



W9-00096  
505067  
français

Filière : B/L

Session : 2021

Épreuve de : Composition française

**Consignes**

- Remplir soigneusement l'en-tête de chaque feuille avant de commencer à composer
- Rédiger avec un stylo non effaçable bleu ou noir
- Ne rien écrire dans les marges (gauche et droite)
- Numéroté chaque page (cadre en bas à droite)
- Placer les feuilles A3 ouvertes, dans le même sens et dans l'ordre

La tradition désigne conçoit l'art, et particulièrement la tragédie, comme un spectacle permettant, entre autres choses, de purger les passions de celui qui y assiste. Cependant, nombre d'artistes font état d'une expérience relativement similaire, quoi qu'inverse : écrire leur permettrait d'alléger le fardeau de leurs passions. Ainsi le relate Tanguy Viel, qui écrit dans Icebergs : "il y a peu, je lisais dans un quotidien l'entretien d'un écrivain très officiel, pour ainsi dire bien assis dans sa position d'écrivain, du genre qui a toujours à dire sur tout et participe volontiers à la vie publique. Et voilà que le même écrivain, tandis qu'on lui demande pourquoi il écrit, dans un moment d'épanchement, ouvre son cœur au journaliste et lui dit "J'écris parce que j'ai peur de devenir fou." Lourde confiance, et sans nul doute sincère", selon Viel, mais cela ne le satisfait pas. Il avance en effet que "c'est seulement que ça n'est pas là le problème : tout le monde en toute matière s'active à ne pas devenir fou, qu'on joue au football où qu'on écrive des livres. Le problème est exactement contraire : qu'on sache cohabiter avec elle, la folie, qu'on sache la laisser affleurer hors de toute camisole. C'est seulement si on se tient aussi près du tragique qu'on a le droit d'envisager l'art comme médecine." Face à la figure de "l'écrivain très officiel", établie et reconnue dans cette fonction, Tanguy Viel semble incarner une autre posture. Tandis que le premier envisage dans le processus d'écriture la seule dimension active, laquelle permettrait de tenir éloignée la folie, Viel soutient que cette dimension (qu'il ne conteste toutefois pas) n'est qu'anecdotique. En effet, il soutient que le pouvoir de guérison contenu dans la littérature et la pratique de l'art ne peut se passer du tragique, lequel est intimement contenu dans la folie. Qu'elle soit

## NE RIEN ÉCRIRE DANS CE CADRE

simple excentricité ou véritable perte de raison, celle-ci est à ses yeux nécessaire pour que l'écriture soit dotée d'un pouvoir de guérison. C'est en la laissant libre, "hors de toute camisole", mais en la maîtrisant toujours, puisqu'il s'agit seulement de "la laisser affleurer", que l'art peut se faire médecine. Est-ce alors cette cohabitation de l'écrivain avec sa folie qui donne à la création littéraire tout son potentiel salvateur que sa valeur ?

En ne rejetant pas la folie qui est sienne, l'auteur semble faire un pas vers le tragique qui, lorsqu'il l'accepte tout en le contenant, sublime l'activité d'écriture en la drapant d'une dimension nouvelle. Cependant, cette posture est risquée en ce qu'il n'est pas aisé de contenir la folie sans la contraindre. Dès lors, la balance entre les deux arguments semble inviter à la prudence : vouloir écrire pour éviter la folie et s'y précipiter finalement apparaît peu rationnel. Afin d'éviter ce risque, il apparaît alors souhaitable de solliciter davantage la raison et d'adopter une rigueur obstinée. Pour autant, l'exercice d'une contrainte trop forte étouffe l'œuvre et son auteur. Il s'agit alors de trouver un équilibre atteint par l'imbrication voire la fusion de la folie et de la maîtrise, au point que celles-ci ne soient plus opposées frontalement mais liées par une échelle de degrés.

Bien qu'elle soit protéiforme, la folie est intrinsèquement tragique : elle est ce chant du bon qui anime un espace autrement bien silencieux. En son absence, l'écrivain semble n'être en mesure que de produire des œuvres silencieuses, donc impuissantes. Cette impuissance n'affecte pas uniquement la réception de l'œuvre par les lecteurs, elle touche aussi l'auteur. Au lieu de l'éloigner de la folie, elle l'en rapproche paradoxalement. Dans l'une des nouvelles du recueil Fictions, "Pierre Ténaud, auteur du quichotte", Borges met en scène cette impuissance. Il y relate l'histoire de Ténaud, écrivain français qui souhaite réécrire au XX<sup>e</sup> siècle l'œuvre de Cervantes, et ce de l'exacte façon selon laquelle l'auteur original a souhaité l'écrire. Pour mener à bien cette entreprise, Pierre Ténaud adopte donc une démarche excluant tout à fait l'irrationnalité, 2/11

et à plus forte raison encore toute once de folie. Afin d'y parvenir, il parcourt par exemple l'ensemble des dictionnaires d'époque qu'il peut trouver, s'inspire des traditions d'alors et du vocabulaire des différents éléments de symbolique. En distillant de cette manière le texte de Cervantes, Ténéard prétend trouver la véritable essence de Don quichotte de la Manche et s'attèle à la réécrire parfaitement fidèlement. Mais d'être trop rationnelle, cette ~~position~~ ambition en devient irrationnelle, comme le font à plusieurs reprises remarquer les proches de Ténéard. Ceux-ci s'inquiètent en effet de la frénésie qui saisit leur ami, qui peut notamment le somnoler à même qu'avance son projet. Lorsqu'enfin, celui-ci s'avère être terminé, Pierre Ténéard le présente. Ses proches y découvrent un texte qui, bien que mot pour mot identique à l'original, n'a aucune saveur. En refusant catégoriquement de faire une place à sa folie, Ténéard a également écarté celle que Cervantes avait ~~laissé affleurer~~ fait affleurer. Dès lors, il a pastiché un roman qui lui-même parodiait les romans de chevalerie, sans toutefois prendre en compte cette dimension du roman picaresque, aboutissant inévitablement à un échec, dont il ne parvient pourtant pas à prendre conscience. En plus de donner à voir une œuvre sans intérêt, l'obstination de Ténéard à rejeter toute folie l'a lui-même plongé dans la folie, — sans avoir en outre calmé d'une quelconque façon son désir de réécrire le Quichotte.

L'expérience de Ténéard est donc pleinement un échec : le refus de la folie a tenu éloigné de lui ce qui aurait pu lui permettre de réussir dans son entreprise et d'assouvir son besoin de réécriture. Privée ainsi de tout tragique, l'écriture se trouve dénuée d'intérêt et dépourvue de son pouvoir de guérison. Afin de permettre à l'œuvre de recourir ses facultés, il apparaît alors que l'auteur doit se tenir "aussi près du tragique" en cohabitant avec sa folie. Il s'agit, pour cela, de parvenir à contenir sa folie sans toutefois l'écraser. De même que l'homme dont Anagon dit dans La Diane française, que "quand il croit sous son bonheur il le brise", l'écrivain ne peut se contenter d'enlever sa folie pour l'accueillir et l'avoir à ses côtés. Il lui faut l'accepter pleinement, s'y résigner sans s'y résigner. Ce contact avec est au cœur du poème, puisqu'Anagon écrit :

Dites ces mots ma vie et retirez vos larmes

Il n'y a pas d'amour heureux

En acceptant de prononcer "il n'y a pas d'amour heureux", la personne fait sien ce contact tragique.

<sup>1</sup> le poème "Il n'y a pas d'amour heureux", tiré de

Pour autant, que "sa vie [soit] un étrange et douloureux divorce" ne l'assomme pas. Le sujet est en effet encore actif puisqu'il est en mesure de retenir ses larmes; il cohabite avec sa peine. Tragique car promis à l'échec, l'amour est pourtant follement pourvu: celui qui pourrait "[sa] déchûme", "[son] tendre drame" accepte sa folie, souligné par l'aspect oxymorique du "tendre drame"; et consent à ce que son cœur et celui qu'il cherche fût à l'unisson. Ainsi, l'écrivain s'adressant à sa folie aurait tout aussi bien pu écrire:

Je te porte dans moi comme un oiseau blessé

Et ceux-là sans savoir nous regarde passer

Répétant après moi les mots que j'ai brossés

Et qui font les grands yeux tout aussitôt mouvant

Les mots, brossés pour la folie, n'ont pas de sens sans elle: l'écrivain, qui "sans savoir" regarde passer Cervantes et répète ~~ses~~ mots ne peut qu'en donner des enveloppes vides et mortes. Au contraire, l'écrivain qui accueille et chérit sa folie possède avec "de regrets pour payer un frisson" puisqu'il sait "ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare".

Il ne s'agit donc pas de s'abandonner à la folie mais bien de l'accueillir et de demeurer à ses côtés librement. Ce lien entre l'auteur et sa folie, "c'est [leur] amour à tous deux", mais cela ne signifie pas que la raison soit tenue éloignée. Elle est au contraire ce qui permet la cohabitation saine, et même bénéfique, de l'écrivain et de sa folie. L'exercice de la raison permet de ménager une place au tragique, sans que celui-ci toutefois n'envahisse celui qui écrit. La littérature comme médecine est un art, notamment au sens premier du terme; elle est ~~est~~ ce que le latin appelle ars, artis: une technique, un savoir-faire. La pratique de l'écriture ne peut donc être médecine sans raison. Celle-ci sublimine la folie en lui permettant de s'exprimer librement mais sans débordement. Elle s'exerce par exemple au-travers de la pureté technique dont peuvent faire preuve certains auteurs. Ainsi en est-il de Racine, dont la Phèdre s'emporte et transpire la folie tout en ne s'exprimant qu'en alexandrins rigoureusement parfaits. Lorsqu'elle s'écrit "Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux", Phèdre s'emporte dans la plus grande pureté technique: quatre mesures égales, reprise des deux consonnantes [m] et [p] ainsi que de la nasale s'appartenant à un groupement. Dans ce cadre soigneusement marqué par la raison, l'auteur

Filière : B/L

Session : 2021

Épreuve de : Composition française

## Consignes

- Remplir soigneusement l'en-tête de chaque feuille avant de commencer à composer
- Rédiger avec un stylo non effaçable bleu ou noir
- Ne rien écrire dans les marges (gauche et droite)
- Numéroté chaque page (cadre en bas à droite)
- Placer les feuilles A3 ouvertes, dans le même sens et dans l'ordre

peut alors donner libre cours à sa folie. De ce fait, l'emportement de Phèdre se trouve amplifié et la fureur qui la saisit est d'autant plus lumineuse qu'elle prend place dans un contexte dominé et mis en forme par la raison de l'auteur. Ces cheveux qui se dressent et donnent à voir la folie qui saisit Phèdre témoignent aussi de celle d'Hamlet dans la pièce de Shakespeare. Sa mère, la reine Gertrude, lui fait ainsi remarquer que ses cheveux se hérissent. À mesure que la folie le gagne, Hamlet façonne son plan de vengeance, en préparant notamment la pantomime. Ses cheveux, qui se dressent au fur et à mesure qu'avance la pièce agissent comme un marqueur physique et rappellent le lien extrêmement fort entre folie et action. Se laissant emporter, Hamlet en perdra la vie, laissé par l'épée empoisonnée de Laërte. Ainsi semble-t-il en aller de l'auteur : si la folie le pousse à l'action et le guide, l'intervention de la raison permet la cohabitation, c'est-à-dire le sain rapport entre l'écrivain, la folie qu'il laisse affleurer et son œuvre.

Toutefois, le cas d'Hamlet atteste, s'il en était besoin, du difficile exercice que représente l'accueil de la folie au sein du processus d'écriture. À trop vouloir accepter sa folie, l'écrivain risque d'y sombrer. Là où écrire permet de laisser une trace et de marquer son passage et son existence, à la manière d'un journal, laisser libre cours à sa folie risque de compromettre cette réalisation et donc de précipiter encore davantage la chute dans la folie, pourtant redoutée. À l'image de Fabrice qui, depuis sa cellule de prison, annote les ouvrages qu'il lit, l'écrivain atteste de son activité par l'œuvre qu'il produit. Dans La Chartreuse de Parme, Stendhal montre que cela permet à Fabrice de conserver ce qui fait sa dignité, et à plus forte raison son existence.

en tant qu'homme. Encre le soigne, selon un mécanisme similaire à celui qu'évoque Primo Levi dans Si c'est un homme. Il y fait en effet mention de prisonniers qui tentaient de s'arracher à la déshumanisation mise en œuvre dans les camps par les autorités nazies en écrivant avec ce qu'ils trouvaient. Les écrits, dont la permanence est d'ailleurs proverbiale, attestent de l'activité et de l'existence de celui qui les a produits, et lorsqu'il les écrit on rassemble les éléments nécessaires pour le faire, il s'abstrait à une réalité qu'il redoute et dont il souffre. Pour autant, cela ne peut se faire sans une véritable médiation de la raison, laquelle permet notamment d'établir distinctement les objectifs visés. Un objectif déraisonnable ne peut qu'aboutir à un horizon indistinct et par conséquent inatteignable. Telle est l'expérience de Froehofen dans Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac. Tandis que Polous et le jeune Poussin ont pour ambition d'acquiescer une technique meilleure, Froehofen aspire à la réalisation d'une œuvre parfaite. Travail de dix ans, son tableau pour lequel Catherine Lescaut sert de modèle se veut comme l'œuvre suprême destinée à couronner sa carrière. Mais lorsque Polous et Poussin le découvrent, ils n'y voient qu'un brouillard, dont émerge toutefois un pied qui semble vivant et comprennent qu'à force de retoucher son tableau, Froehofen l'a gâté. Parté par un désir fou de perfection, il a sombré dans la folie qu'il esquivait et n'a pu réaliser de chef-d'œuvre.

L'activité d'écriture se doit donc d'être surveillée et encadrée par la raison afin d'éviter qu'elle ne déraille et conduise l'auteur à ce qu'il souhaitait éviter. Pour ce faire, l'auteur peut donc choisir d'emprunter une voie sûre, celle de la rigueur. En effet, cette rigueur obstinée, qui fut d'ailleurs le mot d'ordre de Léonard de Vinci, permet une écriture fluide et d'autant plus sûre qu'elle résulte d'une stratégie, c'est-à-dire un plan établi en amont de la création. Appliquer l'art du général à l'écriture rend possible la maîtrise et la sécurité. Or, il semble qu'il s'agit de ce que les auteurs cherchent : en ayant peur de ~~devenir~~ fous, ils aspirent à la tranquillité, laquelle n'est permise apparemment que par la sécurité qu'engendre l'exercice rigoureux de la raison. Cette voie sûre est celle qu'emprunte le sujet du poème "Le Lombard" de

Jacques Roubaud. En effet, celui-ci travaille la terre "comme des père et grand-père", soit en suivant une tradition héritée et, de ce fait, déjà éprouvée et validée. Le sonnet insiste sur la répétition des jours qui se suivent et se ressemblent : le lombric mâche et digère la terre continuellement, pour ainsi dire, tout ainsi un lout qui connaît selon une technique qu'il maîtrise. C'est uniquement à la condition qu'il remplisse effectivement sa tâche qu'il sera en sécurité (puisque nourri) et symboliquement en vie. Sans lui, la terre qui n'est plus aérée meurt. Tant qu'elle vit, cela atteste de sa vie à lui aussi. Or, Roubaud développe dans ce sonnet une analogie entre l'animal et le poète. À l'image du premier qui mâche et aère la terre, permettant que des plantes poussent et se développent, le poète mâche la langue et la rend meuble pour qu'y grandissent des mots nouveaux. Dès lors, le travail rigoureux et répété auquel s'adonne le poète lui procure certes de la sécurité et de la tranquillité, mais il lui attribue aussi un rôle plus important. En plus d'être son propre médecin, s'évitant la folie grâce à son écriture, il devient le médecin des autres, chargé de leur éviter la folie et la maladie.

Il s'agit donc pour lui de devenir celui qui endosse les risques de la folie pour soigner les autres et les préserver de la maladie. Pour ce faire, lui doit faire preuve de d'autant plus de raison pour contenir l'entière de cette folie et transmettre sereinement, pour lui, d'abord, mais aussi pour les lecteurs, ce qu'il aura produit. Le genre de la chronique historique illustre cette très forte méditation de la raison. Celle-ci est notamment visible dans les Chroniques de J. Froissart, auteur du XIV<sup>e</sup> siècle. Il y relate notamment l'entrée royale d'Isabeau de Bavière à Paris en 1389. Afin d'être le plus exhaustif, Froissart adopte un point de vue entièrement créé par la raison, ce qui le place au-dessus des folies. En effet, son omniscience est construite de façon rigoureuse, permettant ainsi aux lecteurs de se voir présenter une scène qui, si elle s'est effectivement déroulée ainsi, n'a pu être vécue et perçue de cette façon par aucun des participants. Le chroniqueur montre tout à tout ce qui se passe dans le carrosse d'Isabeau, au milieu de la foule ou encore sur le parvis de l'église où une représentation met en scène le roi encadré de douze pairs de France. Froissart juxtapose donc des points de vue matériellement impossibles à endosser simultanément, sauf à être doté d'un don d'ubiquité, et remédie de cette façon à l'absence de l'histoire. Il la rend présente sans céder à la

folie de la croix toujours identiquement accessible. Le point de vue adopté, construit exclusivement par la raison, intègre les folies individuelles mais les soumet à la raison de l'auteur qui peut alors les organiser. Ce processus de mise en forme, qui il est le seul à pouvoir réaliser, est la preuve de son activité et du fait qu'il s'écarte de la folie. Il se tient effectivement à proximité du tragique, mais n'est pas à ses côtés : il le surplombe et, par conséquent, le maîtrise, ce qui lui permet de soigner le désir maladif de connaissance qui habite ses lecteurs. À la peur de devenir fou, l'auteur peut donc substituer l'activité utile et productive en ce qu'elle le soigne et lui permet de soigner les autres.

L'écriture s'érige donc comme le point de contact entre folie et raison, chacune exerçant sa force pour modeler l'autre à sa convenance. Toutefois, il apparaît possible pour l'auteur de réorienter ces deux forces et de les rendre supplémentaires plutôt que contraires. En les mêlant, il devient possible d'accroître le potentiel de l'œuvre. Ce mécanisme est notamment décrit par Julio Cortázar dans "Continuité des parcs", nouvelle intégrée au recueil Fin d'un jeu. Le récit présente tout d'abord le cadre avant de donner à voir un homme relativement âgé assis dans un fauteuil de velours vert et plongé dans la lecture d'un roman policier. Celui-ci traite de l'histoire d'une femme qui projette avec son amant d'assassiner son mari. À l'heure convenue, l'amant s'engage dans l'allée du parc, se dirige vers la maison silencieuse, rejoint le salon et se retrouve derrière le mari, couteau à la main tandis que la future victime lit un roman policier, installée dans un fauteuil en velours vert. Ainsi, les niveaux de lecture se mêlent jusqu'à se confondre. Selon son degré d'attention au détail, le lecteur aura remarqué plus ou moins rapidement cette imbrication, mais même la relecture de la nouvelle l'empêche de savoir avec certitude à quel instant se rejoignent exactement les deux plans, et c'est de cela que naît son plaisir de lecture. Il en va de même pour la folie et la raison : lorsqu'elles se mêlent, il n'est parfois plus possible de les distinguer. Cela les renforce, entraînant un double effet positif. D'une part, cette capacité à les associer atteste de la présence de l'écrivain et de son rôle central, puisque lui seul est en mesure de les combiner harmonieusement. D'autre part, l'association de la folie de l'auteur et de sa raison produisent une richesse bien plus grande, laquelle



Filière : B/L

Session : 2021

Épreuve de : Composition française

## Consignes

- Remplir soigneusement l'en-tête de chaque feuille avant de commencer à composer
- Rédiger avec un stylo non effaçable bleu ou noir
- Ne rien écrire dans les marges (gauche et droite)
- Numéroté chaque page (cadre en bas à droite)
- Placer les feuilles A3 ouvertes, dans le même sens et dans l'ordre

provoque chez le lecteur un plaisir accru, source de réconfort. Accueilli d'un même élan la raison et la folie, la tranquillité et le tragique renforce le pouvoir salvateur de la littérature.

Dès lors, il n'y a plus entre elles deux qu'une différence de degré, en ce que l'auteur s'attelle à effacer toute différence fondamentale qui empêcherait le mélange. A l'instar de "celui qui croyait au ciel" et de "celui qui n'y croyait pas" qu'Aragon décrit dans "La rose et le cisède", folie et raison sont menées par l'auteur de façon à surmonter leurs différences initiales. De même que

(...) Leur sang rouge mûrissait

Trême couleur même éclat

Celui qui croyait au ciel

Celui qui n'y croyait pas

Il coule il coule et se mêle

À la terre qu'il ~~aima~~ aime

Pour qu'à la saison nouvelle

Naissent un raisin muscat,

folie et raison sont faites du même matériau et se mêlent toutes deux dans l'œuvre de façon à ce qu'elle mûrisse. L'art de l'écrivain permet de les faire couler et se mêler, et ainsi de faire se rencontrer rêve et réalité. En s'harmonisant, la folie tragique et la raison ~~long~~ tranquille donnent à voir un apaisant mirage. Ce potentiel rêverie offre par exemple la possibilité de fantasmer un ailleurs qui s'apparente à un mirage réconfortant. Cette harmonie est notamment visible dans la Salambo de Gustave Flaubert. S'il dit, dans ses correspondances, avoir beaucoup lu sur le culte de Poloch

## NE RIEN ÉCRIRE DANS CE CADRE

ou encore sur la connaissance qu'avaient les Carthaginois des astres, Flaubert fait la part belle au rêve, forme de la folie en ce qu'il est souvent divagation. Or, si Sainte-Beuve lui reproche ces "chinoiserie esquives" dans une note de lecture, justifiant les choix faits en dépit de "l'état actuel des connaissances", Flaubert revendique le parti-pris du mirage. Il assume en effet pleinement son désir de rêve et produit par conséquent un Orient largement fantasmé. Dès la première scène, qui montre les mercenaires en train de festoyer dans les jardins ~~du palais d'Hamoud~~ du palais en l'absence de leur général, rêve et raison se mêlent déjà : le nom du général, répété, semble enrouler l'extrait et se refermer comme un piège sur les mercenaires. Alors que ceux-ci semblent seuls, tout les ramène à la figure du chef, absent mais menaçant. À mi-chemin entre les éléphants de guerre et les meubles ou les esclaves, les mercenaires sont semblables à des bêtes sauvages gardées dans une fosse. D'une scène apparemment historique, avec la description du palais ou des costumes des participants, Flaubert fait une scène de mirage sur laquelle flotte un voile imperceptible mais perceptible. En se laissant aller au rêve raisonné et à la raison rêvée, il efface à la fois sa peur et celles des lecteurs.

Cette intrication à laquelle procède l'écrivain est ~~de~~ donc celle qui effraie les peurs en permettant la constitution d'un mirage réconfortant, mais aussi celle qui combat le plus efficacement la méconnaissance de l'homme. Telle raison et folie harmonieusement permet en effet d'éclairer des phénomènes très divers, tant par leur nature que par leur portée. Des phénomènes économiques, comme l'inflation, peuvent par exemple se trouver parfaitement illustrés par un tel procédé. Dans l'02, Blaise Cendrars écrit ainsi que "le sucre vaut cinq dollars, un café dix, un œuf vingt, un oignon deux-cents, un verre d'eau mille". Si les valeurs sont fantabolistes, la gradation qui s'achève en hyperbole permet au lecteur de comprendre le mécanisme et ses conséquences souvent absurdes. Or, ce livre, dont le sous-titre est "la merveilleuse histoire du général August Suher", entreprend tout entier de témoigner de l'absurdité des existences humaines. Attaqué par certains pour les libertés qu'il prend avec l'histoire, Cendrars a expliqué avec souhaité introduire

dans ce récit toute la folie des hommes. Loin de vouloir faire une biographie de J.A. Sutter, Cendrars raconte une histoire qu'il décrit lui-même comme "merveilleuse". En plus de la modification du patronyme, qui marque le fait que le personnage est un être de papier, produit de la rencontre de la folie et de la raison dans l'esprit de l'écrivain, Cendrars change le fin de l'histoire. Alors que Sutter meurt dans des conditions tout à fait banales dans sa maison, Cendrars fait mourir Sutter sur les marches du Congrès. Il y est terrassé par une crise cardiaque lorsque des enfants lui annoncent que le Congrès a statué en sa faveur et accepte de le dédommager pour toutes les pertes liées à la ruée vers l'or qu'il initie en 1848 la découverte d'une pépite sur les terres de son ranch la Nouvelle-Helvétie. Le roman se termine brusquement sur les rires des enfants et une remarque acide du narrateur : ce jour-là, le Congrès ne s'était pas réuni. Sutter, ruiné par l'envie des autres et tué par leur cruauté a succombé aux vices des hommes au terme d'une existence marquée par l'absurdité de sa condition. Sans sembler insister ou appuyer particulièrement sur ce point, Cendrars fait pourtant fusionner folie et raison pour donner à voir ce que l'existence humaine a d'absurde et de cruel.

Ainsi, la littérature se fait médecine tant pour l'auteur que pour le lecteur. En acceptant le risque que représente la fréquentation de sa propre folie, l'écrivain s'offre certes la possibilité d'être actif, mais aussi (et surtout) celle de produire une œuvre au sens plein et entier du terme. Cela n'est certes pas sans danger, en ce que la folie toujours peut l'emporter et prendre l'ascendant sur lui. Cependant, c'est ce danger, et plus particulièrement les réponses qui y sont apportées, qui fait la valeur de l'œuvre et du travail qui y a conduit. Écrire ainsi laisse une trace pérenne et plus d'avoir tenu actif l'auteur pendant la durée de l'écriture. Il est en effet celui qui a réussi la synthèse entre folie et raison et a mené à bien leur fusion harmonieuse en une seule œuvre, laquelle acquiert alors la capacité de soigner également les lecteurs. À l'image de l'alchimiste du poème du même nom de Baudelaire, l'écrivain à qui folie et raison sont données comme de la boue en fait de l'or doté de propriétés salvatrices

