dissonances se transforment en lieux de résistance.

Foucault (1972), dans *Histoire de la folie*, affirme que la raison "est prise dans le cycle indéfini qui l'attache à la raison; elles s'affirment et se nient l'une par l'autre. [...] Elle n'existe que par une relativité à la raison, qui les perd l'une par l'autre en les sauvant l'une avec l'autre" (44). Chez Aubry, la folie dépasse cette relation et devient une lucidité subversive, un refus de la résignation face à un monde dévastateur. La maison-folie, en accueillant ces voix dissidentes, devient un espace de contre-pouvoir, où chaque parole, chaque silence, chaque chambre ouverte devient un acte de désobéissance. Cette désobéissance, douce mais ferme, fait de *La Folie Elisa* un manifeste poétique et politique, où la folie n'est pas à guérir, mais à entendre comme une critique vitale des enfermements contemporains.

Ainsi, la maison-folie, dans *La Folie Elisa*, représente bien plus qu'un simple refuge puisqu'elle incarne un espace liminal où les identités se suspendent et se recomposent, un palimpseste où les mémoires traumatiques coexistent. Elle devient une frontière politique contre l'effacement des subjectivités. En mobilisant une spatialité organique, une hospitalité féministe et une performativité du trauma, Aubry transforme la maison en une fiction d'accueil, où la folie n'est pas une pathologie, mais une langue de la crise, une forme de résistance poétique face à un monde en déroute. Ce lieu, à la fois île et seuil, introduit les deux axes suivants de l'œuvre: la polyphonie des voix blessées et la folie comme dissidence politique.

3. Voix de la folie: polyphonie, mémoire traumatique et décomposition du sujet

Dans *La Folie Elisa*, la folie ne se manifeste pas par des éclats spectaculaires ou des catégories cliniques, mais dans les interstices du langage: silences, ruptures, répétitions, images obsédantes gravées dans les corps et les mots. Gwenaëlle Aubry déploie une polyphonie où les voix d'Emy, Sarah, Ariane et Irini, chacune porteuse d'un trauma singulier, tissent un réseau de subjectivités fracturées. Loin de réduire la folie à une pathologie individuelle, le roman en fait une langue de l'invivable, une dissonance poétique et politique où le moi vacille, se décompose, mais persiste à se dire. Cette polyphonie, au sens bakhtinien d'une "confrontation de consciences" (Bakhtine, 1970 [1929]: 6), refuse l'unification narrative pour privilégier un dialogue de failles, où chaque voix résonne sans fusionner. En s'appuyant sur les travaux de Cathy Caruth, de Julia Kristeva, de Georges Didi-Huberman et de Paul Ricœur, cet axe analyse comment la

structure polyphonique du roman articule mémoire traumatique, décomposition du sujet et résistance collective, transformant la folie en un acte de parole au bord de l'impossible.

3.1. Une polyphonie des blessures: la voix comme seuil

Dès l'ouverture, la narratrice introduit les voix comme des présences liminales: "Elles étaient là, sur le seuil, qui campaient, attendaient, elles cherchaient un asile, un bout de terre où se reposer, cicatriser..." (Aubry, 2018: 6). Ces voix, étrangères à elles-mêmes, errantes entre langues et mémoires, incarnent des survivantes d'un monde en crise. Dès lors, la polyphonie ne se limite pas à une simple pluralité de perspectives; au contraire, chaque voix conserve son autonomie, demeurant irréductible et porteuse de sa propre vérité. Chez Aubry, cette irréductibilité se traduit par une écriture fragmentée, où les récits s'entrelacent sans hiérarchie, formant une chambre d'écho pour un réel insoutenable. Paul Ricœur (1983), dans *Temps et récit*, décrit cette capacité du récit à orchestrer des voix multiples comme une "synthèse de l'hétérogène": "Par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète" (11). Dans *La Folie Elisa*, cette synthèse reste volontairement instable, les voix ne fusionnant pas en une unité narrative, mais coexistant dans leur discordance, reflétant ainsi la "discordance incluse" que Ricœur (1983) associe à la mise en intrigue (11).

La narratrice joue un rôle clé, non pas comme unificatrice, mais comme passeuse: elle recueille les voix, les abrite, les laisse exister dans leur dissonance. Cette hospitalité narrative fait écho à la maison-folie (axe I), où l'espace matériel devient métaphore d'un espace discursif. Comme l'écrit Paul Ricœur (1983), le récit est un acte de "configuration" qui donne forme au chaos de l'expérience:

Comprendre, dans le cas du récit, c'est ressaisir l'opération qui unifie dans une action entière et complète le divers constitué par les circonstances, les buts et les moyens, les initiatives et les interactions, les renversements de fortune et toutes les conséquences non voulues issues de l'action humaine. (12)

Dans *La Folie Elisa*, cette configuration est délibérément brisée: les voix ne convergent pas vers une résolution, mais exposent leurs fractures, faisant de la folie une langue collective, celle des déracinées, des insoumises, des survivantes. Ricœur (1983) souligne également que le récit, en tant que "mimesis d'une action", permet de "reconfigurer notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette" (13). Chez Aubry, cette reconfiguration prend la forme d'une polyphonie blessée, où la narratrice, en accueillant les voix, répond poétiquement aux apories du temps, sans chercher à les résoudre théoriquement, comme le suggère Ricœur (1983): "La spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative" (21).

3.2. Emy: le trauma sonore et la dissociation

Le récit d'Emy, musicienne marquée par l'attentat du Bataclan du 13 novembre 2015, se construit autour d'un trauma par procuration, un traumatisme qui n'est pas directement vécu mais profondément ressenti à travers la violence subie par autrui. Bien qu'elle n'ait pas été présente dans la salle ce soir-là, Emy est hantée par ce lieu, où elle partageait autrefois concerts et souvenirs avec son père disparu. Le Bataclan devient ainsi un espace psychique complexe, où mémoire personnelle et violence collective s'entrelacent. Comme elle le décrit: "J'ai écouté l'enregistrement, pas d'images, juste le son, les tirs, la batterie, mais cela, aussi, que je n'avais d'abord pas entendu [...], cette guitare qui continue à résonner sans personne pour en jouer, corps sans âme, âme sans corps" (Aubry, 2018: 12). Cette guitare fantôme, qui résonne sans musicien, symbolise une dissociation radicale: le son, autrefois synonyme de vie et de communion, se transforme en une trace de mort, marquant l'irréversibilité du trauma.

Cette image de la guitare sans âme trouve une résonance dans la définition du trauma donnée par Cathy Caruth, qui le décrit comme une "blessure qui parle"², une expérience qui, au moment où elle se produit, échappe à l'assimilation du sujet et ne cesse de hanter le survivant sous forme de retours différés, souvent sensoriels. Caruth (1996) précise: "Le traumatisme ne se situe pas dans l'événement violent ou originel du passé d'un individu, mais plutôt dans la manière dont il n'a précisément pas été su au premier moment –et revient hanter le survivant plus tard"³ (4). Pour Emy, le trauma réside dans cette confusion des sons (les tirs et la batterie, le massacre et la musique) qui brouillent les frontières entre présence et absence, et qui, finalement, altèrent son propre rapport au monde. Cette confusion culmine dans une forme de dépersonnalisation, comme l'indique l'image de "une tête sans corps, a *flowing head*" (Aubry, 2018: 7), où le corps et l'esprit se séparent, incapables de coexister dans une même réalité.

Dans cette perspective, Julia Kristeva, dans *Pouvoirs de l'horreur*, associe cette expérience de l'abject à l'impossibilité pour le sujet d'assimiler une expérience qui, tout en étant sienne, devient étrangère et non-intégrable. Kristeva (1980) écrit: "L'abject, objet chu, est radicalement un exclu [...] il sollicite une décharge, une convulsion, un cri" (19). Emy incarne cette fracture, ce déchirement intérieur: incapable de remonter sur scène, sa voix, jadis portée par le rock et la musique, se réduit désormais à des murmures, des silences, des notes désaccordées qu'elle fredonne dans sa chambre. Ce processus de défiguration du corps et de la voix témoigne de la violence intérieure qui résulte de la confrontation avec un trauma non intégré, et souligne l'incapacité de réintégrer ce qui, autrefois, faisait partie de son être.

Ainsi, à travers la voix brisée d'Emy, le récit dévoile les contours d'un trauma qui, bien qu'indirectement vécu, s'inscrit profondément dans son corps et son âme, bousculant son rapport à l'existence et au monde qui l'entoure.

² C'est nous qui traduisons.

³ C'est nous qui traduisons.

3.3. Sarah: la danse comme mémoire vive

Sarah, danseuse rescapée d'un attentat kamikaze à Jérusalem, lutte pour réancrer son corps à travers la danse, cherchant à repousser l'effondrement. Son récit est marqué par des images de verticalité: "Il disait aussi qu'il ne faut pas résister à la gravité, qu'il faut la laisser travailler pour soi [...]. Portez la tête, imaginez que vous êtes, comme dit Platon, un arbre dont les racines sont plantées dans le ciel" (Aubry, 2018: 14). Cette métaphore, inspirée par son professeur Walt, fait de la danse un acte de réancrage, où son corps, devenu rigide et noué par le traumatisme, retrouve souffle et fluidité, cherchant à s'équilibrer après la violence vécue.

Cependant, le trauma persiste et imprègne son corps et sa mémoire: "La fille portait à sa ceinture un kilo d'explosifs [...] mais c'était elle qui n'en finissait pas d'exploser en moi" (Aubry, 2018: 15). Cette citation illustre une véritable incorporation du traumatisme. La kamikaze devient une présence intérieure, une mémoire vivante inscrite dans les gestes quotidiens, dans les reflets du miroir et les silences. Le traumatisme ne disparaît pas, mais se fixe dans le corps comme une "mémoire vivante", selon Didi-Huberman (2002), qui parle de "fossiles en mouvement" pour décrire les rémanences du passé (62).

La danse devient ainsi un espace paradoxal: non pas une guérison ou une répétition pure du traumatisme, mais un travail de deuil incarné. Judith Butler (2004), dans sa réflexion sur le corps, évoque la "performativité", une notion qui renvoie à l'idée que le corps, dans sa vulnérabilité, n'est pas seulement un réceptacle passif, mais un acteur qui réaffirme son existence par l'acte même de se manifester (29). Dans le cas de Sarah, cette performativité s'exprime à travers la danse. Chaque mouvement, bien qu'imprégné de douleur, devient un acte de résistance. Par la danse, elle ne se contente pas de revivre son trauma, elle le transcende, l'intégrant à son corps tout en le renversant par le geste. La danse devient ainsi un moyen pour elle de reconfigurer son identité, de redonner du sens à un corps qui porte la violence, tout en réaffirmant sa capacité à agir, à résister, et à se reconstruire.

En ce sens, le corps de Sarah, marqué par le traumatisme mais aussi par sa lutte pour retrouver un équilibre, incarne cette dialectique de la performativité: il est à la fois le lieu de la souffrance et le lieu de la résistance. À chaque pas, chaque mouvement dansé, elle fait face à l'effondrement tout en réaffirmant sa présence et sa volonté de vivre. La danse, dans sa fragilité, devient ainsi une affirmation de l'existence, un moyen pour Sarah de ne pas se laisser écraser par le poids du traumatisme, mais de l'intégrer dans une forme de résistance poétique et politique.

3.4. Ariane: la parole en crise

Ariane, comédienne de théâtre, incarne une crise du langage qui remet en question les conventions de la représentation. Lors d'une représentation du *Partage de midi* de

Claudiel, elle interrompt la fiction en s'adressant directement au public: "Je me suis avancée jusqu'au bord du plateau, je ne suis pas Ysé, je n'ai jamais eu d'enfant [...] mon nom, avez-vous remarqué, forme le mot Asile" (Aubry, 2018: 20). Ce geste, à la fois libérateur et transgressif, marque son refus des rôles assignés, qu'ils soient théâtraux ou sociaux. En abandonnant le texte imposé pour une parole brute, Ariane fait éclater la frontière entre scène et réel, révélant la fragilité de l'illusion théâtrale.

Cet acte peut être vu comme un "pathosformel"⁴ (forme pathétique), un geste où le corps et la parole deviennent des vecteurs d'émotion subversive, porteuse d'une révolte contre l'ordre établi (Didi-Huberman, 2002: 149). En se tenant au bord du plateau, Ariane défie la fixité des rôles et réinvente la forme théâtrale par un acte de survivance, où la transgression devient une forme de création.

Cependant, la réaction du public, "Faites-la taire!" (Aubry, 2018: 22), expose la violence normative qui réprime les paroles déviantes. Judith Butler (1997) décrit cette répression comme une "censure performative", un mécanisme visant à neutraliser les discours menaçant les normes sociales en les reléguant à l'invisibilité ou à la marginalité (128). Malgré cette répression, la parole d'Ariane persiste, brisée mais déterminée. Cette critique de l'assignation des rôles ne se limite pas à la scène fictionnelle: elle rejoint la propre position de Gwenaëlle Aubry dans le champ littéraire. L'autrice revendique le terme d'"écrivain" et souligne: "combien de fois je me suis retrouvée à des tables rondes qui réunissaient des autrices autour de la question de l'écriture féminine. Jamais on n'interrogera des auteurs sur l'écriture masculine" (Aubry, 2023: 20). En refusant ainsi une catégorisation sexuée de son écriture, Aubry, comme Ariane, conteste les assignations normatives qui enferment la parole, et affirme la possibilité d'une voix singulière et indocile.

Ariane devient ainsi un sujet en révolte. En refusant d'être Ysé, elle défie les attentes du public et les conventions théâtrales, transformant la scène en un espace de résistance intime. Son nom, qui forme l'anagramme d'"asile", évoque une quête de refuge dans la langue elle-même, une langue à la fois insoumise et précaire, l'exposant à la marginalité. Cette marginalité ne constitue pas un apaisement mais place Ariane dans une position où sa voix, bien que brisée, continue d'exprimer l'intolérable. La transgression d'Ariane, en défiant le cadre théâtral, ouvre ainsi un espace où la marginalité devient un lieu de résistance.

Ainsi, Ariane, par sa parole transgressive, incarne une révolte fragile qui refuse de se taire, même si elle reste marginalisée. Sa voix persiste dans cette tension entre refuge et lutte, entre libération et isolement.

⁴ Le *pathosformel* est un concept de Georges Didi-Huberman qui désigne un geste ou une image exprimant une émotion intense et subversive. Ce geste va au-delà des conventions habituelles, en remettant en question l'ordre établi. Il devient ainsi un acte de résistance et de création, capable de transformer la perception et la représentation.

3.5. Irini: le silence de l'exil

Irini, sculptrice grecque, ajoute une dimension singulière à la polyphonie de *La Folie Elisa*: celle du silence. Marquée par l'exil et la perte de sa maison familiale à Patmos, elle porte une mémoire brisée, difficilement dicible. Contrairement aux autres voix du roman, son expérience traumatique ne passe pas par la parole, mais par des gestes suspendus: l'évocation d'un tumulus de galets pour sa mère disparue, les esquisses inachevées dans son atelier. "Je passais mes journées dans l'atelier à ne rien faire: fumer, regarder les actualités en ligne, feuilleter des livres et des albums de photos –la maison de Patmos, le tumulus" (Aubry, 2018: 94). Ces actes, bien que banals, traduisent une impossibilité de formuler pleinement la perte, comme si le langage s'était effondré avec la maison détruite.

Cependant, ce silence ne renvoie pas à une absence de signification. Il devient un mode d'expression à part entière. Julia Kristeva (1997), dans *La Révolte intime*, montre que le sujet en crise est traversé par un langage discontinu, un langage qui "explose", déborde, déjoue l'ordre du sens (45). C'est ce que vit Irini: les mots manquent, mais son rapport à la matière (aux galets, aux bois, aux maquettes) devient le vecteur d'une mémoire vive. Sa lutte avec les formes artistiques apparaît comme une tentative de réorganiser un monde intérieur disloqué: "Après le Vantablack, j'ai arrêté les barbelés, je laissais tomber, je n'arrêtais pas de laisser tomber, et moi d'abord, tête la première" (Aubry, 2018: 93). Le corps et les objets deviennent des relais de mémoire, là où le langage verbal échoue.

La décision finale d'Irini de détruire ses œuvres, "J'ai descendu à l'atelier: prendre un maillet, casser. Tout, la série des nahuals et les bois taillés de Sophia, les visages troués au Vantablack et les maquettes de barbelés" (Aubry, 2018: 102), ne signe pas une défaite, mais un acte de mise en forme du chaos. À travers ce geste radical, elle donne une expression tangible à la perte, transformant la démolition elle-même en une œuvre. Ainsi, Irini, par son silence, enrichit la polyphonie du roman d'une tonalité unique, inscrivant la folie dans un retrait du langage, dans un mutisme qui fait trace. Sa présence silencieuse dans la maison-folie montre que la folie ne se manifeste pas toujours par l'excès ou la démesure, mais parfois dans le vide, dans les gestes suspendus, dans les formes inachevées, autant d'actes discrets de survivance où le silence devient un asile précaire.

3.6. La folie comme langue commune

La polyphonie du roman *La Folie Elisa* articule de manière subtile et puissante les quatre voix féminines: sonore (Emy), corporelle (Sarah), discursive (Ariane), silencieuse (Irini), dans une tension à la fois douloureuse et féconde. En effet, chacune incarne une modalité singulière, profondément marquée, de la folie comme fracture: dissociation sensorielle troublante, hantise physique tenace, révolte langagière percutante, mutisme exilé poignamment éloquent. Pourtant, loin de se neutraliser, ces

voix dissonantes résonnent intensément les unes avec les autres. Elles tissent ensemble une communauté de présences absentes, où parler pour soi revient également à parler pour les autres, pour celles et ceux dont la voix s'est éteinte ou que le monde refuse obstinément d'entendre.

Ainsi, la narratrice, en recueillant patiemment ces récits fragmentés, ne cherche nullement à les harmoniser. Bien au contraire, elle les juxtapose volontairement, les laisse vibrer dans leur dissonance radicale, à l'image des chambres distinctes mais poreuses de la maison-folie. Cette construction, résolument éclatée mais profondément cohérente, valorise une pluralité de vécus que le discours social tente habituellement d'unifier, de lisser, voire de faire taire.

Par conséquent, cette langue de la folie, bien qu'éclatée, instable et douloureuse, devient paradoxalement un acte résolument résistant. Comme le souligne de manière pertinente Michel Foucault (1961), la folie est historiquement ce que la société moderne tente inlassablement de réduire au silence, voire d'enfermer dans un oubli médicalisé (252). Or, chez Gwenaëlle Aubry, la folie est au contraire mise en lumière, amplifiée, revendiquée comme une parole précieuse, radicale et féconde. La polyphonie devient dès lors un geste éminemment politique, car elle redonne voix à celles que le monde a cruellement disqualifiées, les "folles" et les exclues, et fait de leurs blessures une source précieuse de création.

Dès lors, dans *La Folie Elisa*, la polyphonie ne saurait être réduite à une simple technique narrative. Elle s'impose surtout comme une éthique vibrante, profondément humaniste, de l'écoute. Les voix d'Emy, Sarah, Ariane et Irini, chacune traversée par un trauma unique, tissent peu à peu une langue commune, composite, profondément émotive, pour dire la crise. En effet, la narratrice opère un travail minutieux, quasi thérapeutique, d'écoute attentive, transformant symboliquement la maison-folie en un espace de *care* narratif, un lieu fragile mais intensément solidaire où les douleurs trouvent une forme, une adresse, une résonance.

Finalement, en explorant avec finesse et courage la dissociation sensorielle, la mémoire vive, la révolte discursive et le silence sculpté, Aubry fait de la folie une expérience transversale, à la fois radicalement intime et intensément collective. Elle refuse résolument toute pathologisation réductrice pour mieux revendiquer une lucidité poétique, éminemment subversive. Ainsi, cet axe central, en dialogue constant avec l'espace labyrinthique de la maison-folie (axe I), prépare délicatement le terrain pour la réflexion finale: celle d'une folie envisagée comme dissidence, comme contre-monde résistant face aux normes froidement oppressives (axe III).

4. Folie politique: résonances collectives, figures de résistance et critique des enfermements

Dans *La Folie Elisa*, la folie transcende le cadre individuel pour devenir une expérience collective, enracinée dans les fractures du contemporain: violences

historiques, crises migratoires, exclusions genrées, injonctions normatives. Loin d'être un désordre psychique à discipliner, elle est, pour Gwenaëlle Aubry, une contre-parole politique, portée par des subjectivités marginalisées (féminines, artistiques, vulnérables) qui refusent l'ordre du monde. Le roman ne se contente pas d'abriter la douleur d'Emy, Sarah, Ariane et Irini: il la transforme en insoumission, en critique des cadres oppressifs, du discours médiatique aux institutions culturelles, des rôles sociaux aux silences imposés. Comme le théorise Jacques Rancière (2000), la politique naît lorsque ceux qui n'étaient pas censés parler prennent la parole, bouleversant le "partage du sensible"⁵, c'est-à-dire l'organisation implicite de ce qui peut être vu, dit et entendu dans un ordre social donné (12). Dans cette perspective, la folie devient un langage dissident, une résistance poétique et collective face aux enfermements normatifs. Cet axe explore cette folie politique à travers quatre dimensions: le chaos du monde comme source de dissonance, la désobéissance d'Ariane, la sororité des "runaway girls", et la mémoire traumatique d'Irini comme critique de la dépossession.

4.1. Une folie du monde: chaos contemporain et psychisme saturé

Le roman s'ouvre au monde à travers les *Camera Obscura*, fragments d'actualités (discours politiques, bilans migratoires, slogans sécuritaires) qui ponctuent la narration comme des éclats de réel: "Nombre record de migrants morts en Méditerranée en 2015. [...] Manuel Valls déclare: "La force de notre droit, c'est notamment l'état d'urgence..." (Aubry, 2018: 90-91). Ces bribes ne se contentent pas de documenter l'Histoire: elles révèlent un monde saturé de violence, où la douleur collective infiltre le psychisme individuel. Les occupantes de la maison-folie, loin d'être isolées, en sont les réceptrices privilégiées, captant ses secousses dans leurs corps et leurs voix: "[Elles] portent en soi des ruines et des gravats et [...] la terre se couvre de murs et de barbelés" (Aubry, 2018: 110).

Achille Mbembe (2013), dans *Critique de la raison nègre*, décrit la condition contemporaine comme une désintégration lente du monde, où la précarité et l'exclusion deviennent des modes de subjectivation (19). Dans *La Folie Elisa*, cette désintégration se traduit par une folie non pathologique, mais symptomatique: un effondrement du sens face à un réel insoutenable marqué par les attentats, les murs, les noyades et l'état d'urgence. Les *Camera Obscura* fonctionnent comme des contrepoints à la polyphonie intime (axe II), montrant comment le chaos extérieur résonne dans la maison-folie (axe I). Cette porosité fait de la folie une expérience transversale, où le personnel et le politique s'entrelacent, transformant les personnages en sismographes d'un monde en crise, comme en témoigne Irini: "Je porte en moi une maison effondrée" (Aubry, 2018: 23).

⁵ Le "partage du sensible", chez Jacques Rancière, désigne la manière dont une société organise ce qui peut être vu, entendu et dit, autrement dit, ce qui est perceptible et qui a droit à l'existence publique. Il s'agit d'un découpage du monde commun qui détermine qui peut prendre la parole et être reconnu comme sujet politique. Remettre en cause ce partage, c'est contester l'ordre établi et ouvrir un espace de visibilité pour les voix marginalisées.

4.2. Ariane: désobéissance théâtrale et surgissement politique

Ariane, comédienne, incarne la dimension subversive de la folie par un geste de rupture: au cours d'une représentation du *Partage de midi* de Claudel, elle interrompt la pièce pour affirmer sa propre voix. En rejetant le rôle d'Ysé et l'institution théâtrale, elle fait surgir une parole indocile, immédiatement réprimée par le public (Aubry, 2018: 20-22).

Hannah Arendt (1958) définit l'action politique comme l'apparition d'un sujet là où on ne l'attendait pas, bouleversant l'ordre établi par sa prise de parole (177). Ariane, en s'extrayant du texte de Claudel, devient ce sujet politique: sa "folie" est un refus de jouer le jeu des normes, une revendication de sa voix singulière. Judith Butler (2005 [1990]), dans *Trouble dans le genre*, souligne que la performativité des actes dissidents réside dans leur capacité à déstabiliser les cadres identitaires (25). Ariane, en proclamant l'anagramme de son nom ("Asile"), se réapproprie symboliquement la maison-folie comme espace de refuge, tout en exposant la violence normative qui disqualifie les voix déviantes. Ce moment de crise discursive (axe II) devient ici un geste politique, où la folie est lucidité face à un monde qui exige le silence.

4.3. Les "runaway girls": sororité et résistance douce

Les quatre femmes, Emy, Sarah, Ariane, Irini, sont présentées comme des "runaway girls", une expression qui associe tendresse et insoumission. Musicienne déclassée, danseuse blessée, actrice en retrait, sculptrice dépossédée, elles ont toutes quitté les lieux de reconnaissance sociale: scène, studio, théâtre, galerie. Cependant, cette fuite ne signe pas une défaite. Au contraire, elle incarne une forme de résistance douce, un refus silencieux des injonctions productivistes et patriarcales. En affirmant: "Je vous héberge, je vous protège dans ma maison des feuilles" (Aubry, 2018: 62), la narratrice pose un acte fort. Le verbe *protéger* devient le cœur d'une sororité politique: il ne s'agit pas seulement d'accueillir, mais de créer un abri contre la violence du monde.

Ainsi, la maison-folie se transforme en refuge pour des voix égarées, dissonantes, mais profondément vivantes. Chaque femme, par sa parole ou son silence, conteste à sa manière l'ordre établi. Ensemble, elles construisent un espace partagé, où les marges ne sont plus synonymes d'exclusion, mais de recomposition. Cette sororité, bien que fragile, devient alors force collective. En effet, en choisissant la marge, les *runaway girls* refusent de se plier aux attentes normatives: elles inventent de nouveaux lieux, de nouvelles formes de présence.

De plus, leur folie, loin d'être pathologisée, apparaît comme une langue différente, minoritaire, mais riche de sens. Elle exprime une douleur partagée, mais aussi un potentiel de transformation. Plutôt que de se conformer, elles inventent un monde autre. Leur retrait devient acte de création: en fuyant, elles résistent; en se taisant, elles affirment; en s'isolant, elles se retrouvent.

Dès lors, les *runaway girls* ne se contentent pas de fuir mais forgent une communauté intime et rebelle, une forme de *contre-pouvoir* au sein même du silence. Dans ce lieu de retrait, elles affirment leur droit à exister autrement, à faire entendre leur voix en dehors des circuits dominants. La maison-folie devient alors ce lieu symbolique de réinvention, à la fois politique, poétique et profondément solidaire.

4.4. Irini: mémoire dépossédée et critique de l'exil

Irini, sculptrice grecque, incarne une forme de folie politique plus souterraine, enracinée dans la dépossession et la mémoire fracturée. Marquée par la perte de sa maison familiale à Patmos, elle porte en elle un héritage de rupture: "Tu es folle, m'a dit mon père [...] et j'entendais en écho: folle toi aussi, fille de la folle, folle à lier, folle du logis, folle délogée" (Aubry, 2018: 26). Cette scansion répétitive dessine une généalogie de l'exclusion, où la folie est à la fois héritée (sa mère fut internée) et imposée par les structures patriarcales et administratives qui l'ont dépossédée. Ainsi, Irini devient une figure de l'exil contemporain, où perdre un lieu revient à perdre une part de soi.

Dans *Les Damnés de la terre*, Frantz Fanon (1961) montre que "la situation coloniale, par sa seule existence, crée un état de tension nerveuse, un état de déséquilibre psychique" (44). Certes, le contexte d'Irini diffère de celui du colonisé, mais sa dépossession matérielle, culturelle et familiale produit des effets similaires: elle fracture l'identité, fragilise le lien à soi et au monde. La folie dont elle souffre, loin d'être une simple défaillance individuelle, peut dès lors se lire comme une réponse à une oppression systémique.

Cependant, plutôt que de sombrer, Irini oppose à cette violence une forme de résistance discrète. Par ses gestes artistiques, tels que des tumulus de galets ou des esquisses abandonnées, elle érige une mémoire matérielle qui déjoue l'effacement. Ces formes fragiles témoignent d'un effort pour réinvestir symboliquement l'espace perdu. Ainsi, son art devient un lieu de recomposition: il ne répare pas, mais il inscrit, il marque, il persiste. Comme dans l'axe I, où la maison-folie rassemble les voix disparates, Irini transforme sa blessure en langage plastique, en mémoire visible. Sa folie, en ce sens, ne se tait pas: elle murmure, elle trace, elle résiste à travers des formes que le monde a voulu détruire.

4.5. Une contre-écriture du réel: esthétique et politique

D'emblée, la forme du roman, fragmentée, polyphonique et discontinue, donne corps à une folie politique. En effet, en refusant une narration linéaire, Gwenaëlle Aubry compose une contre-écriture du réel: les ruptures de ton, les silences, les changements de focalisation deviennent les signes d'un monde disloqué. Ainsi, les *Camera Obscura*, les gestes muets d'Irini, la révolte verbale d'Ariane ou encore le retrait volontaire des "runaway girls" constituent un tissu esthétique hétérogène qui, selon Georges Didi-Huberman (2002), "fait parler les failles" (78). Autrement dit, l'esthétique de l'éclat, déjà

explorée dans l'axe II, se transforme ici en geste politique: elle refuse l'homogénéisation narrative et fait émerger les voix disqualifiées, souvent invisibles ou inaudibles dans les discours dominants.

Par conséquent, la folie chez Aubry ne relève pas du simple motif littéraire: elle s'impose comme une lucidité critique. La maison-folie devient alors un espace de contre-pouvoir où chaque chambre, chaque silence, chaque fragment narratif constitue un acte de désobéissance symbolique. En d'autres termes, le récit s'écrit à partir des marges, depuis une position de dissidence, où la fragmentation elle-même est porteuse de sens.

Ainsi, *La Folie Elisa* déploie une expérience politique de la folie: celle-ci devient une langue mineure, un cri contenu, un contre-discours qui refuse la norme et redonne aux subjectivités marginalisées un espace d'expression. En continuité avec l'analyse de la maison-folie (axe I) et de la polyphonie traumatique (axe II), cet axe met en lumière le roman comme lieu de résistance, où la dissonance devient une forme de lucidité, et où les voix oubliées redessinent les contours d'un monde possible.

5. Conclusion

La Folie Elisa de Gwenaëlle Aubry s'impose comme une œuvre d'une rare densité, où la maison-folie, les voix polyphoniques et la folie politique tissent une poétique de la faille, à la croisée des blessures intimes et des violences collectives. En explorant la maison comme espace liminal, refuge matriciel où les subjectivités traumatisées se recomposent, le roman érige un lieu narratif qui, loin d'enfermer, ouvre des possibles sensibles. La polyphonie des voix féminines, à la fois dissonantes, fragmentées et persévérantes, transforme la folie en une langue du trauma, où silences, répétitions et gestes artistiques deviennent des modes de survivance face à l'invivable. Enfin, en faisant de la folie un acte de résistance douce, incarné dans les ruptures d'Ariane, la sororité des "runaway girls" ou les mémoires dépossédées d'Irini, Aubry propose une critique lucide des enfermements normatifs, qu'ils soient sociaux, genrés ou symboliques.

En refusant les représentations pathologisantes de la folie, le roman redéfinit celle-ci comme une lucidité dissidente, une énonciation minoritaire qui donne voix aux marginalisées et nomme les fractures du contemporain. Cette approche fait de *La Folie Elisa* une contribution majeure à la littérature francophone actuelle, aux côtés d'œuvres comme *Les Années* d'Annie Ernaux ou *Le Corps plein d'un rêve* de Cloé Korman, qui explorent elles aussi la subjectivité à partir de ses failles. L'esthétique fragmentaire d'Aubry, mêlant réalisme intime et éclats du réel, construit un contre-récit du monde, où la dissonance devient un outil de dévoilement et de création.

Au-delà de sa portée littéraire, le roman invite à une réflexion interdisciplinaire sur les articulations entre littérature, psychanalyse et politique. Il interroge la place des voix féminines dans l'expression des traumatismes systémiques, tels que les attentats, les exils ou les exclusions, et pose la question de l'hospitalité narrative: comment la littérature

peut-elle accueillir, sans réduire, les blessures du présent? Une piste de recherche féconde consisterait à comparer *La Folie Elisa* à d'autres textes fragmentaires contemporains, tels que *Vernon Subutex* de Virginie Despentes ou *Compass* de Mathias Énard, pour analyser comment la polyphonie et la marginalité y redéfinissent le sujet politique. Il serait également pertinent d'explorer, à partir de l'œuvre d'Aubry, les formes d'écoute littéraire et de care narratif que les écritures actuelles déploient face à un monde en crise, où l'intime et le collectif ne cessent de s'entrelacer.

Ainsi, *La Folie Elisa* n'est pas seulement un roman, mais un manifeste poétique et politique, un espace où la folie, loin d'être une chute, devient un seuil, celui d'une résistance qui, par la voix et le lieu, réinvente les possibles d'un monde à réparer.

Références bibliographiques

ARENDT, Hannah. 1958. *Condition de l'homme moderne*. Traduit par Georges Fradier. Paris, Calmann-Lévy.

AUBRY, Anne (dir.). 2023. *Oser écrire. Conversations avec quelques autrices françaises contemporaines*. Grenade, Comares.

AUBRY, Gwenaëlle. 2009. *Personne*. Paris, Mercure de France.

AUBRY, Gwenaëlle. 2012. *Partages*. Paris, Mercure de France.

AUBRY, Gwenaëlle. 2018. *La Folie Elisa*. Paris, Mercure de France.

BACHELARD, Gaston. 1957. *La Poétique de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France.

BAKHTINE, Mikhaïl. 1970 [1929]. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Traduit par Guy Verret. Paris, Seuil.

BUTLER, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York, Routledge.

BUTLER, Judith. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London, Verso.

BUTLER, Judith. 2005 [1990]. *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris, La Découverte.

CARUTH, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

DESPENTES, Virginie. 2015. *Vernon Subutex*. Paris, Grasset.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2002. *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit.

ÉNARD, Mathias. 2015. *Boussole*. Arles, Actes Sud.

ERNAUX, Annie. 2008. *Les Années*. Paris, Gallimard.

FANON, Frantz. 1961. *Les Damnés de la terre*. Paris, Maspero.

FOUCAULT, Michel. 1961. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Plon.

FOUCAULT, Michel. 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard.

KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil.

KRISTEVA, Julia. 1997. *La Révolte intime: Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris, Fayard.

KORMAN, Cloé. 2018. *Le Corps plein d'un rêve*. Paris, Seuil.

MBEMBE, Achille. 2013. *Critique de la raison nègre*. Paris, La Découverte.

RANCIÈRE, Jacques. 2000. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique.

RICŒUR, Paul. 1983. *Temps et récit. Tome 1: L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil.

TURNER, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago, Aldine Publishing.