

Pourquoi l'auteure est-elle devenue folle ? Autour de trois portraits d'écrivaines signés Brigitte Haentjens

Hervé Guay

Number 140 (3), 2011

Théâtres de la folie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65200ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guay, H. (2011). Pourquoi l'auteure est-elle devenue folle ? Autour de trois portraits d'écrivaines signés Brigitte Haentjens. *Jeu*, (140), 100–107.

HERVÉ GUAY

POURQUOI L'AUTEURE EST-ELLE DEVENUE FOLLE ?

Autour de trois portraits d'écrivaines signés Brigitte Haentjens

1. Dans le cas d'Ingeborg Bachmann (1926-1973), la thèse la plus probable n'est sans doute pas le suicide.

Mais on ne peut pas l'exclure, d'autant que l'héroïne et *alter ego* de l'écrivaine qu'elle dépeint dans son roman *Malina* mourra brûlée, tout comme elle.

2. *Malina*, d'après Ingeborg Bachmann, adaptation et mise en scène de Brigitte Haentjens, Espace GO, 2000 ; *la Cloche de verre*, d'après Sylvia Plath, adaptation de Céline Bonnier, Brigitte Haentjens, Stéphane Lépine et Wajdi Mouawad, mise en scène de Brigitte Haentjens, Théâtre de Quat'Sous, 2004 ; *Vivre*, d'après Virginia Woolf, adaptation de Céline Bonnier, Brigitte Haentjens, Stéphane Lépine et Wajdi Mouawad, mise en scène de Brigitte Haentjens, Usine C, 2007.

S'il est un thème qui parcourt le travail scénique de Brigitte Haentjens, c'est bien celui de la folie. On le sait : la metteure en scène se préoccupe plus particulièrement de la folie au féminin qu'elle décline en une grande variété de cas. Ce thème teinte, du reste, jusqu'à sa relecture des grands textes du répertoire. Il est fréquent, en effet, dans ses mises en scène, qu'un des personnages féminins perde la tête, parfois même d'entrée de jeu. Pensons à mademoiselle Julie et à Électre qu'elle a confiées à la même actrice, Anne-Marie Cadieux. D'emblée, l'une et l'autre versaient dans une hystérie non dissimulée et une démesure infinie. Dans les deux productions, l'actrice en cillait des yeux et la bave lui venait aux lèvres tant elle était possédée par la déraison. *Woyzeck* qu'elle a monté en 2009 prouve d'ailleurs que Haentjens n'en a pas que pour la folie au féminin. Hors du répertoire, le thème se profile dans *Je ne sais plus qui je suis* – au titre programmatique à cet égard –, mais aussi, plus récemment, dans *Douleur exquise*, inspiré du travail de l'artiste visuelle Sophie Calle. Là encore, l'intitulé ironique laisse entrevoir un effacement de la raison au profit du sentiment aigu – très aigu même.

Récurrente, rédhibitoire, omniprésente folie, mais vers quels cas se tourner dans cette abondante production et pourquoi ? L'embarras du choix m'a fait opter pour trois spectacles (*Malina*, *la Cloche de verre* et *Vivre*) si proches les uns des autres qu'il ne serait pas abusif de parler de trilogie. Ce qui les réunit ? Ces drames dépeignent des femmes écrivains qui « virent » folles et mettent fin à leurs jours¹. Il n'est pas indifférent que, dans les trois cas, Haentjens ait signé ou cosigné texte et mise en scène². Au premier coup d'œil, les ressemblances dépassent les différences. Mais en est-il vraiment ainsi dès lors que l'on compare la situation d'énonciation, la scénographie, la manière dont le corps y évolue et la relation avec le public établie dans chacun des spectacles ?



MALINA

Débutons par *Malina*. Déjà, le titre, en français tout particulièrement, impose, par allusion et signification poétique, un univers inquiétant. Le malin, en effet, n'est-ce pas ce qui s'empare à son corps défendant de l'être et personifie en quelque sorte ses diverses hantises ? N'est-ce pas ce qui l'extirpe du réel, remplacé peu à peu par des obsessions de moins en moins contrôlables ? De plus, la finale féminine du terme lui confère une étrangeté certaine, accentuée dans ce portrait d'écrivaine par le fait que l'on ne découvre seulement plus tard qui est Malina, patronyme appartenant à un homme et non à une femme, que celui-ci est l'amant présumé de l'héroïne sur lequel, pourtant, le mal, la folie s'abat. Si ce titre énigmatique ne peut pas avoir la même portée sur le lecteur d'Ingeborg Bachmann, puisque le référent du titre est, au départ, connu pour celui-ci, il n'en demeure pas moins qu'à ce seuil, pour reprendre l'expression de Gérard Genette, est attaché le pouvoir performatif de plonger le spectateur – avant même le début de la représentation – dans une inquiétude plus ou moins fondée.

Ce sentiment d'inquiétude s'accroît devant la scénographie d'Anik La Bissonnière, composée au dire de Jennifer Couëlle de « grands murs lézardés où courent des tuyaux de radiateurs³ ». Au fur et à mesure que les acteurs s'approchent de ces murs, la pénombre s'accroît, tandis qu'à l'avant-scène un éclairage cru ne laisse pour ainsi dire pas de repos à l'écrivaine. La metteuse en scène peut ainsi faire jaillir de cette pénombre les fantômes imprécis qui hantent celle-ci, représentés sur scène par un chœur masculin de neuf hommes. Un poids de chair, un supplément de réalité est ainsi accordé aux forces occultes contre lesquelles lutte la protagoniste. En somme, la folie a beau loger à l'intérieur de soi, elle a des sources extérieures qu'il importe de ne pas négliger.

Malina, d'après Ingeborg Bachmann, adaptée et mise en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines/Espace GO, 2000).
SUR LA PHOTO (AU CENTRE) :
Anne-Marie Cadieux.
© Lydia Pawelak.

3. Jennifer Couëlle, « *Malina* laisse froid », *La Presse*, 9 septembre 2000, p. D8.

La situation d'énonciation, si elle paraît concerner la femme au visage impassible que nous avons devant nous, n'en est pas claire pour autant. Mais qui parle au juste, peut se demander le spectateur ? Or, ni la narration fragmentaire mêlant fiction, réflexions et autobiographie ni le discours d'escorte du spectacle qui évoque « une biographie intellectuelle subjective⁴ » ne dissolvent totalement cette ambiguïté. Créatrice et création sont à ce point liés qu'ils sont inextricables dans la vie d'Ingeborg Bachmann, a l'air de nous dire Brigitte Haentjens. Ce pourquoi s'impose ici le monologue intérieur qui présente l'intérêt d'unifier ce matériau textuel composite par le truchement d'une voix unique, ce qui en fait aussi un monodrame. Monodrame que l'on peut situer plus précisément dans la tradition expressionniste où il oppose l'individu à la foule qui l'opprime. Dès lors, il est prévisible que le spectacle raconte « la chronique d'une désintégration⁵ ». Ne reste alors qu'à ajouter le qualificatif « mentale » (à ce dernier mot) pour revenir à nos moutons.

D'où l'importance de saisir l'origine de la faille qui permet à la folie de s'introduire à l'intérieur du personnage féminin. Nul besoin d'attendre : cette explication nous est fournie d'emblée, alors que, sous nos yeux, commence à se définir cette femme. Elle nous confie rapidement : « Je suis encore loin de la mémoire secrète où rien ne pourrait me gêner. » En effet, adepte de l'introspection, tout la gêne dans ses souvenirs, que ce soit le passé nazi de son père ou celui de son pays, l'Autriche, où on ne s'est guère opposé à l'annexion ni aux idées d'Hitler. À quoi s'ajoutent les difficultés d'écriture que Bachmann éprouve en raison du « choc du réel » provoqué en elle par les ravages de la guerre, au premier rang desquels figure la Shoah. Ce qui la place de son propre aveu dans une position « parfaitement intenable ». Elle est consumée par la culpabilité. Cette mémoire douloureuse gâte sa santé mentale et l'empêche d'écrire.

Mais comment Anne-Marie Cadieux, qui joue à la fois Ingeborg Bachmann et son double romanesque issu de *Malina*, seul roman qu'elle a publié de son vivant, incarne-t-elle la folie qui l'envahit peu à peu ? Celle-ci se manifeste d'abord par une perte de contact avec son corps et un visage impassible qui la montre indifférente à ce qui se passe autour d'elle. En effet, ni les rebuffades de son amant ni le frôlement de sa joue par un jeune homme ne la font réagir, comme si une glace la séparait des autres. En un mot, Bachmann est exilée à l'intérieur d'elle-même. Au lieu de retourner sa colère contre la collectivité responsable de ces ignominies, elle est avalée par les forces sombres qui la visitent, lesquelles s'installent à demeure en elle. Ni l'alcool ni les médicaments qu'elle doit ingurgiter pour tenter d'oublier n'en viennent à bout. Grand esprit jeté dans l'inaction par la brûlure d'un passé obsédant, elle en vient à se taire et à s'autodétruire. Sur scène font écho à ce passé envahissant les visites répétées d'un chœur masculin « aussi inquiétant qu'anonyme⁶ ». Comme s'il était la cause de sa folie, ce chœur en scène l'emporte même un bref moment dans un tourbillon, transportant au surplus le spectacle entre théâtre et danse en plus de conférer un caractère onirique à ce drame intérieur. Dans *Malina*, la violence du passé en vient à obscurcir tout à fait le présent, ce qui divise en deux le corps et l'esprit de l'écrivaine autrichienne, de manière qu'ils ne se touchent plus et entravent toute parole.

LA CLOCHE DE VERRE

À première vue, *la Cloche de verre* ne donne pas lieu à une situation énonciative aussi complexe que *Malina*. On sait très vite qui parle. Il s'agit d'Esther Greenwood, héroïne du roman autobiographique publié par la poète Sylvia Plath en 1963, année de sa mort. Greenwood convient elle-même qu'elle créera un double déguisé de l'auteure quand elle écrira son premier roman. Par conséquent, nous savons que Plath se cache sous ce double. Or, comme ce récit est d'une précision clinique, il n'est sans doute pas apparu nécessaire aux signataires de l'adaptation d'y ajouter beaucoup. La folie qui creuse son nid est au centre de la fable, qui se donne elle aussi à entendre comme un monologue nous faisant directement entrer dans la psyché fracturée d'Esther

4. Propos de Brigitte Haentjens rapportés par Jennifer Couëlle, *idem*.

5. Hervé Guay,

« Une femme en enfer »,

Le Devoir, 7 septembre 2000, p. B7.

6. *Ibid.*, p. B7.



La Cloche de verre, d'après Sylvia Plath, mis en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines/Théâtre de Quat'Sous, 2004). SUR LA PHOTO : Céline Bonnier. © Pascal Sanchez.

Greenwood. Aux origines de la faille, cette fois-ci, la vie domestique et la vie intellectuelle que l'héroïne craint d'être incapable de concilier. Semble le démontrer l'écart qu'elle découvre tous les jours entre sa manière de penser et les priorités de ceux et celles qui l'entourent, en particulier celles de sa mère et de ses amoureux. Il est vrai que les événements se déroulent dans l'Amérique stéréotypée des années 50. Époque où la femme doit s'accomplir en devenant une épouse parfaite et une non moins parfaite mère au foyer. En effet, l'ingéniosité de celle-ci doit culminer avant tout dans la préparation de bons petits plats pour son mari et ses enfants. Si Ingeborg Bachmann était rongée par son passé, c'est plutôt l'appréhension de l'avenir qui vrille Sylvia Plath.

La scénographie dans laquelle a lieu la confession, que l'héroïne nous livre dans un luxe de détails et une langue rutilante, cerne bien l'enfermement à la fois mental et domestique de Greenwood/Plath. Sorte de tente blanche impeccable, dont le plafond s'abaisse vers le fond, et qui débouche on ne peut plus ironiquement sur le four⁷. Cuisine stylisée où est confinée, telle une poupée mécanique, l'apprentie écrivaine. Cette blancheur *découpe* « quelques objets qui représentent chacun des aspects de sa vie qu'elle ne réussit pas à concilier : une machine à écrire (la créatrice), un canard en plastique (la mère) et une paire de chaussures (l'épouse)⁸ ». On peut aussi remarquer une chaise verte et un cendrier en chrome à quoi un verre à vin s'ajoutera à la fin. L'impression d'ensemble est celle d'une prison aseptisée, aussi espace mental, où tout apparaît dans une lumière crue, trop crue.

Au confinement spatial du lieu s'ajoute celui du corps de cette femme. Corps dompté, dressé, discipliné, habitué à ne rien laisser paraître de l'angoisse qui l'agite. Élève parfaite jusqu'au bout des ongles, dans ses habits des années 50, le personnage arbore une coiffure rigidifiée par le fixatif. Dès le départ, cependant, il y a quelque chose de détraqué dans cette image : le sourire qui barre son visage⁹. On saura pourquoi en cours de route. Et ces raisons rendront encore plus suspects les gestes étudiés qui sont presque en tout temps les siens, à l'exception des scènes où elle revit les électrochocs qu'on lui a infligés pour tenter de l'extirper de la dépression. Le contraste est on ne peut plus marqué entre ses crises, ses gestes de chien savant et les rares instants où elle apparaît plus débraillée. Là encore, point d'hystérie, mais inadéquation entre le corps et l'esprit – disjoint en quelque sorte par le modèle social dominant. La folie se manifeste dans cette disjonction de même que dans bon nombre de gestes déplacés qui surviennent à la fin de la représentation quand plus rien ne survit de ce rôle de femme parfaite appris par cœur. À quelques reprises surgit alors derrière le mur blanc de la tente le double inquiétant de cette femme, la scission de la personnalité décrite par Haentjens prenant ainsi une forme encore plus concrète. En outre, une image noir et blanc de l'héroïne souriante est projetée sur le fond de scène à peine quelques secondes, image officielle démentie sur-le-champ par sa situation en chair et en os : celle d'une poupée désarticulée. Manière de signifier au spectateur à quel point le piège de l'image est difficile à éviter, même pour une femme aussi brillante que l'auteure de *The Bell Jar*, titre original du roman adapté ici sous le titre de *la Cloche de verre*. Et, en effet, la rançon est souvent élevée pour qui veut enfreindre les contraintes sociales de son époque et de son sexe. Perdre la tête – dans les mises en scène d'Haentjens, être dépossédée de son corps serait plus exact – peut parfois être le prix à payer pour ce genre d'écart de conduite.

7. Rappelons pour ceux qui ne sont pas familiers avec la vie de Sylvia Plath qu'elle s'est suicidée en ouvrant le gaz, puis en se mettant la tête dans le four de sa cuisine.

8. Caroline Barrière, « *la Cloche de verre* : un ballet avec la mort », *Le Droit*, 3 décembre 2004, p. 29.

9. Ève Dumas observe ce côté détraqué dans « son petit air de légèreté trompeur » (« *La Cloche de verre* ou qui est Sylvia ? », *La Presse*, 24 janvier 2004, p. A517), tandis que Caroline Barrière (« *La Cloche de verre* : un ballet avec la mort », *art. cit.*) le remarque ailleurs : « quelque chose de faux émane de son sourire ».

VIVRE

Le personnage principal de *Vivre* n'est autre que Virginia Woolf, figure littéraire britannique bien connue. C'est dans ce spectacle que Brigitte Haentjens fait appel à la situation d'énonciation la plus complexe. Il est vrai qu'à l'origine, elle désirait plutôt adapter *Orlando*, son œuvre la plus accessible. Alternent ainsi dans cette production des descriptions issues du roman, des extraits du journal et de la correspondance de l'écrivaine de même que de brèves scènes mettant aux prises l'auteure des *Vagues* avec ses proches, à savoir son mari Leonard et



Vivre, d'après Virginia Woolf, mise en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines/Usine C, 2007).
SUR LA PHOTO : Céline Bonnier, Marie-Claude Langlois et, à l'arrière-plan, Sébastien Ricard.
© Yanick Macdonald.

sa sœur Vanessa. Mais ces trois types de textes ont tous pour objet de faire entendre la parole de Woolf, comme si elle émanait directement d'un cerveau en pleine ébullition. Nous sommes donc toujours dans une forme dramatique s'attachant à suivre le mouvement de la pensée, tel que l'a analysée Joseph Danan¹⁰. L'intérêt pourtant de mettre ensemble ces répliques issues en quelque sorte de trois canaux distincts est de provoquer des situations de jeu entre les trois interprètes du spectacle (Sébastien Ricard, Céline Bonnier et Marie-Claude Langlois), afin de brosser un portrait éloquent d'une personnalité complexe et tourmentée. Ce portrait met notamment en relief la bipolarité dont souffrait l'écrivaine, sujette à de grands enthousiasmes inévitablement suivis de périodes de désespoir profond.

Comme l'explique Marie Labrecque, « [c]e portrait polyphonique mise sur trois interprètes [...] pour camper les multiples "moi" de cette artiste tissée de contradictions¹¹ ». D'abord, les rôles sont relativement stables. Sébastien Ricard raconte en le jouant Orlando et prête parfois sa voix et sa silhouette à Leonard, le mari de l'artiste. Pour l'essentiel, Céline Bonnier interprète des extraits du journal de l'écrivaine, parfois Orlando, tandis que Marie-Claude Langlois incarne sa sœur plus épanouie, Vanessa, qui respire la joie de vivre familiale, sentimentale et artistique. Elle est peintre, sans avoir, reconnaît-elle, le talent de sa sœur. Plus tard, Langlois donnera également corps à l'avatar féminin d'Orlando qui, comme chacun sait, passe d'un sexe à l'autre au cours de ce roman picaresque. Ultérieurement, Ricard endossera lui aussi la partie féminine d'Orlando, voire de l'auteur de *la Promenade au phare*. Les identités mouvantes ébranlant Virginia Woolf trouvent ainsi écho tant dans le jeu des acteurs que dans les extraits d'*Orlando* qui sont récités.

La scénographie conçue par Anik La Bissonnière pour *Vivre* est proche de celle de *Malina*. Elle a en commun avec elle un divan et un grand espace central entouré de pénombre. On semble à nouveau faire appel à la dynamique spatiale du combat entre lumières et ténèbres pour traduire la situation psychique de l'héroïne. Peut-être même est-ce encore plus marqué que dans *Malina*. À la différence près que ce qui est de l'ordre de la création, de la folie et de la réalité s'entremêle vivement dans cet intérieur bourgeois feutré reposant sur une confortable moquette. Ce confort bourgeois étant, de l'avis de ses proches, ce qu'il faut à Virginia pour ne pas sombrer dans la dépression. Bien entendu, la principale intéressée, surtout quand elle n'est pas bien, ne partage pas cet avis. Dans *Vivre*, l'origine de la folie est moins claire. Elle semble partiellement liée au passé, legs familial en quelque sorte que la décision d'écrire de Woolf qui lui viendrait de son père, éminent critique littéraire. Cela explique-t-il pour autant les exigences démesurées qu'elle formule envers elle-même en tant qu'écrivaine ? De son côté, Haentjens tend plutôt à souligner les efforts déployés par la romancière pour ne pas être considérée seulement comme un écrivain femme. Aussi s'acharne-t-elle à faire cohabiter en elle le masculin et le féminin. Tâche difficile à laquelle elle s'astreint principalement dans ses livres, car elle n'y parvient aucunement dans la vie.

Là encore, la folie se remarque avant tout dans le corps. Ce dernier n'est libre que dans les êtres de fiction qu'elle crée, non chez Virginia, dont le corps semble totalement mort. En fait, ce désir d'être homme et femme fait qu'elle n'est ni l'un ni l'autre. Cela revient à neutraliser ce corps, que Julie Charland habille jusqu'au cou, de telle sorte qu'il apparaît dénué de chair et de sensualité. On le remarque d'autant mieux que sa sœur Vanessa est tout à fait différente d'elle : sensuelle et libre dans ses mouvements, pareille à l'Orlando féminin que Woolf imagine, mais qu'elle se révèle incapable d'être. À défaut de corporaliser cette dualité, tout se passe dans sa tête et elle « marche », d'une certaine manière, à côté de sa vie, ou plutôt s'incruste longuement dans le « non-être », insatisfaite de ses écrits comme de son existence confinée.

10. Joseph Danan, *le Théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995, 394 p.

11. Marie Labrecque, « Crise d'identité », *Le Devoir*, 25 janvier 2007, p. B7.

CRAQUER SOUS LA PRESSION

Que peut-on conclure de cet examen des mises en scène de Brigitte Haentjens traitant de la folie chez les femmes écrivains ? Le premier constat, c'est que cette folie est somatisée, d'une manière ou d'une autre, par les trois figures conviées par la metteuse en scène. En clair, cette folie les atteint dans leur corps et, le plus souvent, les en dépossède. Or cette dépossession du corps qu'implique la folie ne vient pas de nulle part, elle est causée par des forces extérieures. Pression extérieure exercée par une domination masculine qui peut prendre de multiples formes et varie selon les écrivaines concernées. En gros, elle se manifeste, tour à tour, sous la forme de la brutalité du nazisme, par le truchement des normes sociales différenciées selon les sexes du paternalisme américain de l'après-guerre et dans celles, plus insidieuses, du milieu littéraire lui-même pour lequel la sensibilité féminine conduirait forcément à des œuvres sentimentales et de second ordre. Cette obligation de composer avec des exigences extérieures et intérieures élevées est certes ce qui rend les femmes vulnérables, fracturées, poreuses à la folie qui est, en ce sens, incapacité de s'adapter à des normes inadéquates. Comment, par exemple, concilier la nécessité de ressentir exigée des femmes dans la sphère domestique et le recul esthétique privilégié dans la véritable œuvre d'art ?

Sur le plan esthétique, une défamiliarisation du regard du spectateur est instauré dans ces mises en scène de manière à mettre en évidence le problème. L'espace convoqué est plus raréfié que quotidien : par là, il découvre le corps comme jamais et permet au spectateur de l'examiner sous toutes ses coutures. Lumières et scénographie parviennent également à suggérer, dans une même foulée, le confinement, voire l'étouffement, tout en offrant aux acteurs un plateau pratiquement libéré d'obstacles pour évoluer. L'obstacle est chez Haentjens intérieur, intériorisé, la relative viduité de l'espace offrant aux acteurs la possibilité de montrer dans le corps, par le corps, les effets de cette intériorisation de normes extérieures à soi-même et au genre féminin. Ces contraintes deviennent ainsi apparentes, extériorisées. Au contraire de l'imaginaire habituellement associé à la folie au féminin dans lequel l'hystérie occupe une place de choix, le corps de ces femmes écrivains épouse plutôt le modèle du corps corseté, contrôlé, inhibé, immobilisé, voire anesthésié. Corps-prison plutôt que lieu de jouissance, dont la femme est en bout de piste dépossédée, ce qui l'oblige à trouver refuge dans sa tête, seul espace de liberté qui lui reste. Si, au début, il offre une échappatoire, détaché du corps, ce lieu d'introspection détache peu à peu l'être du réel pour générer ce que j'appellerais une « surconscience existentielle », cause d'angoisse et de mal-être plutôt que moteur d'écriture.

Le langage scénique privilégié par l'équipe de création de ces spectacles permet autre chose, qui est aussi de l'ordre de l'étrangeté : elle matérialise les angoisses de Bachmann, Plath et Woolf, entre autres, par le truchement d'un cœur, d'un double fantomatique ou d'un jeu scénique transgressant l'identité sexuelle des interprètes. Ces choix esthétiques ne vont pas dans le sens d'une mythification des origines de la folie féminine. Ils appellent plutôt le spectateur à mesurer l'écart existant entre deux explications de cette folie : d'une part, la responsabilité solitaire attribuée à la femme dans sa propre folie ; d'autre part, la pression sociale dont elle est l'objet dans un monde qui ne lui appartient pas et qui fait craquer précisément celles qui voudraient désobéir. ■