

La folie à la scène : quelques tendances contemporaines

Sophie Bastien

Numéro 140 (3), 2011

Théâtres de la folie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65196ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bastien, S. (2011). La folie à la scène : quelques tendances contemporaines. *Jeu*, (140), 70–75.



« [...] à la source de la folie au théâtre se dresse Dionysos. » Dionysos et satyres. Intérieur d'une coupe attique à figures rouges, vers 480 av. J.-C.

SOPHIE BASTIEN

LA FOLIE À LA SCÈNE : QUELQUES TENDANCES CONTEMPORAINES

La difficulté de définir la folie ressort aujourd'hui comme un fait acquis. C'est donc avec la pleine conscience de sa relativité et de sa charge subjective que j'aborde ici cette notion. Mais j'en réduis aussitôt le champ sémantique dans la mesure où c'est sa corrélation avec le théâtre qui m'intéresse. Plus précisément, le présent article vise à cerner des tendances modernes dans le traitement de la folie au théâtre. Deux tendances en particulier paraissent plus prononcées que d'autres, et c'est sur elles qu'il se concentrera. Il en fournira également des exemples, qu'il puisera d'abord dans des textes dramatiques, ensuite à même une mise en scène québécoise récente de l'un de ces textes.

1. Il n'est pas anodin qu'un chapitre de *Madness in Literature* de Lilian Feder s'intitule « Reason in Madness » (Princeton UP, 1980).

2. À ce propos, il est intéressant d'observer que dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault interprète dans la même perspective la folie dans la vie réelle (Paris, Gallimard, 1972).

3. « *On the modern stage, madness [...] responds to truths of experience that are commonly ignored, while the socially adapted person fits into the metaphysical assumptions of everyday life.* » Leonard Henry Robbins, *Madness in Modern Drama*, Ann Arbor, University Microfilm International, 1986, p. 30. C'est moi qui traduis les passages de cet ouvrage cités dans le présent article.

4. Friedrich Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Gallimard, 1992 [1989].

FOLIE ET RAISON

La première grande tendance à souligner prend l'allure d'un paradoxe : folie et raison, deux traits traditionnellement perçus comme contradictoires, ne s'annulent pas l'une l'autre mais se combinent et cohabitent en un seul personnage¹. La logique et le logos chevauchent ainsi le délire et le pathos. Cette alliance folie/intelligence remplit diverses fonctions. Tout d'abord, elle joue un rôle éminemment philosophique, en se doublant d'une conscience existentielle². « Sur la scène moderne, note Leonard Henry Robbins, la folie [...] répond à l'expérience de vérités métaphysiques qu'ignore la personne socialement adaptée ou avec lesquelles elle s'accorde dans la vie de tous les jours³. » À cet égard, Nietzsche demeure un repère théorique incontournable, avec ses références aux dieux Dionysos et Apollon, et la signification complémentaire qu'il attribue à chacun⁴. Ainsi, à la source de la folie au théâtre se dresse

Dionysos. Cependant, l'homme dionysiaque incarne un dualisme : il intègre une part d'Apollon, dieu de la lumière intellectuelle. C'est pourquoi il saisit l'essence des choses et voit l'absurdité. Il en ressent un dégoût, ne trouve aucune consolation et son désir s'élanche au-delà du monde, dans un climat qui exacerbe la misère humaine. Cette révolte ontologique se situe pleinement dans la sphère dionysiaque.

Une autre fonction importante que remplit l'hyperintelligence superposée à la folie consiste en une lucidité par rapport à la folie elle-même, à son éclosion, à ses manifestations et à son évolution. Le personnage s'adonne à l'autoanalyse et sa folie débouche sur un métadiscours. Enfin, la troisième fonction de cette alliance antithétique réside dans l'organisation méthodique dont fait preuve le personnage pour accomplir son projet.

EXEMPLES TEXTUELS

La folie ambiguë dotée de raison a sa genèse chez Shakespeare⁵, qui en jette si bien les bases que les trois fonctions définies ci-dessus s'y dessinent déjà. Par exemple, entre les hallucinations qui l'assaillent avec récurrence, Macbeth exprime des observations métaphysiques : « Il n'y a plus rien de sérieux dans ce monde mortel : tout n'est que hochet » (II, 3) ; « La vie n'est qu'un fantôme errant, [...] qui ne signifie rien » (V, 5)⁶. Quant à lui, le roi Lear se voit devenir dément, sa dégénérescence s'accompagne d'un regard introspectif perspicace – c'est la deuxième fonction que j'ai relevée : « Oh ! que je ne devienne pas fou, pas fou, cieus propices ! Maintenez-moi dans mon bon sens. Je ne veux pas devenir fou ! » (I, 5)⁷. Hamlet, pour sa part, bien que lunatique, affiche un souci d'ordre – la dernière fonction énumérée : « Quoique ce soit de la folie, il y a pourtant là de la suite », constate à son sujet Polonius (II, 2)⁸.

Après la Renaissance anglaise, un long hiatus se remarque dans le répertoire dramatique quant au topique de la folie : celui-ci n'a guère intéressé l'esprit classique, qui recherchait la vraisemblance, la modération et la dignité, et il n'a pas eu sa place non plus dans le schéma des Lumières, qui écartait ce qui résiste à l'analyse. Le XIX^e siècle s'affranchit de ces contraintes, mais c'est au XX^e siècle que la dramaturgie rend la folie digne d'intérêt dans des œuvres qui font date. J'en signale deux pour la force de leur réussite : *Henri IV* de Pirandello (1922) et *Caligula* de Camus (dont la première publication date de 1944 et la version définitive, de 1958). Dans chacune des deux, le personnage éponyme, tout en présentant des symptômes indéniables de folie, laisse transparaître une clairvoyance troublante par rapport à la condition humaine, par rapport à son propre état mental, et dans l'organisation méticuleuse qu'il met en œuvre : il réunit à lui seul les trois fonctions du mariage folie/raison.

APPLICATION SCÉNIQUE

C'est peut-être parce que celles-ci traversent déjà vigoureusement et sans équivoque le texte de Camus que Gill Champagne, en montant *Caligula* à l'hiver 2010 au Théâtre du Trident⁹, n'a pas cru bon de les mettre davantage en relief. Il a plutôt accentué la folie elle-même du protagoniste, ce qui rétablit un équilibre avec son intelligence omniprésente : il lui a inventé et a donné à voir des plongées momentanées dans un univers intérieur chimérique. Pour ce faire, il a créé la présence sur le plateau de la défunte Drusilla – qui est nommée dans le texte camusien mais non incarnée. Une musique à la fois douce et aigüe prépare chacune de ses entrées en scène en suggérant une atmosphère onirique. Puis, tel le fruit d'une hallucination, Drusilla (Krystel Descary) s'approche de Caligula (Christian Michaud) tout en passant



Quand « le roi Lear se voit devenir dément, sa dégénérescence s'accompagne d'un regard introspectif perspicace ». Ludwig Devrient dans le rôle du roi Lear, œuvre anonyme sans doute réalisée à l'occasion de la mise en scène de Jean-François Ducis en 1769.

5. Mains critiques en conviennent, dont Shoshana Felman (*Writing and Madness: Literature/Philosophy/ Psychoanalysis*, Stanford UP, 2003 [1985]) et Pierre Jacerme (*la Folie*, Paris, Bordas, 1991 [1989]).

6. William Shakespeare, *Othello. Le Roi Lear. Macbeth*, trad. François-Victor Hugo, Paris, GF Flammarion, 1964. « *There's nothing serious in mortality: all is but toys* » (II, 3) ; « *Life's is but a walking shadow, [...] Signifying nothing* » (V, 5). Toutes les citations shakespeariennes originales sont puisées dans William Shakespeare, *The Complete Works*, Stanley Wells & Gary Taylor General Editors, Oxford UP, 2005 [1986].

7. *Ibid.* « *O, let me not be mad, not mad, sweet heaven./ Keep me in temper: I would not be mad!* » (I, 5).

8. William Shakespeare, *Richard III. Roméo et Juliette. Hamlet*, trad. François-Victor Hugo, Paris, GF Flammarion, 1979. « *Though this be madness, yet there is method in't.* » (II, 3).

9. Voir l'article de Yan Hamel, « Vie et mort de Caligula », dans *Jeu* 136, 2010.3, p. 23-28. NDLR.

inaperçue auprès des autres personnages. Ces procédés font sentir son caractère irréel et comprendre qu'elle donne chair à des réminiscences qui hantent l'empereur. À cet effet, deux passages se démarquent des autres. Le premier des deux s'avère une crise paroxystique : Caligula se débat avec une impétueuse frénésie en tentant de toucher Drusilla, qui n'est en fait qu'un souvenir fantasmagorique. Lors du deuxième passage, Drusilla dépose un manteau sur les épaules de l'empereur. Ce contact tactile, et non plus seulement visuel, rend son statut incertain, implique un glissement de l'illusion à la réalité. Il peut indiquer que le héros franchit un seuil et entre définitivement dans un état mental délirant – rompant, cette fois, l'équilibre folie/raison.

FOLIE ET MÉTATHÉÂTRE

La deuxième grande tendance à souligner dans le cadre du présent article s'éclaire, celle-là, par une approche esthétique : c'est avec une structure spéculaire plus ou moins élaborée que la dramaturgie contemporaine représente en général la folie. Comme la combinaison folie/raison, cette tendance qui mêle folie et spécularité revêt différentes formes, dont je dégage ici les trois principales. La plus évidente est sans contredit le théâtre dans le théâtre au sens strict, c'est-à-dire un spectacle enchâssé dans le spectacle-cadre, avec au moins un spectateur fictif présent sur le plateau¹⁰. Amateur d'art dramatique, le fou en est le plus souvent le metteur en scène, l'orchestrateur.

Une autre forme, plus subtile, consiste à faire de la folie elle-même l'objet d'un jeu théâtral interne : le fou se révèle un comédien qui se donne pour fou. Il entretient une confusion – chez son entourage autant que chez le public dans la salle, voire chez la critique – entre la folie présumée authentique et la folie affectée, feinte, fabriquée. On assiste à une mise en abyme de la folie, par celui – fou ou non – qui joue à l'être. Le phénomène se relie intimement au mélange folie/raison : celui-ci permet au fou d'être à distance de lui-même, de se dédoubler et d'installer une dynamique métathéâtrale. Réciproquement, « aborder la folie par le jeu théâtral, jouer la folie, la maintient à distance, explique Robbins. Le fou désarme l'audience et la folie elle-même, [...] certifie sa maîtrise des événements traumatiques¹¹. » En montrant aux autres une apparence de folie, il s'assure ironiquement qu'il n'est pas fou. La capacité de suspendre la réalité, de la tester en quelque sorte, et de développer l'illusion, devient une preuve de santé mentale.

La dernière forme de l'association folie/métathéâtre que j'aimerais mentionner présente la folie comme un accès histrionique. Elle met ainsi en scène la complexité psychique du personnage, lui donne corps et volume. Elle peut explorer une large gamme de registres, enchaîner les ruptures de ton, les changements radicaux d'attitude et de voix, et dégager une personnalité multiple. De plus, les réactions, la souffrance, le langage du fou marquent un décalage et apparaissent théâtraux en s'extériorisant. Par conséquent, si cette forme qu'est l'accès histrionique s'approche du premier degré en faisant passer le fou pour une victime de la folie davantage que comme son maître d'œuvre, elle ne manque pas de laisser subsister un doute elle aussi, en tant que génératrice de théâtre. À ce propos, l'analogie qu'établit Robbins entre le fonctionnement de la folie et la stratégie de l'acteur professionnel, est pertinente. Bien sûr, ce dernier « expérimente une existence double, l'équilibre entre la vie et le jeu. Il revêt un faux moi, délimité par la convention théâtrale et par la conscience du public¹². » Or, Robbins considère son jeu comme une extrapolation du concept psychiatrique moderne de moi divisé¹³, qui « implique un écart, une séparation entre le moi et le rôle. Cet écart peut être consciemment manipulé comme un faux-semblant¹⁴ ».

10. C'est une condition formulée par Georges Forestier (*Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 11).

11. « *Approaching madness in play, playing at craziness, maintains the distance from it. The madman disarms the audience and madness itself, [...] asserts his mastery over traumatic events.* » Robbins, *op. cit.*, p. 15-16.

12. « [...] *experiences a double existence, the balance between life and acting. He assumes a false self, delineated by the theatrical convention and audience's awareness.* » *Ibid.*, p. 6.

13. Ronald David Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, New York, Pantheon Books, 1969 [1960].

14. « [...] *implies a gap, a discrepancy between the self and the role. This may be consciously manipulated as a pretence.* » Robbins, *op. cit.*, p. 12.

EXEMPLES TEXTUELS

Chez Shakespeare se situe non seulement le point de départ du fou qui jongle dans le territoire de la raison, comme on l'a vu, mais se trouvent aussi les débuts de cette autre tendance moderne qu'est le fou qui exploite la théâtralité. Chez lui également, les deux prototypes se recourent en une seule figure, dont Hamlet s'impose comme l'exemple idoïne, comme un moment critique pour cette double problématique¹⁵. Au XX^e siècle, Henri IV et Caligula apparaissent comme des avatars hamletiens en incarnant à leur tour la jonction des deux tendances. Dans les trois pièces en question, il y a théâtre dans le théâtre au sens immédiat ; la folie se donne en spectacle comme un simulacre qui appelle un deuxième degré ; et il arrive qu'elle éclate en accès histrioniques sur un mode plus sérieux. Bref, les trois formes de l'union folie/métathéâtre s'y déclinent.



Henri IV, chez Pirandello, comme Caligula, chez Camus, est d'« une clairvoyance troublante par rapport à la condition humaine, par rapport à son propre état mental, et dans l'organisation méticuleuse qu'il met en œuvre ». Denis Mercier dans le rôle-titre d'*Henri IV*, mis en scène par Alice Ronfard (NCT, 1991). © André Le Coz.

Par ailleurs, il est fascinant de constater que la totalité du corpus international étudié dans l'ouvrage fort à propos de Robbins, *Madness in Modern Drama*, accuse une esthétique métahébrale. Outre *Hamlet* dans l'introduction, *Henri IV* et *Caligula* dans le corps de la monographie, y figurent cinq pièces plus récentes : *Les Physiciens* de l'écrivain suisse Friedrich Dürrenmatt (1962), *Marat-Sade* de l'Allemand Peter Weiss (1965), *Madmen and Specialists* du Nigérien Wole Soyinka (1971), *Equus* du Britannique Peter Shaffer (1973) et *Pauvre Assassin* du Tchèque Pavel Kohout (1977). Elles ont certes été choisies dans une optique unique : pour le traitement de la folie, comme l'annonce le titre de l'ouvrage thématique. Mais leur analyse fait ressortir la métathéâtralité tel un motif commun qui caractérise ce traitement au point de lui sembler indissociable, comme si un lien organique les unissait.

APPLICATION SCÉNIQUE

Comme l'« application scénique » rapportée plus haut, l'exemple qui suit ne provient pas d'un texte dramatique, de dialogues ou de didascalies, mais est issue de la pure créativité d'un metteur en scène. Ainsi, dans *Caligula*, on assiste à trois spectacles internes, selon ce que prescrit Camus ; mais Gill Champagne s'est arrogé une liberté à leur endroit (toujours dans la production qui était à l'affiche à l'hiver 2010 au Théâtre du Trident¹⁶). Notamment, il a remplacé la démonstration de danse prévue par l'auteur, les « quelques gestes ridicules » que « mime » l'empereur devant les patriciens (IV, 4)¹⁷, par une performance visuelle et sonore des plus extravagantes : costumé en ballerine dérisoire, Caligula joue tapageusement de la guitare électrique en descendant lentement des cintres par un câble. L'investissement vertical de l'espace scénique, le moyen de locomotion utilisé, le tutu de couleur criarde qu'exhibe Caligula, l'instrument de musique qu'il arbore, le genre rock exploité à fond, les sons discordants, les décibels déployés¹⁸ : tous les signifiants rassemblés provoquent un vif effet de surprise et, surtout, dégagent une hystérie subversive. En outre, ce seul numéro combine les trois formes de la fusion folie/métathéâtre : il est un spectacle interne, il théâtralise la folie avec un sarcasme qui la met à distance, mais aussi avec l'exubérance d'un accès histrionique.

LA FOLIE AU THÉÂTRE, UN ÉCHEVEAU INEXTRICABLE

L'intelligence et la métathéâtralité qui se joignent à la folie créent du coup une étrangeté chez le personnage dont elles sont des attributs. Celle-ci entraîne une ambivalence perplexe chez le spectateur, porté à relativiser ce qui lui est offert. La critique n'y échappe pas : elle non plus n'arrive pas à se fixer. En regard de cet autre problème qu'est celui de la controverse, c'est encore Hamlet qui a donné le coup d'envoi. Combien d'encre a-t-il fait couler qui tente de déterminer s'il est fou ou non, s'il est fou mais conscient, s'il est fou par choix, s'il est fou mais

15. J'abonde ici dans le sens de Feder, *op. cit.*

16. Champagne paraît résolument captivé par la problématique étudiée ici, puisqu'en tant que directeur artistique du même théâtre, il a mis à l'affiche *Henri IV* immédiatement avant *Caligula*, à l'hiver 2010, dans une mise en scène de Marie Gignac.

17. Albert Camus, *Caligula*, Paris, Gallimard, 1993.

18. La guitare électrique semble un instrument particulièrement efficace, employé dans des circonstances voisines. Dans la mise en scène d'*Hamlet* qu'a présentée Marc Béland au Théâtre du Nouveau Monde à l'hiver 2011, le héros (Benoît McGinnis) en joue lui aussi : en bondissant sur scène avec un jeu physique explosif qui libère une décharge émotive.



Caligula de Camus, mis en scène par Gill Champagne (Théâtre du Trident, 2010).
SUR LA PHOTO : Christian Michaud (Caligula) et Krystal Descary (Drusilla). © Louise Leblanc.

acteur en même temps, ou s'il n'est pas fou et acteur seulement ? Ces efforts exégétiques ne parviennent guère à un consensus, ni à élucider une figure qui amalgame merveilleusement folie, intelligence et théâtralité. Et *Caligula*, maintenant ! Beaucoup affirment – c'est d'abord le discours de Camus¹⁹ et de *Caligula* sur lui-même²⁰ – qu'il n'est pas fou du tout, parce qu'il perçoit des vérités fondamentales, commente son comportement déroutant et fait montre d'une grande organisation. Alors que d'autres, nombreux eux aussi, déclarent le contraire, qu'ils se fondent sur le sens commun ou qu'ils recourent au vocabulaire médical pour détecter des symptômes et prononcer des diagnostics.

On dirait bien qu'en pareils cas, la critique se heurte à une difficulté insoluble, un nœud qui fait interagir des plans et des niveaux plus ou moins distincts. Tantôt la folie se déguise en intelligence, tantôt l'intelligence se déguise en folie ; cette interférence à double circulation devient théâtre – métathéâtre, en l'occurrence. L'imbroglio qui en résulte tient du type de

19. Albert Camus, « Préface à l'édition américaine de *Caligula and Three Other Plays* », dans *Œuvres complètes I : 1931-1944*, Éditions Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 447.

20. Au moins dans l'acte I, scènes 4, 9 et 11 ; et dans l'acte III, scènes 2 et 6.



Christian Michaud dans le rôle-titre de *Caligula* de Camus, mis en scène par Gill Champagne (Théâtre du Trident, 2010). © Louise Leblanc.

figure mis en cause : le personnage-acteur, par essence insaisissable, et par surcroît investi de signes de folie, un autre dramatème on ne peut plus trouble. Ce personnage agit comme s'il nous voulait indécis sur son compte, comme si sa folie ne devait pas être convaincante. C'est qu'il fait éclater, précisément grâce à sa folie et à son théâtre, un conflit ontologique dont il n'est que trop conscient. En dernière analyse, folie et théâtre peuvent être perçus comme deux modes d'expression et de conduite qui mettent en abyme un vide existentiel, puisque l'existence ne possède pas plus de substance tangible que la fiction qu'ils supposent. En ce sens, ils affirment ce que Robert Jouanny appelle « le peu de réalité du monde²¹ ». Ils cristallisent en les transposant les données inexorables de la condition humaine. ■

Sophie Bastien est professeure agrégée au Collège militaire royal du Canada. Son premier livre, *Caligula et Camus. Interférences transhistoriques* (Amsterdam/NewYork, Rodopi), a remporté en 2007 le prix de l'Association des professeurs de français des universités canadiennes. Elle dirige de plus un ouvrage collectif intitulé *la Passion du théâtre. Camus à la scène*, et a notamment travaillé sur Sénèque, Shakespeare, Jarry, Sartre, Beckett, Ionesco et Michel Tremblay.

21. C'est ce que Jouanny retient du métathéâtre contemporain, mais la remarque peut être aussi valable pour la folie (« Miroirs et quête de vérité », dans *le Théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, sous la direction de Frank Wilhelm, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, 1998, p. 12).