

Des personnages en marge de la norme sociale : représentations des fous au Moyen Âge

Géraldine Toniutti



Huguette Legros, [La Folie dans la littérature médiévale](#),
Rennes : Presses universitaires de Rennes,
coll. « Interférences », 2013, 555 p., EAN 9782753529076.

Pour citer cet article

Géraldine Toniutti, « Des personnages en marge de la norme sociale : représentations des fous au Moyen Âge », Acta fabula, vol. 16, n° 3, Notes de lecture, Mars 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9198.php>, article mis en ligne le 01 Mars 2015, consulté le 10 Août 2024, DOI : 10.58282/acta.9198

Des personnages en marge de la norme sociale : représentations des fous au Moyen Âge

Géraldine Toniutti

Alors que Jean-Marie Fritz avait, en 1992, déjà publié une étude complète sur la folie au Moyen Âge en envisageant à la fois le point de vue médical, juridique, théologique et littéraire¹, Huguette Legros propose un nouveau panorama de la figure si importante et polysémique du fou. Le choix du sujet peut paraître audacieux, au vu de la richesse de la recherche de J.-M. Fritz, mais il se justifie néanmoins en raison des fréquentes apparitions de fous dans la littérature médiévale et des enjeux qu'elles cristallisent au sein des récits.

La nécessité n'en demeure pas moins de se démarquer de l'incontournable étude de J.-M. Fritz. H. Legros annonce s'intéresser à l'identité littéraire du fou en analysant ses fonctions narratives dans les récits considérés. Le recours au fou correspond à des visées spécifiques à chaque texte, qui varient en fonction des genres, des publics visés et des époques. La critique entend « dégager la singularité des œuvres considérées et au-delà les enjeux narratifs communs » (p. 13). H. Legros envisage également dans son introduction les relations qu'entretiennent les représentations de la folie avec les mentalités et les valeurs de la société médiévale.

Borner la notion de folie

Le premier chapitre envisage les discours sur le fou et la façon dont il est considéré dans la réalité médiévale. Les premières pages reprennent globalement les grandes lignes de l'étude de J.-M. Fritz et présentent les discours médical, juridique et religieux. On peut discuter la pertinence de l'utilisation constante d'exemples littéraires pour cette partie qui s'annonce comme un panorama des représentations historiques de la folie. Néanmoins, à la lumière de l'ouvrage de J.-M. Fritz, ces exemples démontrent à quel point le fou littéraire ne se construit pas qu'à partir du fantasme des auteurs ou d'une tradition littéraire, sa représentation s'appuyant également sur des discours théoriques. Ainsi, l'onguent qui guérit Yvain est à la fois

un remède qui rappelle la pharmacopée d'origine végétale attestée au Moyen Âge et un produit merveilleux, élaboré par la fée Morgue.

Le discours amoureux de la lyrique occitane n'est pas sans influence sur les représentations narratives de la folie. L'assimilation de l'amour à une folie est topique : l'amant est fou de persévérer dans sa passion pour une dame qui se refuse, aussi bien qu'il serait fou de renoncer à cet amour. La critique souligne à juste titre que la folie est dans ce contexte strictement rhétorique : le « je » lyrique n'est pas réellement dément et « c'est la mise en récit qui va transformer ce topos en réalité pour un personnage qui sombre — provisoirement — dans la démence à la suite d'une déception amoureuse » (p. 25). Ce point de vue est intéressant et nous paraît établir une distinction fondamentale : la folie est un état caractérisé par des attitudes spécifiques et ne se laisse pas réduire à une formule rhétorique. Autrement dit, n'est pas forcément fou celui que l'on accuse de « folie » ou qui se dit « fou ». L'apparition du vocabulaire de la folie ne garantit ainsi pas nécessairement l'état démentiel d'un personnage.

Mais alors que l'écueil est évité pour le cas de la lyrique occitane dans cette partie, il nous semble qu'il n'en va pas de même du chapitre « Folie et déviances sociales ». La critique y intègre à son corpus des textes qui font apparaître un personnage qui ne sombre pas dans la démence, mais qui fait preuve à un moment ou à un autre de démesure. Elle souligne elle-même qu'il « s'agit moins ici de démence que de déviances » (p. 421), mais justifie l'analyse de ce corpus par le fait que :

dans la période qui nous intéresse, tout écart avec les règles, les normes, les valeurs sociales est considéré comme une folie parce qu'il déstabilise la société. Parce qu'il ne fait pas une différence nette entre les devoirs sociaux et les obligations morales, le Moyen Âge considère les déviances sociales comme des fautes, voire comme des péchés et les assimile à une forme de folie qui relève de l'excès. (p. 422)

Selon H. Legros, la folie comporte à cette époque une dimension morale. Tout péché ou déviance par rapport au code social serait considéré comme le signe d'un manque de discernement et donc, une folie. La prise en compte des chansons de geste et des romans antiques dans cette partie est un point fort de l'étude et permet d'envisager la différence entre les genres littéraires. De fait, l'épopée ne met pas en scène des personnages fous ; la démesure des personnages est liée à la violence inhérente au genre et s'apparente parfois, quoique pas toujours il est vrai, au *furor* antique. Des héros arthuriens sont également considérés dans ce chapitre sur la démesure : Gauvain et Keu sont ainsi des exemples de *desreez*, qui, selon la critique, passeraient pour fous aux yeux de leurs pairs. Si le vocabulaire de la folie apparaît tantôt dans les textes étudiés, elle reste rhétorique et il nous semble que le

rattachement de la démesure à la folie constitue un trop grand élargissement de la notion.

Néanmoins, la prise en compte de la démesure permet d'envisager le thème dans des œuvres que J.-M. Fritz laisse de côté. Elle permet surtout de mesurer la différence de traitement du fou en fonction des genres : alors que dans le roman arthurien par exemple, le fou se caractérise par des éléments topiques et cristallise des enjeux narratifs importants, il s'efface des chansons de geste et des romans antiques pour être remplacé par des personnages qui se laissent parfois emporter par des instincts cruels, destructeurs et hors de la norme sociale. L'analyse du fou dans les différents genres illustre ainsi les visées spécifiques à chacun. Le héros épique est un guerrier dont la puissance comporte aussi un penchant obscur, tandis que le héros des romans courtois est un personnage doté d'une psychologie plus sensible, qui le rend enclin à la démence par amour.

H. Legros analyse également la figure du roi dans la littérature. L'étude révèle dans une certaine mesure un point de vue médiéval sur la royauté : les rois ne sont jamais fous — excepté Arthur dans les *Prophecies Merlin* — mais ils peuvent se comporter de manière insensée. Le fait qu'ils ne sombrent jamais réellement dans la démence démontre à quel point le roi est nécessaire au fonctionnement du corps social et combien sa folie serait nuisible. Celle-ci reste donc un tabou pour l'autorité royale et se transpose sur les autres acteurs de la société.

Envisager les cas de déviance sociale se révèle donc productif dans une étude sur la folie, seulement dans la mesure où on les distingue de ce qu'on admet dans la notion de « folie ». Ainsi que le dit J.-M. Fritz, « le chevalier *desreé* n'est pas un *desvé*, il s'emporte, mais sans perdre le sens² ». La prise en compte de la démesure met ainsi en lumière la spécificité des textes qui, au contraire, présentent des personnages véritablement hors du sens.

Le fou, figure des limites

Le chapitre « Typologie du fou et de la folie : étude des écarts signifiants » aborde les caractéristiques topiques des fous littéraires, ce qui permet de resserrer l'acception de la notion de folie. H. Legros considère ainsi divers points significatifs pour l'étude de la folie : les modalités de l'entrée en folie, la séparation du monde des hommes, l'abandon des attributs du chevalier, la violence, l'animalité, les lieux, la nourriture, l'apparence et la guérison. Cinq types de folie sont établis qui vont ensuite structurer son analyse, chaque point étant envisagé dans un corpus de textes classés en fonction de cette typologie. Ainsi, les personnages peuvent être

atteints de folie vraie par amour, ils peuvent feindre la folie, échapper à la démence mais se transformer en hommes sauvages, devenir des fous en Christ pour affermir la conviction de leur foi et accéder aux révélations de l'au-delà ou accomplir une pénitence qui les fait passer pour fous aux yeux de la société. Pour la folie vraie par amour, la critique prend en compte *Le Chevalier au lion*, *Amadas et Ydoine*, le *Lancelot en prose*, le *Tristan en prose*, le *Roman de la dame à la lycorne* et du *Beau Chevalier au lion* et le *Dit du lévrier*. L'ensauvagement est analysé dans *Partonopeu de Blois* et le *Dit du Prunier*, tandis que la folie feinte s'appuie sur les *Folies* de Tristan et *Ipomedon*. Finalement, la folie pour Dieu est considérée à partir du conte *Fou* et *Miracle de l'excommunié* et la folie pénitentielle à partir de *Robert le Diable* et *De l'Ermite qui s'enyvra*.

L'entrée en folie est marquée par la perte de la raison, de la mémoire, de la conscience de soi et du monde. H. Legros souligne l'importance de la perte de la mémoire, « qui signifie la rupture avec la société et avec soi-même » (p. 100). Cet éloignement mental du fou vis-à-vis des hommes se traduit concrètement par l'éloignement physique, puisque le personnage quitte ses semblables pour souvent se retirer dans la forêt et se transforme en homme des bois méconnaissable, entamant ainsi une errance qui s'oppose à celle, aventureuse, des chevaliers. Il se dépouille également des attributs de son état social : sa monture, son épée, ses vêtements. Il adopte parfois des habits grossiers et arbore soit une chevelure désordonnée, soit une tonsure. Son régime alimentaire change également, pour se composer parfois de viande crue, signe d'animalité qui rattache le fou à une bête, par opposition à la civilisation. De même, l'absence de parole déshumanise le personnage. Ces traits caractérisent l'exclusion du fou : autant sur le plan physique que spatial, le fou est marginalisé. Au contraire, le fou pour Dieu reste en ville ; il offre sa souffrance à Dieu et livre son corps à la maltraitance de la foule. La violence est un trait commun à plusieurs représentations de fous : dans le cas de la folie pour Dieu, la cruauté est celle des autres et non celle du fou lui-même.

Tous les points de la typologie convergent vers une interprétation du fou comme figure de l'altérité et des limites : sans cesse relégué aux marges de la société, il est appréhendé par les hommes comme un Autre, tantôt fascinant, tantôt inquiétant. Il fait l'objet de moqueries ou inquiète ceux qu'il rencontre (l'ermite du *Chevalier au Lion* par exemple). La réintégration dans la société nécessite ainsi des « rites de purification » (p. 171) comme le bain, la toilette et l'habillement, comme si l'apparence se faisait le symbole de l'éloignement mental du personnage. De fait, l'aspect physique est malléable et reflète les dispositions intérieures de l'être humain. C'est ainsi que Partonopeu peut avoir l'air d'un homme sauvage presque géant et animal lors de son ensauvagement, puis retrouver son visage séduisant une fois guéri de sa détresse amoureuse.

Quoique le constant va-et-vient entre les textes, abordés à chaque fois sous un angle différent, soit quelque peu redondant, d'autant que les parties suivantes reviennent encore une fois sur les mêmes problématiques, cette partie typologique met en lumière les enjeux liés à la folie. Le développement sur la mort et le sommeil est en ce sens particulièrement intéressant : H. Legros établit un lien entre la mort par amour topique de la lyrique courtoise et la folie par amour. La folie apparaît à l'aune de ces considérations comme un substitut à la mort, voire comme une « euphémisation de la mort tant désirée » (p. 174). L'égaré de la conscience et l'exclusion témoignent d'ailleurs d'une mort sociale, la guérison s'apparentant ainsi à une renaissance. Les liens entre la mort et la folie sont donc nombreux, d'autant que le désir de mort précède souvent la crise de démence. Le sommeil est le symbole de la même absence au monde, puisqu'il entraîne la perte de la conscience. C'est ainsi que les fous littéraires sont souvent représentés endormis, état qui favorise d'ailleurs leur guérison. Celle-ci ne se signale pas par le simple retour du personnage à son état de conscience antérieur. La folie est un moment d'absence qui permet paradoxalement la maturation du personnage, qui perd la notion du temps et du monde pour s'y inscrire ensuite différemment, renouvelé et comme amélioré par l'épreuve du dépouillement.

Temps de vacance, temps de conversion, temps d'expiation

Les chapitres « La folie par amour » et « Folie, religion, discours édifiants » étudient chaque texte du corpus individuellement pour en dégager la singularité. Les apparitions de la folie ont des significations et des répercussions différentes selon les œuvres, bien que, souvent, la vacance qu'implique le démence, religieuse ou profane, permette un changement d'état positif du personnage. H. Legros démontre ainsi comment la quête d'Yvain change de nature après sa folie : le chevalier cesse de rechercher la vaine gloire pour se consacrer à des causes plus nobles, le secours des faibles et le rétablissement de l'ordre perturbé. Dans le cas d'*Amadaset Ydoine*, la folie du héros permet « d'effacer les péchés commis par son amie au nom de leur relation » (p. 202), rejoignant ainsi l'idée que la démence est un « temps d'expiation et de conversion » (p. 191). Il en va de même pour Partonopeu et Jehan du *Dit du Prunier* : tous deux expient une faute en devenant des hommes sauvages, ce qui leur permet ensuite de devenir dignes de leurs dames, qui accomplissent elles aussi un cheminement personnel qui les rend aptes à pardonner.

Dans le *Lancelot en prose*, les significations de la folie sont différentes : selon H. Legros, les crises de Lancelot assument « une fonction structurante dans le

roman et sont liées aux thèmes fondamentaux du récit, amour et chevalerie » (p. 221) Les causes des folies de Lancelot sont à la fois l'amour pour la reine mais aussi la crainte de ne pas être à la hauteur de son statut de chevalier. Les remarques sur la dimension structurante des trois crises et sur la variation permises par la triplification du thème doivent beaucoup à l'étude de J.-M. Fritz. De fait, les textes mis en lumière dans ces chapitres ont déjà été glosés par J.-M. Fritz. Conséquemment, on trouve assez peu de thèses nouvelles chez H. Legros, si ce n'est que les résumés des œuvres éclairent particulièrement bien les analyses proposées.

Le *Tristan en prose* fait l'objet d'un long développement, dont il ressort en particulier que la folie permet à Tristan de combattre Taulas de la Montagne, alors que l'interdiction d'Yseult l'en empêchait lorsqu'il était conscient de lui-même. L'absence mentale au monde autorise donc ce que la norme sociale prohibait, sans faire régresser le personnage : la crise de démence ne stoppe pas les prouesses du chevalier, qui continue au contraire son accomplissement personnel. Les *Folies* de Berne et d'Oxford mettent en scène une caractéristique commune à plusieurs fous littéraires médiévaux : la révélation de la vérité. Dans les *Folies*, Tristan feint d'être *desvé* et tient volontairement un discours métaphorique à double sens, qui dévoile son histoire d'amour avec Yseult devant toute la cour du roi Marc. Ipomédon feint lui aussi la folie. Celle-ci sert dans ce roman les intentions parodiques de l'auteur et dénonce « la domination des apparences sur la vérité » (p. 260).

La folie religieuse diffère de la folie par amour en raison des causes qui la motivent. Toutefois, comme pour Yvain ou Partonopeu, elle donne la possibilité au personnage d'expier ses péchés ou d'atteindre la sagesse mystique des élus de Dieu, voire de disposer de certains pouvoirs. Dans les deux cas, la folie améliore le héros, idée qui n'est pas étrangère aux textes analysés dans le chapitre sur les fous d'amour. La folie pour Dieu est toujours feinte : le pénitent ou le fou en Christ adoptent l'apparence et les attitudes du fou dans un souci de mortification : le fou en Christ choisit consciemment cet état dans le but d'offrir sa souffrance en hommage à celle du Christ. Il accède ainsi à des vérités impénétrables aux mortels et apprend la vanité du monde. Bien qu'il reste en ville pour se donner en spectacle à la foule, le fou renonce à la vie terrestre et se marginalise. Il est en cela également mort d'un point de vue social, tout comme le fou d'amour. Le mutisme est un autre point commun aux fous d'amour et aux fous religieux : le silence est, dans le second cas, un signe d'humilité. Ces caractéristiques prouvent à quel point la typologie établie est cohérente : le Moyen Âge a une vision spécifique de la folie qui semble peu changer, tout du moins pour certains éléments de base.

La mise en scène de la folie pour Dieu donne un point de vue sur le monde, au point que l'on se demande qui est réellement le fou : celui qui a l'apparence de la folie ou

la foule, qui n'hésite pas à frapper un marginal et fait preuve d'une cruauté extrême ? Un jeu est ainsi établi : le fou est le plus sage des hommes, mais passe pour dément aux yeux des véritables insensés qui vivent dans le péché. Cette littérature se fait moralisatrice et doit inciter le lecteur à la piété, par le biais du fou, figure exemplaire de foi et de sagesse. Elle annonce celle du xv^e siècle, où la folie n'est plus celle de l'individu, mais celle du monde, vicieux, peccamineux. La même moralisation est valable dans le cas du pénitent, illustré par l'exemple de Robert le diable. Le Moyen Âge associant folie et péché, dans la mesure où celui qui contrevient au dogme chrétien est considéré comme un insensé, la folie feinte par le pénitent apparaît comme la punition idéale pour le pécheur, puisqu'elle reflète ses égarements passés. Là encore, plusieurs éléments rappellent la typologie établie dans les chapitres précédents : Robert se dépouille de ses attributs de chevalier, a l'interdiction de parler et doit arracher sa nourriture aux chiens. Quant à la mémoire, H. Legros souligne que « loin de [la] perdre, Robert retrouve celle du temps fondateur, celui de l'Incarnation » (p. 324).

La folie est donc toujours une mort sociale, un temps d'absence au monde. Elle marque un changement d'état : le dépouillement engendre une vacance qui demande à être comblée par de nouvelles valeurs. Le personnage amoureux ou chrétien tire bénéfice de sa condition de fou, car celle-ci lui apprend l'humilité.

Rire du fou

Dans le chapitre « La mise en scène de la folie », H. Legros envisage la thématique dans un cadre théâtral et se demande comment la folie était représentée sur scène à l'aide de *Courtois d'Arras*, du *Jeu de la Feuillée*, de *Un paroissien esconmenié* et du *Miracle de Robert le Diable*. Elle prend ainsi en compte les réactions du spectateur et les enjeux du rire que suscite le fou. L'analyse de *Courtois d'Arras* est une nouveauté par rapport à l'étude de J.-M. Fritz. Le personnage de Courtois cristallise plusieurs types de fou : le naïf, qui se laisse duper par le personnel de l'auberge, le fou prodigue, qui dilapide son argent inconsidérément, et finalement le pécheur, dont la folie correspond à l'irrespect du dogme chrétien. On peut discuter de la pertinence de l'association entre « naïf » et « fou », de même qu'entre le fou et le pécheur. Le fou prodigue fait quant à lui l'objet d'un discours juridique, ainsi que l'explique J.-M. Fritz³. H. Legros note d'autres éléments symboliques liés à la folie, comme la massue ou une allusion aux pois, régime alimentaire typique du fou, qui concourent à justifier le repérage d'un jeu sur la folie, destiné à faire rire le spectateur.

Le *Jeu de la Feuillée* avait quant à lui déjà été traité par J.-M. Fritz. Notons tout de même que le fou prend à nouveau dans ce texte le rôle du révélateur de la vérité et des mensonges qui corrompent la société arrageoise. S'il est assimilé au bouffon, qui amuse les personnages en même temps que les spectateurs, il permet également la dénonciation des vices du monde.

Le développement sur les *Miracles Notre Dame (Un paroissien esconmenié et le Miracle de Robert le Diable)* n'ajoute pas de réelles conclusions à celles dégagées dans le chapitre « Folie, religion, discours édifiants », si ce n'est que les textes étudiés sont différents : les personnages qui feignent la folie reproduisent les éléments topiques qui caractérisent le fou et le but de ces textes est toujours l'édification. La prise en compte de la mise en scène théâtrale donne un éclairage intéressant à ces constats : le rire que suscite la maltraitance du fou par la foule, commune aux fous en Christ et au pénitent, entre en conflit avec les velléités moralisatrices des *Miracles*. Selon H. Legros, la contradiction entre la nature bouffonne et exemplaire du fou religieux est utilisée dans un but édificateur par le dramaturge : le rire se fait grinçant, car il « révèle la folie de l'humanité pécheresse » (p. 478).

Si le fou est un personnage souvent comique au théâtre, il peut également l'être dans le roman ou la poésie. Le chapitre « Paroles dérégées – le prophète – le fou du roi – le poète » prend en considération les diverses figures évoquées en titre sous l'angle de la parole, toujours en décalage avec la situation d'énonciation. H. Legros consacre un chapitre à Merlin, dont le rire légendaire est le signe d'une apparence mensongère. Le rire, s'il assimile le personnage à un fou puisqu'il se manifeste à contre-emploi et en inadéquation avec le monde extérieur, révèle l'omniscience du personnage. La folie de Merlin est également envisagée sous un point de vue amoureux : selon H. Legros, il agit follement face à Viviane, Morgane et Ninenne, même si l'on ne peut parler de véritable folie dans ces cas-là.

La figure du fou de cour est envisagée par le biais de Daguenet, notamment dans les *Prophecies Merlin*. Ce personnage avait déjà fait l'objet d'un développement, non seulement dans l'étude de J.-M. Fritz, mais aussi dans un article, entièrement dévolu au fou du roi⁴. Toutefois, H. Legros amène quelques hypothèses d'interprétation intéressantes à l'épisode où Daguenet remplace Arthur à la tête du royaume pendant la folie du roi. Pour J.-M. Fritz :

la folie n'est plus simplement celle d'un individu, Daguenet, mais celle de tout l'univers arthurien : inversion des relations entre le roi et son fou, effacement des signes distinctifs (Qui est qui ? Qui est la vraie Guenièvre ?), brouillage des fonctions (Daguenet est tout à la fois Keu, Lucan le Bouteiller, Fole le Trésorier et Arthur).⁵

H. Legros suggère de nouvelles significations à cette inversion des rôles :

La folie du roi paraît-elle moins scandaleuse si son fou la supplée ? Ou n'est-il pas moins dangereux de voir le pouvoir tomber dans les mains d'un fou qui se prend, un moment, pour le roi, mais qui retrouvera sa place dès qu'Arthur aura recouvré la raison plutôt que de le voir confié à quelque ambitieux vassal ? Le rôle joué par Dagueuet, positif sur bien des aspects, ne met-il pas en évidence la fragilité du pouvoir et de la société arthurienne ? (p. 514)

H. Legros souligne en conclusion de cette partie que le prophète, le bouffon et le poète ont en commun de n'être pas toujours compris du commun des mortels et de révéler des vérités ignorées. La folie interroge de cette façon les apparences et souligne les faux-semblants de la société de cour.

Folie, morale

L'étude d'H. Legros est vaste et donne parfois un éclairage autre que celui de J.-M. Fritz. L'entrée dans les textes se fait souvent de manière plus didactique, en présentant d'abord au lecteur un résumé. Le groupement des œuvres en types de folie permet également un abord facilité de la thématique. Le deuxième chapitre constitue quant à lui une nouveauté par rapport à l'étude de J.-M. Fritz : il s'agit d'une étude sémantique, nécessaire à l'appréhension du sujet, d'autant que les termes sont considérés à chaque fois dans une acception spécifique : le vocabulaire de la folie peut être utilisé au sens figuré, comme dans le cas de la lyrique amoureuse, ou pour caractériser la démesure, la déraison. Dans un contexte religieux, le *fol* est celui qui ne respecte pas la doctrine chrétienne. Dans le roman, il peut aussi désigner un personnage sot ou limité intellectuellement. L'utilisation des termes *fol* ou *desvé* ne correspond donc pas toujours à la mise en scène effective d'un personnage qui sombre dans la folie ou qui est atteint de folie naturelle. On peut regretter que ces distinctions opérées ne s'appliquent pas réellement au reste de l'étude d'Huguette Legros, dans la mesure où la démesure et la folie métaphorique de l'amoureux sont considérées au même titre que les cas où le personnage est réellement ou feint d'être hors du sens⁶. La prise en compte des états qui s'apparentent de près ou de loin à la folie rend toutefois l'ouvrage complet, permet d'envisager la polysémie du mot *folie* et de mieux comprendre la moralisation constante de la pensée médiévale : est fou celui qui pêche, comme celui qui aime inconsidérément, comme le guerrier capable de violence cruelle et sans mesure, même si l'expression est utilisée au sens figuré. Par le biais de la folie,

5

6

on comprend à quel point la société médiévale est soumise à des codes et des normes, auxquels le manquement est risqué d'exclusion temporaire, symbolisée dans la littérature par les crises de démence des héros qui les envoient aux marges du monde courtois, leur permettant ainsi de renaître à eux-mêmes, accomplis et conformes à une doctrine, que celle-ci soit amoureuse, sociale ou religieuse.

PLAN

- [Borner la notion de folie](#)
- [Le fou, figure des limites](#)
- [Temps de vacance, temps de conversion, temps d'expiation](#)
- [Rire du fou](#)
- [Folie, morale](#)

AUTEUR

Géraldine Toniutti

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : geraldine.toniutti@unil.ch