

ECRIRE LA FOLIE: LES STRATEGIES ENONCIATIVES
COMME MODE DE REHABILITATION DE LA PAROLE DU
FOU DANS
*MOHA LE FOU MOHA LE SAGE**

par Ahmed MAHFOUDH

Approche méthodologique

Le moi au sens psychanalytique du terme, participe de la conscience et de l'inconscient: il assume sur le plan économique, la fonction de régulation des processus psychiques contradictoires. Or chez Jung, cet inconscient est collectif: disposition innée à former des représentations universelles de la psyché. L'homme en tant qu'aboutissement de l'espèce, porte en lui la trace de ses origines et les lois naturelles qui les régissent: c'est un être intégré dans l'ordre cosmique. L'inconscient collectif serait l'ensemble des représentations (aspirations, imaginaire, métaphysique) rattachées à la scène primitive de l'homme-être naturel et cosmique. En conséquence, l'idéal du moi se traduit, selon Jung, par la capacité chez l'homme à assumer ses origines naturelles et cosmiques: "La névrose, écrit Jung, est la souffrance d'une âme qui a perdu son sens (sous-entendu, sa vocation naturelle et cosmique)".

Notre propos consiste à soutenir que Moha représente l'ensemble des valeurs humaines, naturelles et cosmiques niées par le moi moderne (rire, spontanéité, valorisation des plaisirs du corps, contact avec la nature, culte de la pauvreté comme refuge ultime de la liberté...) au profit de valeurs aliénantes: primauté de la raison et du calcul sur les instincts et les sentiments, valorisation du masque comme modèle de conduite sociale, goût effréné pour le béton et rupture avec l'environnement naturel, culte de l'argent devenant souci majeur d'existence... La réhabilitation de Moha symboliserait alors, celle du moi au sens de Jung,

* Toutes les références à ce roman de Tahar Ben Jelloun sont tirées de l'édition publiée par Le Seuil, coll. Point, Paris, 1977.

c'est-à-dire la réconciliation de la conscience avec les valeurs originelles de l'homme-être naturel et cosmique. Or, l'aventure de Moha - être de papier - est avant tout, celle de l'acte d'énonciation qui lui donne place dans le schéma de communication romanesque; pour s'imposer comme fonction illocutoire persuasive, comme signification majeure aux dépens des significations développées par les autres instances énonciatrices, il faut que sa voix se libère des instances qui le prennent en charge et devienne source première de discours.

En effet, si nous supposons que, dans un univers de discours - qui au sens rhétorique du terme, signifie parole à finalité persuasive - celui qui accède à la parole confisque par la même occasion la puissance, si nous supposons encore que la littérature est un lieu de confrontation de plusieurs discours - celui de l'individu avec la collectivité, de l'auteur avec son narrateur, de celui-ci avec son personnage... - on est alors en droit d'affirmer que les procédés d'énonciation constituent l'enjeu idéologique majeur, c'est-à-dire un lieu de conflit entre les différentes instances à l'issue duquel celui qui impose son droit à la parole obtient par la même occasion le silence des autres qui, obligés de l'écouter, sont accordés à son univers discursif.

En définitive, les procédés d'énonciation, en tant que "jeu"(1) c'est-à-dire épreuve imposée aux différents partenaires du discours, constituent le fondement des changements de statut que connaissent ces derniers: narrateur, personnage principal et figures secondaires. Notamment, la position du fou par rapport à la source de parole, à la voix(2) qui se déploie le long du récit -narration extradiégétique, in-

1 Mais on le considérera (le code de la langue) comme un jeu ou plus exactement, comme posant les règles d'un jeu, et d'un jeu qui se confond largement avec l'existence quotidienne". C.K. Orecchiani, *De l'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. Linguistique, 1980, p.12.

2 "Aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet" - Ce sujet n'étant pas seulement celui qui accomplit l'action, mais aussi celui qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent fût-ce passivement à cette activité narrative". G. Genette, *Figures*, III, Paris, Le Seuil, 1972, p.226.

tradiégétique, métadiégétique(3) connaît des changements qui, à leur tour, modifient le statut de ce personnage.

I. Le titre: symptôme d'une ambivalence

"Moha le fou Moha le sage". ce titre, porteur d'une ambivalence, nous plonge d'emblée dans l'univers des psychotiques qui, dans la plupart des cas souffrent d'une instabilité psycho-affective dont cette ambivalence constitue l'une des figures langagières les plus symptomatiques(4).

Mais plus important encore est le fait que cette figure se développe comme une figure de narration: d'abord du point de vue synchronique, Moha est vu comme fou ou sage suivant la perspective dans laquelle on se situe. Ainsi, vu de la foule, Moha se livre à une conduite extravagante qui le désigne comme fou: bouffée délirante, interpellation des passants à qui il demande des cigarettes ou qu'il provoque gratuitement, acte de brûler des billets de banque en public... Cependant, le narrateur qui nous donne à écouter son discours, met en évidence une critique de la société jusqu'aboutiste mais sensée. Non seulement Moha n'est pas fou, mais il est plus sain d'esprit que les gens "normaux". Son extra-lucidité lui permet d'appréhender ce qui chez les autres constitue un symptôme de déséquilibre: les valeurs auparavant médiatrices telles que l'argent, la religion, la construction, sont devenues des finalités qui aliènent l'homme moderne et l'éloignent de ses véritables vocations. N'est-ce pas là une définition vulgarisée de l'aliénation ?

Par conséquent, suivant qu'on écoute Moha ou qu'on le regarde de l'extérieur, ce changement de perspective entraîne un changement de statut: de fou il devient sage. Voilà pourquoi le narrateur invite le lecteur à s'arrêter, à ne pas faire comme les passants et à prêter attention à ce qu'il dit:

3 Terminologie de G. Genette, *op. cit.* Tous les termes relatifs à l'analyse narratologique seront empruntés à cet ouvrage.

4 Citons le cas du schizophrène dont la maladie se caractérise "par une désagrégation psychique (ambivalence des pensées, sentiments, conduite paradoxale) la perte de tout contact avec la réalité" *Le Petit Robert*, éd. de 1979, p.1617.

"Ecoutez-moi, c'est urgent. Je ne suis pas fou. Je ne ris pas. Je suis triste et ravagé par l'inquiétude... Ah! Quel malheur! Personne ne m'écoute: je ne vais pas quand même me mettre tout nu pour me faire entendre"(p.19).

D'autre part, la duplicité du statut de Moha est projetée sur un axe diachronique: folie et sagesse constituent les deux pôles de la narration car, au fur et à mesure que le récit avance, Moha cesse d'être vu comme fou dérisoire pour évoluer en dangereux subversif qu'il faut enfermer ; il devient en fin de compte devin dont la parole pleine de sagesse porte la lumière de la vérité.

II Les niveaux narratifs

Ces changements de statut du personnage du fou dépendent à la fois du positionnement de celui qui regarde (problème de perspective) et de celui qui parle (problème de voix). Aussi nous est-il nécessaire d'inventorier les différentes "couches énonciatives"(5) pour situer la voix de Moha parmi toutes celles qui peuplent le récit. Pour cela, nous avons recouru à trois procédés :

- a) Un relevé formel des niveaux discursifs: s'agit-il d'un récit au premier degré ou d'un discours rapporté (deuxième degré) ?
- b) La délimitation typographique des différents niveaux à laquelle s'est livré l'auteur lui-même;
- c) L'étude comparative de la parole de Moha et du narrateur dans le cas où leur discours n'est annoncé par aucune proposition déclarative, nous pourrions de cette manière en définir l'instance de parole.

A partir de la synthèse des trois procédés, il s'est révélé que le texte comportait trois niveaux narratifs principaux :

- 1) Un niveau extradiégétique relatif à la voix du narrateur qui s'exprime à travers des exergues, des notices introductives, textes en petits caractères décalés par rapport à la marge conventionnelle et figurant au début de chaque partie. La fonction de ces notices consiste à résumer la séquence narrative de la partie à venir et d'en révéler l'instance d'énonciation. Par exemple, avant de rapporter la séquence de la torture

5 Terminologie de C.K. Orecchiani, *op.cit.*

d'Ahmed, le narrateur en résume les faits sous forme de rapport médical. A la fin de ce résumé, il en définit l'instance d'énonciation :

"C'est sa parole (celle d'Ahmed) qu'on entendra. Seul Moha saura la capter et la transmettre aux autres, écrit le narrateur"(p.9).

2) Niveau diégétique relatif au narrateur et à Moha. D'un côté, le narrateur s'exprime à travers des séquences narratives introduisant ou clôturant chaque partie. D'un autre côté, Moha s'exprime dans un "discours direct libre"(6), sa parole est quelquefois annoncée par le narrateur, quoique de manière indirecte, sans passer par une proposition déclarative :

"Moha qui dormait dans son arbre fut réveillé par une violente secousse, rapporte le narrateur. Il se précipita et prit le chemin de la ville"(p.18).

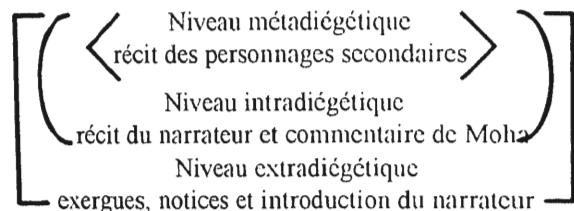
Suit alors le discours de Moha, identifié à travers le changement de personne et de rythme.

Mais d'autres fois, la parole de Moha n'est ni annoncée ni même typographiquement décalée par rapport à la séquence narrative du narrateur. Donc, seule une référence directe ("Moi, Moha, je vous dis") ou les caractères de chacun des textes nous permettent de le référer soit au narrateur soit au personnage de Moha tel qu'une étude comparative - nous le verrons plus loin - l'a rendu possible.

3) Niveau métadiégétique relatif à la parole des autres personnages introduite soit par le narrateur soit par Moha. Ces personnages s'expriment donc au discours direct et leur parole est typographiquement décalée par rapport au texte qui l'introduit. Comme exemple de cette narration métadiégétique, nous avons le discours de Faten Zohra, de Dada, du Patriarche... Il est encore à remarquer que l'un des personnages, Aïcha, rapporte le discours de son grand-père, ce dernier étant alors un discours métadiégétique au second degré.

Cet inventaire formel des niveaux narratifs, nous le résumons à travers le schéma de la page suivante :

6 Voir J. Simonin, *Les plans d'énonciation dans Berlin Alexanderplatz de Döblin*, in *Langages*, n° 73, pp.30-56, surtout p.35.



III. L'évolution du statut énonciatif de Moha

Nous comprenons déjà que la stratification de ce récit n'est pas gratuite et qu'elle cherche à définir une hiérarchie de la parole qui est par là même celle du pouvoir dans un monde à tradition encore orale et où l'écrit se limite à des communiqués officiels laconiques(7).

Par conséquent, les niveaux narratifs offrent à Moha une aire de jeu où, changeant de statut énonciatif, il modifie par là même sa relation aux autres personnages ainsi que son statut socio-culturel. Il nous reste donc à mettre en parallèle l'évolution du statut énonciatif de Moha avec son positionnement social. Dans ce sens, nous avons prévu quatre étapes pour décrire la double évolution de Moha.

1°) Le dédoublement narratif: le discours de Moha relaie celui du narrateur. Ce dernier raconte les faits (narration) alors que Moha les commente (discours). Tout d'abord, la parole de Moha est annoncée, mais introduite par une principale déclarative(8). Ensuite elle cesse d'être annoncée, relayant celle du narrateur sans aucune transition; seules des références internes ("Moi, Moha, je vous dis", p.50) ou en dernière analyse, les spécificités de chacun des textes, nous permettent de délimiter les champs discursifs et d'attribuer les passages à l'un ou à l'autre. A ce titre, nous avons tenté de comparer à deux reprises le discours de chacun portant sur le même objet: en premier lieu, la séquence de torture de Ahmed par la police politique, rapportée la première fois par le narrateur (p.11 à 17), la deuxième fois par Moha (p.19 à 21). En second lieu, le retour du Patriarche du pèlerinage, rapporté la première fois par Moha (p.52 à 54) puis, la deuxième fois par le narrateur (p.54

7 Exemple : le rapport médical concernant la mort d'Ahmed, sous forme de bref communiqué (p.9).

8 "C'est sa parole qu'on entendra. Seul Moha saura la capter et la transmettre aux autres" (p.9)

à 56). A l'issue de cette étude comparative, nous avons inventorié des niveaux de divergence :

a) Niveau thématique-narratif: le narrateur rapporte les faits alors que Moha les commente. Donc le premier exploite le code du récit (bien que le récit de torture soit écrit à la deuxième personne et au présent de narration) alors que le second utilise celui du discours. divergence au niveau de l'emploi des temps, des personnes, développement diachronique pour le premier, synchronique pour le second.

b) Niveau rythmo-syntaxique: le discours de Moha est plus rapide: phrases courtes ou écourtées, achevées par des points de suspension, variation de la nature des phrases (affirmatives, exclamatives et interrogatives), abondance de la ponctuation qui obéit davantage à un rythme qu'à une logique grammaticale.

c) Niveau syntaxico-stylistique: en tant que discours, la parole de Moha a tendance à obéir au code de l'oral caractérisé par la présence de l'interlocuteur; d'où la variation de la nature des phrases et quelquefois leur prolongement par des points de suspension. En tant que récit, le texte du narrateur obéit à un enchaînement logico-temporel, même si les articulateurs en sont implicites; d'où l'emploi de phrases verbales et du temps du récit (l'imparfait étant chez le narrateur itératif et non un imparfait de jugement).

d) Enfin, au niveau structurel, le narrateur recourt à l'enchaînement logico-temporel des phrases et à une structure à thème constant (tu...tu...ton corps...) alors que la parole de Moha est instantanéiste, d'où une structure linéaire où le prédicat d'une phrase devient le thème de la suivante, tel que nous le montre ce fragment:

"Personne ne m'écoute... Ah, je vois: c'est la radio qui les empêche d'entendre... La voix de la chanteuse est insolente. Quand ce n'est pas la chanteuse, c'est le speaker. Il raconte des histoires juste pour empêcher que les cris de mon enfant n'arrivent aux oreilles du peuple. Le peuple n'est pas celui qui reste sourd aux appels d'un enfant..."(p.20).

D'autre part, il y a de nombreuses récurrences lexicales (Mon fils...mon petit fils... notre enfant...) et syntaxiques (C'est...il...il...je ne...je ne...).Et d'une manière générale, la parole de Moha est un discours

AHMED MAHFOUDH

oral investi par le délire(9), d'où les répétitions et les associations alors que le texte du narrateur est un récit écrit: enchaînement logico-temporel des propositions narratives, emploi des temps passé, objectivation de la narration car le jugement repose moins sur les énoncés appréciatifs directs que sur la sélection des faits à introduire dans la chaîne logico-temporelle. Or qui dit sélection dit subjectivité.

2) Moha absorbe les autres voix: Moha devient à la source de toutes les autres voix. Sa propre voix s'exprime au style immédiat alors que toutes les autres lui sont assujetties. Ces dernières, en effet, s'expriment désormais grâce à lui - c'est le discours de Moha qui introduit celui des autres personnages - mais aussi à travers lui. Il serait logique de lier cette situation énonciative -voix englobant toutes les autres voix - à l'image du fou qui, dans certaines psychoses, se sent habité par d'autres voix et porteur de nombreuses révélations(10). Ainsi, Moha vit l'épisode du détenu politique comme une révélation onirique, tel qu'il nous l'affirme explicitement:

"Après ce flot de paroles, je me suis retiré dans la montagne, à la recherche d'un peu d'eau et de quelques olives. J'avais la fièvre. La terre se fissurait sous le soleil. Alors, j'ai vu. Le cheval fou était dans la plaine. Sur ce cheval un corps frêle. Le figuier s'était baissé. De nouveau le silence et les bribes d'une voix familière. La voix de mon enfant entre leurs mains. *Je l'entends. Je le vois.*" (p.103)(11).

De la même manière, l'hymne à la terre, chanté par le gardien, est présenté comme une parole que Moha a le privilège exclusif d'écouter. C'est une voix enchâssée à la sienne(12).

9 La syntaxe du délire est apparentée à celle du rêve : condensation (abondance de métaphores) et déplacement (d'où absence d'articulation)

10 Tel est le cas du schizophrène dont la personnalité est possédée par d'autres dont il emprunte la voix : "sous les hallucinations de sens, sous le délire même de la pensée, il y a quelque chose de plus profond, un sentiment d'intensité, c'est-à-dire un devenir ou un passage...Je sens que je deviens femme, que je deviens Dieu, que je deviens voix, que je deviens pure matière" G. Deleuze, *Schizophrénie et société* in *Encyclopedia Universalis*, 10^e éd., 1978, Paris, vol. XIV, p.735.

11 C'est nous qui soulignons

12 Voir p. 136-137

Par conséquent, Moha gagne un statut: sinon supérieur, du moins égal à celui du narrateur. Voilà pourquoi M. Milliard finit par confondre les deux instances, en s'écriant :

"Non Moha ! Ce n'est pas simple!... De toute façon toi (Moha), tu t'es mis à l'écart et tu as le beau rôle: tu nous regardes et tu vas écrire tes bouquins" (p.97).

Voilà aussi pourquoi s'établit progressivement, à travers le texte, une dualité narrative, un dédoublement de la source d'énonciation, l'une remettant l'autre en question. Ainsi, après que le narrateur ait constaté le rétablissement de l'ordre dans la maison du Patriarche, Moha intervient pour constater cet état de fait :

"Tu as dit que tout était en ordre? non! Pas tout à fait. Tends l'oreille un peu et écoute... Tu entends cette rumeur lointaine ?" (p.74).

3) La désincarnation de la voix de Moha: Moha mort, sa voix continue à régner, d'abord d'une façon imaginaire et fantasmatique :

"Le bruit courut dans la ville que Moha parlait dans sa tombe. Rumeurs? Illusions ? Superstitions ? Qu'importe ! Le vendredi, le cimetière était envahi d'hommes, de femmes et d'enfants venus écouter la parole de Moha." (p.161)

Ensuite, du point de vue de la vérité romanesque, sa voix est présentée comme existant réellement et non pas seulement dans l'imaginaire des gens, d'où le recours aux phrases affirmatives et l'absence de modalisateurs d'incertitude, tel que nous le montre le passage suivant :

"Moha poursuivait tranquillement sa parole qui parvenait aux gens dans les places publiques, les rues et jusque dans les mosquées..." (p.164).

Cette désincarnation de la voix lui accorde le statut définitif de voix narratrice: voix à l'état pur, ne reflétant aucune psychologie, sans aucune implication dans l'univers raconté. Voix absolue porteuse de lumière; n'est-elle pas un message divin par sa sagesse et son aspect immortel ?

"Comme un ciel d'automne, mon regard s'est penché sur la mort. De tout temps il l'a frôlée. Je le sais aujourd'hui. Mon corps se détache avec lenteur...Depuis que j'ai perdu mes couleurs, je sais qu'un jour ... je reviendrai paré de toutes les lumières"(p.169).

Voix narrative ou voix divine, cela revient au même: l'auteur-narrateur en tant que créateur absolu de son univers n'est-il pas une sorte de "Dieu" comme le pense à juste titre W. Kayser¹³ ?

4) Dénouement: confusion personnage/narrateur . Le statut du fou se confond avec celui du poète à l'occasion d'un hymne fait à l'amour: le délire de la folie et celui de l'amour se confondent et s'incarnent dans l'acte d'écrire. Ces trois éléments - écriture , amour , folie - finissent par appartenir à la même isotopie, celle de la vie opposée à la mort, tel que nous le suggère le passage suivant :

"Depuis que j'habite ce livre, je ne sais plus à quelle mort me donner. Qu'elle vienne de ton regard ou de tes désirs; qu'elle vienne de l'amour que nous faisons entre deux silences. Je m'égaré dans la brisure voulue par toi, je me donne à la folie dernière, celle qui me surpasse, pour rire de moi-même, pour me faire mal les siècles à venir. Ma main sur tes cuisses qui disent la mer. Ma tête sur ton ventre"(p.181).

Dans ce même sens, l'impuissance de Moha à communiquer cet amour s'identifie à celle de la poésie à traduire les choses de ce monde:

"Le texte n'a plus de robe. J'ai perdu mes mots. J'ai oublié ton nom. Je sais que c'est un nuage ou un petit jour, bref et fou"(p.182).

C'est pourquoi l'incapacité de Moha à convaincre la foule de la justesse de ses visions extra-lucides rejoint la tragédie du poète-prophète incompris d'autrui :

"Est-ce moi qu'on désigne: tu seras démiurge ! Quel malentendu ! Dis-moi si c'est moi qui vis de moi-même ou si c'est l'âne de nuit qu'on piétine ? Pourquoi veulent-ils faire du poète un prophète qui hurle des paroles renvoyées ensuite au silence ? Ni la folie, ni les mots ne sont des masques qui nous sépareraient de la vérité" (p.185).

Ainsi, Moha (le fou) s'identifie avec le narrateur-poète (le sage). Sa geste constitue une allégorie de l'aventure esthétique de l'écriture. Parallèlement au changement de son statut énonciatif, Moha voit son image modifiée: au début, son discours étant subordonné à celui du narrateur premier, il n'accède pas au statut communicatif. Voilà pourquoi sa parole n'arrête pas les passants. C'est un fou dérisoire et ce qu'il fait

13 "Le narrateur romanesque est analogue au dieu (ou aux dieux) omniscent et omniprésents" W. Kayser, "Qui raconte le roman ?", *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, Coll. Point, 1977, p. 80

(interpeller les passants, brûler de l'argent devant les banques ...) le marginalise sans pourtant provoquer la colère de la foule. Moha semble ainsi jouir d'une certaine immunité :

"Je suis fou. Ils le croient, affirme-t-il. Tant mieux. Car si je n'étais pas fou - ou considéré comme fou - il y a longtemps qu'ils m'auraient enfermé ou piétiné dans le marché" (p.134).

Mais dès que sa parole se libère de l'emprise de celle du narrateur, il devient un fou subversif et son discours aborde un aspect tabou du réel, l'aspect politique :

"Oh, je saurai déjouer tous les complots, puisque dans ce pays tout se fait en ayant l'air de ne pas se faire. C'est compliqué. C'est grave. La situation est grave comme on dit" (p.135).

Accédant au niveau de narration première, la parole du fou va, en effet, non seulement s'inscrire dans le schéma de communication (et donc impliquer une interlocution) mais aussi contrecarrer le discours officiel. Ainsi, lors de son interrogatoire clinique, Moha discute d'égal à égal avec le psychiatre. Bien plus, il arrive même à inverser les rôles et accule notre clinicien officiel à celui de patient: Moha catalyseur de la conscience révolutionnaire, finit par imposer ses idées au psychiatre qui les subit avec une sorte de gêne, voire de crainte de succomber à leur charme :

"Je me suis laissé aller, reconnaît ce dernier. Arrêtons cette discussion. Tu as un pouvoir maléfique. Une sorte d'hypnose. Avec les malades, je ne parle pas. Je soigne. Je donne des ordres. J'ai trop parlé" (p.155).

Enfin, voix d'outre-tombe, Moha accède à la sagesse suprême et devient la voix de la vérité, "paré de toutes les lumières"¹⁴. Même son discours devient stylistiquement différent: il n'est plus apparenté au discours d'un fou mais à celui d'un narrateur parfaitement logique et lucide.

Conclusion

La conquête de la parole par le fou a deux dimensions :

1) Une dimension allégorique: l'ambivalence folie-sagesse est une figure du texte romanesque qui balance entre le besoin de communiquer

AHMED MAHFOUDH

du sens (sagesse) et un besoin poétique de faire partager la beauté des choses (folie). Le triomphe de la folie signifie que Ben Jelloun survalorise la solution poétique sur le message explicite: le roman doit garder le sens à un niveau implicite comme une potentialité susceptible d'être découverte par le lecteur. Ce sens n'est ni dépouillé ni abstrait: il est enrobé des choses qu'il décrit. Telle est la poésie dont la pratique fait que ce roman se termine sur un long poème en prose, un hymne à l'amour dans lequel le fou s'identifie - dans son impuissance à communiquer du sens - au poète prophète et incompris. Aussi, la promotion du texte au rang de poème rejoint-elle celle du fou qui acquiert le statut de poète prophète.

2) Une dimension sociologique: dans un Maghreb dominé par la parole paternelle (Dieu, l'Etat, le Père), un fou prend la parole au nom des enfants (le détenu, le circur), des femmes (Faten Zohra, Aïcha, Dada) et des esclaves (les domestiques du Patriache, l'Indien). Pour cela, le texte est subversif :

a) dans sa forme: il assure la prééminence de la poésie - qui est une subversion du sens des mots - sur le message idéologique.

b) dans son contenu: il donne la parole à ceux que le pouvoir exclut du champ de sa parole.

Bien que psychiatre de formation, Ben Jelloun ne nous a pas développé, à travers le portrait du fou, un cas pathologique. Il nous présente plutôt une figure très classique et positivante de la folie, celle qui remonte à Erasme et dans laquelle la folie apparaît comme une vivacité de l'esprit - tel est le cas du fou du roi qui enrobe les vérités de dérision - ou comme une vision extra-lucide de ce que ni l'oeil ni l'esprit ne peuvent appréhender - ainsi le "derviche", personnage mi-fou mi-génial mythifié par l'imaginaire populaire - comme "le pouvoir de voir en toute naïveté ce que la sagesse des autres ne peut pas percevoir"(15).

15 M. Foucault, *Histoire de la folie*, par A. Waelhers, "Folie" in *Encyclopaedia Universalis*, Vol. IX, éd. 1992, pp.597-901