THÈSE

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS 481

Présentée et soutenue le 14 novembre 2014

Par Johanna BIEHLER

Pour obtenir le grade de docteur

de l'université de Pau et des pays de l'Adour

Spécialité : Langues et Littératures françaises

LA MALADIE MENTALE DANS LES ÉCRITURES DRAMATIQUES CONTEMPORAINES D'EXPRESSION FRANÇAISE : VERS UNE NOUVELLE *CATHARSIS* ?

RAPPORTEURS :

– Florence Fix — professeur, université de Nancy 2

– Marie-Claude Hubert — professeur émérite, Aix-Marseille université

EXAMINATEUR :

– Yves Landerouin — professeur, université de Pau et des pays de l'Adour

DIRECTRICE :

– Hélène Laplace-Claverie — professeur, université de Pau et des pays de l'Adour

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

Résumé

La Maladie mentale dans les écritures dramatiques d'expression française : vers une nouvelle catharsis ?

La thèse porte sur la maladie mentale dans les écritures dramatiques contemporaines d'expression française ainsi que son incidence sur la mise en scène. Le théâtre s'est toujours intéressé à la maladie mentale, et pour certains chercheurs l'art dramatique va même trouver son origine dans celle-ci, à travers des rituels consacrés à la transe et aux rêves. Un grand nombre de personnages « fous » peuplent l'histoire du théâtre européen, que ce soit dans les tragédies grecques, le théâtre shakespearien ou le théâtre classique (la « folie » sur scène est un thème qui a traversé les siècles), mais nous nous focaliserons sur une période d' « ultra-contemporanéité » : en effet, l'essentiel de la thèse portera sur des pièces ne remontant pas au-delà du début des années quatre-vingt. Cela nous permettra de voir que malgré la démocratisation de la psychanalyse, de la psychiatrie et de la psychologie, toutes ces disciplines restent fascinantes et un peu mystérieuses, et que les auteurs aiment à manipuler l'ambigüité entre maladie mentale et originalité du comportement.

Mots-clés : dramaturgie, maladie mentale, mise en scène, théâtre contemporain

Abstract

The Representation of Mental Illness in Contemporary Francophone Drama

The thesis examines the representation of mental illness in contemporary francophone drama and its impact on the staging of these plays. Theatre has always been concerned with mental illness and, for some researchers; the very origins of drama have to be found there within trance and dream rituals. After an overview of the most famous "fools" present in the history of European drama – be they in the Greek tragedies, Shakespeare's plays or classic French drama – we will see that "madness" is a long-lasting theme. We will then focus on the contemporary period: in fact, this thesis crucially discusses plays written since the beginning of the eighties. This will enable us to see that, despite the democratization of psychoanalysis, psychiatry and psychology, they all remain mysterious and fascinating as well as a subject of predilection for playwrights who tend to creatively manipulate the ambiguity between mental illness and original behaviour.

Keywords : mental illness, staging, contemporary French drama

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont soutenue durant ces quatre années de doctorat et qui ont rendu cette thèse béarno-provençale possible.

– Madame Laplace-Claverie pour ses conseils, ses relectures attentives et sa bienveillance. Je pouvais difficilement rêver meilleure directrice de recherche.
– Merci à mesdames Florence Fix et Marie-Claude Hubert d'avoir accepté la fonction de rapporteur.
– Merci à monsieur Yves Landerouin d'avoir accepté d'être membre du jury.

– Ma famille, pour leur patience. Ils ont enduré mon errance universitaire sans jugement ni reproche. C'est long de faire un docteur...
– Mon compagnon qui a supporté mes moments d'angoisse et de désespoir. Ses interventions sur mon ordinateur ont été précieuses, il reste le seul informaticien qui trouve grâce à mes yeux. « Pour toujours et à jamais. »
– Mes amis qui ont cru en mes capacités bien avant moi et m'ont toujours encouragée et stimulée.
– Cyrielle Garson, qui a toujours accepté très gentiment de corriger mes traductions anglaises malgré son emploi du temps surchargé. *Thank you so much* !

La liste est longue et j'oublie certainement des personnes à qui je présente toutes mes excuses.

Table des matières

Résumé **2**

Abstract **3**

Remerciements **4**

Table des matières **5**

Avant-propos **10**

INTRODUCTION **12**

Première partie : Le malade mental entre frayeur, pitié et fascination… **24**

Premier chapitre : une histoire qui fait peur **27**

1) Comment trouver un *pharmakon* moderne ? 29

- Le *pharmakon* : figure de la marge 35
- Hérédité et destinée : les Moires à l'œuvre 40

2) Un concept nommé *catharsis*… 50

a) La *catharsis* grecque ou la fonction politique 52

b) De très (trop) nombreuses interprétations 60

- La *catharsis* morale et le théâtre classique français 62
- La *catharsis* médicale et ses théoriciens germaniques 67

Chapitre II : La « valeur n'attend point le nombre des années » et la maladie mentale non plus… À propos des pièces pour le jeune public **75**

1) Apparition d'un nouveau répertoire 77

2) La dramaturgie dite « jeune public » 79

3) Peut-on tout aborder dans une pièce jeune public ? 81

4) Enfance et maladie mentale : une image complète sur scène 83

a) Première approche de la maladie 85

- L'enfant et l'animal 92
- L'enfant et la magie 95

b) Deux visions opposées de l'enfant malade 99

- Le non de NON 101
- Quelle est cette langueur qui pénètre le cœur de Petit Tom ? 109

c) Le syndrome Blanche 117
Chapitre III : Fascination du fait divers 126
1) Le fait divers : une catégorie à part dans l'univers journalistique 130
a) Caractéristiques et limites du fait divers : les difficultés d'une définition 131
b) Plaisir et rôle social du fait divers 135
2) La fascination de la « folie meurtrière » sur les auteurs dramatiques 137
a) Une rencontre 138
- De Roberto Succo à *Roberto Zucco* 138
- Portraits de femmes 143
- Écrire puis réécrire : du roman à la pièce de théâtre 146
b) Donner « sa » version 150
Conclusion de la première partie 159
Deuxième partie : les espaces de la maladie mentale 162
Premier chapitre : Petits drames en famille 165
1) Isabelle et Pierre, victimes de leurs familles 170
a) Les conséquences des mensonges et du gâchis 171
b) La famille « idéale » du Québec 177
c) Les « maux » et les « mots » 184
2) L'Inné face à l'acquis : la maladie familiale 187
a) De la difficulté de devenir adulte 189
b) Quand les parents retombent en enfance 195
Chapitre II : Le « cercle sacré » 205
1) Des hôpitaux qui « font eux-mêmes fonction de remède » 208
a) Maladie individuelle, folie collective 213
b) Espace imaginable 221
c) Histoires de fous et maisons de fols 232
2) Surveiller et mourir 248
a) Les nouvelles loges 250
b) Folie des hospices 255
Chapitre III : L' « Autre scène » 266
1) L'auteur face à la *catharsis* : Arthur Adamov 268
a) Le « roman familial adamovien » 270

b) Dramaturgie du rêve et autres songes 272
c) Transfert : alliance et mésalliance avec le public 276
2) Quand Hypnos charme les hippocampes… 279
a) Anthropologie du cerveau humain 280
b) Hypnose, manipulation et psychotropes 286
Conclusion de la deuxième partie 294
Troisième partie : Les multiples personnalités du théâtre contemporain 296
Premier chapitre : Maladies de la communication – le monologue 299
1) Troubles du dialogue 300
a) Récitations, monologues, sermons joyeux… Une histoire sans « nom » 301
b) Une pratique complexe 307
2) La pièce monologique : l'idéal dramaturgique de la maladie mentale sur scène ? 309
a) Solos et autres *monologies* 311
- L'*homo valletticus*… Une nouvelle maladie ? 311
- Rythme et langage du fou *valleticus* 314
- Lieu de (sur)vie de l'*homo valletticus* 316
- *Homo valletticus*, animal grégaire 318
b) « Le théâtre de l'asile » 320
3) Pathologies du parler tout seul 325
a) « … *du haut en bas c'est le corps qui parle comme le sang*… » 326
b) Le *jazz poem*… Oratorio moderne 331
- Le dit de la rhapsodie 332
- Paradoxe des espaces 334
- … autour de la « mère morte » 336
Chapitre II : Écriture, citation, adaptation et réécriture… 342
1) Roberto(s) 344
a) L'auteur-enquêteur 345
b) « Dans la nuit labyrinthique » 351
2) Léa, Christine, Hilda, Corinne… 355
a) Les « brebis enragées » 356
b) Hilda, « ce petit chat perdu ! » 359
- Un prénom bien mal porté 360

- Mme Lemarchand : un cas de perversion narcissique 368

Chapitre III : « Ce n'est pas, non plus, parce que les névrosés commencent à aller mieux qu'il faut que nous nous mettions à voir tout en noir… » 377

1) Comédies tragiques, tragi-comédies et autres chimères dramaturgiques… 379

a) La comédie contemporaine serait-elle impossible ? 381

b) Infidélités au genre comique : symptômes et effets 384

2) Personnages sous influence 387

a) « Tout est poison, rien n'est poison, c'est la dose qui fait le poison » 389

b) À l'ombre de « l'herbe aux fous » et du grand Will 392

3) Jeux dangereux, jeu dans le jeu 398

a) La distanciation par le rire 399

b) Les médecins, clowns du théâtre ou dindons de la farce 404

Conclusion de la troisième partie 410

CONCLUSION 413

BIBLIOGRAPHIE 423

ANNEXE 455

- **Adamov Arthur 456**
- **Atlan Liliane, *Je m'appelle Non* 460**
- **Billon Nicolas, *La Chanson de l'éléphant* 461**
- **Bouchard Michel-Marc, *Les Muses orphelines* 462**
- **Cormann Enzo, *Le Dit de Jésus-Marie Joseph* 463**
- **Danan Joseph 464**
- **Danis Daniel, *Celle-là* 466**
- **Debroux Thierry, *Le Roi lune* 467**
- **Durif Eugène, *Via negativa* 468**
- **Gabily Didier-Georges, *Lalla (ou la Terreur)* 469**
- **Jallade Simon, *La Nuit d'Althusser* 470**
- **Joanniez Sébastien, *En bas c'est moi* 471**
- **Josselin Jacques, *À Berg ce treizième jour…* 472**

- **Julien Louis, *Intrigues*** **473**
- **Koltès Bernard-Marie, *Roberto Zucco*** **474**
- **Laou Julius Amédé, *Folie ordinaire d'une fille de Cham*** **475**
- **Lebeau Yves, *À la folie*** **476**
- **Melquiot Fabrice** **477**
- **Menaud Jean, *Nous, Théo et Vincent Van Gogh*** **479**
- **Milin Gildas** **480**
- **Mouawad Wajdi, *Pacamambo*** **483**
- **NDiaye Marie** **484**
- **Niangouna Dieudonné, *Attitude clando*** **486**
- **O'Cottrell Jean, *Van Gogh autoportrait*** **487**
- **Rault Antoine, *Le Caïman*** **488**
- **Sales Pauline, *La Route*** **489**
- **Serres Karin, *Louise les ours*** **490**
- **Tartar Luc** **491**
- **Valletti Serge, *Psychiatrie/Déconniatrie*** **493**
- **Vier Jean-Michel, *La Traversée de Samuel R.*** **494**
- **Vinaver Michel, *Portrait d'une femme*** **495**
- **Visniec Matéi, *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*** **496**

Avant-propos

L'idée qui se trouve à l'origine de ce document, étudier les représentations de la maladie mentale au théâtre, remonte à deux événements bien distincts : un souvenir doublé d'une intuition, tous deux intimement liés à mon parcours universitaire qui fut, à mon grand étonnement, bien plus long et chaotique que je ne l'avais espéré.

En 2007, j'ai effectué le stage obligatoire de validation du master professionnel « Théorie et Pratique des arts » en tant qu'assistante du comité de lecture de l'association ANETH-Aux nouvelles écritures théâtrales. Cette structure, qui a cessé ses activités depuis, avait pour mission de « lire et faire lire le théâtre contemporain » et « promouvoir et diffuser les écritures théâtrales d'aujourd'hui ». Je participais, entre autres tâches, au travail de lecture et de sélection des manuscrits.

C'est durant ce stage que j'ai vraiment pris goût à la lecture des pièces contemporaines. Après avoir lu plusieurs dizaines de pièces (inédites ou publiées), il m'a parue évident que la notion de « folie » revenait sans cesse et qu'il s'agissait là d'une sorte de mode dramaturgique. Dans un second temps, je m'aperçus que les auteurs dramatiques n'hésitaient pas à dépasser l'idée de personnage excentrique ou fantasque, à l'attitude étrange et dérangeante, pour passer à un comportement franchement pathologique, parfois de façon très explicite (et plus brouillonne aussi). Les auteurs se sont mis au diapason de la médecine quand elle a reconnu la maladie mentale et ses diverses pathologies comme une spécialité à part entière par opposition à la folie, notion vague et qui regroupait un grand nombre de comportements. L'autre versant de ce procédé se rencontrait aussi : des auteurs pour qui la maladie mentale devenait une « béquille » d'écriture (utiliser un sujet « à la mode » pour compenser la pauvreté du texte) ou fascinés par la folie plutôt que par le théâtre.

À cela est venu s'ajouter le souvenir plus ancien, réminiscence de mes années d'études théâtrales et des ateliers pratiques, où le mot « fou » revenait souvent. Mot ô combien pratique qui peut servir à qualifier de nombreux comportements mais qui, à force d'être utilisé sans réelle justification, s'est au fil du temps vidé de son sens médical. C'était comme cela que l'étudiante qui travaillait le rôle de Lalla (personnage que nous retrouverons dans cette thèse) avait choisi de qualifier ce personnage faute de parvenir à analyser une telle partition : « Si

seulement c'était possible que ça se taise là dans ma tête si seulement c'était dieu possible que ça s'arrête là si c'était seulement possible que ça se taise là juste un moment si c'était possible dans ma caboche que ça se taise aussi là j'aimerais bien. Vraiment[1]. » Pour mes camarades, dire que leur personnage était « fou » était équivalent à avouer qu'ils ne pouvaient ou ne voulaient analyser leur rôle. La folie (ou la maladie mentale, ou les troubles du comportement, la distinction était encore floue) est là mais elle ne s'analyse pas. Le théâtre était devenu à l'image de la vie selon Shakespeare.

> La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur,
> Qui se pavane et se démène son heure durant sur la scène,
> Et puis qu'on entend plus. C'est un récit
> Conté par un idiot, plein de bruit et de fureur
> Et qui ne signifie rien[2].

[1] Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes sud-Papiers, 1998, p. 9.
[2] William Shakespeare, *Macbeth*, dans Jean-Michel Desprats (sous la direction de avec la collaboration de Gisèle Venet), *Œuvres complètes*, t. II, traduction de Jean-Michel Desprats, préface de Anne Barton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, acte V scène 5.

INTRODUCTION

Je ne suis fou que par vent de nord – nord-ouest ; par vent du sud, je sais reconnaître un faucon d'un héron[1].
William Shakespeare.

Je voulais être acteur, mais ça n'aurait pas marché, je n'y serais pas arrivé…
Jouer Hamlet…
Pourquoi Hamlet est si intéressant[2] ?
Lars Norén.

Dans notre société contemporaine, « être fou » ne correspond plus à un diagnostic médical, il s'agit d'un mot passé dans le langage courant qui peut désigner un grand nombre de comportements, allant de l'originalité à l'exubérance. Rappelons que le mot « folie » en lui-même n'a plus de lien avec l'univers de la médecine puisqu'il disparaît des nosographies médicales au XIX^e^ siècle où il a progressivement été remplacé par « aliénation » puis « maladie mentale » voire « troubles du comportement ». Bien que les termes aient changé, notre curiosité à l'égard des arcanes de la psyché humaine est toujours présente, ce qui pourrait expliquer pourquoi nous sommes autant fascinés par la maladie mentale. Le moindre fait divers impliquant un malade déjà diagnostiqué (ou qui aurait dû l'être) est analysé en tous sens pour tenter de déterminer comment cela a pu se produire, si cela aurait pu être évité et surtout prévenir la récidive. Ce qui pourrait donc passer pour une mode – le théâtre contemporain français et européen est très friand de figures de malades mentaux – n'est que le reflet du fait que notre société se passionne pour la maladie mentale et son contraire – la normalité – toutes deux bien difficiles à définir. Les auteurs y trouvent sans cesse de nouvelles sources d'inspiration, comme le prouve le grand nombre de personnages « fous »

[1] William Shakespeare, *Hamlet* dans Jean-Michel Desprats (sous la direction de avec la collaboration de Gisèle Venet), *Œuvres complètes*, t. I, traduction de Jean-Michel Desprats, préface de Anne Barton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, acte II scène 2.
[2] Lars Norén, *Tristano* suivi de *Crises*, traduction de Arnau Roig-Mora, Jean-François Martinelli et Camilla Bouchet, Paris, L'Arche, 2007, p. 166.

présents dans les fictions (quelles qu'elles soient : le théâtre, la littérature, le cinéma ou la télévision).

Si les deux domaines qui nous intéressent ici (théâtre contemporain et maladie mentale) ne semblent pas poser de problème de définition au premier abord, ils sont en réalité très rapidement difficiles à cerner. Avant tout, sont regroupées ici des pièces que l'on pourrait rassembler sous l'étiquette plus générique d'« écritures dramatiques contemporaines » qui semble mieux refléter la grande diversité du théâtre actuel. Nous verrons des comédies et des vaudevilles, des adaptations, des monologues, ainsi que des pièces pour le jeune public… La difficulté du corpus étant de s'en tenir aux pièces portant spécifiquement sur la maladie mentale (nous reviendrons sur les difficultés de cette notion) ainsi qu'appartenant au « théâtre contemporain ». L'ouvrage de Michel Liourne, *Lire le théâtre moderne : de Claudel à Ionesco*, nous donne une limite temporelle (bien que floue) de ce que nous pouvons considérer comme faisant partie du théâtre « contemporain » et non plus du théâtre « moderne ». L'essentiel de l'œuvre d'Eugène Ionesco est paru, à quelques exceptions près, avant le début des années quatre-vingt. Dans la même collection, l'ouvrage de Jean-Pierre Ryngaert *Lire le théâtre contemporain* couvre une période allant des années cinquante jusqu'à aujourd'hui. Là encore, il n'y a aucune date précise qui marquerait la transition entre le « moderne » et le « contemporain ». Finalement la formule « écritures dramatiques contemporaines » a été privilégiée car elle reflétait un désir de n'aborder que des pièces récentes, voire très récentes, et de s'intéresser, avant tout, au texte. Les œuvres étudiées ne remontent pas au-delà des années cinquante, avec une prédilection pour des pièces datant de ces trente dernières années.

Un autre choix a été fait de ne pas se limiter à des textes purement « français » mais de s'ouvrir à des auteurs francophones (issus du Québec ou des anciennes colonies). Ponctuellement, nous verrons aussi que la maladie mentale n'est pas une thématique francophone mais qu'elle est présente dans un grand nombre de textes dramatiques traduits et disponibles en France. Nous avons déjà mentionné, en exergue, Shakespeare et Lars Norén, et nous rencontrerons parfois d'autres auteurs non-francophones dont l'œuvre aborde elle aussi la maladie mentale. Certaines sont déjà devenues des classiques contemporains comme *4.48 psychose* de Sarah Kane ou *Equus* de Peter Shaffer.

La notion de maladie mentale pose elle aussi des problèmes de définition, en ce sens que ce type de maladie ne repose que rarement sur des données mesurables et dépend entièrement du médecin consulté. Chaque psychiatre a sa propre idée des « troubles du comportement »

qu'elle comprend. Cela n'est pas un hasard si l'Organisation mondiale de la santé a besoin de les circonscrire et les regroupe « à l'intérieur de quatre grandes rubriques :

– les troubles mentaux organiques,

– les psychoses et états psychotiques,

– les troubles névrotiques de la personnalité et autres troubles non psychotiques,

– le retard mental[3] ».

Ces catégories restent très généralistes, mais détailler tout ce qui peut prétendre à l'appellation « maladie mentale » revient à lister un grand nombre de troubles psychiques, relevant à la fois de la psychiatrie et de la neurologie : « Les personnalités bizarres ou pathologiques, la dépression et la mélancolie, l'accès maniaque, l'angoisse et la crise de panique, l'anorexie et la boulimie, l'hystérique, le paranoïaque, le schizophrène, la maladie d'Alzheimer et les états démentiels du sujet âgé, sida et psychiatrie[4]. » L'ouvrage paru sous la direction de Jean Thuillier dont est tirée cette liste date de 1996, et les nosographies n'ont cessé d'évoluer depuis : on devrait y ajouter les conduites addictives (dépendance à l'alcool, aux drogues ou au jeu…), le « maniaco-dépressif » est devenu « bipolaire », l'épilepsie est curieusement absente, etc. Ce sont les maladies que l'on imagine rencontrer dans un hôpital psychiatrique, lieu du trouble mental par excellence. Or, il existe un autre endroit où les psychiatres sont confrontés à des patients, dans un cadre plus feutré et moins tapageur : le cabinet privé. Là, les médecins rencontrent des personnes qui viennent librement à eux et la maladie est parfois bien lointaine. Gilbert Soussen, neurologue et psychiatre, auteur de *La Dernière Patiente*, explique dans son avant-propos que cette pièce « sort directement de [son] cabinet de psychiatre[5] ». La lecture tend à confirmer que ce qui amène ces personnages féminins à consulter un psychiatre tient plus du désarroi ou d'un vague mal-être que de la maladie à proprement parler, et surtout d'une croyance en la toute-puissance de la psychiatrie.

Bien que la maladie mentale soit une notion moderne, elle est présente depuis longtemps dans les textes dramatiques, où elle s'appelait encore « folie » et de tous temps des auteurs ont fait référence à la médecine de leur époque. Pour Jean Starobinski, quand Sophocle évoque le sang noir « qui sort des narines et du flanc d'Ajax[6] », il laisse entendre que le délire du héros est imputable à un excès de bile noire, source de mélancolie. Ces

[3] Évelyne Pewzner (2000), *Introduction à la psychopathologie de l'adulte*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2003, p. 36.
[4] Jean Thuillier, *La Folie*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 242-243.
[5] Gilbert Soussen, « Avant-propos » dans *Théâtre d'un psy*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 7.
[6] Jean Starobinski, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1974, p. 64.

rapprochements entre médecine (bien avant que la psychiatrie ne soit une spécialité reconnue), folie et théâtre se trouvent dans de nombreuses pièces et cela depuis les origines du théâtre occidental. Dans la lignée des travaux de Michel Leiris et d'Antonin Artaud, l'art dramatique serait né d'une ritualisation des possessions démoniaques ressemblant beaucoup à des crises d'épilepsie. Les grands auteurs grecs (outre le fait que Freud a élaboré son fameux complexe d'Œdipe à partir de la tragédie de Sophocle *Œdipe roi*) mettaient eux aussi en scène des personnages malades comme *La Folie d'Héraclès* d'Euripide ou l'*Ajax* de Sophocle qui rendent compte de l'état de la médecine grecque.

> La folie d'Ajax procède d'une double cause. Dans sa "cause matérielle", elle est toute entière constituée par la colère (*cholos*) du guerrier, frustré de l'honneur qu'il revendiquait. Rage, fureur, désir du sang étaient déjà présents dans le cœur d'Ajax, avant qu'il fût saisi par la "maladie" […] La folie est développée par l'addition d'une fureur naturelle (d'un *pathos*), et d'une tromperie divine[7]…

Parallèlement à cette origine divine, Jean Starobinski voit dans cette pièce une référence à la théorie des humeurs : «" Noir est le sang qui sort des narines et du flanc d'Ajax." Sophocle a-t-il voulu laisser entendre que le délire d'Ajax, puis son abattement, sont de ceux qui s'accompagnent d'un excès de bile noire[8] ? » Cet intérêt pour la médecine ne se limite pas au théâtre grec. Au fil des siècles de nombreux auteurs dramatiques ont mis en scène des personnages malades ou supposés l'être (Shakespeare n'est pas en reste : son prince danois Hamlet est-il fou ou non ? Cela restera un débat sans fin. Et que penser des élucubrations du roi Lear et de son bouffon errant sur la lande par un soir d'orage ?). L'incompétence des médecins de Molière sera pour toujours une source d'amusement et ce n'est pas le docteur Knock (*Knock ou le Triomphe de la médecine*[9]) de Jules Romain qui aide à améliorer cette vision du corps médical.

L'intérêt des auteurs dramatiques pour la maladie mentale n'est pas nouveau mais s'inscrit dans une certaine continuité de l'histoire du théâtre et le passage de la « folie » à la « maladie » n'a, finalement, rien remis en cause. Ainsi, même si nous nous concentrons sur le théâtre contemporain, voire ultra-contemporain, nous pourrons difficilement nous passer de références telles que les philosophes grecs ou le théâtre élisabéthain. Cela est d'autant plus vrai que la maladie mentale dans les écritures dramatiques a déjà été abondamment étudiée, mais paradoxalement le théâtre contemporain est absent de ces analyses. La littérature est

[7] *Ibid*., p. 37.
[8] *Ibid*., p. 64.
[9] Création le 15 décembre 1923 à la Comédie des Champs-Élysées à Paris dans une mise en scène de Louis Jouvet.

abondante concernant le théâtre grec ou les grands personnages shakespeariens, Patrick Dandrey a consacré plusieurs ouvrages à la maladie dans l'œuvre de Molière. Quant à l'ouvrage intitulé *La Folie au théâtre* d'Isabelle Smadja, le titre pourrait laisser croire que son sujet est très proche de ce qui nous préoccupe dans cette étude, mais la chercheuse précise bien qu'il s'agit là de deux sujets bien distincts : « il m'a semblé qu'il était préférable […] de parler comme d'une même entité de folie, d'irrationalité, de déraison, d'étrangeté ou d'anormalité voire parfois d'aliénation[10] »… La folie et la maladie mentale, dans le langage courant, sont parfois tenues pour synonymes, bien qu'au théâtre elles se révèlent très différentes :

> … est folie ce que la psychiatrie a recensé comme maladie mentale. Mais elle a l'inconvénient majeur de réduire l'analyse à l'étude des pièces où folie ou maladie sont explicitement nommées comme telles. Notre étude se concentrerait alors sur des pièces qui situent leurs actions dans l'enceinte d'un hôpital psychiatrique, ou encore qui mettent en scène explicitement des psychiatres et leurs malades, ou enfin qui qualifient clairement certains personnages de fous et se construisent autour des réactions des uns et des autres face à ce qui est montré du doigt comme folie[11].

Isabelle Smadja a rédigé une thèse (éditée par la suite) portant sur la folie au théâtre et semble, dans la citation ci-dessus, penser que la maladie mentale est une thématique trop pauvre pour être représentée sur une scène et que les pièces d'un corpus se ressembleraient toutes, en quelque sorte. Rien n'est plus faux. Si certaines de nos pièces ont pour décor un hôpital psychiatrique, la maladie mentale se rencontre aussi en dehors des institutions. Les auteurs aiment aussi à jouer avec les énigmes : est-il malade ou non ? Pourquoi un tel comportement ? La subjectivité de l'auteur et/ou du metteur en scène joue aussi un rôle important selon ce qu'ils désirent mettre en avant, comme le propose Françoise Bombard avec *La Folle de Chaillot* de Giraudoux (1945).

> Un pas de plus dans l'étrange, et voici "[l]*es cortèges* […] *que seule la Folle voit…*" (*FC*, II, 1029). S'agit-il de voix *off* ou d'ectoplasmes ? Dans la seconde hypothèse, Aurélia a des visions, et l'hallucination devient collective dès lors que le metteur en scène décide de rendre visibles aux spectateurs les cortèges. Opter pour les voix *off*, c'est-à-dire pour un montage sonore, permet d'entretenir l'ambiguïté propre au fantastique d'une part et à la folie d'Aurélie (femme de sens qui joue la folie […] ou vieille cervelle dérangée) d'autre part[12].

[10] Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 14.
[11] *Idem*.
[12] Françoise Bombard, « Collage ou montage ? Les divers modes d'intégration de formes artistiques dans le théâtre de Jean Giraudoux » dans *Cahiers Jean Giraudoux*, études réunies et présentées par Yves Landerouin, n° 37, 2009, p. 129.

Nous avons choisi des pièces qui nous entrainent vers la piste médicale de façon plus ou moins explicite. Le travail d'Isabelle Smadja porterait plutôt sur les personnages exubérants ou extrêmes, mais sans souffrir de trouble du comportement. C'est là que nos études vont différer : nous nous intéresserons aux personnages malades et aux effets de la représentation sur le public. Nous verrons aussi les lieux de la maladie mentale (qu'ils soient physiques ou psychologiques) car la « représentation contemporaine travaille essentiellement sur l'espace[13] » et comment cela influence la ou les dramaturgie(s).

Les deux domaines abordés ici, le théâtre et les troubles du comportement, pourraient paraître éloignés l'un de l'autre, si un premier élément ne nous permettait de les rapprocher : si nous sommes fascinés par la maladie mentale, c'est parce qu'elle nous attire et nous fait peur tout à la fois. Il s'agit de l'angoisse que nous éprouvons face à l'irruption de l'inattendu dans notre vie (ce que Freud a appelé *Unheimliche* et qui a été traduit en français par « inquiétante étrangeté[14] » faute d'équivalence plus appropriée). Nous éprouvons de la pitié pour ces malades, parfois incurables et irresponsables, tout en nous délectant des livres et émissions de vulgarisation. Cela réunit la frayeur d'être la proie d'un de ces malades, et la pitié envers leurs victimes… Frayeur et pitié, l'association est bien connue au théâtre depuis *La Poétique* d'Aristote et sa définition de la tragédie.

> La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions[15].

La *catharsis* aristotélicienne est donc un processus où le spectateur, en ressentant des émotions désagréables, s'en libère. Ce qui, ainsi résumé, diffère à peu de choses près de la *catharsis* par la parole revendiquée par Freud et Breuer au tout début de la psychanalyse : pousser un individu à revivre un événement traumatique provoque une abréaction de celui-ci. Cela expliquerait le grand nombre de pièces qui abordent le thème de la maladie mentale écrites ces dernières années : il s'agit de retrouver l'effet recherché par la tragédie – la *catharsis*.

---

[13] Anne Ubersfeld (1981), *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996, p. 105.
[14] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933.
[15] Aristote, *La Poétique*, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 53.

L'illusion de l'observation du malade, dans la lignée des « leçons du mardi » de Charcot, est bien sûr renforcée par l'absence de *medium* au théâtre : en présence des acteurs, le spectateur a l'impression de toucher directement l'essence humaine. Ce phénomène pourrait être réduit à une « mode » chez les auteurs dramatiques alors que les artistes se mettent au diapason de la société où ils vivent. Au-delà d'une simple observation, il s'agirait surtout de répondre à une attente non formulée de la part du public.

> On peut, sans trop s'avancer, émettre l'hypothèse que la parole de l'énonciateur E1 n'est pas première, qu'elle est perpétuellement une *réponse* : la réponse à une demande implicite, celle de ses contemporains. Non qu'il soit facile de déterminer quelle est la réponse posée – la ou les questions. Plus que de question, il vaudrait mieux parler de *demande*. À l'écrivain de théâtre, ses contemporains font une demande implicite qu'il devra satisfaire[16].

Les auteurs dramatiques (ceux qu'Anne Ubersfeld appellent l' « énonciateur E1 ») ne proposeraient finalement que peu d'idées de leur propre initiative mais se contenteraient de répondre à une « demande implicite » du public. Or, le public s'intéresse aux malades mentaux. Toutefois, les spectateurs ne sont pas les seuls au théâtre à témoigner d'une fascination pour la maladie mentale puisque certains metteurs en scène sont eux aussi en quelque sorte contaminés par cette passion, à l'instar de Claude Régy.

> Il y a chez moi une vraie attirance pour ce monde de la maladie mentale. Il y a entre santé et maladie mentale une frontière qu'il est tout à fait important de rendre friable. Je ne sais pas comment s'en tirent les médecins. L'un d'eux, Jean Oury, utilise l'expression de normopathe, c'est-à-dire affirme que la normalité contient sa propre pathologie[17].

La maladie mentale peut donc réunir les aspirations de deux artistes, l'auteur dramatique et le metteur en scène, en direction d'une troisième entité souvent plus discrète, le spectateur. Ainsi, nous essaierons de ne pas négliger le double statut du texte de théâtre : bien qu'elles existent à l'état de livre, les pièces sont destinées à être mises en scène, ce dont nous verrons quelques exemples. Dès *La Poétique*, Aristote, avec le concept de la *catharsis*, souligne le fait que le théâtre doit être tourné vers le spectateur. Dès lors, malgré l'aspect littéraire de cette étude (nous préférerons peut-être parler d'une lecture dramaturgique), l'optique sera transdisciplinaire puisque nous aurons recours à la médecine, à l'histoire, à la philosophie, au journalisme... Étudier la maladie mentale implique, en effet, de travailler sur une notion qui a de nombreuses facettes et raconte beaucoup de choses sur notre société. Dans

[16] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996, p. 55.
[17] Claude Régy, *Dans le désordre*, propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert, Arles, Actes sud, coll. « Le temps du théâtre », 2011, p. 41.

son article ironiquement intitulé « Quand ne (faut-il) pas consulter un psy ? », Patrice Huerre dénonce une vision de la psychiatrie comme remède à tous les maux et cite divers exemples de recours inutiles à la psychiatrie :

> – En cas d'appendicite aiguë (sauf si c'est la troisième fois dans l'année) ;
> – Si vous entendez des voix (coupez déjà la radio !) ;
> – En cas d'insomnie (arrêtez le café et changez de literie) ;
> – Si vous êtes en bonne santé (profitez-en, de toute façon c'est transitoire) ;
> – Pour changer de gouvernement (sauf si vous croyez que ça peut être efficace)[18]…

Au-delà de l'humour, il est évident qu'il existe deux types de psychiatrie : la première, celle des hôpitaux et des maladies qui relèvent des troubles du comportement graves déjà cités, nous vient spontanément à l'esprit quand il est question de maladie mentale. La seconde, plus discrète, s'apparente à une pratique relevant du confort plus qu'à une thérapeutique. Un chagrin d'amour a rarement été soulagé par l'usage de psychotropes. Noëlle Renaude s'amuse de cette idée dans sa pièce *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux (1)* : « Tu déprimes. Prends. Tes cachets. / Les cachets, rien à foutre de tout ça les pilules[19]. » Patrice Huerre et Noëlle Renaude vont à l'encontre d'un préjugé à propos de la maladie, quelle qu'elle soit : il est possible d'en rire. Il y a là aussi un reproche souvent entendu à propos des écritures dramatiques contemporaines : le rire en est le grand absent. Les mêmes thèmes reviennent sans arrêt : la mort bien sûr et ses diverses causes (la maladie, le meurtre…), la solitude, la folie, le désespoir, les familles malsaines… et ne se distinguent pas par une grande gaîté. Si l'on met de côté les comédies des théâtres privés parisiens dont la promotion est assurée par des « têtes d'affiche », l'art dramatique contemporain est profondément morose. Le rire y est rare mais les auteurs utilisent encore les appellations de comédie et de vaudeville, intimement liées au rire et au divertissement, même concernant la maladie mentale. Toutefois, le recours à ces genres bien connus n'empêche pas le fait que le théâtre garde un aspect très mystérieux : pourquoi une mise en scène nous passionne-t-elle tandis qu'une autre nous afflige ? Et surtout, pourquoi continuer à aller au théâtre, si c'est pour assister à des « mises en scène de la tristesse » ? L'hypothèse de travail est la suivante : si nous continuons à aller au théâtre pour assister à des actes répréhensibles, perpétrés par des personnages violents, voire malades, quelque chose doit bien nous y pousser. Nous devons y trouver une satisfaction à nulle autre pareille. Si la maladie mentale mise en scène provoque chez le spectateur la frayeur (la dangerosité des malades) et la pitié

[18] Patrice Huerre, « Quand ne (faut-il) pas consulter un psy ? » dans *Enfances & Psy*, n° 30, 2006, p. 150.
[19] Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux (1)*, Paris, Théâtrales, 1996, p. 13.

pour les victimes (voire le malade lui-même), il faut supposer que nous avons encore besoin de la *catharsis* telle qu'Aristote l'avait définie dans sa *Poétique* et cela, bien que son fonctionnement reste mystérieux. Malgré l'écart qui nous sépare et les différences entre nos deux sociétés, nous avons encore besoin de ressentir des émotions en allant au théâtre, si fortes ou désagréables soient-elles. Or, qu'est-ce qui peut provoquer la frayeur nécessaire à la *catharsis* ? Séverine Auffret, dans sa postface à *La Poétique*, cite comme exemples « la mort, le crime, la folie, le mal[20] ».

Si l'on accepte le postulat selon lequel la *catharsis* reste une base du théâtre contemporain, alors celui-ci est intimement lié à la notion de tragédie que William Marx définit en quatre points :

> – La tragédie est une histoire de lieux, auxquels elle est indissolublement liée, et sans ces lieux elle n'est (presque) plus rien : *symbolon* privé de sa moitié essentielle ;
> – La tragédie n'a rien à voir avec ce qu'on nomme communément le tragique : on ne peut avoir aucune idée générale de ce qu'elle était, de ce qu'elle signifiait, de la vision du monde qu'elle exprimait, car le corpus disponible est le produit d'une transmission idéologiquement biaisée ;
> – La tragédie était dotée de pouvoirs pour nous inconcevables, comme celui d'agir sur le corps des spectateurs et de les guérir : ce qu'Aristote appelle la *catharsis*, terme dont il faut à tout prix restaurer le sens physiologique originel ;
> – La tragédie avait pour incarner les dieux et les héros une efficacité religieuse dont l'équivalent doit être aujourd'hui cherché partout sauf au théâtre – à l'église, peut-être[21] ?

Si le théâtre est un art multiple dans ses moyens d'existence et dans ses références théoriques, la maladie mentale n'est pas non plus une matière simple. Elle est rarement présente comme unique thème d'une pièce (du moins dans les textes francophones) : comme nous le verrons, elle est toujours accompagnée des mêmes sujets qui permettent de rassembler ces textes en plusieurs grands ensembles et qui mettent en valeur différents aspects de la maladie mentale à travers des formes dramaturgiques très diverses. Cette capacité de s'adapter à un grand nombre de formes spectaculaires, tant dans l'écriture que sur scène, intéresse les auteurs. Les catégories dramaturgiques deviennent floues dans le théâtre contemporain : les listes de personnages ont disparu (on préfère parler de figure ou de silhouette), les décors ne représentent plus de salon bourgeois (par ailleurs, on ne parle plus de décor mais de scénographie)... Ce théâtre peut être défini par son absence de caractéristique. Sur nos scènes

[20] Séverine Auffret, « De l'art comme théâtre » dans Aristote, *La Poétique*, traduction de Odette Bellevenue et Séverine Auffret, postface de Séverine Auffret, illustration de Laurence Bériot, Paris, Mille et une nuits, 1997, p. 81-82.
[21] William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p. 11-12.

françaises, actuellement, se côtoient des mises en scène de pièces antiques, de pièces classiques, d'adaptations, du théâtre sans texte, des traductions, des comédies, et des textes relevant du « théâtre postdramatique », d'après le titre de l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann. L'art dramatique contemporain est difficile à appréhender mais, en même temps, il existe en tant que catégorie théâtrale. Il doit y avoir des points communs dans un corpus de pièces permettant de définir certaines tendances d'écriture qui dépassent les limites de genre. Si la *catharsis* était l'effet réservé à la tragédie (soit au genre sérieux), les auteurs dramatiques contemporains n'hésitent pas à utiliser les termes de « vaudeville » ou « comédie », que l'on aurait tendance à percevoir comme incompatibles avec la *catharsis*. Les pièces choisies pour cette étude de la maladie mentale dans le théâtre contemporain représentent cette absence de canons d'écriture – à l'image de ceux qui étaient préconisés pendant la période classique (unités de temps, de lieu et d'action) – qui s'accorde très bien avec la maladie mentale, elle-même protéiforme et devenue presque « grand public » :

> … ces termes se trouvent comme écartelés entre un usage savant et une acceptation profane, laquelle laisse dans une indétermination prudente l'implication physiologique et neurologique de l'organisme dans le malaise. Et pourtant cette implication est imposée par l'étymologie et la définition scientifique des vocables auxquels recourt même le langage profane pour désigner ce malaise. Or il est patent que l'on peut considérer et se dire couramment "déprimé" ou "neurasthénique" pour exprimer un trouble que l'on estime entièrement psychique – s'il tant est qu'il y ait du psychisme "pur[22]"…

La maladie mentale n'est plus réservée à la médecine pure et les artistes s'en sont emparés avec plaisir, de façon complètement décomplexée : s'ils recherchent parfois une certaine vérité dans leurs textes, ils ne réduisent pas leurs personnages à un diagnostic.

Après avoir établi une sorte de *catharsis* tripolaire (entre frayeur, pitié et fascination), la question logique à laquelle il faut maintenant répondre est : pourquoi en avons-nous encore besoin ? Une réponse possible provient de la psychanalyse. Si nous avons besoin de nous « purger » (traduction parfois évoquée pour le mot grec « *catharsis* ») de la frayeur, de la pitié et de la fascination pour le malade mental, c'est qu'il s'agit là d'un moyen de nous rassurer : en désignant un bouc émissaire (rappelons qu'une étymologie possible du mot « tragédie » est *tragos*, le bouc, et *odè*, le chant).

[22] Patrick Dandrey, *Le Cas « Argan »*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque d'histoire du théâtre », 1993, p. 19.

> Alors que l'individu normal peut venir à bout des difficultés sans dommage pour sa personnalité, les conflits se trouvent intensifiés chez le névrosé, à un degré tel que toute solution en devient impossible.
> Il semble que la personne appelée à devenir névrotique soit celle qui a subi ces difficultés culturelles sous une forme accentuée, notamment dans ses expériences infantiles, et qui s'est trouvée, par là même, incapable de résoudre ou ne les a résolues qu'à grand prix pour sa personnalité. Nous pourrions l'appeler le souffre-douleur de notre civilisation[23].

Pour maintenir nos propres névroses à des niveaux raisonnables, nous devons désigner de plus névrosés que nous (ceux qui provoquent de la frayeur, de la pitié ou de la fascination) qui auront la charge de réguler ce déséquilibre latent. La pratique remonte à la Grèce antique avec le rituel du pharmakon qui « *était un" bouc émissaire" (mais recruté parmi les hommes) que la cité expulsait annuellement de la ville, comme symbole des souillures accumulées pendant l'année, au besoin après l'avoir entretenu pendant un an, tel un roi dérisoire, aux frais du trésor public*[24]*...* » Le théâtre était perçu comme un service public offert aux citoyens par la cité.

La maladie mentale permet aux auteurs et aux metteurs en scène d'exprimer et de critiquer, à travers une *catharsis* renouvelée et l'utilisation de la figure du bouc émissaire, la « folie du monde ». La maladie mentale d'un personnage n'est alors que le spécimen d'une névrose collective plus ou moins bien vécue par le reste de la société, comme Marie-Christine Lesage l'a évoqué à propos de la très belle pièce de l'Anglaise Sarah Kane au titre ô combien évocateur, *4.48 psychose*.

> Car qui est réellement malade ? La maladie mentale est-elle vraiment un mal individuel exceptionnel ou ne tend-elle pas de plus en plus à devenir l'état généralisé de toute une société, dont les êtres ne survivent que grâce à une panoplie d'antidépresseurs ? […] Et cette colère, elle la relie à la folie du monde, qui est comme absorbée par l'être sensible et qui rend la vie indigeste voire impossible : "J'ai gazé les Juifs, j'ai tué les Kurdes, j'ai bombardé les Arabes, j'ai baisé des petits enfants qui demandaient grâce […] JE REFUSE JE REFUSE JE REFUSE NE REGARDE PAS VERS MOI." Tout le propos des œuvres antérieures de Sarah Kane (intime et politique) se retrouve concentré dans cette longue réplique des horreurs du monde absorbées par le sujet, qui ici reconnaît dans son appartenance personnelle à ce genre humain-là et voit donc l'inhumain au cœur de sa propre humanité. Comment y survivre ? Ainsi la psychose de *4.48*... est avant tout psychose sociale, insanité collective[25].

---

[23] Karen Horney, *La Personnalité névrotique de notre temps*, traduction de Jean Paris, Paris, L'Arche, coll. « Psyché », 1953, p. 190.
[24] Pierre Vidal-Naquet, « Œdipe à Athènes » dans Sophocle, *Tragédies*, préface de Pierre Vidal-Naquet, traduction de Paul Mazon, notes de René Langumier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1973, p. 31.
[25] Marie-Christine Lesage, « Sarah Kane, dans le meilleur des mondes » dans *Jeu*, n° 106, 2003, p. 120. Pour la citation dans la citation voir Sarah Kane (2000), *4.48 psychose*, traduction de Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001, p. 35-36.

Ce sera là l'enjeu de cette thèse. Malgré l'évolution et les progrès de la médecine, la maladie mentale hante toujours le théâtre, par-delà les sentiments mitigés qu'elle peut susciter chez le spectateur (éternel paradoxe de la *catharsis* : comment passer d'une expérience désagréable au plaisir ?). Les écritures dramatiques contemporaines, libres de toutes contraintes, ont investi tous les lieux de la maladie, physiques ou non : il n'y a pas besoin d'autorisation spéciale, de diplômes ou de clé dans une scénographie. Selon la formule de Grotowski, « Le texte de théâtre est une espèce de bistouri, qui nous permet de nous ouvrir nous-mêmes[26]. » Au théâtre, tout devient possible, même l'autopsie de notre inconscient.

[26] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, préface de Peter Brook, traduction de Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre vivant », 1971, p. 55.

Première partie : Le malade mental entre frayeur, pitié et fascination…
Études de cas

Les notions qui composent la *catharsis* (la frayeur et la pitié, auxquelles nous avons rajouté la fascination exercée par la maladie mentale) se rencontrent rarement exacerbées dans les mêmes proportions sur une scène. Il est difficile voire impossible de dire que la représentation ou la lecture d'une pièce va provoquer chez le lecteur/spectateur ces sentiments de façon égale. Il paraît plus réaliste de poser comme base à notre réflexion le fait que certains textes vont plutôt pencher vers l'une ou vers l'autre. La frayeur est plus évidente dans les pièces écrites d'après des personnages réels car elle s'appuie sur le côté imprévisible et fatal de la maladie : personne ne peut y échapper… La fascination, elle, est une notion plus moderne car elle se rencontre surtout dans les adaptations de faits divers (phénomène amplifié par la presse), et plus particulièrement dans le discours des auteurs dramatiques qui ont choisi d'écrire d'après ce matériau. Il y a parfois une véritable passion de l'auteur pour l'événement qui est à l'origine de sa création. Concernant les deux premières notions de notre *catharsis* « tripolaire » (la frayeur et la fascination), les pièces sont fortement liées au réel : les personnages sont inspirés de personnes « ayant existées ».

La troisième notion, la pitié, se place un peu à part dans les écritures dramatiques contemporaines puisque c'est un sentiment tourné vers l'Autre, un Autre en état de faiblesse ou de souffrance. Les textes où nous sommes susceptibles de nous trouver dans cette situation sont, de façon surprenante, les pièces à destination du jeune public. Nous sommes prédisposés à compatir aux malheurs d'un enfant, surtout si celui-ci est confronté à la fatalité de la maladie (cela vaut pour le public adulte car les enfants spectateurs seront plus à même de ressentir de la frayeur).

Nous avons évoqué, dans l'introduction à ce travail, le fait que la maladie mentale suscite, chez l'être qui se définit comme « non-malade » ou « normal », des sentiments vifs et contradictoires, tout à la fois frayeur, pitié et fascination. Par-delà les sentiments spécifiques que la *catharsis* est supposée susciter, il s'agit là de l'effet que le théâtre cherche à provoquer chez le spectateur : une émotion ou du *pathos*, au sens étymologique du terme (« souffrance », « passion »). C'est le rôle qu'assigne Gorgias à la poésie.

> Je considère que toute poésie n'est autre qu'un discours marqué par la mesure, telle est ma définition. Par elle, les auditeurs sont envahis du frisson de la crainte, ou pénétrés de cette pitié qui arrache les larmes ou de ce regret qui éveille la douleur, lorsque sont évoqués les heurs et les malheurs que connaissent les autres dans leurs entreprises ; le discours provoque en l'âme une affection qui lui est propre[1].

La question de l'effet produit sur le spectateur au cours d'une représentation est centrale au théâtre européen (ou la « poésie dramatique ») depuis sa naissance dans la Grèce antique. Nous pourrions nous demander l'intérêt de reprendre des notions aussi anciennes que celles de la *catharsis* et du *pharmakon* appliquées à notre société moderne et au théâtre contemporain. Qu'ont à gagner les auteurs contemporains avec cela, notre inconscient a-t-il besoin des mêmes références depuis des siècles ? Étrangement, une théorie théâtrale qui se rapproche de la *catharsis* – au sens de la nécessité de provoquer des émotions chez le spectateur – est celle du théâtre de la cruauté d'Artaud. Selon le Mômo, « Tout ce qui agit est une cruauté[2]. » Donc le théâtre, qui cherche à nous faire éprouver frayeur et pitié (soit des passions) serait une cruauté. Et plus particulièrement :

> Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité.
> […]
> C'est pourquoi, autour de personnages fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements, nous essaierons de concentrer un spectacle qui, sans recourir aux vieux Mythes, se révèle capable d'extraire les forces qui s'agitent en eux[3].

Pour réhabiliter la fonction sociale du théâtre dans notre société actuelle, il s'agit de recourir à des « personnages fameux » sans « recourir aux vieux Mythes ». Artaud nous donne une idée plus précise de ce que peuvent être ces nouveaux modèles avec un autre de ses ouvrages, *Van Gogh le suicidé de la société* : ces « personnages fameux » devraient s'inspirer de personnes ayant vécu dans un espace-temps plus proche de nous une existence singulière, marquée par des « troubles du comportement » et une position marginale vis-à-vis de la société de l'époque. Nous verrons donc des pièces qui mettent en scène le peintre Vincent Van Gogh mais aussi le roi Louis II de Bavière et le philosophe Louis Althusser. Pour chacun de ces grands hommes, nous étudierons deux pièces qui les mettent en scène afin de voir quels

[1] Gorgias, *Éloge d'Hélène* dans *Les Présocratiques*, édition établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 1033.
[2] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 132.
[3] *Ibid*., p. 132-133.

sont les éléments qui ont interpellé les auteurs dramatiques et comment ceux-ci les utilisent pour susciter l'émotion chez le spectateur.

Artaud, dans la programmation idéale du théâtre de la Cruauté, prévoit neuf genres dramatiques dont deux au moins s'accordent avec notre thématique : « *1° Une adaptation d'une œuvre de l'époque de Shakespeare, entièrement conforme à l'état de trouble actuel des esprits, soit qu'il s'agisse d'une pièce apocryphe de Shakespeare, comme* Arden de Feversham, *soit de toute autre pièce de la même époque*[4]. » *Arden de Faversham* est une pièce écrite d'après un fait divers qui avait fasciné l'Angleterre de l'époque élisabéthaine[5].

Par ailleurs, le point n° 7 du programme d'Artaud peut se rapprocher, tel qu'il le décrit, du spectacle jeune public : « 7° Un ou plusieurs mélodrames romantiques où l'invraisemblance deviendra un élément actif et concret de la poésie[6]. » Si les auteurs prennent plus de liberté avec le théâtre jeune public dont le genre même implique une tolérance à l' « invraisemblance » (comme les animaux qui parlent ou le recours à la magie) qui devient un élément dramaturgique à part entière, cela n'implique pas pour autant l'absence d'une certaine dureté : même si l'idée est hautement déplaisante, les enfants peuvent être confrontés à la maladie mentale. Bien sûr, nous ne pouvons que ressentir de la pitié pour ces jeunes personnages. Quant à la fascination, elle devient évidente quand on s'intéresse aux discours des auteurs dramatiques à propos de leurs pièces écrites d'après des faits divers.

[4] *Ibid*., p. 153-154. Artaud attribue de façon erronée *Arden de Faversham* à Shakespeare et il fait aussi une erreur sur le titre exact de la pièce.
[5] Nous retrouverons ce titre dans l'introduction du chapitre consacré aux pièces adaptées de faits divers dans cette thèse.
[6] Antonin Artaud, *ibid*., p. 154.

Premier chapitre : une histoire qui fait peur

Parmi les choses effrayantes, quoi de plus inquiétant que le fou avec son côté imprévisible, cette chose inimaginable qui peut le pousser à « passer à l'acte » ? Roberto Zucco, le héros de la pièce de Bernard-Marie Koltès (que nous étudierons dans le chapitre consacré au fait divers) inspiré par un criminel schizophrène, parle du « signal dans la tête[1] ». La rencontre avec le malade mental est souvent envisagée comme un moment désagréable car susceptible de dégénérer à chaque instant – le pire étant bien sûr l'atteinte physique, allant de la blessure au meurtre.

Nous avons si peur de ce que l'on appelle aujourd'hui la « dangerosité » du malade mental que celle-ci est devenue une notion pénale à l'occasion de la loi du 25 février 2008. Bien que récente, cette mesure législative en appelle à nos peurs ancestrales et à notre instinct de survie. Cette loi fait partie d'un ensemble de mesures bien plus grand (allant de la disposition juridique à l'internement d'office ou volontaire en hôpital psychiatrique) destiné à assurer la survie de la société face à celui qui la menace : « "mais ce monde aussi a besoin d'une protection qui l'empêche d'être dévasté et détruit" […] Il faut donc "sauver la société". La naturalisation du monstre exige que la société définisse juridiquement la monstruosité[2] ». Le malade mental est assimilé au monstre, c'est celui qui ne préserve pas la communauté. Ceci étant posé, il reste un problème : comment reconnaître les monstres ? Auparavant, il présentait une malformation physique et relevait de la tératologie à l'époque des monstres de foire (Matthieu Duperrex et François Dutrait l'appellent le « monstre organique »). Il était identifiable au premier coup d'œil puisque différent. Aujourd'hui, le monstre est plus discret puisqu'il ne se repère qu'à ses actes et la déviance s'établit par rapport aux mœurs et à la raison (pour cela, Duperrex et Dutrait emploient l'expression « monstre moral »). Désigner le monstre permet de l'écarter de la communauté et de la préserver : si aujourd'hui il est « enfermé » (nous verrons plus tard dans cette thèse des pièces portant sur les lieux de la maladie), auparavant le fou était envoyé au loin. Dans la Grèce antique, le *pharmakon* tenait ce rôle et purgeait ainsi la cité de ses maladies et autres souillures…

[1] Bernard-Marie Koltès (1990), *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*, *Coco* et *Un hangar, à l'ouest (notes)*, Paris, Minuit, 2001, p. 80.
[2] Matthieu Duperrex et François Dutrait, « Qu'est-ce qu'un monstre ? » dans *Enfances & Psy*, n° 51, 2011, p. 21. Pour la citation dans la citation, voir Hannah Arendt (1972), *La Crise de la culture*, traduction sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 239.

C'est justement à cet endroit que se nouent les liens entre la *catharsis* et la notion de dangerosité, autour de l'idée de la communauté et de sa préservation. Selon Aristote, l'homme « est naturellement un être sociable et politique[3] ». Nous pourrions aller plus loin et évoquer l'éthologie humaine : si l'homme vit en société, c'est pour mieux assurer sa survie (contrairement à beaucoup d'animaux, il n'a aucun moyen de défense « physique »). Cet être vivant s'organise avec ses semblables pour pallier ce défaut. Il faut alors repérer et rejeter (à l'image du *pharmakon* évoqué en introduction à cette thèse) hors de la cité celui qui met en péril son équilibre et la survie du plus grand nombre.

En parallèle de ce désir collectif de préserver la communauté, Aristote, dans le premier livre de son *Éthique à Nicomaque*, parle de la recherche du bien et du bonheur comme essentielle à l'homme. Le philosophe va jusqu'à en faire une affaire publique :

> … le bien relève de la science souveraine, de la science la plus fondamentale de toutes. Et celle-là, c'est précisément la science politique. […] le but de la politique serait le vrai bien, le bien suprême de l'homme. – § 12. Il est certain d'ailleurs que le bien est identique pour l'individu et pour l'État[4].

Dans notre société contemporaine, il n'existe plus de stigmatisation officielle de certaines parties de la population à l'image de l'ostracisme dont étaient victimes les Juifs au Moyen Âge ou les comédiens à l'époque classique. Les groupes désignés comme des menaces potentielles à l'ordre public le sont de façon plus ou moins explicite aujourd'hui et cela correspond à une désignation plus subjective. Dans notre société contemporaine, qui peut représenter un danger pour le reste de la communauté ? Alain Cugno propose des groupes considérés comme des dangers et au sein desquels le théâtre contemporain aime à trouver ses archétypes : « les jeunes, les malades, les pauvres, les étrangers, les Français naturalisés[5] ». Cugno évoque les « malades » sans donner de précision quant à la nature de leur mal (contagieux ou non, mental, chronique, fatal…) qui peuvent potentiellement tenir le rôle de *pharmakon*. L'Autre, au sens de « celui qui n'est pas comme moi », devient une menace pour le bonheur individuel et collectif. Il est donc une « source de frayeur ». Ainsi, le malade (quelle que soit sa maladie) est susceptible de susciter l'une des deux passions à l'œuvre dans la *catharsis* d'Aristote, la frayeur. Il existe de très nombreuses suppositions à propos de cette notion puisque Aristote reste très allusif dans la *Poétique* sur la *catharsis* tragique. Il s'agit de

[3] Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduction de J. Barthélemy Saint-Hilaire revue par Alfredo Gomez-Muller, préface et notes d'Alfredo Gomez-Muller, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1992, p. 51.
[4] *Ibid*., p. 37.
[5] Alain Cugno, « De la servitude volontaire » dans *Projet*, n° 319, 2010, p. 69.

l'effet que doit produire la tragédie sur le spectateur. La représentation d'une histoire (Dupont-Roc et Lallot ont choisi de traduire *muthos* par « histoire » et non par « fable » comme cela se fait traditionnellement), où les comédiens jouent l'action et ne se contentent plus de la raconter, doit mener le spectateur à éprouver de la frayeur et de la pitié, et cela de façon inattendue : « D'autre part la représentation a pour objet non seulement une action qui va à son terme, mais des événements qui inspirent la frayeur et la pitié, émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente[6] »… Cela était d'autant plus difficile que les histoires étaient, pour beaucoup, tirées de la mythologie et donc déjà connues du public. Tout ce qui pouvait être qualifié d' « inattendu » reposait alors sur l'art du poète. Les spectateurs portaient leur attention sur l'écriture et non plus sur l'histoire. C'est ce procédé d'écriture qui a été adopté par les auteurs que nous allons étudier dans ce chapitre (Thierry Debroux, Simon Jallade, Jacques Josselin, Jean Menaud, Jean O'Cottrell, Antoine Rault) : ils ont choisi d'adapter sur scène la vie de personnes déjà connues du public.

De plus, dans le cadre de notre étude de la maladie mentale dans le théâtre contemporaine, nous avons rajouté un second critère : ces personnalités devaient être des malades célèbres. Notre choix s'est porté sur le peintre Vincent Van Gogh, le roi Louis II de Bavière et le philosophe Louis Althusser. Étant relativement proches de nous du point de vue temporel, les diagnostics de leurs médecins correspondent à la naissance de la psychiatrie moderne et leurs rapports sont consultables (pour Van Gogh et Louis II). Ceci explique aussi pourquoi nous avons écarté les nombreux textes inspirés de la vie de Jeanne d'Arc ou de Caligula : toute expertise psychiatrique les concernant repose aujourd'hui sur de la pure spéculation.

1) Comment trouver un *pharmakon* moderne ?

Les pièces dont l'origine est l'Histoire (ou plus précisément les personnes ayant existé devenues personnages de théâtre) mettent en avant le pôle « frayeur » de la *catharsis* en suggérant que la maladie mentale relève de ce sur quoi nous n'avons aucun contrôle, la fatalité, le destin, le hasard… Ce qui est proprement effrayant.

[6] *Ibid*., p. 67.

Le *pharmakon* agit selon un double principe, à la fois remède et poison, pour reprendre le sens grec : il devient le symbole de cette violence qui menace, et tout en incorporant cela il en purge la cité. Il est effrayant puisque le bouc émissaire est souvent accompagné d'un grand nombre de tabous : il ne doit en aucun cas être touché pour ne pas « contaminer » ou « souiller » un autre être humain. Son rôle est d'emmener le mal au loin pour préserver la communauté. Toute menace de l'équilibre de la cité est redoutée et Aristote, dans sa *Rhétorique*, ne dit pas autre chose puisqu'il donne comme source de frayeur tout ce qui peut relever de la destruction potentielle.

> Posons que la crainte est un désagrément ou un trouble qui naît lorsqu'on imagine le mal destructeur ou douloureux qui peut advenir ; car on ne craint pas toute sorte de mal – par exemple, être injuste, avoir l'esprit lent… –, mais on craint le mal capable de provoquer désagréments ou destructions d'importance, si du moins ce mal n'apparaît pas comme trop lointain, et s'il est, au contraire, rapproché et imminent. […]
> Si on peut définir ainsi la crainte, il s'ensuit alors, nécessairement, que la crainte naît de tout ce qui apparaît comme grandement capable de destruction ou de dommage débouchant sur un désagrément important[7].

Comment retranscrire cela au théâtre, provoquer chez le spectateur la frayeur la plus efficace ? Aristote donne là encore une clé : « Aussi bien, quand il vaut mieux que les auditeurs ressentent de la crainte, il faut les mettre dans la disposition de la ressentir, en leur disant que cela peut leur arriver ; car il y a des gens plus grands qu'eux à qui c'est arrivé[8]. » Pour effrayer le commun des mortels, il faut produire sous leurs yeux en exemple « des gens plus grands », soit remarquables par une destinée particulière. Le théâtre grec était friand de ce type de personnages qui appartenaient souvent à des familles royales aux origines divines.

Pour reprendre cette idée du « caractère noble », nous nous intéressons à des pièces inspirées par des personnes ayant existé, dont la maladie mentale ne fait plus de doute aujourd'hui et qui sont perçus comme exceptionnelles, de par leur statut social ou leur aptitude intellectuelle ou artistique. Les pièces étudiées retracent plus ou moins précisément les vies de leurs modèles (tous décédés), sans changer les noms et prénoms (sauf dans le cas de Louis Althusser), car il était important selon Aristote de reconnaître au moins une des sources de la tragédie.

> Les tragiques au contraire s'en tiennent aux noms d'hommes réellement attestés. En voici la raison : c'est que le possible est persuasif ; or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas

[7] Aristote, *Rhétorique*, traduction, préface et notes de Jean Lauxerois, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1985, p. 144.
[8] *Ibid*., p. 146-147.

> encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible (si c'était impossible, cela n'aurait pas eu lieu).
> Néanmoins, dans certains tragédies, il n'y a qu'un ou deux noms connus, les autres sont forgés ; […]
> De sorte qu'il ne faut pas vouloir à tout prix s'en tenir aux histoires traditionnelles qui forment le sujet de nos tragédies ; c'est même une exigence ridicule puisque aussi bien ce qui est connu ne l'est que d'une minorité, mais il n'empêche que cela plaît à tout le monde.
> […] à supposer même qu'il compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète, car rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète[9].

Aristote suggère que les sujets connus de tous, comme les mythes dont s'inspirent les pièces du théâtre grec, sont les plus intéressants car ils sont déjà appréciés, ce qui permet de laisser présager un accueil plutôt favorable. Mais cela peut être dangereux sur le long terme : il y a le risque que les mêmes histoires, à force d'être présentées au public, ne le lassent.

Dans les pièces de notre corpus, nous ne verrons pas de réécriture des mythes grecs, mais des sortes de contes modernes. Bien sûr, le travail d'écriture, surtout concernant un personnage historique, a beaucoup changé depuis Aristote, et cela à cause du grand nombre de ressources documentaires disponibles aujourd'hui. Si de nombreuses biographies ont été consacrées à Louis II de Bavière et ont fourni de nombreuses informations aux auteurs qui s'intéressent à la vie du « roi fou », Jean Menaud, auteur d'une pièce consacrée à Vincent Van Gogh, s'est beaucoup inspiré des lettres que le peintre a adressées à son frère Théo et qui sont parues par la suite dans un recueil intitulé tout simplement *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*. Jean O'Cottrell a adopté les mêmes sources bibliographiques pour écrire le texte de son spectacle *Van Gogh autoportrait* puisqu'il s'agit d'un montage d'extraits des lettres du peintre à son frère et d'extraits de l'ouvrage d'Artaud consacré à Van Gogh sans autre intervention de la part de l'adaptateur comme cela est revendiqué dans l'avertissement.

> Ce montage n'est pas qu'une succession de textes mis bout à bout. Je me suis en effet permis de forger des phrases avec des extraits de différentes lettres, de différents passages. Parfois même, principale et subordonnées émanent d'épîtres diverses. Je n'ai toutefois pas touché à la syntaxe si savoureuse de cet étranger polyglotte, ni à la musicalité du Momo.
> Que les gardiens du temple ne s'en offusquent pas. La musique actuelle et certaines "fusions" en art plastique ou en danse semblent d'ailleurs suivre un penchant analogue.
> J'ai voulu, avant tout, servir deux créateurs et exprimer à ma façon, avec leurs mots, ce qu'ils pensaient de l'Art, de la Création et de la difficulté d'Être[10].

[9] Aristote, *La Poétique*, *op. cit*., p. 65-67.
[10] Jean O'Cottrell, « Avertissement » [en ligne], disponible sur http://parisfaubourg.org/jeanocottrell/van-gogh-autoportrait/ [consulté le 02.07.13].

Seul le philosophe Louis Althusser a changé de nom et est devenu Henri, le personnage principal de la pièce *Le Caïman*[11]. Cette modification vient de la volonté de l'auteur était de ne pas écrire une pièce biographique, chose rendue malaisée par le manque de documentation au moment de la rédaction de la première version de la pièce en 1992. L'autobiographie d'Althusser, *L'Avenir dure longtemps*, n'est parue que plus tard cette année-là. Les lettres qu'il a écrites à son épouse et qui pourraient peut-être expliquer son geste n'ont été publiées que très récemment, en 2011, sous le titre *Lettres à Hélène*. Toutefois, l'imagination de Rault lui a permis de pallier les zones d'ombres et la pièce s'éloigne alors d'un texte écrit à partir d'un fait divers pour se rapprocher du théâtre antique grec : l'histoire est déjà connue et le personnage principal vit à la fois dans la société et à sa marge (comme tout bon *pharmakon*). L'art de l'auteur réside dans sa capacité à trouver sa liberté d'artiste face à ces contraintes.

> La mise en scène de l'histoire, à travers un événement situé dans un lieu et dans un moment déterminés, et engageant des personnages "historiques", c'est-à-dire préalablement déterminés par tout un savoir constitué et plus ou moins partagé, est donc soumise à des contraintes qui s'imposent à tout récit historique. D'abord, il n'existe pas de "réalisme historique" (nous ne savons jamais "comment les choses se sont réellement passées", mais nous connaissons – au mieux – des traces à interpréter), il y a, en revanche, des contraintes référentielles[12]…

Les auteurs dramatiques, quand ils s'inspirent de personnages historiques, restent au plus près des faits et ne prennent que peu de liberté au nom de la licence poétique. En cela, pouvoir comparer des pièces qui tournent autour du même personnage sera une aide précieuse : les deux textes dramatiques qui ont Louis II de Bavière pour personnage principal seront intéressants à plus d'un titre, tant dans leurs différences que dans leurs points communs. Nous verrons ce qui frappe l'imagination des auteurs.

Plus précisément, à propos de la fameuse licence poétique, il ne faudra pas oublier que les « contraintes référentielles » posées par l'Histoire restent des éléments importants de l'histoire (disons l'intrigue ou la fable pour éviter toute confusion) que les auteurs intègrent à leur dramaturgie tout en faisant coexister vérité et fiction dans un ensemble cohérent. Il s'agit tout simplement de créer un équilibre entre l'intérêt de l'auteur pour telle ou telle figure historique et les événements indispensables à une bonne compréhension du public. Le danger d'écrire une telle pièce est de se laisser aller, pour un auteur, à plaquer ses fantasmes sur une

[11] Antoine Rault, *Le Caïman* dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 1193, 2005. Création le 25 novembre 2005 au théâtre Montparnasse à Paris dans une mise en scène de Hans Peter Cloos.
[12] Jacques Aumont (sous la direction de), *La Mise en scène*, Bruxelles, De Boeck université, coll. « Arts & cinéma », 2000, p. 290.

figure qui n'aura plus grand-chose à voir avec son modèle historique, et ainsi de trop dérouter un public qui s'attend à ce que certaines mentions soient présentes.

> La poésie n'a pas de comptes à rendre sur la "vérité", de ce qu'elle dit, parce que, en son principe, elle est faite non pas d'images ou d'énoncés, mais de fictions, c'est-à-dire d'agencements entre les actes. L'autre conséquence qu'en tire Aristote est la supériorité de la poésie, qui donne une logique causale à un agencement d'événements, sur l'histoire, condamnée à présenter les événements dans leur désordre empirique. Autrement dit – et c'est évidemment une chose que les historiens n'aiment pas regarder de trop près – le clair partage entre réalité et fiction, c'est aussi l'impossibilité d'une rationalité de l'histoire et de sa science[13].

La « rationalité de l'histoire » se complique dès que l'on touche à la maladie mentale car la psychiatrie étant une spécialité médicale, le diagnostic se rapportant à une personnalité devient parfois impossible à établir avec certitude : nommer ce dont souffrait Louis II de Bavière ou Vincent Van Gogh revient à se perdre en conjonctures. La psychiatrie, en tant que spécialité, n'existait pas encore en tant que telle (on parlait encore d'aliénisme), et les dénominations ainsi que les tableaux cliniques ont beaucoup changé depuis. Il est vain de chercher à expliquer médicalement tel ou tel comportement *a posteriori*, mais cela laisse une certaine liberté à l'auteur qui s'intéresse à une figure historique ou aux psychiatres d'aujourd'hui de se livrer à des diagnostics.

> Van Gogh souffrait de crises psychomotrices dont, une fois guéri, il ne se rappelait que par fragments, ou pas du tout, ce qui est la caractéristique de l'épilepsie. […] En dehors de ces crises, dont il pressentait la venue et dont il désirait violemment guérir, Vincent était parfaitement lucide et ses lettres ne témoignent d'aucun dérangement cérébral ; ses toiles ne sont également nullement pathologiques, en outre il ne peint jamais en état de délire.
> Les déformations de certains de ses tableaux, durant la période de Saint-Rémy notamment, sont non seulement conscientes mais voulues, elles reflètent son exaltation émotionnelle devant la nature[14].

Nos trois boucs émissaires ont en commun d'avoir été frappés par la maladie mentale et que cela ait engendré des conséquences pour eux-mêmes et parfois pour leur entourage : Louis II de Bavière a mené son royaume à la faillite en faisant construire sans cesse des châteaux plus fantastiques les uns que les autres (dont le fameux *Neuschwanstein*, bâtiment qui servira de modèle à Walt Disney pour le château de son dessin animé *La Belle au bois dormant*) et sa mort reste un mystère historique (est-ce un meurtre ? Un suicide ? Un complot politique ?). Louis Althusser a assassiné sa femme Hélène Rytman alors que Vincent Van

[13] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 56.
[14] Jean Thuillier, *La Folie*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 374.

Gogh a mis fin à ses jours. Tous trois ont un rapport fort avec la mort, qui elle-même va de pair avec le *pharmakon* et la notion de *catharsis* puisque Aristote définit la mort comme notre plus grande peur. Il s'agit de convoquer et de conjurer notre angoisse de la mort en l'exposant sur une scène.

> §6. Quels sont donc parmi les maux à redouter ceux auxquels s'applique réellement le courage ? C'est aux plus grands ; car personne ne sait mieux que l'homme de courage supporter ces maux. Or, c'est la mort qui est le plus redoutable de tous ; car elle est la fin de toutes choses, et il n'y a plus ni bien ni mal, à ce qu'il semble, une fois qu'on est mort[15].

La mort est perçue par Aristote comme la plus grande source de frayeur possible. Toutefois, en plus de la mort, la maladie mentale fait elle aussi partie de ce qui nous effraie. Les auteurs dramatiques ont bien compris le potentiel de frayeur que contient la maladie mentale mais, plutôt que de créer de toute pièce un personnage dramatique, pourquoi ne pas s'inspirer d'un malade ayant existé ? La frayeur que peut nous inspirer le « fou » est alors augmentée par la véracité des propos : « le poète tragique met fréquemment en scène des personnages véridiques […], car ces effets de réel renforcent le caractère persuasif de l'intrigue. Les émotions des spectateurs sont décuplées quand ils peuvent se dire que les héros mis en scène ont vraiment existé[16] ». Parmi les maux qui sont le plus à craindre, Aristote ne s'y trompe pas en citant la maladie (rappelons que la médecine grecque ne faisait aucune différence entre les maladies mentales et les autres).

> §2. Nous craignons les choses qui sont à craindre ; et ces choses, pour employer une expression toute générale, ce sont les maux. Voilà pourquoi l'on définit la frayeur, l'appréhension d'un mal. – §3. Nous craignons donc les maux de toute sorte, le déshonneur, la pauvreté, la maladie, l'abandon, la mort[17].

Dans nos pièces contemporaines, les auteurs se sont inspirés indifféremment des deux types de *pharmaka* : dans la Grèce antique, ils étaient recrutés parmi ceux qui vivaient en marge de la population comme les vagabonds, les infirmes ou les malades… Un autre type de *pharmakon* se rencontre à l'autre extrémité du spectre social, à savoir en la personne du roi. Ce qui lie ces deux victimes, alors qu'apparemment tout les oppose, c'est justement leur position à part dans la société, comme le rappelle René Girard : « Mais le *roi*, dira-t-on ? N'est-il pas au cœur de la communauté ? Sans doute mais dans son cas, c'est cette position

[15] Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit*., p. 130.
[16] Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre & Politique*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2009, p. 16.
[17] Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit*., p. 129.

même, centrale et fondamentale, qui fait de lui un véritable hors-caste. Il échappe à la société "par le haut", tout comme le *pharmakos* lui échappe "par le bas[18]" ». Un roi peut être un bouc émissaire, tout comme des personnes désignées parmi les plus misérables : la figure sacrificielle se doit d'appartenir aux extrémités du spectre social.

- Le *pharmakon* : figure de la marge

Les auteurs dramatiques qui se sont intéressés à des personnalités franchement psychopathologiques sont restés proches de l'histoire originelle (contrairement aux pièces inspirées par le fait divers où, nous le verrons, les auteurs se laissent parfois aller à explorer leurs fantasmes plutôt qu'une vérité factuelle). La maladie mentale, dans ce qu'elle a de plus arbitraire, se suffit à elle-même en tant que source d'épouvante : elle n'épargne personne, ne fait pas de distinction entre les grands de ce monde (et nous verrons un « roi fou » descendant de plusieurs familles royales coutumières de la maladie mentale) ou les plus modestes (un peintre sans le sou qui vit dans une situation de quasi-mendicité).

Contemporain de Louis II de Bavière, Vincent Van Gogh (1853-1890) est devenu l'un des peintres les plus recherchés sur le marché international, chacune de ses toiles atteignant des sommes faramineuses. Pourtant, il a vécu dans la misère et n'a vendu qu'un tableau de son vivant. Il n'aurait pas pu survivre sans le soutien amical et financier de son frère Théo, marchand d'art, présent même dans les pires épisodes de la vie de Vincent, quand il s'est coupé une oreille ou a été interné. La vie du peintre a aussi inspiré plusieurs films comme *Van Gogh*[19] de Maurice Pialat…

La pièce de Jean Menaud, *Nous, Théo et Vincent Van Gogh*[20], repose sur les liens très forts qui existaient entre les deux frères. La séquence 11 de la pièce montre que Théo est en contact avec le médecin de son frère et qu'il connaît si bien ses antécédents médicaux qu'il peut finir ses phrases.

[18] René Girard (1972), *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2002, p. 25.
[19] Maurice Pialat, *Van Gogh*, Canal+/C.N.C/Cofimages 2/Films A2/Studiocanal/Sofica investimages/Erato films/Les films du Livradois, 1991.
[20] Jean Menaud, *Nous, Théo et Vincent Van Gogh*, dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 823, 1988. Création le 15 mai 1987 au théâtre du Tourtour à Paris dans une mise en scène de l'auteur.

THÉO Docteur Peyron, cette démarche est faite avec le consentement de mon frère. Je vous demande son admission dans la troisième classe de votre établissement. Celle à cent francs par mois… Son état actuel ne nécessite pas un internement. C'est une mesure de protection pour éviter le retour des crises passées.
[…]
VINCENT Je me suis coupé le lobe de l'oreille gauche le 23 décembre 1888.
[…]
On m'a interné à l'hospice d'Arles. La crise a duré jusqu'au 12 janvier 89.
THÉO Il est ensuite rentré chez lui. La deuxième crise…
VINCENT … a duré du 4 au 18 février de cette année. Les femmes et les enfants me poursuivaient dans la rue. Ils criaient "au fou". Les voisins ont forcé les serrures de ma porte. Ils ont fait une pétition. Demandé mon internement. On m'a placé dans le quartier des "furieux".
THÉO … Mon ami Signac est venu voir Vincent. Le Dr Rey l'a autorisé à accompagner mon frère chez lui pour prendre son matériel.
VINCENT À l'asile, je voulais continuer de peindre. Arrivé dans mon atelier, j'ai bu une bouteille d'essence de térébenthine.
THÉO Signac a dû appeler les gendarmes pour le maîtriser. La troisième crise…
VINCENT … longue, a duré du 26 février au 15 avril 89[21].

Sur scène, la parole est fluide et s'enchaîne rapidement pour donner l'impression, au public, qu'une seule « entité » s'exprime.

Nous avons aussi un bon exemple de ce que peuvent être les divers moyens de la mise à l'écart du fou (l'internement, volontaire ou non, le recours aux autorités comme la gendarmerie, les plaintes, l'opprobre populaire…). Van Gogh représente le parfait *pharmakon* grâce au décalage ironique qui existe entre sa vie (malade, isolé et sans le sou, il aurait été qualifié de « marginal » aujourd'hui) et sa renommée posthume. Si les Grecs choisissaient leur *pharmakon* parmi ceux qui vivaient à l'écart de la cité, Van Gogh aurait pu être l'un d'eux. De plus, le fait de s'être coupé l'oreille le désignait à plus d'un titre comme malade à la société entière : cet acte ne peut pas s'expliquer autrement. Se mutiler et porter à vie la cicatrice visible de cette blessure marquaient Van Gogh d'un sceau dont il ne pouvait plus se défaire.

Quand Antonin Artaud écrit *Van Gogh le suicidé de la société*, il défend une thèse qui soutient le rôle subversif de la vie marginale de Van Gogh vis-à-vis de la bourgeoisie de son époque.

> Non, Van Gogh n'était pas fou, mais ses peintures étaient des feux grégeois, des bombes atomiques, dont l'angle de vision, à côté de toutes les peintures qui sévissaient à cette époque, eût été capable de déranger gravement le conformisme larvaire de la bourgeoisie second Empire et des sbires de Thiers, de Gambetta, de Félix Faure, comme ceux de Napoléon III.
> Car ce n'est pas un certain conformisme de mœurs que la peinture de Vincent Van Gogh attaque, mais celui même des institutions[22].

[21] *Ibid*., p. 20.

Les couches plus populaires, celles qui vivaient en contact quotidien avec le peintre, adoptaient le même point de vue que les élites sur sa peinture : Van Gogh ne pouvait pas, entre ses crises et ses choix artistiques, vivre autrement qu'en marge. Or, elle fait peur. C'est cette grande solitude que Jean O'Cottrell utilise dans son spectacle *Van Gogh autoportrait* : l'acteur est seul en scène, avec, pour toute scénographie, quelques objets qui renvoient à la maladie mentale de Van Gogh et tout particulièrement à son internement à Saint-Rémy. Il y a pour tout mobilier une chaise et un fauteuil cannés de type provençal, des iris dans un vase (Van Gogh a peint les *Iris* durant son séjour à l'institution Saint-Paul-de-Mausole) et bien sûr un chevalet avec du matériel de peinture pour un artiste qui a précisé que son art était une prophylaxie. L'auteur a choisi de mentionner la maladie dès le début de la représentation avec cette citation d'Artaud : « On peut parler de la bonne santé mentale de Van Gogh… On peut parler de la bonne santé mentale de Van Gogh qui, dans toute sa vie, ne s'est fait cuire qu'une main et n'a pas fait plus, pour le reste, que de se trancher une fois l'oreille gauche[23] ». Des actions qu'une communauté qui se définit elle-même comme « saine d'esprit » ne peut que qualifier de « folles » ou « dignes d'un malade »… Jean O'Cottrell prononce cette réplique assis sur une chaise au fond du plateau, les mains devant les yeux. Pour le public, ne pas voir le regard du comédien au moment où il prononce ces mots ne permet pas de savoir s'il faut prendre la phrase au premier degré ou s'il s'agit d'une métaphore : le public est placé dans une situation d'inconfort dès le début de la représentation par l'absence de certitude. C'est le fondement de la frayeur que peut susciter la maladie mentale.

L'incertitude est un point commun entre Louis II de Bavière et Van Gogh. Que ce soit pour le peintre ou le roi, un diagnostic est difficile à établir : la psychiatrie en était à ses débuts, des médecins généralistes s'improvisant plus ou moins bien aliénistes. Si Van Gogh a vécu un temps en institution (que ses lettres à son frère décrivent plutôt comme une pension de famille qu'une structure de soin), Louis II a été destitué sur présentation d'un dossier à charge et les médecins ayant conclu à son irresponsabilité ne l'avaient jamais rencontré

---

[22] Antonin Artaud (1947), *Van Gogh le suicidé de la société*, avant-propos de Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001, p. 27.

[23] Jean O'Cottrell, *Van Gogh autoportrait*, DVD, L'Harmattan vidéo, 2011. Création en 2010 au théâtre de Dijon-Bourgogne dans une mise en scène de l'auteur. Il existe une version antérieure de la pièce intitulée *Vincent ou la Folie de l'être*, créée dans les années soixante-dix.

(situation qui paraît impensable aujourd'hui). Voici les conclusions du docteur von Gudden qui mourra avec son royal patient.

> Nous déclarons à l'unanimité :
> 1- Que l'esprit de sa Majesté le roi est parvenu à un état de trouble très avancé ; que sa Majesté souffre de cette forme de maladie mentale, bien connue par expérience des médecins aliénistes, et qu'on nomme "Paranoïa".
> 2- Considérant la nature de cette maladie, son développement lent et continu et sa longue durée, qui comprend déjà un assez grand nombre d'années, nous devons la déclarer incurable et l'on peut même prévoir que, de plus en plus, sa Majesté perdra ses forces intellectuelles.
> 3- La maladie ayant complètement détruit, chez sa Majesté, l'exercice du libre arbitre, il faut la regarder comme incapable de conserver le pouvoir, et non pas pendant une année seulement, mais durant le reste de sa vie[24].

Si la position de Louis II de Bavière rend difficile l'idée du séjour thérapeutique (un roi ne pouvant s'absenter pour un internement provisoire), celle de Van Gogh écarte aussi l'idée du traitement à long terme car elle suppose une certaine stabilité, financière et géographique, alors que la vie de Van Gogh se caractérise par l'errance et la pauvreté. Paradoxalement, les choses semblent plus simples concernant Louis Althusser, notre troisième *pharmakon*. Il a vécu à une époque bien plus proche de nous (né en 1918, il est décédé en 1990) et a donc connu la psychiatrie moderne (il a subi plusieurs séances d'électrochocs, sans résultat). Philosophe reconnu et enseignant à l'École normale supérieure (surnommé « caïman », jargon qui donnera son titre à la pièce), sa maladie atteint son point culminant avec le meurtre de son épouse Hélène Rytmann le 16 novembre 1980. Ce qui permet à la pièce de finir avec une mort, bien que celle-ci ne soit pas celle de son personnage principal.

Auteur de nombreux livres, Althusser ne correspondait pas à l'image que l'on peut avoir du philosophe enfermé dans une bibliothèque. Reconnu de son vivant, il se montrait manifestement très à l'aise avec l'exposition médiatique, comme l'expliquent au cours d'une rencontre l'auteur Antoine Rault et le metteur en scène Hans Peter Cloos.

> **H.P.C.** : Je ne crois pas qu'Althusser était un grand philosophe. Des gens comme Habermas ou d'autres membres de l'École de Francfort en étaient aussi convaincus. Althusser était plutôt un grand séducteur, qui a exercé une influence déterminante sur ses étudiants.
> […]
> Comme Sartre, Althusser vivait une époque où les philosophes étaient mis sur le devant de la scène médiatique. Il faut dire qu'il était aussi charismatique qu'un grand comédien[25].

[24] Bernhard von Gudden cité par Jean Adès, *Louis II de Bavière*, préface de Pierre Pichot, *s. l.*, Laboratoires Ciba-Geigy, 1984, p. 164.

Il était plus que tentant de faire d'un homme, aussi remarquable et aussi doué pour se mettre en scène, un personnage de théâtre. La fascination était déjà présente de son vivant : Althusser était apprécié à la fois des gens qui l'entouraient mais aussi par les médias. Le charme chez un homme perçu, par le grand public, comme « intelligent » ou « cultivé », « reconnu »… exerce un attrait sur beaucoup de gens. Les photos de la mise en scène de Cloos parues avec le texte de la pièce mettent en avant les deux comédiens principaux (Claude Rich dans le rôle d'Althusser et Christiane Cohendy qui joue son épouse, soit deux grands acteurs). Le fond de scène est caché par un rideau clair et le décor se résume à quelques accessoires : la sobriété de la scénographie met en valeur le jeu des acteurs selon l'idée que le philosophe « était aussi charismatique qu'un grand comédien ». Quant à sa femme, elle « jouait la comédie » au quotidien pour dissimuler les troubles psychiatriques de son mari.

Ce n'est qu'après le meurtre que la maladie d'Althusser fut révélée. Ainsi, en plus du charme et de ses travaux universitaires, il faut ajouter un autre aspect de sa personnalité : le grand philosophe avait en quelque sorte une vie secrète, bien cachée. Les gens ne connaissaient que l'aspect sociable et policé du docteur Hyde selon Althusser, peu avait déjà rencontré son M. Jekyll. Hélène participait à cette dissimulation, il était dans son intérêt que cela continue le plus longtemps possible. Dans la pièce, si Juliette fait appel au médecin sans trop hésiter, elle rechigne par contre à exposer les nombreuses infidélités de son mari. Elle préfère rappeler à quel point il peut être charmant et apprécié dans la vie publique.

> **LA FEMME :** Il m'aime. Cela, j'en suis sûre.
> **LE MÉDECIN :** Ça lui arrivait… souvent… de… s'absenter ?
> **LA FEMME :** Mais oui… Il était très sollicité. Très populaire auprès des jeunes : un philosophe célèbre incontournable…
> **LE MÉDECIN :** Je sais tout ça.
> **LA FEMME :** Et puis, tellement séduisant ! Fascinant ! Sa façon de vous regarder, de vous écouter… Et d'un drôle ! Si vous saviez ce qu'il est drôle parfois ! On se sent si intelligente auprès de lui[26].

Pourtant, la maladie mentale du philosophe et sa position de *pharmakon* n'est pas étonnante ou contre-nature selon les critères d'Aristote puisque ce dernier voit un point

---

[25] Hans Peter Cloos et Antoine Rault, « Le génie d'un homme, la folie d'un couple » dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 1193, 2005, p. 66-67.
[26] Antoine Rault, *op. cit.*, p. 50.

commun entre les hommes remarquables, que cela soit par leur art ou leur position sociale : « Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisis par des maux dont la bile noire est l'origine[27] […] ? » Si le « talent », quel qu'il soit, est un signe de fragilité mentale, cela explique pourquoi la frontière entre le génie et la folie est aussi perméable et pourquoi nous retrouvons ici un roi, un philosophe et un peintre.

- Hérédité et destinée : les Moires à l'œuvre

La maladie mentale, dont on détecte parfois la présence chez tel ou tel sujet dès l'enfance, s'accommode très bien de la notion de destinée. L'idée étant que, en raison de l'hérédité de la famille ou d'une fatalité, telle personne sera plus susceptible de développer une maladie mentale. Nous retrouvons là Œdipe qui, malgré tous ses efforts, n'a pas pu échapper à la prédiction le concernant. Le destin, chez les Grecs (à qui nous empruntons nos notions de *catharsis* et de *pharmakon*), était l'œuvre des Parques, trois sœurs appelées Moires (Clôthô, Lachésis et Atropos), chargées de la naissance, de la vie et de la mort de chaque mortel. En somme, nous n'avons aucun contrôle sur notre vie, tout est régi par des entités inflexibles. Ainsi, la personnalité si complexe et fantasque de Louis II n'a rien de très étonnant au regard de son hérédité : ses deux parents descendent de familles qui sont sensibles aux troubles mentaux.

> Le prince à qui était réservé un si étrange destin sortait d'une famille où l'on ne s'étonnait plus de voir des artistes, des originaux, des maniaques et des fous. […] Le fait est que les Wittelsbach, si haut qu'on remonte dans leurs annales, paraissent comme une race mélancolique et raffinée, sujette aux enthousiasmes et aux dégoûts, mieux douée peut-être pour les arts et les travaux de l'esprit que pour les grandes ambitions de la politique[28].

L'idée de la destinée à laquelle on ne peut échapper se retrouve ici avec l'hérédité de Louis II. Comme Œdipe, bien avant sa naissance, il ne pouvait qu'être une victime sacrificielle parfaite : sa qualité de roi le mettait d'office à l'écart du reste de la population

[27] Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, coll. « Poche », 1991, p. 83.
[28] Jacques Bainville, *Un roi wagnérien*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1911, p. 1-2.

ainsi que la « folie à venir[29] » que Bénédict Augustin Morel, célèbre aliéniste, a cru entrapercevoir dans les yeux du souverain. Cette folie était prévisible au vu du grand nombre de pathologies mentales dans les familles respectives des parents de Louis II. Bainville met en avant dans la citation ci-dessus qu'il descendait par son père, Maximilien II de Bavière, des Wittelsbach, une famille régnante mais peu portée sur les choses politiques. Quant à sa mère, elle était née Hohenzollern, famille où l'instabilité mentale était aussi présente.

> Elle apporte à la maison de Bavière, le sang et l'inquiétude pathologique de ses ancêtres. Les membres de Brunswick-Hanovre-Hohenzollern avaient, pendant plusieurs générations, épousé des princesses de Hesse-Dermstadt, famille ducale atteinte de déséquilibre et de folie mystique[30].

Le jeu des alliances politiques et des mariages royaux arrangés avait scellé le sort de la santé mentale de Louis II de Bavière, bien avant sa naissance. Cela se vérifia aussi avec le frère cadet de Louis II, Otto, qui lui succéda en 1886 après sa mort sous le nom d'Othon I[er]. Il ne joua pourtant aucun rôle politique puisqu'il avait été déclaré fou dès 1872 et interné le reste de sa vie. Son oncle Léopold de Wittelsbach exercera la régence jusqu'à sa mort en 1912. *Le Roi lune* et *À Berg ce treizième jour…* expriment, à de multiples occasions, la peur de Louis II de finir comme son frère. Le roi cherche à se démarquer d'Otto qui, lui, est ouvertement fou, car il est soigné par des médecins et enfermé dans un hôpital : « Qui s'interroge sur ce que j'obtiens, moi ? Je ne suis pas fou… Je refuse qu'on puisse me confondre avec Otto, mon frère… Lui, on le soigne… Lui est fou… Pas moi… Je ne suis pas comme lui qui broute de l'herbe[31]. » Qui peut croire qu'un homme qui broute de l'herbe ou agit comme un chien, en aboyant et en mordant ses visiteurs aux mollets, n'est pas fou ? Louis II ne se prend en aucun cas pour un animal… Jacques Josselin dans sa pièce *À Berg ce treizième jour…* ne fait qu'une mention d'Otto et se concentre sur Louis II : les autres personnages de la pièce (dont un ministre et un psychiatre), n'étant pas du tout « fous », font d'autant plus ressortir le comportement délirant du personnage principal. Quant au roi lune de Thierry Debroux, il se défend à de nombreuses reprises d'être fou et utilise son frère à titre de comparaison, au début de la pièce : « Tu sais pourquoi je vais tuer ce ministre ? Celui-là en particulier ? Parce qu'il porte le même prénom que mon frère ! Otto. Et qu'ils ont mis mon frère dans un asile. Et que ce prénom est là pour me rappeler qu'ils désirent faire la même

[29] Bénédict Augustin Morel cité par Jean Adès, *op. cit.*, p. 63.
[30] Gilbert Robin, *Louis II de Bavière vu par un psychiatre*, Namur, Wesmaël-Charlier, 1960, cité par Jean Adès, *ibid.*, p. 37.
[31] Jacques Josselin, *À Berg ce treizième jour…*, document inédit disponible dans les bibliothèques du réseau ANETH, p. 55. La pièce n'a, à notre connaissance, jamais été mise en scène.

chose avec moi[32]. » Puis, à la fin du texte, le psychiatre von Gudden précise au roi qu'il a eu « l'honneur » (p. 41) de rencontrer son frère à plusieurs reprises. Si Louis II rencontre enfin le psychiatre qui soigne son frère sans l'avoir sollicité, c'est le signe que son gouvernement est parvenu à le démettre de ses fonctions pour cause de troubles du comportement.

Les pièces portant sur Vincent Van Gogh et Louis II de Bavière ont le point commun de s'appuyer sur les liens fraternels. Louis II aimait son frère tout en redoutant de finir comme lui. Vincent Van Gogh a toujours pu compter sur le soutien de Théo, et cela à plusieurs niveaux : il envoyait fréquemment de l'argent à Vincent afin que celui-ci puisse continuer à peindre, tout en exposant ses tableaux dans ses galeries pour le faire connaître (il était négociant en art, donc bien placé pour comprendre les difficultés de son frère).

Si Louis II et Otto étaient tous deux très fragiles psychologiquement, Vincent et Théo fonctionnaient en une sorte de double inversé : si les problèmes de santé de Vincent étaient essentiellement mentaux, Théo avait des ennuis somatiques. Ils travaillèrent tous deux comme marchands d'art, puis habitèrent un temps ensemble à Montmartre. Quand Vincent décida de quitter la capitale pour le Midi de la France, ils restèrent en contact grâce à de nombreuses lettres qui furent publiées. Les deux frères, bien que très proches, ont adopté des styles de vie radicalement différents : si Vincent vivait une vie de bohème, celle de Théo était plus bourgeoise avec un emploi fixe qui s'inscrivait dans une tradition familiale (deux oncles étaient marchands d'art) et un mariage avec Johanna Bonger qui donna naissance à un petit garçon prénommé Vincent Willem (prénoms du peintre). Théo ne survécut que six mois à son frère aîné, lequel, dans ses lettres, donnait l'impression que les deux frères ne formaient qu'une seule entité.

> Mon pauvre ami, notre névrose etc. vient bien aussi de notre façon de vivre un peu trop artistique mais elle est aussi un héritage fatal […]. Si nous voulons envisager en face le vrai état de notre tempérament, il faut nous ranger dans le nombre de ceux qui souffrent d'une névrose, qui vient déjà de loin[33].

Dans cette lettre Vincent, tout en s'adressant à son frère, l'associe à son mal et le projette sur un « nous », ce « nous » représentant à la fois des liens fraternels, des souvenirs, un héritage et une passion commune… Bien que la carrière de Théo soit souvent négligée au

[32] Thierry Debroux, *Le Roi lune*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes théâtre », 2005, p. 11. Création le 26 avril 2005 au nouveau théâtre du Méridien à Bruxelles (Belgique) dans une mise en scène de Frédéric Dussenne.

[33] Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, traduction de Louis Roëdlant, introduction et chronologie de Pascal Bonafoux, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988, lettre n° 481.

profit de l'œuvre de son frère (ce à quoi le musée d'Orsay a remédié avec une exposition consacrée au marchand d'art intitulée « Théo Van Gogh marchand de tableaux, collectionneur, frère de Vincent[34] »), les deux hommes ont eu une grande influence l'un sur l'autre : Vincent n'aurait pas pu se consacrer à la peinture sans le soutien de son frère et, durant sa courte carrière de marchand d'art, il fut un véritable mentor pour son frère cadet en l'initiant à la peinture impressionniste et avant-gardiste. Jean Menaud, auteur de la pièce *Nous, Théo et Vincent Van Gogh*, explique que les deux frères sont indissociables.

> On ne peut parler de l'un sans parler de l'autre. Ils ne se sont pratiquement jamais quittés. Ils "fonctionnent" sur le principe des vases communicants. Théo c'est Vincent en creux. Ils sont totalement interdépendants et forment une personnalité Janus : deux faces du même personnage. Ce qui ne veut pas dire que l'un est le contraire de l'autre. Ce sont deux rameaux qui, à partir du même tronc commun, prennent chacun un chemin légèrement différent[35].

La scénographie souligne cette dualité qui n'est qu'apparente : la description du décor précise que la partie à jardin du plateau est *« le coin Vincent »* et la partie à cour est *« le coin Théo »*, mais les deux frères ne resteront pas longtemps chacun isolé dans leur espace-temps respectif, ils se rejoindront bien vite au centre de la scène. Le plateau de théâtre devient la métaphore de cette correspondance, ce lien que les deux frères ont maintenu par-delà les obstacles qu'ils ont pu rencontrer. Quant à Jean O'Cottrell, il garde lui aussi la présence de Théo bien qu'il incarne Van Gogh seul sur scène. Le terme « incarnation » n'est pas trop fort car Jean O'Cottrell joue de sa ressemblance avec le peintre, ce que souligne le journaliste G. H. Durand de France culture : « Et il ne ressemble plus du tout, il est[36]… » Toutefois, Théo n'est jamais loin car, même pour un monologue, l'acteur propose au public « d'être pour une heure vingt Théo – le frère, l'indispensable, le financier, l'interlocuteur privilégié, le complice[37] ». Soit un être d'une extrême bienveillance, mais c'est un regard bien différent que pose Antonin Artaud sur la relation des frères Van Gogh. Il voit dans les familles qui ont engendré des génies des êtres qui ne cherchent qu'à faire disparaître ces personnes d'exception. Pour cela, s'associer à un psychiatre qui déclarera le proche malade est un excellent moyen de parvenir à leur fin, et Théo ne fait pas exception.

---

[34] Présentation générale de l'exposition [en ligne], disponible sur : http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/theo-van-gogh-marchand-de-tableaux-collectionneur-frere-de-vincent-3992.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=90ef0acb7c [consulté le 02.05.13].

[35] Jean Menaud, « Théo et Vincent, le duel fraternel », propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon dans *L'Avant-scène théâtre*, *op. cit*., p. 28.

[36] Extrait du dossier du théâtre de la Calade, « *Van Gogh autoportrait* » [en ligne], disponible à cette adresse : http://www.caspevi.com/wp-content/uploads/DPvangogh.pdf [consulté le 04.07.13].

[37] *Idem*.

> Van Gogh ne sut pas secouer à temps cette espèce de vampirisme de la famille intéressée à ce que le génie de Van Gogh peintre s'en tînt à peindre, sans en même temps réclamer la révolution indispensable à l'épanouissement corporel et physique de sa personnalité d'illuminé.
> Et il y eut entre le docteur Gachet et Théo, le frère de Van Gogh combien de ces conciliabules puants des familles avec les médecins-chefs des asiles d'aliénés, au sujet du *malade* qu'ils leur ont amené.
> – Surveillez-le, qu'il n'ait plus toutes ces idées ; tu entends, le docteur l'a dit, il faut perdre toutes ces idées ; ça te fait du mal, si tu continues à y penser, tu resteras interné à vie.
> – Mais non, monsieur Van Gogh, revenez à vous-même, voyons, c'est le hasard, et puis il ne fut jamais bon de vouloir regarder ainsi dans les secrets de la Providence. Je connais monsieur Un Tel, c'est un très brave homme, c'est votre esprit de persécution qui vous reprend de croire qu'il fait ainsi de la magie en secret.
> – On vous a promis de vous payer cette somme, on vous paiera. Vous ne pouvez pas continuer ainsi de vous obstiner à attribuer ce retard à de la mauvaise volonté.
> Ce sont là de ces douces conversations de psychiatres bonhommes qui n'ont l'air de rien, mais laissent sur le cœur comme la trace d'une petite langue noire, la petite langue noire anodine d'une salamandre empoisonnée.
> Et il n'en faut pas plus quelquefois pour amener un génie à se suicider[38].

Artaud fait tout simplement de l'asile pour aliénés une prison qui ne dit pas son nom. Sans trop nous tromper nous pouvons dire qu'ici Artaud projette certainement sa propre situation de pensionnaire d'institution sur celle de Vincent Van Gogh, sans trop s'embarrasser d'une quelconque vérité historique.

Si les auteurs aiment autant à s'appuyer sur le contexte familial, c'est qu'il permet d'introduire dans le texte dramatique (et donc de rappeler discrètement au spectateur) que la maladie mentale est parfois un véritable « héritage ». Si elle a commencé à se manifester dès l'enfance, le personnage sur scène prend un aspect quasi mythologique : il lui est impossible d'échapper à son destin, quelle que soit sa position sur l'échelle sociale.

Le cas Althusser est, aux yeux des psychanalystes, absolument typique : si on ajoute un contexte familial trouble à une bipolarité, le résultat ne pouvait être que funeste. Comme dans toute bonne tragédie mythologique, les choses se mettent en place bien avant la naissance du philosophe. Deux familles proches, les Berger et les Althusser, décident de s'allier à travers le mariage de leurs enfants : « Je ne sais pourquoi Louis, le cadet, avec la Lucienne et l'aîné, Charles, avec la Juliette[39]. » Louis meurt à Verdun, Charles épouse finalement la fiancée de son frère et non Juliette. Le mariage n'est pas heureux car Charles se révèle violent, tyrannique et grand séducteur, alors Lucienne reporte son attention sur son fils

[38] Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 57-58.
[39] Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps* suivi de *Les Faits*, édition établie et présentée par Olivier Corpet et Yann Moulier Boutang, Paris, Stock/IMEC, 1992, p. 30.

à qui a été donné le prénom du fiancé/oncle mort à la guerre, dans une maternité à la limite de l'inceste. Althusser écrira dans son autobiographie que « la mort était inscrite dès le début, en moi : la mort de ce Louis, mort derrière moi, que le regard de ma mère fixait à travers moi[40] ». Des problèmes dans la relation au père, une mère et une sœur à la limite de l'inceste… Le complexe d'Œdipe (le modèle suprême de *pharmakon*) n'est pas très loin, et Althusser ayant fait une psychanalyse devait le savoir. Son rapport aux femmes était très complexe, comme son père il multipliait les aventures extra-conjugales tout en revenant, éternellement, aux côtés d'Hélène. Si la pièce *Le Caïman* commence ainsi, par le retour d'Henri après une nouvelle infidélité, c'est pour mieux reprocher à sa femme d'être à l'origine de son comportement amoureux, Hélène n'étant que le symptôme de l'incapacité de Louis à être aimé par une femme qui ne serait pas sa mère.

> Si Hélène n'est pas à confondre avec aucune figure maternelle, ni avec l'ensemble des autres femmes, elle est plutôt à mettre en relation avec la place privilégiée d'Un père de la mort. Ensuite, nous devons souligner que le seul modèle d'amour qu'il connaissait jusqu'alors était celui de sa mère pour lui ainsi que celui de sa mère pour l'Autre Louis au-delà de lui. C'est ainsi que l'initiative amoureuse de la mère, et par extension des autres femmes, devenait un poids impossible à supporter : "Je ne pouvais réaliser [le désir de ma mère] que contre le mien." Althusser lui-même rapporte son incapacité structurale d'aimer à un *altruisme de mort*, relation qu'en outre il fait dériver vers un complexe délirant prenant la castration comme thématique centrale (p. 128). D'après ses souvenirs d'enfance, en effet, Althusser possède la conviction que la mort rôde autour de la mère et de son désir qui pousse à réalisation, dans la mesure où l'amour de la mère l'a conduit à s'identifier à ce père réel de la mort que la mère aimait profondément, au-delà d'Althusser lui-même. La conjonction entre l'identification avec le caractère martyrisant de la mère et l'identification à Un père de la mort sous les espèces de l'oncle Louis, d'un côté, et la profonde valeur de relation à la mort que l'amour pathologique de la mère établit, d'un autre côté, font qu'Althusser ressent toute initiative de la mère comme dangereuse et angoissante, dans le sens où elle est porteuse d'une tentative de castration dans le réel[41].

Quand son angoisse de la castration est devenue insupportable, Althusser est passé du côté pathologique de l'amour en éliminant la personne qui incarnait, à ses yeux, toutes ses peurs, à savoir Hélène. Le philosophe avait identifié sa femme à son père, Charles, qui avait tenté un jour de circoncire lui-même son fils. Dans son autobiographie *L'Avenir dure longtemps*, il dit à propos d'Hélène qu'elle « était comme un homme[42] ». German Arce Ross, dans son article déjà cité, parle du couple Althusser-Rytman comme d'une *secte-à-deux* qui se

[40] *Ibid*., p. 270.
[41] German Arce Ross, « L'homicide altruiste d'Althusser » dans *Cliniques méditerranéennes*, n° 67, 2003, p. 230-231. Pour la citation dans la citation, voir l'autobiographie de Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps*, *op. cit.*
[42] Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps* suivi de *Les Faits*, *op. cit*., p. 122.

caractérisait par une « haine passionnelle[43] ». Les relations entre eux étaient plus que houleuses : « Je ne sais quel régime de vie j'imposai à Hélène (et je sais que j'ai pu être réellement capable du pire) […] L'enfer à deux dans le huis-clos d'une solitude délibérément organisée, commençait, hallucinant[44]. »

La construction de la pièce *Le Caïman* met en avant les relations conflictuelles que le philosophe entretenait avec son épouse. Antoine Rault utilise deux types de personnages : le couple en son huis-clos et les visiteurs. Ceux-ci sont là pour marquer une gradation dans la découverte de la complexité d'Henri et une interruption dans les conflits incessants du couple. La dramaturgie se construit ainsi sur une alternance de scènes : celles consacrées au couple et celles qui montrent l'irruption d'une tierce personne.

La sœur du philosophe est le premier visiteur : bourgeoise aux valeurs traditionnelles, ses idées sont radicalement opposées à celles de son frère. Elle rappelle qu'Althusser était un philosophe d'orientation marxiste (parmi ses ouvrages nous pouvons citer *Pour Marx*, *Philosophie et Marxisme* et *Lire le Capital*) tout en étant parfaitement intégré aux institutions de l'époque, ce qui ne manque pas d'être contradictoire.

> Ah ! Ça t'ennuie de voir débarquer ta vieille sœur conservatrice dans ton appartement prolétarien du V^e^ arrondissement. Je n'ai jamais compris comment, toute ta vie, tu as pu vivre comme un bourgeois et t'obstiner à rejeter ton milieu. Je suis d'accord qu'à vingt ans, il faut vouloir changer : ça prouve qu'on a du cœur et qu'on n'est pas encore complètement cynique. Mais à soixante-dix ans ! À soixante-dix ans, ce qui vous reste de cœur, on le garde pour les grandes occasions : les naissances et les enterrements. *(Un silence.)* Qu'est-ce que tu lis ? *(Elle avance vers son frère.)* Oh ! La Bible. Reviendrais-tu dans le droit chemin après quarante ans d'errance ? D'ici peu, je croirais même au miracle, moi[45].

La lecture de la Bible est plutôt inattendue de la part d'un philosophe marxiste. Le caïman n'est manifestement pas homme à respecter les étiquettes et ce surnom d'origine inconnue ne donne pas beaucoup d'indications au lecteur/spectateur. Bien qu'il s'agisse d'un sobriquet qui désigne les tuteurs agrégés de l'École normale supérieure, il faut peut-être y voir la nature profonde et dangereuse du personnage qui finit par attaquer…

Dès qu'un visiteur s'absente, Juliette et Henri se disputent (ou disons plutôt que leurs différends gagnent en intensité). Leur relation semble inégale car, bien qu'Henri soit le grand philosophe, l'intellectuel reconnu, il a du mal à écrire. C'est Juliette qui développe les idées et les concepts de façon spontanée. Elle devient, aux yeux du public, le « vrai » philosophe du

[43] German Arce Ross, *ibid*., p. 233.
[44] Louis Althusser, *ibid*., p. 244.
[45] Antoine Rault, *op. cit*., p. 19.

couple, ce qui explique pourquoi elle ne quitte pas un homme aussi impossible à vivre : elle vit par procuration une vie d'intellectuelle à travers la reconnaissance des travaux de son mari, ce qui lui semble être une raison suffisante pour supporter les absences, les infidélités, les reproches... Quand le médecin interrompt une nouvelle dispute, il prend d'abord des nouvelles auprès de Juliette : en plus de son poste de secrétaire personnelle, elle fait aussi office de garde-malade. Le visiteur, qui fréquente le couple depuis longtemps et qui devrait être au courant de leur fonctionnement, paraît surpris d'apprendre qu'Henri trompe fréquemment sa femme. Si lui a des choses à cacher, sa femme fait de même.

Le médecin expose aux spectateurs le passé médical d'Henri. Le philosophe avait fait une psychanalyse, connu plusieurs épisodes dépressifs et fait plusieurs séjours en institutions psychiatriques… Tout cela devait bien sûr rester secret : un philosophe, tenant de la raison, ne peut pas être fou. Les deux termes sont trop opposés, ils s'excluent mutuellement, et le philosophe le savait : « Le meurtre et la reconnaissance de la maladie mentale de Louis Althusser comme sa cause, enferment le philosophe dans le silence, plus encore ils lui ôtent sa qualité de philosophe[46]. » Le médecin, qui suit Henri depuis vingt ans, a bien conscience des angoisses de son patient et n'hésite pas à mettre en avant sa position superficielle face à un patient aussi conscient.

> LE MÉDECIN : Bon. Je ne vais pas faire semblant de jouer au psychanalyste ou au psychiatre. On n'est dupe ni l'un ni l'autre. L'analyse n'a plus aucun sens pour vous. Vous en savez trop. Autant que moi. Vous me connaissez trop. Et vous vous connaissez trop bien.
> […]
> Vous savez ce qui m'a frappé souvent avec vous ? Vous avez peur qu'on fasse état de votre maladie. *(Inquisiteur :)* Un philosophe admiré… la référence incontestée du marxisme en France, le maître à penser de toute une génération… Fou ! Le mot vous fait peur, n'est-ce pas ? Fou : depuis le début de votre maladie à la Libération, vous avez tout fait pour qu'on ne devine jamais et qu'on ne pose pas de questions pendant vos absences. On ne vous a jamais vu partir en maison de repos. Vous ne vouliez pas que ça se sache. Parce que la plupart des gens – même vos élèves normaliens – ne se seraient pas dit "il souffre de psychose maniaco-dépressive" mais "le prof est fou". Et c'est ça que vous ne pouviez pas supporter[47].

Ce lourd passif inscrit les actes d'Henri à venir (et donc le meurtre de son épouse qu'il dit n'avoir jamais aimée et avoir allègrement trompée) dans une suite logique, la maladie se développant en même temps que le philosophe. Le médecin fait preuve aussi d'un certain humour qui acquiert une dimension accrue sur scène car le personnage refuse de jouer un rôle, ce qui est la nature même du théâtre…

[46] Vania Widmer, « Le crime de Louis Althusser » dans *L'Écrit*, n° 54, 2004, p. 8.
[47] Antoine Rault, *op. cit*., p. 41.

La *catharsis* selon Aristote est étroitement liée à la tragédie. Or, elle n'est pas du tout une notion réservée à la poésie tragique. Aristote l'évoque pour la première fois et de façon plus détaillée à propos de la musique, et non de la *mimêsis*[48] (là encore, Dupont-Roc et Lallot ont choisi de ne pas garder la traduction commune d' « imitation » au profit de « représentation »), dans un texte intitulé *La Politique,* titre qui met en avant le rôle social de la *catharsis* :

> (car l'émotion qui se présente dans certaines âmes avec énergie, se rencontre en toutes, mais avec des degrés différents d'intensité : ainsi, la pitié et la frayeur, en y ajoutant l'exaltation divine, car certaines gens sont possédées par cette forme d'agitation ; cependant, sous l'influence des mélodies sacrées, nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement dès lors que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous ceux qui, d'une façon générale, sont sous l'emprise d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatrices procurent à l'homme une joie inoffensive)[49].

Les liens entre théâtre et maladie ne sont pas nouveaux. La thérapeutique antique utilisait les arts au même titre que les drogues, l'étude des rêves, la diététique ou l'exercice physique pour soigner. Cela n'avait rien d'antinomique pour les médecins de l'époque. Le théâtre grec, qui réunissait plusieurs arts (la musique, la danse, le chant et l'histoire en une seule représentation) reconnus individuellement pour leur bienfait, devenait un lieu privilégié du soulagement de l'âme. La *catharsis* devait alors être provoquée par le spectacle dans sa globalité, et non seulement par un de ses aspects.

Il s'agit là d'une hypothèse qui pourra difficilement être confirmée puisque Aristote précisait dans *La Politique* qu'il donnerait plus de détails sur la *catharsis* dans son texte à venir, *La Poétique* : « Qu'entendons-nous par la *purgation* ? Pour le moment nous prenons ce terme en son sens général, mais nous en reparlerons plus clairement dans notre *Poétique*[50] ». Or, Aristote ne développe pas plus la notion de *catharsis* dans *La Poétique* telle que nous la connaissons. L'hypothèse la plus répandue et la plus probable à propos de cette allusion à un développement futur (et son absence) est que le philosophe grec avait théorisé son idée dans

[48] Nous adopterons ici l'orthographe « *mimêsis* » recommandée par le dictionnaire Larousse. Toutefois, dans nos citations, nous respecterons celle choisie par les auteurs.
[49] Aristote, *La Politique*, traduction et notes de J. Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1995, p. 584.
[50] *Ibid*., p. 582-583.

le deuxième livre de la *Poétique*, consacré à la comédie et disparu probablement durant le Moyen Âge :

> … les listes antiques d'ouvrages […] mentionnent une *Poétique* en deux livres, et au fait que le Moyen Âge semble avoir connu l'existence de ce second livre, ont conduit la majorité des critiques à ne voir dans ce texte qu'une première partie du traité, consacrée à la tragédie et l'épopée, la seconde ayant été réservée à la comédie, et peut-être d'autres genres (la poésie iambique ?).
> Le temps s'est allié à l'auteur pour nous livrer un texte à tel point décousu, énigmatique, problématique. Et son état l'a sans doute desservi : il est ainsi l'un des rares traités d'Aristote à n'avoir pas été copieusement commenté dès l'Antiquité. La *Poétique* : une œuvre maltraitée donc, marginale par rapport à l'énorme masse du corpus aristotélicien, dont, nous le verrons, la fortune éblouissante ne s'accomplira, indépendamment de lui, qu'avec la Renaissance[51].

Le destin de ce « livre perdu » a enflammé les imaginations et certains critiques ont tenté une reconstitution comme Lane Cooper avec son ouvrage intitulé *An Aristotelian Theory of Comedy* ou Jacob Bernays dans *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*… La fiction n'est pas épargnée par cette fièvre du livre perdu puisque l'auteur italien Umberto Eco, dans son ouvrage *Le Nom de la rose*, place la seconde partie de la *Poétique* au centre de son intrigue. Le texte portant notamment sur la question du rire est jugé blasphématoire par la théologie médiévale et condamnable. Le manuscrit est empoisonné afin que les moines trop curieux meurent sans avoir eu le temps de diffuser les idées d'Aristote.

L'histoire des débats à propos de la *catharsis* est longue et houleuse. Nous commencerons par nous intéresser aux deux grands philosophes grecs Aristote et Platon qui se sont opposés sur la question de la *mimêsis*, puis nous verrons diverses interprétations qui ont suivi au fil des siècles ainsi que leurs différentes « appellations » avant de nous intéresser aux écritures contemporaines qui semblent, à notre avis, relever des préceptes aristotéliciens. La difficulté d'être exhaustif sur un tel sujet nous amènera à nous intéresser tout particulièrement aux deux interprétations que Philippe Beck, dans sa « Préface » de la *Poétique*, considère comme les plus importantes :

> *… les deux interprétations les plus célèbres et puissantes, la morale et la médicale. L'interprétation "classique" s'appuie sur la projection du spectateur : la purgation aurait un sens moral, parce que la vue du pénible ou du mauvais guérirait en retour "toutes les passions du même genre" (qui seraient là et bien là, c'est-à-dire déjà là) chez le spectateur (le drame trouvant son sens plein dans le spectacle). L'interprétation médicale peut tenir compte du caractère épuré des passions "mimées" sur la scène tragique, mais elle considère que*

[51] Michel Magnien, « Présentation » dans Aristote, *Poétique*, traduction, présentation et notes de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1990, p. 22-23.

> *l'effet du poème est de soulager physiologiquement le spectateur : le "patient" n'est pas meilleur qu'avant, il est guéri. Dans l'interprétation morale, celui-ci est guéri, donc meilleur*[52].

Dans notre optique de la maladie mentale au théâtre, nous allons donc nous intéresser à cette *catharsis* morale censée « guérir » le spectateur de ses passions nuisibles, interprétation privilégiée durant la période classique, puis à la version médicale, plus récente (bien qu'on commence à en trouver des traces durant la Renaissance italienne) car une telle appellation ne peut que nous interpeller.

2) Un concept nommé *catharsis*…

Dès que l'on aborde la notion de la *catharsis* aujourd'hui, de nombreuses questions apparaissent : est-elle encore présente au théâtre ? En a-t-on encore besoin ? Si on ajoute à cela la question du bouc émissaire, ce dernier a-t-il encore un rôle à jouer dans notre société qui a remplacé les rites liés à la crise sacrificielle (pour reprendre l'idée de René Girard) par un système judiciaire élaboré ? Et surtout, qui pourrait être un bouc émissaire contemporain ?

Peu de notions ont fait couler une telle quantité d'encre sur une aussi longue période que la *catharsis* d'Aristote. Malgré tous les commentaires qu'elle a suscités sur sa traduction et son mode de fonctionnement (entre autres choses), elle restera un mystère. Comme toutes les énigmes, elle intrigue et engendre bon nombre d'hypothèses, parfois contradictoires.

La traduction a souvent posé problème et faute de version parfaite, beaucoup de critiques préfèrent faire l'emprunt du mot grec (*catharsis*, on rencontre parfois une orthographe plus proche du mot grec *katharsis*) à défaut d'une traduction réductrice ou simpliste. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot proposent, dans leur traduction de la *Poétique*, de rendre *catharsis* par « épuration », tout comme le fait Barbara Gernez. Certains ont parfois traduit le mot par « purge » ou « purgation » (pour les traductions de J. Hardy et de Michel Magnien), qui ont le mérite de rendre compte des divers aspects de ce mot (médical, philosophique, religieux) : « le concept est influencé par les rites purificatoires religieux et la

[52] Philippe Beck (1990), « Logiques de l'impossibilité » dans Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 21.

philosophie pythagoricienne. Le mot est dérivé de *katharein* "nettoyer, purifier, purger", de *katharos* "propre, pur", de sens propre et moral, ou religieux[53] ».

Les influences d'Aristote ont toutes en commun la recherche de l'équilibre. La philosophie pythagoricienne (ou pythagorisme) accordait une grande importance à l'harmonie entre le corps et l'esprit qu'il fallait atteindre grâce à la musique et aux nombres. Il est probable qu'Aristote a aussi été influencé par la doctrine médicale d'Hippocrate qui repose sur une bonne répartition des humeurs dans le corps, la maladie résultant de la surabondance de l'une d'elles au détriment des autres. Pour revenir à des quantités raisonnables, le malade prenait alors une drogue (*pharmakon*) qui allait accentuer son mal jusqu'à la purge du trop-plein d'humeur. Nous voyons bien ici le lien avec la maladie mentale : il existe un déséquilibre de la chimie cérébrale à réguler (plus particulièrement dans le cas de l'utilisation des psychotropes). Cette préoccupation reste d'actualité et chez de nombreux personnages étudiés dans cette thèse, la question se posera quant à l'utilité d'un traitement et ses conséquences possibles. Les personnages de médecins présents dans nos pièces (qu'ils sont incarnés ou seulement évoqués) témoignent de cette préoccupation : comment rétablir un équilibre chez les malades. Cela est d'autant plus crucial si le patient a des responsabilités politiques comme Louis II de Bavière, le célèbre « roi fou ».

La recherche d'un équilibre n'est pas une caractéristique de la pensée grecque à l'époque d'Aristote, ni une idée nouvelle concernant l'utilité du théâtre grec. L'une des hypothèses privilégiées, quant à l'origine même du théâtre, serait une évolution des rituels dionysiaques qui avaient déjà un rôle important dans le contrôle des passions collectives :

> … la fonction sociale du rituel dionysiaque était, à ses débuts, essentiellement cathartique au sens psychologique : il purgeait l'individu des pulsions irrationnelles contagieuses qui, quand elles sont contenues, donnent lieu, comme elles l'ont fait dans d'autres cultures, à des irruptions de danses et autres manifestations d'hystérie collective ; il les soulageait en leur offrant une issue rituelle. S'il en est ainsi, Dionysos, à l'époque archaïque, répondait tout autant qu'Apollon, à un besoin de la société ; chacun à sa manière répondait aux anxiétés caractéristiques d'une "culture de la culpabilité[54]".

Par extension, nous pourrions dire que la *catharsis* était présente aux origines du théâtre occidental et qu'elle est toujours restée intimement liée à cet art. À ce titre, Louis II de

[53] *Le Robert – Dictionnaire historique de la langue française* cité par Louise Vigeant, « Les mots de la tragédie » dans *Jeu*, n° 68, 1993, p. 94.
[54] Eric Robertson Dodds (1959), *Les Grecs et l'Irrationnel*, traduction de Michael Gibson, Paris, Flammarion, 1977, p. 83.

Bavière était une personnalité rêvée pour la scène : passionné de musique, protecteur de Wagner, ses passions démesurées étaient un danger pour la vie politique de son royaume.

a) La *catharsis* grecque ou la fonction politique

On pourrait hésiter à appliquer ce qu'Aristote disait de la *catharsis* par la musique à celle provoquée par la tragédie. Pourtant, elles ne s'excluaient ou ne s'opposaient pas du tout l'une à l'autre car « la poésie – et la musique, qui vont toujours de pair dans la Grèce antique – est une des composantes essentielles de la culture grecque[55] ». Toutes deux étaient perçues comme faisant partie d'un grand ensemble, contrairement à une tendance parmi les arts de la scène aujourd'hui à vouloir catégoriser à tous prix les spectacles (que ce soit par les pratiques scéniques ou le public visé). Or cela n'était absolument pas le cas du théâtre grec et nous pouvons donc supposer que ce qui était dit à propos de la *catharsis* par la musique était applicable, dans une certaine mesure, à la poésie dramatique. Elles étaient considérées comme des moyens thérapeutiques, la musique étant un remède si ancien qu'Homère, dans sa référence à Chiron dans l'*Iliade*, l'associe à la médecine.

> Au III^e^ siècle avant Jésus-Christ, le pseudo-Plutarque, auteur du célèbre traité *De la musique*, montre que le chœur grec et la médecine ont la même origine. Il écrit : "Homère […] a créé le personnage d'Achille, qui utilise la musique apprise auprès de Chiron pour apaiser la colère d'Agamemnon." Ainsi la *catharsis* serait un don de Chiron, le centaure auprès duquel Asclépios a grandi et s'est formé, "Chiron – à la fois maître de musique mais aussi de la justice et de la médecine[56]".

Si la musique était une thérapeutique qui permettait de susciter la *catharsis*, la passion dévorante qu'avait Louis II de Bavière pour l'œuvre de Richard Wagner faisait-elle office de remède aux multiples troubles du roi ? Que ce soit dans le cas du texte de Thierry Debroux ou de celui de Jacques Josselin, les deux auteurs ont mis en avant le côté démesuré de l'amour porté par le roi au compositeur qui a engendré tant de conflits avec les ministres.

Nos deux auteurs à l'étude ne sont pas les premiers à s'inspirer de la vie du « roi fou ». Louis II de Bavière (1845-1886) a fasciné le monde par sa personnalité fantasque et complexe

[55] Michel Magnien, « Présentation », *op. cit.*, p. 24.
[56] Andrzej Szczeklik, *Catharsis ou l'Art de la médecine*, traduction de Agnès Wiśniewski, préface de Czesław Miłosz, Lausanne, Les éditions noir sur blanc, 2008, p. 87. Pour la citation dans la citation, voir le pseudo-Plutarque, *De la musique*, traduction de François Lasserre, Lausanne, Urs-Graf, coll. « Bibliotheca helvetica romana », 1954.

associée à sa grande beauté, une association qui a donné lieu à de nombreuses adaptations artistiques. Si nous nous cantonnerons ici au théâtre, le fameux « roi fou » a aussi inspiré les poètes (*À Louis II de Bavière* de Paul Verlaine, *Le Roi lune* de Guillaume Apollinaire publié dans le recueil *Le Poète assassiné* ou *Le Roi sans reine* de Léo Larguier…), les romanciers (*L'Ennemi des lois* de Maurice Barrès, *Louis II de Bavière : Hamlet roi* de Guy de Pourtalès, *Le Roi vierge* de Catulle Mendès...) et même un manga japonais. En mai 1976, le chorégraphe John Neumeier avait présenté une version revisitée du *Lac des cygnes*, inspiré par Louis II et intitulé *Illusionen – wie Schwanensee*. Tout cela sans parler des nombreux films pour la télévision et le cinéma (dont *Ludwig ou le Crépuscule des dieux*[57] de Luchino Visconti) ou des documentaires qui lui sont consacrés. En plus des divers comportements pathologiques et obsessions qui ont émaillé sa vie, le mystère que représente, aujourd'hui encore, sa mort toujours inexpliquée (s'agit-il d'un suicide ? D'un meurtre ? D'une noyade ? Et que penser du fait que le psychiatre qui l'accompagnait soit mort avec lui ?) est une source inépuisable de spéculations. La fascination exercée par Louis II de Bavière n'est pas réservée aux nationalistes allemands ou aux nostalgiques puisque l'auteur dramatique norvégien Björnson rêvait déjà d'écrire une pièce inspirée par ce roi qu'il comparait (tout comme Guy de Pourtalès) à un autre célèbre prince du théâtre dont la santé mentale a été longuement débattue.

> Biörnstierne Biörnson a fait l'aveu qu'il avait longtemps rêvé d'écrire une pièce sur le roi de Bavière, d'être le Shakespeare de cet Hamlet : "Quel magnifique sujet que ce grand esprit qui, fait pour l'idéal, ne comprenant pas le monde et incompris de lui, vécut toujours isolé sur son trône, sans que personne pût l'approcher ! Il fut si bon pour son peuple, cependant ! L'idéale figure de ce prince, sa mort et celle du brave docteur, que tout cela est dramatique, et que je suis tenté de présenter cette vie dans une pièce[58] !"

Le roi Louis II de Bavière peut être vu, en quelque sorte, comme un personnage déjà pré-écrit pour toute forme de littérature et pour le théâtre en particulier : enfant élevé dans la solitude et la rigueur pour le préparer au mieux à ses futures obligations, il s'est réfugié dans un monde de rêverie nourri par les légendes allemandes. Une fois couronné, il s'est peu intéressé à la politique, abandonnant au fil du temps ses responsabilités au gouvernement bavarois. Il se passionnait pour l'Histoire, les arts (il écrivait dans une lettre : « Le théâtre est

[57] Luchino Visconti, *Ludwig ou le Crépuscule des dieux*, Ugo Santalucia/Dieter Geissler, 1972.
[58] Jacques Bainville, « Avant-propos » dans Jacques Bainville, *Un roi wagnérien, Louis II de Bavière*, *op. cit.*, p. XI.

vraiment une détente après une journée chargée[59] ») et en particulier pour l'opéra puisqu'il fut très longtemps le mécène de Wagner qu'il appelait « l'Ami ». Le comte Blome résume les obsessions et les fantaisies de Louis II dans une lettre adressée au ministre autrichien Mendsdorff.

> Si mon opinion sur le jeune prince est fondée, je dois dire que la nature l'a doué de plus d'imagination que d'intelligence, et que, dans son enfance, on a surtout négligé son cœur. Il est à l'excès satisfait de lui-même et capricieux, et il fait preuve d'un manque évident de considération pour autrui. Le roi n'aime point suivre les conseils qu'il n'a pas sollicités… Les hommes de lettres, les artistes, obtiennent plus facilement des audiences que les autres citoyens. Les goûts essentiels de Sa Majesté la portent vers la musique et la littérature, et en ce qui concerne la musique – étant donné qu'il n'est pas vraiment musicien –, il se laisse séduire plus par les paroles que par la musique. La poésie de *Lohengrin* et celle des autres opéras de Wagner basés sur de vieilles légendes teutonnes, sont à l'origine de sa prédilection pour la musique de ce compositeur[60].

Cette passion pour les arts de la scène permet aux auteurs dramatiques de jouer avec les mises en abyme et les multiples références à l'histoire du théâtre et de l'opéra. Le roi faisait donner des représentations de ses œuvres préférées (comme *Esther* de Racine, pièce que nous verrons dans le chapitre consacré au jeune public) dont il était l'unique spectateur. Louis II avait mis en scène sa vie et ses doubles dramatiques s'adonnent encore à cette passion. Ainsi Thierry Debroux rend compte dans sa pièce *Le Roi lune* des enjeux politiques de la maladie du roi à travers un faux procès. Louis II décide brusquement de mettre en scène ce divertissement où le ministre invité, déguisé en bouffon après avoir longuement attendu son introduction, doit s'improviser avocat avant de devenir l'accusé, selon les désirs du roi. Bien sûr, seul le metteur en scène connaît les personnages, le texte et l'intrigue, il ne supporte aucune proposition et ses « acteurs » d'un jour doivent se plier à ses désirs, quitte à en mourir.

> **Otto** : Vous m'aviez confié le rôle de l'avocat de la défense. Vous avez peut-être fait une erreur de distribution. Ceci sonnait comme une plaidoirie.
> **Louis II** : J'ai compris, pendant que je vous parlais tout à l'heure, qu'il était inutile d'espérer que vous reconnaissiez la moindre de vos erreurs. Si nous passions au verdict, sans plus tarder ?
> **Otto** : On ne pourrait pas grignoter quelque chose avant ? Le temps d'une délibération, par exemple. Je ne demande pas grand-chose. Un cornichon ferait très bien l'affaire. Mais un gros, un bon gros cornichon.
> **Louis II** : Ne vaut-il pas mieux se présenter devant ses juges le ventre vide ?
> **Otto** : Je vous demande pardon ?

[59] Lettre de Louis II de Bavière citée par Desmond Chapman-Huston, *Tragédie fantastique*, traduction de Anne-Marie Soulac, Paris, Hachette, 1957, p. 95.
[60] Lettre du comte Blome citée par Desmond Chapman-Huston, *ibid*., p. 87.

Louis II : Me demander pardon ne suffira pas, je le crains. J'avais oublié de vous dire : le sens de ce procès a changé. L'accusé a changé de nature. Ce n'est plus Louis II de Wittelsbach que l'on juge, mais vous.
Otto : Je suis d'accord pour jouer à tout ce que vous voulez, même au pendu si ça vous chante, mais… je vous en prie… un peu de salami et un morceau de pain, même rassis.
Louis II : Vous n'avez pas très bien compris. Il ne s'agit plus d'un jeu. Et la sentence, quelle qu'elle soit, sera exécutée.
Otto : Je suis ministre, Votre Majesté.
Louis II : Oui mais ici, cela ne compte pas. Ici est l'endroit de ma folie. Les règles sont différentes.
Otto : Puis-je savoir au moins de quoi l'on m'accuse ?
Louis II : De haute trahison et tentative de coup d'état.
Otto : Rien que cela. Bon dieu mais cela mérite au moins… la peine de mort.
Louis II : C'est vous qui l'avez dit.
Otto : Cessons de plaisanter, voulez-vous. D'ailleurs je vais aller me changer. Il fait très chaud ici. J'en profiterai pour passer par la cuisine…
Louis II *(il sort une petite arme à feu)* : Asseyez-vous, Monsieur, et attendez la fin du procès. Je n'ai jamais aimé la chasse mais, à cette distance, je ne pense pas que je vous raterais.
Otto : Vous êtes…
Louis II : Fou ? Admettons, cela suffira donc comme explications au reste du monde si l'on découvre votre cadavre. Ils m'enfermeront. Et alors ? N'est-ce pas ce que, de toute façon, vous projetiez de faire[61] ?

En plus de sa passion immodérée pour l'opéra, il sacrifia les finances de son royaume pour faire construire des châteaux fabuleux qui font partie, aujourd'hui, des monuments les plus visités d'Allemagne. Sa vie amoureuse mouvementée rajoute des éléments à la légende déjà bien fournie : son idylle platonique avec sa cousine Élisabeth de Wittelsbach surnommée Sissi (et connue dans le monde entier grâce aux films d'Ernst Marischka), ses fiançailles rompues avec la duchesse Sophie-Charlotte et son homosexualité mal refoulée (Louis s'entichera régulièrement d'hommes de toutes les conditions dont il exigeait la présence auprès de lui à la cour)… À la fin de sa vie, Louis II, en bon *pharmakon*, vivait reclus, faisait de grandes promenades en traîneau la nuit et ses domestiques avaient interdiction de le regarder ou de lui adresser la parole. Il s'était en tout point retiré du monde et des relations interpersonnelles, ne communiquant que par écrit (ces fameux billets ont pour beaucoup servi de preuves juridiques de la maladie du roi). Sa vie était, déjà de son vivant, une « tragédie fantastique » (selon le titre de la biographie que Desmond Chapman-Huston a consacré à Louis II de Bavière) qui ne pouvait qu'inspirer les auteurs à venir.

Jacques Josselin a choisi de montrer les troubles du comportement de Louis II de Bavière et ses conséquences à travers le recours au masque, là où Thierry Debroux avait adopté le principe du théâtre dans le théâtre avec son faux procès. La liste des personnages est divisée en deux, la première partie est consacrée aux acteurs (ils seront cinq sur scène) et la

[61] Thierry Debroux, *Le Roi lune*, *op. cit.*, p. 30-32.

seconde à la répartition des masques. Il y a deux rôles présents durant toute la représentation (Louis II et Wagner) pour lesquels les acteurs ne changent pas, mais deux autres comédiens (un homme et une femme) jouent tous les autres personnages identifiés par « un masque d'oiseau différent porté quelques secondes[62] », et cela sans compter les rôles du jeune garçon. Ainsi, tous les opposants à la volonté du roi ont le même visage (celui du comédien), le masque ne servant qu'à donner des repères au public. Dès que les spectateurs ont identifié le personnage qui vient d'entrer sur scène, l'acteur ôte son masque.

Le titre de la pièce de Jacques Josselin nous indique qu'elle s'intéresse tout particulièrement à la mort du roi et aux événements qui ont amené à son internement, c'est donc logiquement le docteur von Gudden qui est le premier personnage masqué à entrer en scène. Il est chargé d'évaluer la santé mentale du roi à la demande du prince Luitpold. Les ministres sont très inquiets, le roi prenant des décisions en dépit du bon sens.

> VON GUDDEN
> Sire, je vis ici la mission la plus épouvantable qu'on puisse imaginer… Quatre de mes confrères aliénistes vous observent et leurs rapports sont formels… Vous êtes… Moi, je ne peux encore me prononcer… Les autres disent que vous êtes fou. Le prince Luitpold, votre oncle, a dû prendre la régence…
> LOUIS II
> Pour combien de temps ? Oh ! Regardez… Il y a des mouettes noires sur le Starnberg, l'orage va revenir…
> VON GUDDEN
> Pour un an, sire. Le Prince a pris la régence pour un an. Au moins.
> LOUIS II
> Nous ne sommes pas fou. Non ? Vous le savez bien. Le prince Luitpold est un rebelle[63].

Von Gudden se montre respectueux mais prudent à l'égard d'un roi aux réactions imprévisibles qui voit par la fenêtre des « mouettes noires ». Louis II était connu pour exiger de ses serviteurs qu'ils adoptent certaines attitudes et certaines postures en sa présence : ils ne devaient pas regarder le roi et se mettre à genoux pour s'adresser à lui… L'acteur jouant (à ce moment de la pièce) von Gudden pourra appuyer ses paroles à travers une gestuelle bien précise qui, de plus, aidera les spectateurs à identifier l'aliéniste quand le personnage reviendra plus tard dans la pièce.

La conduite fantasque du roi fait craindre pour l'avenir du royaume dans un contexte politique troublé. L'obsession du roi pour Richard Wagner le détourne de sa fonction politique, ce qui se confirme quand l'acteur porte le masque du ministre von Pfistermeister.

[62] Jacques Josselin, *op. cit.*, hors pagination.
[63] *Ibid.*, p. 6.

LOUIS II
Baron, j'ai à vous entretenir d'une affaire qui ne peut souffrir aucun retard.
VON PFISTERMEISTER
(Se démasquant) C'est sans doute, Vôtre Majesté, de cette affaire compliquée du Schleswig-Holstein, les duchés de l'Elbe et le chancelier Bismarck…
LOUIS II
J'ai déjà rencontré le chancelier Bismarck…
VON PFISTERMEISTER
Ah…
LOUIS II
Et c'est un homme très intéressant… Mais ce n'est pas cela que j'attends de vous, baron von Pfistermeister…
VON PFISTERMEISTER
(Très troublé) Sire, je suis à la disposition de tout ce que…
LOUIS II
Je vous demande simplement de retrouver, où qu'il soit, Richard Wagner[64].

Josselin prend soin de donner un contexte historique précis avec quelques noms aux consonances très germaniques, mais il est évident que, même si le roi rappelle qu'il a déjà rencontré Bismarck, cela n'éveille chez lui qu'un intérêt très limité. Son esprit est ailleurs, il a besoin de Wagner. Si le ministre est venu consulter le roi pour des questions politiques, il repart avec une toute autre mission. Là encore, l'avenir de la Bavière est incertain.

Dans l'extrait de la pièce de Jacques Josselin donné ci-dessus, la didascalie précise que l'acteur ôte son masque pour incarner le ministre. Les masques ne doivent pas être des masques humains, mais représenter des oiseaux, choisis pour leur adéquation avec la personnalité qu'ils sont censés évoquer. Ceci donne aux accessoiristes une orientation esthétique qui rappelle plutôt le masque vénitien, souvent orné de plumes, au détriment d'un masque plus sobre. Le théâtre grec utilisait lui aussi le masque afin que le public identifie aisément le personnage et cela quel que soit le genre dramatique : la comédie, le drame satyrique, la tragédie. Le masque ne devait pas être perçu comme une gêne pour susciter la *catharsis*.

Il est courant que l'on oppose Platon à son ancien élève Aristote, lequel avait pris ses distances avec l'enseignement de son maître bien avant la mort de celui-ci. Platon aurait été rancunier et se serait alors plaint qu'Aristote « l'avait traité comme ces poulains qui, à peine nés, ruent contre leur mère[65] ». Les différences entre les idées de deux philosophes sont évidentes à propos de la *mimêsis* (« imitation » ou « représentation » selon les traductions), ce qui entraîne de fait une vision différente de la *catharsis*.

[64] *Ibid*., p. 37.
[65] Extrait de Diogène Laërce, *Vies, Doctrines et Sentences des philosophes illustres*, traduction de Charles-Marie Zevort, Paris, Charpentier, 1847, cité par Michel Magnien, « Présentation », *op. cit*., p. 7.

> Il semble que la tradition oppose là-dessus deux doctrines. L'une, se recommandant d'Aristote, tient le spectacle pour un exutoire qui, permettant aux passions du spectateur de s'épancher hallucinatoirement (en quelque sorte, par procuration), protège *ipso facto* la société des égarements et des excès qu'elles entraînent. L'autre, qui hérite de la défiance platonicienne de la *mimesis*, considérée comme agent de corruption et de pollution de l'âme, porte condamnation des spectacles, au soupçon qu'ils donnent le mauvais exemple, incitent au mensonge, à l'injustice et à la violence, en tout cas accoutument à la fausseté.
> Il est au moins un point sur quoi elles concordent : la représentation des passions appelle une projection ou une identification du spectateur qui ne saurait rester neutre[66].

Si Aristote considère le théâtre comme un moyen de maintenir la paix dans la cité en offrant un exutoire aux passions mauvaises des citoyens, Platon condamne le théâtre dans son livre intitulé *La République* où il privilégie l'aspect pédagogique de la poésie narrative chantée. À travers la figure de Socrate, Platon n'admet pour toute poésie dans sa cité idéale que les « hymnes en l'honneur des dieux et les éloges des gens de bien[67] ». Dans les *Lois*, il autorise les hommes de la cité âgés de plus de soixante ans (qu'il considère, grâce à leur grand âge, comme les plus raisonnables, donc les plus aptes à remplir cette fonction) à représenter des histoires tirées de la mythologie, car ils sauront choisir les meilleurs épisodes, pédagogiquement parlant, pour éduquer les spectateurs. Paradoxalement, les auteurs contemporains aiment à s'inspirer de gens qui, s'ils ont occupé des situations prestigieuses, ne sont pas des exemples à suivre…

Pour Platon, la *mimêsis* devenant une pratique dangereuse, celle-ci doit être contrôlée grâce à un règlement strict, pour ne pas mettre en danger la cité idéale :

> Et certes, repris-je, si j'ai bien d'autres raisons de croire que notre cité a été fondée de la façon la plus correcte qui fût possible, c'est surtout en songeant à notre règlement sur la poésie que je l'affirme.
> Quel règlement ? demanda-t-il.
> Celui de n'admettre en aucun cas la poésie imitative. Qu'il faille absolument refuser de l'admettre, c'est, je crois, ce qui apparaît avec plus d'évidence, maintenant que nous avons établi une distinction nette entre les divers éléments de l'âme.
> Comment l'entends-tu ?
> Pour le dire entre nous – car vous n'irez pas me dénoncer aux poètes tragiques et aux autres imitateurs – toutes les œuvres de ce genre ruinent, ce semble, l'esprit de ceux qui les écoutent, lorsqu'ils n'ont point l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement.
> […] l'imitation n'est qu'une espèce de jeu d'enfant, dénué de sérieux[68].

[66] Michel Guérin, *La Terreur et la Pitié*, Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », 1990, p. 47.
[67] Platon, *La République*, introduction, traduction et notes de Robert Baccou, Paris, Garnier frères, coll. « GF », 1966, p. 372.
[68] *Ibid*., p. 359 et 367.

Selon Platon, le théâtre est condamnable car il détourne les citoyens des « vraies » préoccupations. La *mimêsis* peut, selon lui, corrompre le spectateur en lui donnant de mauvais exemples. Son effet pour le public est donc négatif. Son disciple Aristote, au contraire, voit à travers la *catharsis* suscitée par la *mimêsis* un acte de « santé publique ». Le récit chanté tel que le préconise Platon (donc, sans *mimêsis*) n'apporte ni la « purgation » du théâtre ni la « joie inoffensive » comme la musique. L'art dramatique, selon le maître, aurait essentiellement une valeur éducative.

Par-delà la querelle des deux philosophes sur le moyen d'atteindre la *catharsis*, le grand mystère que renferme cette notion réside aussi dans les deux passions nommées par Aristote : comment expliquer que le fait de provoquer « pitié et frayeur » (soit, *a priori*, une expérience désagréable pour le public) puisse rétablir un équilibre chez le spectateur ? Il était couramment admis à cette époque que la *catharsis* relevait de ces deux passions. Les philosophes grecs tenaient cela pour admis au-delà du seul Aristote, mais cela est-il toujours le cas dans les écritures dramatiques contemporaines ?

Pour comprendre véritablement la *catharsis*, il faudrait parvenir à :

> … caractériser le mécanisme (intellectuel, psychologique, symbolique, alchimique ?) qui entre en œuvre dans l'épuration des passions, à définir l'extension exacte de celle-ci (est-elle spécifique à la tragédie ? peut-elle être étendue à la comédie ? à la narration ? à tout œuvre artistique ?) et le lieu exact où doit s'opérer l'épuration (faut-il considérer, comme nous y invite une lecture rigoureuse du texte, que c'est à l'artiste qu'est dévolu le rôle de filtration des passions en proposant des représentations déjà épurées, ou, au contraire, que c'est à l'âme du spectateur d'épurer une réalité qui peut être re-présentée dans toute sa violence). […] Les multiples interprétations faites de la notion de *catharsis* délimitent des choix esthétiques fondamentaux. […] Leur point commun est d'admettre, contre Platon et avec Aristote, le caractère potentiellement bénéfique des représentations littéraires[69].

Déterminer tous ces mécanismes, à partir des notes prises par Aristote en vue d'une communication orale (donc un texte reconnu comme étant « trop elliptique, pour ne pas dire obscur[70] » parce qu'incomplet), sera certainement un cercle sans fin où toutes les interprétations seront plus ou moins acceptables, faute de mieux. Actuellement, nous disposons d'un très grand nombre de commentaires qui ont été réunis sous diverses dénominations au fil du temps en fonction de leurs points communs.

[69] Alexandre Gefen, *La Mimèsis*, textes choisis et présentés par Alexandre Gefen, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, p. 82.
[70] Tzvetan Todorov, « Préface » dans Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 5.

b) De très (trop) nombreuses interprétations

Nous l'avons dit, *La Poétique* d'Aristote est un texte qui est passé relativement inaperçu jusqu'à la Renaissance, période où il a été littéralement « découvert ». La condamnation du théâtre par l'Église n'est sans doute pas étrangère à ce phénomène et pourtant la *catharsis* telle qu'elle est décrite par Aristote n'est pas si éloignée des préoccupations des premiers théologiens. L'un des quatre « pères de l'Église », saint Augustin (354-430), était un grand amateur de théâtre avant de se convertir au manichéisme puis au christianisme. Il décrivait dans ses *Confessions* une expérience qui évoque le paradoxe de la *catharsis*.

> J'avais aussi en même temps une passion violente pour les spectacles du théâtre, qui étaient pleins des images de mes misères, et des flammes amoureuses qui entretenaient le feu qui me dévorait. Mais quel est ce motif qui fait que les hommes y courent avec tant d'ardeur, et qu'ils veulent ressentir de la tristesse en regardant des choses funestes et tragiques qu'ils ne voudraient pas néanmoins souffrir? Car les spectateurs veulent en ressentir de la douleur ; et cette douleur est leur joie. D'où vient cela, sinon d'une étrange maladie de l'esprit? Puisqu'on est d'autant plus touché de ces aventures poétiques que l'on est moins guéri de ses passions, quoique d'ailleurs on appelle misère le mal qu'on souffre en sa personne, et miséricorde la compassion qu'on a des malheurs des autres[71].

Si l'on modifiait légèrement la dernière phrase de la citation en remplaçant « misère » par « frayeur » et « miséricorde » par « pitié », le texte de Saint Augustin serait bien proche de *La Poétique* d'Aristote. Il évoque une expérience désagréable, provoquée par des spectacles vus au théâtre, mais qui a cette capacité étrange de se transformer en plaisir. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est qu'il compare ce penchant à une « étrange maladie de l'esprit ». De là à en conclure qu'apprécier le théâtre est le signe d'un déséquilibre mental ou d'une perversion, il y a un pas qu'on ne saurait franchir sans précaution… Saint Augustin reprend dans un autre texte sa comparaison médicale entre le théâtre et la maladie, ce qui n'échappe pas à Antonin Artaud quand lui-même établit des parallèles entre le théâtre et la peste.

> Saint Augustin dans *La Cité de Dieu* accuse cette similitude d'action entre la peste qui tue sans détruire d'organes et le théâtre qui, sans tuer, provoque dans l'esprit non seulement d'un individu, mais d'un peuple, les plus mystérieuses altérations.
> […]

[71] Saint Augustin (1649), *Confessions*, traduction de Robert Arnauld d'Andilly et Odette Barenne, édition établie par Philippe Sellier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993, p. 89.

> L'esprit croit ce qu'il voit et fait ce qu'il croit : c'est le secret de la fascination. Et saint Augustin ne révoque pas en doute un seul instant, dans son texte, la réalité de cette fascination. Cependant il y a des conditions à retrouver pour faire naître dans l'esprit un spectacle qui le fascine : et ce n'est pas une simple affaire d'art.
> Car si le théâtre est comme la peste, ce n'est pas seulement parce qu'il agit sur d'importantes collectivités et qu'il les bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois victorieux et vengeur. Cet incendie spontané que la peste allume où elle passe, on sent très bien qu'il n'est pas autre chose qu'une immense liquidation.
> Un désastre social si complet, un tel désordre organique, ce débordement de vices, cette sorte d'exorcisme total qui presse l'âme et la pousse à bout, indiquent la présence d'un état qui est d'autre part une force extrême et où se retrouvent à vif toutes les puissances de la nature au moment où celle-ci va accomplir quelque chose d'essentiel.
> […]
> Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient opprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile[72].

Nous comprenons mieux alors la méfiance de l'Église face au théâtre qui devient alors une pratique ambivalente : « Il se peut que le poison du théâtre jeté dans le corps social le désagrège, comme dit saint Augustin, mais il le fait alors à la façon d'une peste […] Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison[73]… » Quand Artaud aborde la libération de « l'inconscient opprimé » grâce à l'expérience pénible qui demande, pour qu'elle soit bien vécue par le collectif, « une attitude héroïque et difficile », on peut avancer qu'il s'agit là d'une *catharsis*. Cela n'est certainement un hasard si Artaud érige Van Gogh en *pharmakon* parfait et que le peintre inspire encore les auteurs dramatiques contemporains.

Le rejet du théâtre par l'Église ainsi que la difficulté de faire connaître un texte rédigé en grec ancien (qui, de plus, aurait été trouvé très endommagé et donc difficile à déchiffrer) ont certainement été des obstacles à la diffusion de la *Poétique* d'Aristote, ce qui a entraîné cette reconnaissance tardive. À la Renaissance, le texte arrive en France grâce à la traduction latine et posthume d'un médecin d'origine italienne parue en 1561. Bien que la qualité de l'œuvre de Scaliger laisse à désirer, son influence sera considérable sur le théâtre occidental et notamment sur le théâtre classique français.

> Lorsque, par l'intermédiaire des *Poetices Libri VII* de Jules-César Scaliger, le texte est introduit en France, un Corneille ou un Racine y trouveront matière à défendre leurs créations : l'un en prétendant montrer, dans ses *Discours*, qu'il favorise l'édification du spectateur, l'autre en faisant valoir, dans ses préfaces, le plaisir qu'il procure. Dans sa

[72] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 37-41.
[73] *Ibid*., p. 45-46.

Dramaturgie de Hambourg (1767-1768), c'est encore en s'inspirant de l'œuvre du Stagirite que Lessing réagit contre le classicisme français[74].

Là encore, les commentaires divergent et s'opposent, entre les tenants d'une *catharsis* « morale » ou « esthétique », mais les auteurs dramatiques et les théoriciens se réclameront longtemps de *La Poétique* d'Aristote, malgré des interprétations parfois très différentes. Parmi ces nombreux textes, nous ne nous intéresserons qu'aux commentaires les plus connus avant de nous pencher plus spécifiquement sur la question de la frayeur et des pièces contemporaines qui exploitent cette passion, toujours dans le souci de ce lien entre la *catharsis* et la maladie mentale telle qu'elle est représentée au théâtre aujourd'hui.

- La *catharsis* morale et le théâtre classique français

Platon voyait le théâtre comme un art condamnable du fait de son recours à la *mimêsis* : l'artiste produit des images contrairement à l'artisan qui, lui, produit de la réalité. L'artiste offre donc des images déformées de la réalité qui sont par la suite susceptibles d'influencer les citoyens. Platon sous-entend bien sûr que cette influence est néfaste et qu'il faut donc en protéger la société. C'est le cas de nos trois personnalités mises en scène qui ont été écartées de la vie publique en raison de leurs maladies : Van Gogh vit une existence d'artiste solitaire (il raconte comment les gens des villages où il s'installe ne le fréquentent pas et le tiennent pour un fou), Louis II sera destitué après avoir épuisé les finances de son royaume et Louis Althusser cachait ses divers passages en institutions psychiatriques. Cet isolement est rendu dans le théâtre contemporain par un lieu d'action unique (le protagoniste ne « sort » pas de cet endroit qu'il considère comme un refuge).

C'est en Italie que sont apparues les premières tentatives d'interprétation de la *catharsis*, influencées à la fois par le catholicisme et le stoïcisme. Les premiers penseurs de la *catharsis* aristotélicienne ne pouvaient pas envisager cette notion autrement, le contexte culturel ne leur laissant que peu de libertés intellectuelles.

[74] Barbara Gernez, « Introduction » dans Aristote, *Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997, p. VIII.

> Pour ces théoriciens renaissants, qui, pour la plupart, s'inscrivaient dans une perspective éthico-pédagogique de la littérature, la réponse ne faisait pas l'ombre d'un doute : il s'agissait de purger là tous les affects, émotions ou passions répréhensibles, c'est-à-dire les vices les plus courants de l'âme humaine, la colère, la cupidité, la vanité, la luxure, l'envie, l'avarice. Ainsi, pour les premiers commentateurs de la *Poétique*, le sens obvie de cette "*catharsis des passions*", telle que la posait Aristote, fut donc celui qui en faisait une notion essentiellement morale. Dans leur optique, la tragédie avait pour but de purifier l'âme des passions pernicieuses susceptibles de la corrompre, toutes les passions étant vues d'emblée, dans une perspective aussi bien stoïcienne que chrétienne, comme essentiellement mauvaises et condamnables[75].

La *catharsis*, quand le texte de la *Poétique* arrive en France grâce à la traduction de Scaliger, est déjà « orientée » vers une interprétation moralisante. Les théoriciens italiens avaient écarté l'idée du plaisir (la recherche active du plaisir étant perçue comme condamnable par l'Église et les lettrés de l'époque étant souvent des hommes d'Église, non des artistes comme aujourd'hui) au profit de la *catharsis* en elle-même, donnant ainsi une utilité pédagogique à la tragédie. Il faut ajouter que les recherches littéraires n'étaient pas favorables à une interprétation originale car, comme le souligne Teresa Chevrolet, « pour expliquer cette lecture opiniâtrement moralisatrice du texte de la *Poétique* […] ses premiers interprètes n'étaient absolument pas préparés à en concevoir d'une façon autre que morale les dispositifs conceptuels qu'il offrait[76] ». Ainsi, quand Corneille répond, par l'intermédiaire de ses *Trois discours sur le poème dramatique* à l'ouvrage de l'abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, il ne peut que donner à la *catharsis* une fonction éducative puisque le texte n'était, en quelque sorte, pas interprétable autrement à cette époque.

La fameuse règle des trois unités comprend l'unité de lieu qui est une base dramaturgique de nos textes à l'étude car les pièces se jouent dans un espace unique, à l'exception de *Nous, Théo et Vincent Van Gogh*. Dans la mise en scène de Jean Menaud, une attention toute particulière est donnée aux textures des matériaux employés et rappelle les tableaux de Vincent : « Le plâtre s'écaille. Des traces de papier peint arraché. Des graffitis creusés par un couteau, un clou. Par endroits les marques plus pâles de tableaux disparus. Des restes de boiseries. […] Le décor est traité d'une manière très réaliste. Du blanc sale au gris-vert-jaune[77]. » La scénographie souligne l'opposition des choix de vies des deux frères, Théo menant une vie bourgeoise alors que Vincent s'enfonce à la fois dans la misère et la maladie, mais il n'existe pas de frontière entre eux : les deux frères peuvent se rejoindre au centre du plateau au-delà de la distance qui les sépare.

---

[75] Teresa Chevrolet, « "*Che cosa è questo purgare ?*": la *catharsis* tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance » dans *Études épistémè*, n° 13, 2008, p. 40.
[76] *Ibid*., p. 44.
[77] Jean Menaud, *op. cit*., p. 5

Si le texte de Jean O'Cottrell intitulé *Van Gogh autoportrait* est un monologue, Théo est très présent dans le texte car le personnage de Vincent y fait souvent référence. Le plateau est vide, à l'exception de quelques objets inspirés par les tableaux du peintre. Jean O'Cottrell (qui est à la fois l'auteur, le metteur en scène et l'acteur de son texte) a choisi de ne pas mettre en avant l'errance de son protagoniste à travers de nombreux décors qui auraient évoqué les divers endroits où Vincent avait vécu, mais ce qui a toujours été l'élément stable dans sa vie, la peinture. Où qu'il se trouve, Vincent peignait, la chambre qu'il louait n'avait que peu d'importance.

Le principe de l'unité de lieu est aussi adopté pour évoquer la vie de Louis Althusser. *Le Caïman* d'Antoine Rault se déroule dans l'appartement du philosophe. Le secret à propos de la maladie d'Henri doit être conservé par un petit groupe de proches. Cette scénographie préfigure l'assassinat de Juliette, car le lieu fermé est celui de la tragédie selon Michel Prunner : « Le huis clos d'un espace sans communication avec l'extérieur favorise les affrontements et les tensions. C'est l'univers de la tragédie, dont le lieu sans issue exprime l'enfermement passionnel des personnages[78]. »

Il y a aussi une unité de lieu dans *La Nuit d'Althusser* de Simon Jallade : l'histoire se passe dans le bureau du Préposé, membre de l'administration chargé de faire la lumière sur le meurtre d'Anne, femme de Louis Althusser. Il est le principal suspect. La didascalie concernant le décor est courte et sobre : « L'action se passe en une nuit, dans le bureau du Préposé[79]. » L'auteur laisse libre interprétation à toute équipe artistique désireuse de mettre en scène son texte, contrairement à Antoine Rault qui donne une description minutieuse du lieu.

> *Un bureau dans un vieil appartement du Quartier latin. Une porte à gauche : une chaise, calée sous la poignée, empêche qu'on puisse l'ouvrir. Une fenêtre au centre. Bien qu'il fasse encore jour, les volets sont fermés. À droite, une cheminée surmontée d'un haut miroir. Les murs sont couverts de rayonnages qui croulent sous les livres. À gauche de la fenêtre, posée sur une table de travail encombrée de papiers et d'objets divers, une vieille lampe à l'abat-jour jauni éclaire le portrait d'une jeune femme fixé au mur. Par terre, autour de la table, des feuilles de papier froissées ou déchirées. À l'avant-scène droite, des fauteuils, un lampadaire éteint et une table basse, elle aussi très encombrée. La pièce est en désordre. Des livres traînent par terre*[80].

[78] Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p. 54
[79] Simon Jallade, *La Nuit Althusser*, Chambéry, Comp'act, coll. « Les journées d'auteurs », 2005, p. 9. Création le 4 décembre 2004 à la médiathèque de Vaise à Lyon dans une mise en espace de Gilles Chavassieux.
[80] Antoine Rault, *op. cit.*, p. 17.

Les deux auteurs qui s'intéressent à la figure de Louis Althusser ont deux conceptions presque opposées de la scénographie. L'espace presque nu de Jallade est alors disponible pour les retours en arrière qui permettront aux spectateurs de comprendre comment la maladie du philosophe l'a amené dans ce fameux bureau. Chez Rault, le public peut interpréter le désordre comme un reflet de la bipolarité d'Henri dans une phase maniaque, à moins qu'il ne s'agisse que d'un encombrement « normal » chez un intellectuel peu enclin à s'intéresser à la routine du quotidien. Juliette était là pour ça, pour gérer les troubles : ceux du comportement, ceux du ménage.

Le décor qui devient un reflet du désordre intérieur du personnage principal est aussi à l'œuvre concernant Louis II de Bavière. Thierry Debroux et Jacques Josselin imaginent tous deux un espace théâtralisé qui devient une projection des fantasmes du protagoniste, ce qui est annoncé par le personnage d'Otto dans *Le Roi lune*.

> Le théâtre et la musique de Wagner – que le diable l'emporte – ont éloigné notre roi de la réalité. Le voici prisonnier de ses rêves. Le monde, je veux dire Son monde, est devenu un décor et nous, pauvres fourmis, de pâles figurants qui passent. Mais bientôt nous pourrons crier : "Rideau". Nous avons d'excellents médecins en Bavière. Ils connaissent leur rôle à la perfection. Sa Majesté sera mieux entre leurs mains qu'entre celles de Shakespeare[81].

Ce sera le rôle des médecins aliénistes de mettre fin aux fantasmes du roi et à la pièce de théâtre permanent qu'est devenue la vie de Louis II. La maladie fait aussi partie du décor de la pièce de Jacques Josselin. La scénographie de *À Berg, ce treizième jour…* représente :

> une "boîte à songes" – c'est donc l'intérieur d'un cube tendu de noir, du plafond au plancher – à moins que ce ne soit une cellule matelassée, ou encore l'intérieur d'un crâne.
> Sur le mur du fond, il y a les armoiries imaginaires de la Folie, faites de plumes ensanglantées et d'oiseau qui palpitent encore et saignent.
> Un immense cygne très théâtral, avec des ailes mécaniques, qui est à la fois monture, trône, lit ou calèche. Et quelques sièges tarabiscotés qui entrelacent des becs d'oiseaux menaçants[82].

Le décor suit le thème des oiseaux, tout comme les masques, et cette métaphore sera aussi présente dans le texte : régulièrement les personnages évoquent des oiseaux merveilleux comme des « mouettes noires » (déjà mentionnées plus haut) ou des « cigognes bleues ». Cette fantaisie participe à la création, autour de Louis II, d'un univers fantastique où sa volonté fait loi, loin de la bassesse du peuple bavarois qui préfère la bière au champagne…

[81] Thierry Debroux, *op. cit.*, 2005, p. 9.
[82] Jacques Josselin, *op. cit.*, p. 1.

Thierry Debroux choisit pour sa pièce un décor qui évoque les fameux dîners du roi et ses célèbres châteaux : « Une grande table dressée avec magnificence. Douze couverts. Au fond, le portrait de Louis XIV dans son manteau d'hermine. Quelques bustes de roi[83]. » Si le décor du *Roi lune* est un peu plus réaliste que celui de *À Berg, ce treizième jour…*, il est tout aussi spectaculaire, à la mesure des troubles du comportement du roi. Néanmoins, comme toute bonne tragédie qui se respecte le plateau évoque un palais, espace que le théâtre classique dédie à la tragédie et à la *catharsis*.

Corneille prend de la distance avec la règle des trois unités et il ne se hasarde pas à donner un commentaire trop philosophique de la *Poétique*. Il cherche avant tout à se démarquer de l'abbé d'Aubignac : il se pose en homme de théâtre « professionnel » face à un théoricien. En cela, il n'oublie pas que le public doit être considéré comme un ensemble d'individus différents les uns des autres, ce qui prend toute son importance quand un auteur dramatique cherche à créer un effet particulier. Pour Corneille, il faut montrer au public les dangers potentiels des passions et il cite plusieurs pièces de son temps (dont *Le Cid*, malgré la querelle qu'avait provoquée cette pièce) pour étayer son argumentation. Afin d'atteindre cet objectif, l'auteur doit montrer les périls auquel s'exposerait l'homme qui se laisserait guider par ses passions. Dans le théâtre contemporain, l'homme en péril n'est plus celui qui vit selon ses émotions mais celui qui se laisserait guider par sa maladie.

Corneille rejoint les idées de son contemporain Pilet de la Mesnardière, qui était à la fois docteur en médecine et auteur dramatique, à propos des effets que doit provoquer le théâtre chez le spectateur :

> Et si la Fable qu'il expose, finit par la punition de la Personne détestable, il doit dépeindre en ses supplices de si effroyables tourmens & de si cuisans remors, qu'il n'y ait point de Spectateur coupable du mesme crime, ou disposé à la commettre, qui ne tremble de frayeur lorsqu'il entendra les plaintes, les cris, & les hurlements qu'arrachent des maux si sensibles au criminel qui les endure[84].

Un auteur dramatique (sous-entendu : un « bon » auteur dramatique), pour atteindre le but fixé à la tragédie par Aristote (soit la *catharsis*), doit montrer sur scène des personnages mis en péril par leurs passions, mais ces exemples, pour être efficaces, doivent être

[83] Thierry Debroux, *op. cit.*, p. 5.
[84] Hyppolite-Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, De Sommaville, 1639, cité par Anne Cassou-Noguès et Marie-Aude de Langenhagen, *Racine*, Levallois-Perret, Studyrama, coll. « Panorama d'un auteur », 2004, p. 47

soigneusement choisis, ce qui explique les commentaires d'Aristote à propos du choix des caractères.

Les théoriciens classiques français peuvent paraître bien loin du théâtre antique grec et les contextes socio-culturels difficilement conciliables. Il peut sembler maladroit d'interpréter Aristote grâce à la théologie catholique et de l'appliquer au théâtre classique tant cela est anachronique. Pourtant, certains critiques dépassent cette difficulté et font le rapprochement entre le rituel du *pharmakon* grec et la tragédie classique.

> Pour tous ces classiques, le théâtre agit à la manière d'un *pharmakon*, c'est-à-dire à la fois d'une drogue et d'un remède, dans un double mouvement simultané. En effet, la tragédie brouille la raison et excite les passions, mais d'une part celles-ci restent prisonnières de l'enceinte du théâtre, et ne sont donc pas dangereuses ; d'autre part, le théâtre fournit l'antidote qui débarrasse l'âme de ses passions[85].

René Girard défend, dans son ouvrage intitulé *La Violence et le Sacré*, l'idée que la volonté des théoriciens classiques de revenir à la *catharsis* n'est que le signe d'un désir très présent dans cette société de pureté ; le théâtre n'en serait devenu que, rétrospectivement, l'aspect le plus évident. Il donne pour illustrer son propos l'exemple de la médecine de l'époque : « Dans les clystères et les saignées du XVII^e^ siècle, dans le souci constant d'*évacuer* les humeurs peccantes, nous n'avons aucune peine à reconnaître la présence obsessive de l'expulsion et de la purification comme thème médical essentiel[86]. » Ici encore, le rapprochement entre théâtre et médecine semble naturel, comme symptôme d'un ensemble culturel. Cela nous amène tout naturellement à l'examen de la *catharsis* dite médicale et psychanalytique.

- La *catharsis* médicale et ses théoriciens germaniques

Jacob Bernays, philologue allemand, a longuement étudié les philosophes grecs durant sa carrière, mais sa lecture ouvertement « médicale » de la *Poétique* est certainement sa théorie la plus connue. Il considère que la *catharsis*, selon les Grecs, ne peut avoir que deux interprétations possibles : « *soit* l'expiation d'une faute au cours de cérémonies déterminées

[85] Tony Gheeraert, « La *catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens » dans *Études épistémè*, n° 1, 2002, p. 118.
[86] René Girard, *op. cit.*, p. 433.

accomplies par des prêtres, *soit* l'amélioration ou l'adoucissement d'une maladie par des moyens d'allègement médicaux[87] ». Selon lui, il est évident que la *catharsis* doit être interprétée d'« un point de vue *pathologique*[88] », idée soutenue par le fait qu'Aristote était le fils d'un médecin et ne pouvait, à ce titre, qu'être sensible à la thérapeutique. Le philologue allemand résume la *catharsis*, en s'appuyant sur la *Poétique* et la *Politique*, à un processus qui s'adresserait principalement à l'être humain psychologiquement instable. Le théâtre serait donc un art guérisseur, destiné aux personnes instables potentiellement présentes dans le public.

> Bernays conclut : "La *catharsis* est une définition, transférée du physique au psychique, du traitement d'un (être humain) oppressé, (traitement) qui ne cherche pas à transformer (ou à refouler) l'élément qui oppresse, mais (qui) veut (au contraire) exciter cet élément et le mettre en avant par poussées pour provoquer par là le soulagement de l'oppressé." Enfin, Bernays ajoute : "Il arrive dans les explications d'Aristote que ce n'est pas le matériau morbide qui apparaît comme l'objet de la *catharsis*, mais l'être humain déséquilibré[89]."

Cette interprétation a été vivement critiquée, notamment à propos de l'aspect corporel de sa théorie, à une époque où la *catharsis* était vue uniquement comme un effet purement psychique et le spectateur considéré comme un « pur esprit ». Bernays était perçu comme le champion « d'un certain mécanisme médical et psychiatrique propre au siècle[90] » qui ne lui permettait pas de réfléchir à d'autres interprétations et le poussait à négliger les aspects politiques et artistiques étudiés par Aristote. Pourtant, malgré les critiques, les idées de Bernays auront une grande influence sur la génération à venir des penseurs allemands, notamment Friedrich Nietzsche et peut-être son neveu par alliance Sigmund Freud.

Comment revivre un traumatisme afin d'obtenir une abréaction ? Sur scène, cela induit plusieurs dramaturgies, comme celle du théâtre grec où les spectateurs connaissent déjà l'histoire et assistent à l'enchaînement des faits vers la catastrophe, l'événement funeste final. Dans une dramaturgie plus contemporaine, la catastrophe a déjà eu lieu et les personnages tentent de comprendre comment ils ont pu en arriver là.

---

[87] Jacob Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1880, p. 12, cité par Olivier von Ponton, *Nietzsche, philosophie de la légèreté*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 2007, p. 22.
[88] Jacob Bernays cité par Serge Tisseron, « La *catharsis* purge ou thérapie ? » dans *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, 1996, p. 183.
[89] *Idem*.
[90] Pierre Somville, *Essai sur la* Poétique *d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Vrin, 1975, p. 86.

Ces deux dramaturgies cohabitent pour mettre en scène nos *pharmakon*. L'évocation de la maladie mentale ou la présence du médecin est ce qui va déterminer la façon de raconter l'histoire (ou le traumatisme). Nous avons déjà vu avec *À Berg ce treizième jour…* de Jacques Josselin que le psychiatre fait partie des nombreux fâcheux qui empêchent le roi de s'adonner à ses passions dévorantes. Si le médecin est le premier personnage non-permanent à entrer sur scène, c'est que la maladie est déjà bien installée. Von Gudden intervient d'ailleurs pour annoncer que l'oncle du roi va prendre la régence. Dans la pièce de Thierry Debroux, ce personnage n'est présent sur scène qu'à la fin de la pièce car *Le Roi lune* comporte trois acteurs qui jouent plusieurs rôles : Ludwig, un « petit acteur juif et pédéraste » (p. 9), favori du roi, est remplacé par un infirmier tout comme le ministre du royaume Otto von Spiegel devient le médecin aliéniste von Gudden. Louis II de Bavière est le seul personnage permanent joué par le même acteur du début à la fin de la pièce. La fin de la pièce prend alors une toute autre signification : il s'agissait d'une hallucination du roi qui est interné depuis le début et qui a intégré, grâce aux masques, le personnel de son asile de Berg.

Otto et Ludwig doivent dépasser leurs divergences pour le bien du roi et de la Bavière. Otto (qui agit au nom du gouvernement) est prêt à enrôler les mignons de Louis II, quitte à avoir recours au chantage, pour mieux surveiller les multiples « folies » royales qui prennent de plus en plus des allures de symptômes.

> **Ludwig** : Je voulais dire… Avez-vous vraiment besoin de moi pour le surveiller ? J'en ai assez de cette situation.
> **Otto** : Vous êtes le seul dont il accepte encore la compagnie. Son… palefrenier mis à part, bien entendu.
> **Ludwig** : Eh bien demandez au palefrenier.
> **Otto** : Son palefrenier n'a pas un dossier comme ça chez le préfet de police. Nous vous tenons par les couilles, mon cher petit Ludwig. […] Alors c'est ici que ça se passe ? Ces fameux soupers ! Douze couverts mais le roi mange seul. Seul avec ses fantômes. Qui a-t-il invité ce soir ? Louis XIV ? Marie-Antoinette ?
> **Ludwig** : Ce soir ? Qui sait… peut-être Richard Wagner ?
> **Otto** : Wagner… Je ne suis pas mécontent qu'il soit mort celui-là ! […] Si notre roi a perdu la raison, c'est en grande partie à cause de lui.
> **Ludwig** : Perdu la raison ? Êtes-vous vraiment sûr qu'il ait perdu la raison ?
> **Otto** : Vous plaisantez, j'espère ! Les rapports sont accablants. Et si vous-même, vous mettiez plus de zèle, nous pourrions le…
> **Ludwig** : Le… ?
> **Otto** : Le protéger contre lui-même dès demain ! Je ne parlerai même pas du tout de ce que ses châteaux nous ont coûté.
> **Ludwig** : Nous ? Auriez-vous prêté de l'argent à sa Majesté ?
> **Otto** : Vous vous croyez intouchable, Ludwig, parce que vous êtes le mignon du moment. Mais les mignons lassent et passent. Alors, faites-moi l'économie de vos sarcasmes. *(Temps.)*

> Reconstruire le château de Versailles en pleine Bavière ! N'est-ce pas le projet le plus dément[91] ?

La maladie royale est introduite au début de la pièce mais reste à un stade proche de la rumeur ou du complot politique (faire passer le roi pour fou et permettre au prince Luitpold d'accéder à la régence). Le soupçon est encore permis mais le comportement de Louis II et le faux procès qu'il met en scène par la suite ne laisse plus de doute aux spectateurs. L'irruption de von Gudden sur scène, la présence du roi à Berg et la mention de la date (le 12 juin) rapprochent le public du moment où le roi fou va basculer dans la légende. Thierry Debroux fait raconter la mort du roi et de son psychiatre par l'infirmier, choix dramaturgique déjà présent dans le théâtre classique (les morts se déroulent hors scène), alors que Jacques Josselin montre sur le plateau le meurtre du médecin (la didascalie est sans équivoque à ce propos : « *Louis II étrangle von Gudden*[92] »). Les deux auteurs font des choix de représentation diamétralement opposés : montrer ou non cet événement devenu un traumatisme national.

Simon Jallade adopte le même procédé dramaturgique que Thierry Debroux dans son texte *La Nuit d'Althusser*. La question de la maladie mentale du personnage principal n'intervient qu'à la fin de la pièce, ce qui donne une toute autre interprétation possible à l'œuvre du philosophe. Et si sa volonté de rétablir le marxisme et son charisme n'étaient que des « crises », des phases maniaques non repérées ? Le Préposé cherche à comprendre comment ce philosophe (étymologiquement, un « amoureux de la sagesse ») a pu accomplir un acte aussi contraire à la raison. Les propos d'Althusser n'éclairent guère son geste car le meurtre a eu lieu avant le début de la pièce et il parle de son épouse comme si elle était encore vivante. Le passé et le présent se confondent. Il va jusqu'à prendre Jeanne, la lingère de l'école, pour Anne (le changement de prénom induit une quasi-homonymie entre les deux femmes, d'où une plus grande source de confusion ?). Si le Préposé ne parvient pas à expliquer les faits, le procès se chargera d'exposer les zones d'ombre. Tous les secrets que le philosophe et son épouse cachaient depuis des années seront révélés ainsi que l'annonce l'Huissier (p. 54) : « sans compter qu'aux Assises, on met tout sur la table. Les amours, la névrose, les séjours en clinique ». Comme il n'est pas question d'un meurtre passionnel ici, la maladie du philosophe est certainement la seule explication possible, la plus rationnelle.

[91] Thierry Debroux, *op. cit.*, p. 8-9.
[92] Jacques Josselin, *op. cit.*, p. 79.

Les personnages de Jallade tentent d'exposer l'enchaînement des faits qui ont mené à ce terrible dimanche de novembre, de repérer les signes avant-coureurs. Le meurtre sera raconté et analysé pour abréagir cette absurdité : comment un philosophe, gardien de la raison, peut-il agir ainsi ? Le texte de Rault est comme un prologue à celui de Jallade : l'histoire se déroule devant le public, le meurtre va clore la pièce alors qu'il est le point de départ de celle de Jallade. Si Antoine Rault évoque lui aussi l'œuvre du philosophe et sa vie public, situer l'action de sa pièce dans l'appartement d'Althusser donne une priorité à l'intimité du philosophe. Le personnage du Médecin peut aborder les troubles du comportement et les séjours en clinique que le philosophe gardait secrets.

Ainsi nous pourrions dégager une dramaturgie dite de l'abréaction : raconter le drame et non le montrer pour mieux le comprendre et ainsi se libérer du trauma. C'est ainsi que Joseph Bernays conçoit la *catharsis*. Grâce à cet exercice, « l'être humain déséquilibré » retrouve une certaine santé psychique. Le principe de la psychanalyse freudienne n'est pas loin et Jean Bollack suppose même que « la mise en évidence de l'aspect médical dans le travail de Bernays pourrait être à l'origine du choix du terme de *katharsis* pour la méthode décrite par Breuer et Freud dans leurs *Études sur l'hystérie* de 1895[93] ». Bien que les deux médecins autrichiens s'intéressent aux effets de l'hypnose dans le cadre d'une maladie bien précise, le principe du soulagement d'une douleur psychique par la verbalisation était déjà bien présent et passible de s'étendre à un plus grand nombre d'affections.

> À notre très grande surprise, nous découvrîmes, en effet, que *chacun des symptômes hystériques disparaissait immédiatement et sans retour quand on réussissait à mettre en pleine lumière le souvenir de l'incident déclenchant, à éveiller l'affect lié à ce dernier et quand, ensuite, le malade décrivait ce qui lui était arrivé de façon fort détaillée et en donnant à son émotion une expression verbale*[94].

L'intuition de Breuer et Freud les avait menés à s'intéresser aux émotions, trop souvent négligées dans la médecine occidentale et suspectes aux yeux de la morale. Certains chercheurs ont voulu voir dans la psychanalyse la révélation tant attendue quant à la manière de comprendre cette fameuse *catharsis*. William Marx réconcilie Aristote et Freud en évoquant une « physiologie des émotions[95] ». Dans la médecine grecque, la frayeur et la pitié étaient toutes les deux liées à la bile noire et le plaisir tragique consistait en un rééquilibrage

[93] Jean Bollack, *Joseph Bernays*, préface de Renate Schlesier, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Savoirs mieux », 1998, p. 53.
[94] Joseph Breuer et Sigmund Freud (1956), *Études sur l'hystérie*, traduction de Anne Berman, préface de Marie Bonaparte, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2007, p. 4.
[95] William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p. 102.

des humeurs perturbées par l'une ou l'autre de ces émotions. La correction apportée à cette perturbation par le théâtre est, pour Marx, de la même nature que celle évoquée par Freud :

> … l'abandon par Freud de la cure "cathartique" pour la psychanalyse proprement dite approfondit, malgré le changement de nom, le rapport avec Aristote. L'arrêt du recours à l'hypnose renforce le caractère purement verbal du traitement analytique : dorénavant, l'emploi du langage est censé suffire à soigner les patients, capable à lui seul de faire remonter à la conscience les désirs et souvenirs refoulés. De même que dans la *Poétique* Aristote voyait la puissance de la tragédie concentrée dans sa seule existence textuelle, de même la psychanalyse se replie-t-elle sur le pur langage pour gagner en efficacité[96].

Le point commun, indéniable, entre la psychanalyse et le théâtre est l'utilisation du langage dans un but curatif et non comme un simple outil de communication. Idée contestée par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dont la traduction de la *Poétique* est devenue l'édition de référence. Ils tentent d'interpréter cette fameuse notion de *catharsis* en restant au plus près du texte grec et loin des précédents commentaires (à l'exception de Bernays). Selon les deux traducteurs, l'idée présentée par Aristote est avant tout esthétique :

> *(a*) un niveau fondamental, celui de la représentation, où la *katharsis* n'est autre que l'effet "hédonique" de l'opération mimétique elle-même : le plaisir propre *(oikeia hèdonè)* résulte, pour le spectateur, de l'expérience émotive *épurée* que lui procure la contemplation des formes représentées – dans le cas de la tragédie, des formes du pitoyable et de l'effrayant ;
> *(b)* un niveau adventice, plus extérieur à l'art, celui des "assaisonnements" *(hèdusmata),* entre autres de la musique, où la *katharsis* des émotions tragiques résulte de l'effet "euphorisant" du charme musical, capable de neutraliser – et, au-delà, de remplacer par son contraire : le plaisir *(hèdonè)* – l'aspect pénible *(lupè)* des troubles qu'éveille la mélodie.
> Pour distincts que soient ces deux niveaux, ils ont un trait commun, qui justifie sans doute leur rapprochement au livre VIII de la *Politique* : la *katharsis* est ici de nature esthétique. À ce titre, elle s'oppose radicalement au sens médical, évoqué dans une comparaison (*hôsper iatreias*, "comme un traitement médical", *Pol*., 1342 a 10), qu'il faut prendre précisément et *seulement comme une comparaison*. L'erreur de beaucoup d'interprètes, à la suite de Bernays (1880), est d'avoir confondu dans la *Politique* le comparant et le comparé, puis projeté sans précaution cette lecture de la *katharsis* sur le chapitre 6 de la *Poétique* : double confusion qui oblitère gravement le sens et la portée de la *katharsis* poétique[97].

Consciente de ne pouvoir décider, aujourd'hui, de ce qui serait l'interprétation juste, nous allons voir comment, malgré l'écart temporel, les auteurs dramatiques contemporains ont, souvent bien malgré eux, continué à faire référence au texte d'Aristote dans leurs pièces. Toutefois, infidèles à la *catharsis* originelle, ils ne développent souvent qu'une des passions à l'œuvre en fonction du public auquel ils s'adressent.

[96] *Ibid*., p. 119.
[97] Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Notes » dans Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 193.

L'aspect effrayant de la maladie, et plus particulièrement de la maladie mentale, a pris un nouveau tournant depuis l'avènement de la psychiatrie et l'arrivée des psychotropes. Malgré tous les progrès techniques accomplis, elle n'est pas toujours curable, parfois à peine contrôlable. La maladie garde un aspect mystérieux, quasi mystique puisque nous ne pouvons faire guère plus qu'évoquer la fatalité. Si, comme nous l'avons vu, personne n'est épargné, qu'elle peut toucher le roi comme le marginal, qu'avons-nous à espérer ?

Le rôle du bouc émissaire était de préserver la cohésion de la cité en recevant tous ses maux. Le malade mental, de par sa position à part dans la société, est en quelque sorte l'objet cathartique moderne : il rassure celui qui le regarde sur sa propre bonne santé psychique. Toutefois, l'intérêt que suscite le malade n'est pas la manifestation d'un égoïsme (« je profite de ton malheur car il est bon pour moi ») puisqu'il comporte aussi une dimension compassionnelle.

Les trois figures historiques devenues personnages de théâtre inspirent de la frayeur car il s'agit de trois êtres souffrants : ils sont atteints de maladie mentale, avec des répercussions sur son entourage. De plus, nous nous estimons égaux face à la maladie : si un roi, un grand philosophe ou un artiste sans le sou peuvent être affectés, qui peut se dire immunisé ? La maladie est digne de pitié car « elle s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur[98] » pour reprendre les mots de Myriam Revault d'Allonnes. Un spectacle qui ne provoquerait que la frayeur, sans revendiquer qu'il s'agit là de l'effet recherché, serait une tromperie et une épreuve pour le public. Nous sommes tous effrayés par quelque chose mais au théâtre elle se doit d'être compensée par la pitié qui est une aptitude que nous partageons tous. Certains seraient néanmoins plus enclins à l'éprouver selon Aristote :

> – Sont capables de compassion ceux qui estiment avoir encore des épreuves à subir, ceux qui en ont déjà subi et qui les ont surmontées, les gens âgés parce qu'ils ont du discernement et de l'expérience, les gens faibles et plus encore les gens timides, et les gens instruits, parce qu'ils ont du jugement. Ceux aussi qui ont parents, enfants et femmes, car ces êtres font partie d'eux et sont susceptibles d'avoir à subir le mal qu'on a dit[99].

Dans cette nouvelle traduction du grec, Jean Lauxerois propose de rendre « *eleos* » (que l'on traduit habituellement par « pitié ») par « compassion ». Il met en avant le fait que les êtres humains sont susceptibles de ressentir de la compassion pour leurs semblables et surtout pour leurs familles. La question de la pitié est liée, entre autres choses, à la famille.

[98] Myriam Revault d'Allonnes, *L'Homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008, p. 80.
[99] Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 156.

Or, la famille est devenue un enjeu des politiques culturelles d'aujourd'hui grâce à ce que l'on qualifie parfois de « théâtre tout public » ou « théâtre jeune public » et qui serait donc le plus à même d'explorer la pitié sur scène et dans les écritures dramatiques.

L'autre question qui se pose, après avoir défini qui sont ceux qui sont susceptibles de compatir à la souffrance d'autrui, est celle-ci : qu'est-ce qui est à même de provoquer la pitié ? Aristote nous donne là encore des éléments de réponse.

> Ce qui suscite la compassion, on le tire évidemment de la définition : suscitent la compassion tous les désagréments et toutes les souffrances qui détruisent, et tous ceux qui anéantissent, et tous les maux dont le sort est la cause, s'ils sont graves. Ce qui est douloureux et destructeur, ce sont toutes les morts, les violences corporelles et les mauvais traitements, la vieillesse, c'est de ne pas avoir de quoi se nourrir ; les maux dont le sort est la cause, c'est l'absence d'amis, trop peu d'amis (aussi bien, le fait d'être arraché à ses amis et à ses proches suscite la compassion), c'est la laideur, la faiblesse physique, l'infirmité, et c'est le mal qui arrive là où il était normal qu'on attende un bien ; c'est aussi le fait que pareille chose se répète[100].

Nous allons voir que la maladie mentale est susceptible de provoquer la pitié puisqu'elle peut être imputable au « sort », dans les pièces destinées aux familles, donc aux spectateurs les plus susceptibles de compatir.

[100] *Ibid*., p. 157.

Chapitre II : La « valeur n'attend point le nombre des années[1] » et la maladie mentale non plus… À propos des pièces pour le jeune public

Selon Aristote, la tragédie a pour but la *catharsis* en provoquant, chez le spectateur, la frayeur et la pitié. D'après Mikhaïl Bakhtine, voici une liste d'exemples de ce qui est à même de susciter la pitié : « les animaux, les enfants, les femmes faibles, les imbéciles et les idiots, la fleur, tout ce qui est petit, etc[2]». Un objet de pitié idéal est potentiellement en état de faiblesse ou de souffrance et il serait facile de rajouter à la courte liste de Bakhtine les malades, les personnes âgées… Ainsi les enfants malades sont des objets de compassion tout désignés car doublement pitoyables (enfant + maladie) et leur place est sur une scène de théâtre, selon Denis Guénoun, puisque l'art « nous convoque plutôt à regarder le défaut de l'homme, et non son idéal. […] Cette disposition, l'art moderne l'effectue par son souci de ces moins qu'hommes – devant la norme – enfants, femmes, mais aussi fous, malades, proscrits[3] ». L'enfant et la maladie, pour l'art, seraient des objets de pitié idéaux.

Il peut paraître déroutant, au premier abord, d'envisager l'étude de pièces dites « jeune public » quand on parle de maladies mentales. Cela n'est pourtant pas si absurde si l'on considère que les écritures jeune public sont devenues ces dernières années la vitrine de l'édition théâtrale et les moments forts de la programmation de certains théâtres, sans parler des lieux dramatiques entièrement consacrés au jeune public, des festivals réservés, des bibliothèques spécialisées, des récompenses... Il existe aujourd'hui de nombreux dispositifs mis en place pour mettre en valeur cette catégorie de spectacles, comme par exemple la création d'un Molière du spectacle jeune public en 2005. Négliger ce public reviendrait à écarter une part importante de la production théâtrale (textuelle ou spectaculaire) de ces dernières années.

De plus, l'attitude à l'égard des auteurs dramatiques qui osent écrire pour ce public a considérablement changé. Les enfants ne sont plus vus comme un public réservé aux « mauvais auteurs », certains sont reconnus à la fois artistiquement et institutionnellement comme Wajdi Mouawad, artiste associé au festival d'Avignon 2009. Les auteurs ne sont plus

[1] Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris, Augustin Courbé, 1637, acte II scène 2.
[2] Cité par Serge Zenkine, « La limite zoologique de la culture » [en ligne], disponible sur http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=53 [consulté le 01.02.13].
[3] Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998, p. 93-94.

limités dans les thèmes qu'ils souhaitent aborder sous prétexte d'être inadaptés, ils ne se censurent plus pour travailler sur des sujets qui n'étaient pas considérés jusque-là comme des sujets convenables pour des enfants (par exemple : la guerre, le suicide, l'homosexualité...). Mais pourquoi y aurait-il une nécessité à aborder des sujets dérangeants voire effrayants, pour les enfants et les adultes qui les accompagnent ? Un bon spectacle doit-il être choquant ? Le théâtre ne doit-il pas être un lieu préservé de la dureté du monde extérieur ?

Les auteurs et les enfants, quand on leur en donne l'occasion, répondent que non. Nous verrons à travers l'exemple du prix Collidram (prix décerné par des collégiens) que la réalité est toute autre et que les adolescents choisissent des pièces à sujet grave : ils revendiquent pour l'art une certaine capacité à aborder des sujets dérangeants ou difficiles. Ainsi, la maladie mentale n'est déjà plus un tabou pour les spectacles jeune public. Les enfants veulent voir des mises en scène qui leur permettent d'appréhender ce qu'il y a de pénible dans la réalité sans être pour autant moralisatrices ou simplistes.

En parallèle, ce qui intéresse les parents dans la démarche d'amener les enfants au théâtre (alors qu'eux-mêmes n'y vont pas) est peut-être de libérer la parole et d'ouvrir l'esprit de l'enfant à des thématiques difficiles : la représentation devient une occasion de discussion, d'aborder des questions graves sous des dehors plus légers ou par des moyens détournés. En cela le théâtre devient un très bon médium et prend en quelque sorte la place des grands mythes fondateurs ou des contes, ces histoires dont la psychanalyse a tenté de démontrer tout l'intérêt dans la construction de la psyché de l'enfant. C'est certainement cela qui rassure les parents : le théâtre permet de grandir tout en donnant aux jeunes spectateurs les moyens de mieux appréhender le monde qui les entoure.

Nous pouvons distinguer deux genres de pièces dans le répertoire dit « jeune public » : celles qui sont destinées à un public composé d'enfants, et celles destinées à être jouées par de très jeunes acteurs. Nicolas Faure propose l'appellation de « théâtre jeune public » dans le premier cas et de « théâtre pour enfant » dans le second cas[4]. Toutes les pièces à l'étude ici sont des pièces appartenant à la catégorie (selon la distinction faite ici) du théâtre « jeune public » : elles mettent en scène des personnages d'enfants face à la maladie mentale, pour des petits spectateurs, mais à aucun moment les auteurs ne précisent qu'elles doivent être jouées, totalement ou partiellement, par des enfants.

[4] Voir Nicolas Faure, « L'émergence d'un répertoire » dans *Le Répertoire jeune public en question*, Paris, Théâtrales, coll. « Actions théâtres/bibliothèques », 2000, p. 41.

1) Apparition d'un nouveau répertoire

Le théâtre jeune public et les spécificités de son écriture ont connu un long cheminement qui trouvent leurs origines dans le théâtre pour enfant, une pratique qui a longtemps relevé du scolaire voire du religieux. Si l'on considère le théâtre antique grec comme le plus ancien théâtre « de texte », les très jeunes enfants n'y étaient pas les bienvenus : Plaute recommandait que « les nourrices soignent leurs nourrissons chez elles et ne les amènent pas au spectacle[5] », alors qu'il existe aujourd'hui des spectacles s'adressant aux bébés de moins de dix-huit mois.

Les premières expériences théâtrales concernant des enfants sont avant tout pédagogiques : Ernest Boysse fait remonter la première représentation qui aurait été jouée par des écoliers dès 1119 ou 1120. Les jésuites l'utilisent dès 1579 (1571 selon Robert Abirached[6]) au collège de Clermont pour préparer leurs élèves « à leur entrée dans le monde et trouvaient leur application dans les relations sociales[7] ». Le plan d'études est très clair, envoyé de Rome en 1683 : « Que le sujet des tragédies et des comédies, lesquelles doivent être latines et très rares soit sacré et pieux ; qu'il n'y ait entre les actes aucun intermède qui ne soit latin et décent ; qu'aucun personnage ou costume de femme n'y soit introduit[8]. » Les questions de convenance et de morale sont primordiales. Quand madame de Maintenon commande à Jean Racine *Esther* en 1688 puis *Athalie* pour les demoiselles pensionnaires de la Maison royale de Saint Louis à Saint-Cyr la portée poétique de ces textes n'en est pas moins forte : « Avec *Esther*, avec *Athalie*, achève-t-il de purger ses passions ou, mal éteintes, troublent-elles encore une paix précaire ? L'art, s'il nous libère de nous-mêmes, nous confirme en même temps à nous-mêmes[9]. » Les textes dramatiques disponibles à l'époque sont jugés peu convenables pour des jeunes filles de bonne famille : « de tels textes, portés par certains par les "séductions" de l'amour, ne sauraient finalement convenir à l'institution[10] ». Il s'agissait donc de trouver des pièces pouvant être jouées par de jeunes personnes devant un

[5] Plaute, *Le Carthaginois* dans *Œuvres complètes*, textes traduits, présentés et annotés par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, prologue.
[6] Robert Abirached, « Une histoire… » dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, 2003, p. 117.
[7] Ernest Boysse (1880), *Le Théâtre des Jésuites*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 72.
[8] *Ratio studiorum* cité par Ernest Boysse, *op. cit.*, p. 18.
[9] Georges Jamati, *Théâtre et Vie intérieure*, préface de Charles Labo, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1952, p. 92.
[10] Julia Gros de Gasquet, Marie-Alix Le Loup, Bénédicte Louvat-Molozay, Dominique Moncond'huy, *Esther et Athalie de Racine*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours – Lettres XVII^e siècle », 2004, p. 29.

public choisi (les autres élèves mais aussi des notables comme le roi lui-même) et qui serviraient les principes d'éducation moraux et religieux de l'institution.

Après ce temps de réflexion sur les débuts de l'écriture du théâtre pour enfant, ce public est peu à peu oublié par les auteurs dramatiques qui le considèrent comme peu digne d'intérêt : Racine, malgré le succès d'*Esther*, présente cette pièce dans sa préface comme un « divertissement d'enfants[11] » et la question des écritures dramatiques pour le jeune public n'a été évoquée qu'en termes de convenance et de morale.

Au XIX^e^ siècle, le théâtre jeune public est presque inexistant et ce sont d'autres arts de la scène qui sont vus comme des divertissements adaptés aux enfants : marionnettes, cirque, danse, féeries… Le théâtre jeune public a remplacé le théâtre pour enfant mais l'écriture de textes dramatiques de qualité pour ces spectateur en particulier n'est pas au rendez-vous : les pièces données sont le plus souvent des adaptations, plus ou moins bien faites, de contes déjà connus du public.

Durant la première moitié du XX^e^ siècle, en France, Charles Dullin commence à s'intéresser à un théâtre moins mercantile, mais c'est Léon Chancerel, un autre collaborateur de Jacques Copeau, qui va poser les bases nécessaires au développement du théâtre jeune public. Il crée en 1934 le théâtre de l'Oncle Sébastien où les mises en scène sont influencées par la commedia dell'arte tant au niveau des costumes que du jeu des comédiens qui improvisent à partir d'un canevas. Le succès est là, preuve qu'il existe une demande pour des spectacles de qualité à destination des enfants, mais la question d'une écriture spécifique pour ce public reste là encore sans réponse probante… La Seconde Guerre mondiale mettra malheureusement fin à cette réussite sans que Léon Chancerel abandonne sa mission en faveur du théâtre jeune public : il continuera à œuvrer à son développement au travers de diverses associations et commissions ministérielles.

Aujourd'hui, le théâtre dit jeune public est l'héritier direct des diverses politiques culturelles menées depuis les années cinquante : André Malraux désirait en 1956 rendre la culture au peuple, elle ne devait plus être réservée à une élite, qu'elle soit intellectuelle ou financière. Malgré les contestations de mai 1968 et les répercussions sur les politiques culturelles des années soixante-dix, l'émergence du théâtre jeune public se prépare : Jean Vilar organise dès 1969 pendant le festival d'Avignon les premières journées de théâtre pour les jeunes spectateurs. Jack Lang et Antoine Vitez créent en 1973 le Théâtre national des enfants à Chaillot, qui sera suivi en 1978 par les premiers centres dramatiques nationaux pour

[11] Jean Racine, « Préface » dans *Théâtre complet*, édition de Jean Rohou avec la collaboration de Paul Fièvre, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque – Classiques modernes », 1998, p. 716.

l'enfance et la jeunesse (CDNEJ). Jack Lang, devenu ministre de la Culture en 1981, encourage les initiatives artistiques et culturelles en doublant les budgets alloués à la culture et la décentralisation initiée par Jeanne Laurent en 1947 a donné à chaque commune le désir de se doter de son lieu culturel et d'une programmation adaptée à ses administrés.

Le théâtre pour le jeune public est reconnu comme une forme à part entière, qui nécessite des pièces écrites pour ce public particulier. Ces textes présentent des points communs, tant dans leur écriture que dans les thématiques qu'ils abordent.

2) La dramaturgie dite « jeune public »

Il y a encore quelques années, le théâtre jeune public s'appelait le « spectacle pour enfants » et présentait une certaine pauvreté au niveau des formes de la représentation et des thèmes abordés dans les textes. Il s'agissait avant tout de divertir, et la *catharsis* était bien éloignée des préoccupations d'alors. Marie Bernanoce résume ainsi la situation :

> On aurait parlé d'évasion par le conte, l'humour, le merveilleux, bien loin des réalités du monde et de l'enfance ou les traduisant d'une façon directe et souvent, trop souvent, relevant d'une mièvrerie infantilisante s'appuyant sur des facilités de tous ordres : tendance à la moralisation facile, simplicité voire simplisme des formes, univers désincarné, protégé par une bulle[12].

Deux choses sont à relever ici : le texte de théâtre pour un jeune public était encore pensé à partir des catégories de la littérature jeunesse classique, comme nous pouvons le voir avec l'emploi du mot « conte ». La représentation théâtrale était encore bien loin. Il présentait aussi une visée ouvertement morale, comme la série des *Martine* ou les ouvrages de la comtesse de Ségur : des enfants font des bêtises, et de ces bêtises découlent une punition dont les lecteurs tireront une leçon. L'une des premières pièces mettant en scène de jeunes personnages, *L'Oiseau Bleu*[13] de Maurice Maeterlinck, reproduit un schéma très classique car la narration suit une progression que l'on peut rapprocher d'un « conte initiatique » et la pièce est sous-titrée « féerie en six actes et douze tableaux ». Un frère et une sœur, Tyltyl et Mytyl,

[12] Marie Bernanoce, « Pour un "théâtre jeunesse" … une voie peut en cacher une autre… » [en ligne], disponible sur http://www.aneth.net/doc_thema.htm [consulté le 14.10.12].
[13] Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*, Paris, Fasquelle, 1909. Création en 1908 au théâtre d'Art de Moscou dans une mise en scène de Constantin Stanislavski.

partent à la recherche de l'oiseau bleu afin de soigner la fille de la fée Bérylune : ils reviendront, après avoir visité plusieurs lieux merveilleux, sans l'oiseau mais auront appris à apprécier les bonheurs simples de la vie et l'amour de leurs proches. La quête de l'oiseau bleu est à la fois spirituelle, philosophique, initiatique… Comment la sagesse arrive aux enfants en apprenant à ne pas chercher des satisfactions immédiates comme la nourriture ou les jouets. Tyltyl et Mytyl reviendront chez eux avec le plaisir d'être en famille, entourés d'amis, moment qu'ils auront appris à apprécier.

Puis la situation a évolué avec le passage d'un théâtre à visée pédagogique à un théâtre à visée artistique : « Tout se passe comme si les années soixante avaient reconnu la sensibilité de l'enfant, et les années quatre-vingt sa capacité de réflexion[14]. » Nous pouvons dire ainsi qu'il n'y a pas si longtemps le jeune spectateur (ou le jeune lecteur) était encore considéré comme une entité fragile qu'il faut protéger de la dure réalité et la littérature écrite pour lui ne se pensait qu'en termes de vertus édificatrices. Aujourd'hui, les auteurs reconnaissent le jeune public, non comme « spécifique », mais plutôt « autre », et il s'agit de montrer le même respect à ces « autres » spectateurs qu'à un public plus âgé, en faisant confiance à son intelligence et à sa capacité d'analyse. Il ne faut surtout pas le considérer comme un « sous-public » en lui présentant des textes ou des mises en scène simplistes. En parallèle d'un « donner-à-voir », il faut aussi penser à un « donner-à-penser » à travers des textes sous-tendus par une écriture remarquable, des sujets forts qui donneront à réfléchir, des personnages complexes… Et dans ce cas, pourquoi avoir peur de la maladie mentale, de la folie, de la transgression ? Un jeune public attend cela, il ne veut pas de fantaisie mièvre ou de mise en scène bâclée. Il sollicite de véritables choix esthétiques, que ce soient dans les mises en scène, les écritures, les thèmes, les personnages. Il est prêt à s'émouvoir et à avoir peur, prêt dans une certaine mesure à une *catharsis* ?

Ces pièces présentent de nombreux points communs dans leur structure même. Elles sont composées d'une succession de tableaux plutôt courts et les répliques ont une tendance à la brièveté, ce qui donne un rythme très rapide aux représentations, probablement pour conserver l'attention des enfants qui n'ont ainsi pas le temps de s'ennuyer. Les personnages sont peu nombreux (tendance que l'on retrouve dans tout le théâtre contemporain pour des questions essentiellement financières) mais aussi pour s'adapter à l'âge du spectateur : trop de personnages entraînent une confusion. Les monologues, quand il y en a, peuvent être qualifiés

[14] Nicolas Faure, « L'émergence d'un répertoire », *op. cit*, p. 44.

de « mini monologues » puisqu'ils sont rares et brefs, tout comme les didascalies. Les auteurs, en se montrant peu présents, laissent ainsi toute leur place aux metteurs en scène qui pourront pleinement donner « leurs » lectures de la pièce sur scène.

Malgré ces avancées vers un théâtre plus artistique que divertissant, peut-on vraiment s'attendre à des pièces écrites avec autant d'attention que pour les adultes et surtout, un sujet aussi difficile que la maladie mentale peut-il vraiment trouver sa place dans ce répertoire ?

3) Peut-on tout aborder dans une pièce jeune public ?

Pour aborder la question des thèmes présents dans les pièces pour le jeune public, Nicolas Faure évoque deux études, celle de Roger Deldime et celle de Hélène Gratiot-Alphandéry, portant toutes deux sur les années soixante-dix et il constate « une évolution assez nette : les thèmes devenus classiques restent majoritaires (l'amour, l'amitié, grandir), mais des questions plus originales apparaissent (la violence, l'homosexualité, la folie)[15] ». Cela ouvre le champ à un questionnement bien plus vaste, qui existe en dehors du contexte théâtral : peut-on parler de tout à des enfants ? Ce qui entraîne une seconde question inévitable : quels sont les sujets à éviter ?

Selon Nicolas Faure, il existe ainsi des thèmes « classiques » et des « questions originales ». Il faut toutefois revenir sur l'apparition de ces nouveaux sujets. Sont-ils le signe d'une évolution de la société dans sa manière de considérer l'enfant (la « sensibilité de l'enfant » puis plus tard sa « capacité de réflexion ») ou étaient-ils déjà présents mais sous-jacents ? Dans son article « Au risque de tout dire : les enfants face aux sujets qui fâchent[16]», Fred Kahn s'entretient avec Susie Morgenstern, auteur de *Lettres d'amour de 0 à 10…*[17] et le pédopsychiatre Patrick Ben Soussan. Tous deux s'accordent sur le fait que les parents cherchent à préserver leurs enfants des sujets qu'ils jugent sensibles et en donnent des exemples. Susie Morgenstern cite : « la maladie, la mésentente, la peine, la souffrance, la séparation, le divorce », et par-dessus tout la mort ; quant à Patrick Ben Soussan, lui parle de « l'avenir, de la maladie, du chômage, des ténèbres, de la mort ». Or, isoler l'enfant du monde

[15] *Ibid.*, p. 41.
[16] Fred Kahn, « Au risque de tout dire » [en ligne], disponible sur http://www.theatremassalia.com/lefilou/page_risque.swf [consulté le 14.10.12].
[17] Susie Morgenstern, *Lettre d'amour de 0 à 10…*, Paris, L'École des loisirs, 1996. La pièce mise en scène par Christian Duchange a reçu le premier Molière jeune public en 2005.

pour lui éviter des expériences désagréables ne suffit pas car il rencontre tout cela, ne serait-ce qu'en se confrontant aux autres enfants. Il est totalement impossible et illusoire de penser pouvoir préserver son enfant de toutes les choses négatives existantes, parce que malgré tous les efforts déployés il y sera exposé. Susie Morgenstern poursuit son raisonnement : « Alors, est-ce qu'il faut tout dire aux enfants ? Oui, parce qu'ils savent déjà tout et ils n'auront pas confiance en nous si on essaie de cacher ce qu'ils ont déjà perçu. » La réponse à la question « peut-on parler de tout à des enfants ? » est selon eux ouvertement « oui ».

La vraie préoccupation est beaucoup plus pernicieuse, car il s'agit de déterminer le « comment ». Joël Pommerat propose : « Si on doit caractériser l'écriture Jeune Public, je dirais que la métaphore est la caractéristique principale. On aborde des sujets difficiles de manière symbolique, en utilisant des détournements[18]. » Ce que Joël Pommerat appelle la « manière symbolique » et « les détournements », c'est peut-être cela qui attire les auteurs : la restriction des thèmes et les moyens d'aborder ces thèmes est peut-être moindre, finalement, dans l'écriture jeune public, que pour des textes dits « pour adultes ». Dans une pièce pour le jeune public, on peut avoir recours à la magie, les animaux peuvent parler (c'est le cas dans *Pacamambo*[19] de Wajdi Mouawad)… Des choses qui, au nom de la raison, ne seraient pas ou mal acceptées par des adultes. Françoise Pillet parle d'une plus grande liberté : « Lorsque j'écris pour les enfants, j'ai toujours l'impression d'avoir une liberté totale, et, en même temps de servir mes convictions militantes : les enfants doivent se frotter à des langues riches, complexes, dès leur plus jeune âge[20].»

Si on laissait les enfants choisir en fonction de leur goût, quel thème et écriture mettraient-ils en valeur ? Pour cela nous pouvons nous pencher sur l'exemple du prix Collidram : il s'agit d'un prix décerné par des collégiens à un auteur dramatique parmi un choix de pièces contemporaines. Les résultats sont surprenants et peut-être plus parlants que beaucoup de discours de spécialistes : en 2007 ils ont choisi de récompenser la pièce *Ohne*[21] de Dominique Wittorski, une pièce racontant la déshumanisation du vivant par l'administration et mettant en question le langage comme moyen de communication. En 2008

[18] Joël Pommerat cité par Anne Gablin, *Le Théâtre jeune public : un espace en débat*, mémoire de recherche, institut d'études politiques de Toulouse, 2007, p. 24.
[19] Wajdi Mouawad, *Pacamambo*, illustration de Anne Bozellec, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2000. Création le 29 octobre 2000 au centre culturel de Beloeil (Canada) dans une mise en scène de Serge Marois.
[20] Cité par Marie Bernanoce, « Pour un "théâtre jeunesse" … une voie peut en cacher une autre… », *op. cit.*
[21] Dominique Wittorski, *Ohne*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006.

la pièce de Dominique Richard *Une Journée de Paul*[22] fut mise à l'honneur, l'histoire d'une bande d'enfants qui se retrouvent pour célébrer la mémoire de Paul, leur ami qui s'est suicidé un an plus tôt par peur d'affronter son homosexualité naissante. En 2009 ils ont préféré *Désarmés, cantique*[23] de Sébastien Joanniez : une histoire d'amour sur fond de guerre. Nous pouvons voir ici que les enfants peuvent affronter des sujets difficiles comme le suicide, la guerre, la solitude… Ils revendiquent même des thèmes et des écritures qui seront une découverte du travail littéraire et un point de départ à leur réflexion sur le monde. Ils se montrent parfaitement capables d'empathie pour des personnages fictifs et n'ont pas peur… Malgré leur jeune âge, les émotions au centre de la *catharsis* sont bien là.

Marie Bernanoce nuance toutefois l'éthique des auteurs dans l'entretien accordé à Maïa Bouteillet dans le cadre du numéro de la revue *Ubu* consacré au théâtre jeune public. À la question « Y a-t-il des sujets tabous, des consignes (*happy end*, etc.) implicites ? », Marie Bernanoce répond :

> Des tabous, non. Que ce soit du côté de la sexualité, de la mort, de la guerre, de la folie, de la Shoah, de la violence… Les sujets les plus tabous sont abordés. […] Pour ce qui est de la fin, s'il n'y a pas nécessairement de *happy end*, il y a cependant un fort souci de ne pas laisser le lecteur sur une note désespérée, même quand le dénouement est noir et incertain. J'y vois une forme d'engagement éthique dans l'adresse aux jeunes, ce qui ne signifie pas mièvrerie ou facilité[24].

Ainsi, les auteurs dramatiques peuvent aborder tous les thèmes possibles dans l'écriture pour le jeune public. Certains revendiquent même de plus grandes possibilités dans cette écriture.

4) Enfance et maladie mentale : une image complète sur scène

On pourrait penser qu'*a priori* les pièces pour enfants n'ont rien à voir avec la maladie mentale, nous l'avons dit. Or, la réalité est bien différente puisque les pièces à destination du jeune public présentent un panorama quasi-complet des situations impliquant un enfant et la maladie mentale. Nous laisserons volontairement de côté les textes où la folie – le mot est

[22] Dominique Richard, *Une journée de Paul* dans *Théâtre en court*, t. II, Paris, Théâtrales, coll. « Jeunesse », 2007.
[23] Sébastien Joanniez, *Désarmés, cantique*, Les Matelles, espaces 34, coll. « Théâtre contemporain », 2007.
[24] Maïa Bouteillet, « On peut parler d'un véritable répertoire » dans *Ubu*, n° 46-47, 2010, p. 79.

volontairement choisi – est plutôt considérée comme le signe d'une imagination sans borne. Ainsi, dans ce type de pièces, nous ne trouverons pas de psychiatre (ou d'évocation de celui-ci), ni de symptôme de maladie… Pour clarifier cette distinction, voici quelques exemples de textes ne relevant pas strictement de la thématique de la maladie mentale à destination du jeune public :

– *Les Aventures de Nathalie Nicole Nicole*[25] de Marion Aubert. Bien qu'il s'agisse, au départ, d'écrire une pièce pour le jeune public, la situation a bien vite échappé à son auteur.

> À l'origine, j'avais envie d'écrire une pièce pour enfants. Hélas. Très vite, mes personnages se sont retournés contre moi. En plein hiver, je me suis retrouvée avec des héros-enfants bien trop sanguinaires pour être présentés n'importe où. Alors, lancée dans cette voie diabolique, j'ai décidé d'aggraver leur cas. J'ai donc étudié scrupuleusement *L'Enfer* de Dante et quelques dictionnaires ès sorcellerie.
> Mal m'en a pris. Traumatisés par ce travail acharné sur la cruauté, mes enfants-diables (Nathalie Nicole Nicole, Michel Chef-Chef et Cléo) sont devenus complètement fous[26].

Le texte, empli de violence et d'allusions sexuelles (les critiques mises en ligne sur le site Internet de la compagnie le soulignent), semble donner raison à son auteur. Marion Guerrero, qui a créé la pièce et collaboratrice de longue date de Marion Aubert, reprend cette idée que, bien que les personnages principaux soient des enfants, elle n'est finalement pas du tout destinée au « jeune public » : « *Les Aventures de Nathalie Nicole Nicole* c'est une histoire d'enfants pas pour les enfants. Ils en seraient traumatisés. Les pauvres[27] ! » Autre point qui nous permet de voir le public visé : la pièce, qui est publiée chez Actes sud-Papiers, n'est pas éditée dans leur collection « Jeunesse ». Malgré son intérêt concernant la maladie mentale et le fait que les personnages principaux sont des enfants, ce n'est pas un texte « jeune public ».

– *Petit*[28] de Catherine Anne. Il s'agit là indéniablement d'une pièce pour le jeune public : Catherine Anne a écrit plusieurs textes pour ce public et cette pièce est éditée chez L'École des loisirs, structure qui se consacre à la littérature jeunesse. L'éviction de cette pièce de notre étude concerne plutôt la maladie mentale : l'enfant rapetisse… Si on cherchait absolument à y voir un cas clinique, on pourrait parler de dysmorphesthésie (« préoccupation exagérée concernant l'apparence physique avec différents degrés allant du doute ou de la

[25] Marion Aubert, *Les Aventures de Nathalie Nicole Nicole* suivi de *Voyage en pays herblinois*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007. Création à l'automne 2007 au théâtre du Rond-Point à Paris dans une mise en scène de Marion Guerrero.
[26] Marion Aubert, « Note de l'auteur » [en ligne], disponible sur http://www.tirepaslanappe.com/spectacles.php?spec_id=45 [consulté le 25.10.12].
[27] Marion Guerrero, « Note de mise en scène » [en ligne], disponible sur http://www.tirepaslanappe.com/spectacles.php?spec_id=45 [consulté le 25.10.12].
[28] Catherine Anne, *Petit*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Jeunesse », 2002. Création le 19 février 2002 au Vivat à Armentières dans une mise en scène de Vincent Dhelin et Olivier Menu.

frayeur à la conviction inébranlable d'être difforme[29] ») et Paul serait persuadé de rapetisser alors que sa sœur ne verrait rien. Les spectateurs pourraient en conclure que tout se passe dans la tête de Paul en réaction à l'hospitalisation de sa mère.

> Dans des situations difficiles, traumatiques, liées à des événements somatiques importants ou psychologiquement perturbants, les possibilités adaptatives immédiates du sujet peuvent être débordées. […] Ces dysmorphophobies réactionnelles évoluent dans un contexte d'anxiété, de stress émotionnel, de lutte pour tenter d'assumer le changement inévitable qu'impose la situation traumatique[30].

Or, ce serait là une mauvaise compréhension de la pièce puisque l'auteur précise : « Bien sûr, il convient de trouver des signes tangibles de son rapetissement[31] » et le personnage découvre qu'il est victime d'un sort lancé par la sorcière à qui il a refusé son aide pour porter des courses. *Petit* est une pièce qui se place entre le rêve et la réalité pour affronter la peur de la disparition (la sienne, mais surtout celle de sa mère qui est une nouvelle fois à l'hôpital…) Point de maladie mentale (bien qu'une telle interprétation soit possible pendant un certain temps) mais l'étrangeté d'une situation angoissante qui en cache une autre, bien plus inquiétante : la mort potentielle de maman. Mort et troubles du comportement restent intimement liées dans les pièces à destination du jeune public qui suivent.

a) Première approche de la maladie

Nos deux premières pièces ici à l'étude, *Pacamambo* de Wajdi Mouawad et *Louise les ours*[32] de Karin Serres, présentent plusieurs points communs : à chaque fois le personnage principal est une enfant (Louise et Julie) et la question de leur « santé mentale » est centrale. On constate la présence d'un médecin dans *Pacamambo*. Dans le cas de Louise qui voit brusquement des ours, on évoque le fait qu'un personnage soit devenu fou (précisons bien : « fou » non pas au sens de « un peu extravagant », mais « mentalement perturbé »).

---

[29] Simon-Daniel Kipman (sous la direction de), *Dictionnaire critique des termes de psychiatrie et de santé mentale*, Paris, Doin, coll. « Psychia psychol », 2005, p. 119.
[30] Maurice Ferreri, « De l'apparence à la dysmorphesthésie » dans Michel-Pierre Roche (sous la direction de), *L'Âme et le Corps*, Paris, Plon, 1990, p.106.
[31] Catherine Anne, « Notes générales » dans *Petit*, op. cit., p. 86.
[32] Karin Serres, *Louise les ours*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2006. Création en mars 2008 au théâtre de la Tête noire à Saran dans une mise en scène de Patrice Douchet.

Ce ne sont pas des pièces qui abordent un sujet « fantaisiste » ou qui cherchent le scandale car il est illusoire de considérer que les enfants sont plus exempts que les adultes de graves perturbations mentales : nous savons maintenant que certaines maladies mentales se déclarent très tôt comme la schizophrénie (maladie qui apparaît à l'adolescence) ou une prédisposition à la sociopathie. Pourtant, affronter la maladie mentale (et surtout la possibilité d'une telle maladie chez un enfant) est encore très difficile : les pièces peuvent vite verser dans le *pathos* et la frayeur nécessaire à la *catharsis* serait absente. *Pacamambo* de Wajdi Mouawad et *Louise les ours* de Karin Serres abordent les prémices de la maladie en utilisant plusieurs détournements qui allègent le propos : l'opposition entre monde imaginaire et réalité, les références à la magie et aux animaux protecteurs.

Dans *Pacamambo* de Wajdi Mouawad, Julie est confrontée à un psychiatre à qui elle ne veut pas raconter ce qu'elle a vécu durant sa disparition qui a pourtant duré dix-neuf jours. Elle a été retrouvée enfermée dans une cave d'immeuble en compagnie du cadavre de sa grand-mère Marie-Marie dans un état de décomposition avancé. Le psychiatre est un personnage incarné sur la scène au même titre que Julie, la question médicale est posée très clairement et aucun doute n'est permis sur la spécialité du médecin : il ne s'appelle pas « le médecin » ou « le docteur » (ce qui serait moins effrayant et aussi plus facile à comprendre pour le jeune public) mais bien « le psychiatre ». Marie Bernanoce rapproche la dramaturgie de l'alternance dans *Pacamambo* d'un texte dramatique anglophone plus ancien où un très jeune homme doit suivre malgré lui une thérapie auprès d'un psychiatre après avoir crevé les yeux de plusieurs chevaux et s'être inventé une divinité mi-homme-mi-cheval.

> Quant à Peter Shaffer, c'est sa très belle pièce *Equus* (Gallimard, 1976) que l'on semble retrouver dans *Pacamambo*. En effet, la forme dramatique de la pièce de Wajdi Mouawad, comme dans *Equus*, est un dialogue entre la petite fille, Julie, et le psychiatre qui l'interroge, dialogue auquel se mêle en flash-back ce que la petite fille a vécu ou s'est imaginée vivre, et où la Mort est un personnage "réel[33]".

Le psychiatre est celui qui a besoin de la parole, non la sienne, mais celle de l'autre, celui qui est en face, pour l'aider. Tout le principe d'une cure étant fondé sur la parole du patient s'il veut se libérer de son traumatisme. Or, si Julie refuse de parler, comment l'aider ?

> LE PSYCHIATRE
> Julie, nous avons besoin de parler,
> De s'entraider…

[33] Marie Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales/Scérén, 2006, p. 316.

JULIE
Je ne veux pas que l'on m'aide.
C'est vous qui voulez, moi je ne veux rien[34].

Il faut bien sûr comprendre le « nous » comme « nous, les adultes faisant partie de ton entourage » : la disparition de Julie a inquiété les adultes qui se sont lancés à sa recherche. Ce sont finalement eux qui ont besoin d'aide, car ils appréhendent ce qu'elle a vécu comme très traumatisant. Julie, quant à elle, ne veut pas parler au psychiatre car elle n'a pas le sentiment d'avoir besoin d'être aidée. Elle a trouvé des explications à toute son aventure, les faits paraissent logiques : quand le corps de Marie-Marie sentait trop fort, elle l'arrosait avec les parfums trouvés dans le troisième tiroir de la commode censé l'amener en Pacamambo, « un pays où nous serons tous, les uns les autres » (p. 15). C'était la dernière promesse de Marie-Marie : elle et Julie se retrouveront un jour par-delà la mort. La longue attente de Julie n'a pas été vaine puisqu'elle a pu rencontrer la Mort et lui demander pourquoi elle a emmené sa grand-mère. Rien n'a été inutile ou fantasmé dans son aventure, elle l'a menée jusqu'à sa conclusion, et c'est ainsi que la pièce se finit.

Je n'invente rien,
C'est la Mort qui me l'a dit.
Je vous le jure[35].

Il y a une certaine violence dans *Pacamambo* qui ne vient en aucun cas du trauma supposé de Julie mais du psychiatre lui-même et de son obstination à tenter de la convaincre. La parole de l'enfant n'est pas entendue ou respectée. Que peut-on en déduire s'agissant d'un médecin qui chercherait à persuader un patient qu'il a vécu une expérience traumatisante (qu'il est malade), si celui-ci ne le voit pas ainsi ? Les adultes autour de Julie ne sont pas particulièrement rassurants : le psychiatre est inquiétant et ses parents brillent par leur absence. La fable de *Pacamambo* reprend une trame classique où l'héroïne, après avoir vécu différentes épreuves, est plus forte. Si le désespoir de Julie, au début de la pièce, est digne de pitié, cela n'est plus le cas quand le rideau tombe. Ne pas être trop sombre ni tomber dans la mièvrerie est un engagement éthique auquel sont sensibles les artistes quand ils s'adressent à un public composé d'enfants. C'est dans ce but que Nicolas Fleury, dans sa mise en scène de *Pacamambo*, a choisi de ne pas donner aux jeunes spectateurs la possibilité d'une identification totale au personnage principal car Julie est représentée par une marionnette.

[34] Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 6.
[35] *Ibid*., p. 52

> La représentation reposera sur la mise en scène d'un monde à la fois proche, sans quoi rien de ce que nous voyons sur le plateau ne nous intéresserait, et décalé du monde réel afin d'établir la distance nécessaire sans laquelle nous ne pourrions nous abandonner aux délices de la fiction.
> […] Pour *Pacamambo,* afin que les enfants puissent se reconnaître dans le personnage de la petite fille tout en restant libres dans leur imaginaire propre, le rôle de Julie sera pris en charge par une marionnette (manipulée par une marionnettiste) et une comédienne dont on entendra la voix.
> […]
> La marionnette est un moyen d'expression qui combine innocence et insolence, tout lui semble permis dans un monde où n'existe aucun code du bon usage des libertés. Par son usage, il s'agit de rendre visible et de faire entendre la tension entre la colère, l'énergie, l'héroïsme de Julie et la conscience de sa fragilité, de sa propre mortalité. La marionnette, qui voyage du théâtre pour enfants au théâtre pour les grands avec légèreté, de l'immobilité au mouvement, parle du rapport entre la vie et la mort. L'utilisation d'un genre qui "prend sa source dans les jeux secrets de l'enfance" (Antoine Vitez) et la multiplication des niveaux de jeu pour aborder un sujet grave mettent en évidence l'universalité du récit, son humanité profonde, avec humour et poésie. Le matériau dont est faite la marionnette est le texte[36].

La marionnette, aux yeux de Nicolas Fleury, est le moyen idéal pour aborder toutes les expériences désagréables imaginables car il n'y a pas d'incarnation. Le fait d'avoir en même temps sur scène le pantin, la manipulatrice et l'actrice (contrairement à la pratique du Guignol) préserve le public d'une frayeur trop grande qui, chez les enfants, préviendrait de la compassion nécessaire à une *catharsis*. Le texte de Wajdi Mouawad créée un univers entre fantastique et réalisme, où les enfants trouvent des éléments familiers et rassurants (surtout en ce qui concerne la scénographie avec la commode ou les flacons de parfums) qui leur permettent de se confronter à des personnages plus inquiétants et ambigus comme la Lune, autre nom de la Mort.

C'est, à peu de choses près, le même univers que nous retrouverons avec *Louise les ours* de Karin Serres. L'histoire commence quand le personnage principal se met à voir des ours blancs et transparents qui suivent les gens où qu'ils aillent, à tel point que son père et sa grande sœur ne peuvent imaginer que deux raisons à ces soudaines apparitions : ou Louise se drogue, ou elle devient folle. Les deux options ne sont en aucun cas agréables à envisager à propos d'une enfant de onze ans.

> ELINOR : Je ne sais pas, p'pa. Je ne lui ai pas posé la question aussi franchement que ça mais… elle a pas les yeux rouges ni rien, et dans sa chambre, ça sent pas.
> IAN : Bon, tu me rassures.
> ELINOR : Au contraire : elle est vraiment en train de tomber cinglée[37].

[36] Nicolas Fleury, « Notes de mise en scène » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Pacamambo/ensavoirplus/idcontent/18050 [consulté le 16.05.14].
[37] Karin Serres, *op. cit.*, p. 42.

Les personnages commencent à évoquer la maladie de Louise, mais cela reste une possibilité qui n'est pas encore devenue une certitude : peut-être Elinor et Ian préfèrent-ils affronter une addiction à la drogue, un fait rationnel et explicable, plutôt que les visions de Louise, plus difficiles à expliquer et surtout à faire disparaître. Chacun vit cela à sa façon : Ian accorde le bénéfice du doute à sa fille puisqu'il parle d'un « don » (p. 27) et cela le fait rêver (p. 17). Il ira jusqu'à tenter de communiquer avec les ours (scène 13) et rit quand celui de Louise vole le lait des voisins (scène 19). Si Elinor tente de le convaincre de faire quelque chose, lui préfère présenter sa fille comme une originale : « Pourquoi est-ce que ce serait toujours la majorité *qui déciderait ce que… » Les astérisques présents dans les dialogues de *Louise les ours* signalent que « les personnages doivent parler vraiment simultanément ». Pourquoi les personnages sortent-ils du schéma du dialogue traditionnel ? Cela peut être une façon d'imposer ses idées, ou de ne pas écouter l'autre quand il va énoncer une vérité déplaisante. Sur scène, ainsi, on peut rendre la confusion dans laquelle se trouvent les personnages, chacun tentant de faire valoir ce qu'il pense être le mieux pour Louise. Le spectateur, en choisissant d'écouter un acteur plutôt qu'un autre, prend ainsi parti pour Ian (et le laissez-vivre) ou Elinor (et l'action). Il s'agit aussi de rendre la scène dynamique et rapide quand il s'agit de jouer un public qui n'a pas ou peu l'habitude de rester assis un certain temps et silencieux. L'échange policé, où chaque personnage écoute l'autre avec attention, peut rapidement devenir ennuyeux.

Les visions de Louise sortent rapidement du cadre familial et Ian ne peut plus considérer sa fille comme une originale : quand la milice anti-ours commence à effrayer toute la ville, il finit par admettre que cela ne peut plus continuer ainsi et par demander à Louise de parler « de tout ça avec quelqu'un de compétent, maintenant, sérieusement, si, si, ça ne peut plus…, et moi je n'y… » (p. 53). Si quelqu'un peut apporter de l'aide à Louise, cela ne peut pas être son père, dépassé par la situation, ni sa sœur car Elinor préfère se moquer d'elle avec des mots comme « tarée » (p. 11), « cinglée » (p. 18 et 42), « frappée » (p. 19 et 43) et des expressions comme « péter un plomb » (p. 27). L'accumulation de références à la maladie mentale tente de jeter le doute dans l'esprit du spectateur. Toutefois Elinor semble être la seule à envisager les conséquences si Louise se révèle être vraiment malade et non plus une petite fille à l'imagination débordante : « Personne la croira, ils vont l'enfermer, la bourrer de médocs, l'électrochoquer, la lobotomiser ! » (p. 53). Les thérapies évoquées par Elinor, après avoir été beaucoup utilisées (parfois sans réelle nécessité), sont devenues un symbole de la

dérive psychiatrique. Si elles sont employées avec parcimonie aujourd'hui, leurs noms suffisent encore à évoquer des images qui rappellent la torture ou le sadisme.

Les conséquences sont proprement terrifiantes si Louise se révèle malade et Elinor tente à nouveau de convaincre son père que quelque chose ne va pas chez sa sœur.

> ELINOR : Enfin papa, en plus des visions, elle entend des voix, maintenant ! Ils lui parlent, il paraît, elle les entend ! Comment tu peux dire que c'est pas grave, et croire qu'il suffit de la laisser… ? Faut la faire soigner, p'pa, et vite, avant d'être obligés de la faire interner *chez les[38]…

L'idée d'une petite fille malade qui doit être internée n'a rien de réjouissant et serait finalement assez pauvre de sens. Ce qui donne toute sa saveur à *Louise les ours* c'est l'opposition des deux hypothèses concernant l'origine des visions de la fillette : la maladie fait peur, l'imagination amène la sympathie. La pièce oscille entre les deux émotions primordiales de la *catharsis*.

La dernière scène semble toutefois donner raison à Ian : Louise a failli se faire tirer dessus par Bob Prescott, le chef de la milice anti-ours qui patrouille complètement saoul. Elle pleure, non à cause de la peur de se faire tuer, mais parce que les ours sont partis. Devant le désarroi de Louise, Ian et Elinor font tout pour la rassurer : les ours ne sont peut-être pas partis mais cachés. Quand Louise demande pourquoi ils l'ont laissée, si elle a fait quelque chose de mal, Ian propose que les ours aient « fondu » et qu'ils se soient « transformés ». La dernière réplique de la pièce est une façon pour Ian d'expliquer ce qui s'est passé et ainsi de permettre à Louise de se remettre de la perte de ses ours qui étaient devenus des amis.

> IAN : Regarde : l'eau de leur chair de neige coule sur les trottoirs, dévale les caniveaux jusqu'à la quatre-voies, jusqu'au carrefour, là-bas, jusqu'au poteau rouillé où tu as rencontré le tien, en premier. Tu as aperçu un pan du monde secret, Louise. Tu ne l'oublieras jamais. Il est à toi. Écoute les trucks, schlusch, schlusch, là-bas, sur la grande vague salée de tes ours fondus qui débaroulent sur la high way.

La perte de ses amis/anges gardiens/totems, bien que rassurante après le désordre que leur apparition a causé, n'est pas du tout un événement heureux : la tristesse de Louise, proche du désespoir, ne manque pas d'émouvoir le public qui finit par désirer autant qu'elle le retour des ours. Si la pièce a été écrite au Canada où l'animal est encore très présent, il n'a pas été choisi au hasard. À travers la figure du nounours en peluche, il évoque l'animal rassurant par excellence de l'enfant. Pour mieux affronter sa peur de grandir, Louise l'a transcendée à

[38] Karin Serres, *op. cit.*, p. 43.

travers des figures totémiques animales qui symbolisent aussi la nature sauvage de l'Alberta où vit la petite fille.

> Plus encore que Freud, Jung soulignait que les symboles animaux exprimaient souvent des facettes du moi – point de vue négligé par les psychologues du moi. Un psychologue jungien affirmait : "Le moi est souvent symbolisé par un animal, représentant notre nature instinctive et ses liens avec notre environnement. (C'est pourquoi il y a tant d'animaux adjuvants dans les mythes et les contes de fées[39].)"

Avec ses compagnons qui l'accompagnaient partout où elle allait et jouaient avec elle, Louise a cherché à prolonger son enfance avant de basculer, comme l'a fait sa sœur, dans un monde d'adultes où elle connaîtra une autre « sorte d'ours » (terme argotique pour désigner les menstruations) avec l'arrivée de la puberté.

La structure de l'histoire, de *Pacamambo* et de *Louise les ours*, se rapproche de celle du conte initiatique : un enfant affronte une série d'épreuves assisté par des créatures fantastiques ou grâce à des aides magiques. Quand ces éléments sont présents dans un récit introduit par la fameuse formule « Il était une fois », souvent suivie de « dans un pays lointain », cela induit tout de suite une distance protectrice car les histoires sont rarement tendres. Les contes peuvent être effrayants mais l'introduction bien connue donne les codes du genre.

L'univers de nos deux pièces semble réaliste car il est sous-entendu que l'histoire se déroule de nos jours, que les personnages vivent dans des maisons ou des appartements qui ressemblent au quotidien des enfants – tout cela donne des indications scéniques indirectes quant aux décors ou aux costumes. Toutefois, ces textes rappellent l'univers du conte où l'enfant-héros rencontre divers personnages, humains ou non, qui vont le faire grandir. C'est l'alliance d'éléments archaïques et de références contemporaines qui laisse planer le doute sur la maladie des deux personnages. Si Julie n'avait pas rencontré la Lune, elle aurait pu être traumatisée et les rencontres avec le psychiatre se seraient révélées nécessaires. Si Louise était un personnage de conte de fée, elle pourrait s'apparenter à Boucle d'or qui visite la maison des trois ours. Dans un conte, cela serait parfaitement accepté, mais dans un univers réaliste, parler à des ours transparents ou à la Lune/Mort n'est pas perçu comme étant de l'ordre du normal mais plutôt du pathologique. C'est justement cette rencontre, cette atmosphère entre

[39] Gail Melson, *Les Animaux dans la vie des enfants*, préface de Boris Cyrulnik, traduction de Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2009, p. 29. Pour la citation dans la citation, voir Marie Louise von Franz, « The Process of Individuation » dans Carl Gustav Jung et Marie Louise von Franz (sous la direction de), *Man and his Symbols*, Cambridge, Dell, 1972, p. 207.

réalisme et fantastique, qui donne leur profondeur aux pièces et permet d'aborder la maladie mentale sur une scène de théâtre.

- L'enfant et l'animal

Les histoires pour enfants regorgent d'animaux magiques, protecteurs et guides. Cela repose sur l'idée que l'enfant ne serait pas encore perverti par le monde des adultes et capable de vivre dans un état plus proche de la nature, selon une idée quasi rousseauiste. Sigmund Freud explique ainsi dans *Totem et Tabou* cette proximité, certainement non fantasmée, entre les enfants et les animaux.

> L'enfant n'éprouve encore rien de cet orgueil propre à l'adulte civilisé qui trace une ligne de démarcation nette entre lui et tous les autres représentants du règne animal. Il considère sans hésitation l'animal comme son égal ; par l'aveu franc et sincère de ses besoins, il se sent plus proche de l'animal que de l'homme adulte qu'il trouve sans doute plus énigmatique[40].

Louise refuse de grandir, de passer du côté des adultes : elle en est d'ailleurs très consciente quand elle commente l'éveil à la sexualité de sa sœur, qui elle n'est plus une enfant (scène 6), et elle s'en amuse, avec une sorte de distance ironique.

> LOUISE : Ma sœur se laisse embrasser écrasée contre les murs ensoleillés. […]
> ELINOR : *T'arrêtes ton cirque ?
> LOUISE : Je sais, moi aussi un jour je ferai ça, et ça me plaira, et il y aura un autre enfant de mon âge de maintenant qui dira beurk en me voyant.

Le seul endroit où elle pourra rester une enfant est son imagination, alors elle accueille avec plaisir ces ours blancs et transparents venus de nulle part et se retrouve désemparée quand ils disparaissent. L'ours cristallise ce désir de rester enfant : on pense évidemment au nounours, le jouet en peluche que tous les enfants possèdent. On ne peut manquer d'avoir une pensée pleine de tristesse et de compassion face à la volonté farouche de Louise de rester une enfant, accompagnée d'une légère inquiétude face à un possible syndrome de Peter Pan (l'expression désigne une angoisse presque pathologique de grandir, nommée d'après le

[40] Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, traduction de Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1971, p. 147.

personnage créé par J. M. Barrie et popularisé par sa pièce de théâtre *Peter Pan ou le Garçon qui ne voulait pas grandir*[41]).

En même temps, la pièce *Louise les ours* se déroule dans une région où vivent de vrais ours puisque Karin Serres nous précise dans le texte de présentation que « Louise et sa famille vivent dans l'Alberta (Canada) ». Cette ambigüité est présente dans le deuxième tableau de *Louise les ours* car quand Louise annonce pour la première fois qu'elle voit des ours Ian a peur qu'elle ait rencontré un ours sauvage. Ces fameux ours invisibles inquiètent en ce sens où la vue rassure, et voir des choses que personne d'autre ne voit est rarement un signe d'équilibre. L'animal, qui est souvent protecteur et rassurant, devient ici une raison d'inquiétude. Et au théâtre (dont l'étymologie signifie « lieu d'où l'on voit ») comment faire passer des animaux invisibles ? C'est la lecture de la pièce par le metteur en scène qui répondra à cette question.

L'une des premières choses que l'on apprend à propos de Louise, c'est qu'elle a des poux. La question des poux est importante, car ils sont un phénomène lié à la scolarité : selon une enquête[42] réalisée en juillet 2007, 83 % des mères d'enfants de 3 à 10 ans s'accordent à dire que les poux sont un vrai problème et plus des trois quarts d'entre elles sont confrontées à des épidémies de poux plusieurs fois durant l'année scolaire. Notre pièce n'échappe pas à ce phénomène : Louise n'a pas l'air du tout gênée d'avoir des poux, c'est son père qui se lance dans une guerre sans merci contre les parasites qui finiront par coloniser toute la famille.

Les « sortes » d'animaux que fréquente Louise (les ours et les poux) dérangent tous les deux Ian et Elinor : ils font de Louise un être infréquentable, car ses proches ont peur d'être contaminés par ses parasites, traitables mais presque invisibles (les poux) ou franchement invisibles mais impossibles à repérer (les ours). Dans les deux cas, il faut traiter la tête de Louise.

Si les ours de la pièce de Karin Serres ne parlent pas, ce n'est pas le cas dans *Pacamambo*. L'animal présent dans la pièce de Wajdi Mouawad est un chien, le Gros, qui a la capacité de parler avec Marie-Marie, la grand-mère de Julie, au-delà de la mort. Le chien est un choix de compagnon plus conventionnel que des ours transparents, Wajdi Mouawad inscrit

[41] Création le 27 décembre 1904 à Londres.
[42] Enquête TNS-SOFRÈS – Laboratoires Gilbert Parasidose sur un échantillon national représentatif de 400 mères d'enfants âgés de 3 à 10 ans.

sa pièce dans un environnement familier et urbain alors que Karin Serres évoque les grands espaces sauvages de l'ouest canadien.

Contrairement aux ours de Louise qui s'expriment à travers les gestes, le chien de Julie s'inscrit dans une tradition d'animaux parlants au théâtre comme dans les pièces *L'Oiseau Bleu* de Maurice Maeterlinck, *Chantecler*[43] d'Edmond Rostand ou *L'Enfant et les Sortilèges*[44] (fantaisie lyrique de Maurice Ravel, livret de Colette) qui ont presque disparu de la scène contemporaine. Un tel personnage ne pose pas de difficulté à être accepté par le public, la littérature jeunesse ou les dessins animés regorgent d'animaux parlants, mais représenter un animal sur le plateau pose des questions de mise en scène et de costume souvent complexes et onéreuses : faut-il envisager une marionnette, un masque ou un costume intégral ? Est-ce que le personnage parle sur scène ou utilisera-t-on une voix enregistrée ? Est-ce que cette voix sera déformée pour donner une qualité plus animale ou, au contraire, le comédien exprimera toute l'étendue de son talent uniquement grâce à sa voix ? L'animal qui parle est un véritable paradoxe théâtral : s'il ne présente aucune difficulté quant à la vie littéraire d'une pièce, il devient un véritable défi dès que l'on passe à la mise en scène.

Loin d'être un chien « magique », car il ne dispose d'aucun pouvoir surnaturel, le Gros est le premier à s'en inquiéter, mais il accepte la mission que Marie-Marie doit lui confier (voir la scène 3). Il reste auprès de la petite fille jusqu'au bout de sa longue veillée funèbre et c'est le battement de son cœur qui maintient Julie en vie suffisamment longtemps pour qu'elle soit retrouvée en vie.

> Alors je crois vraiment que sans mon chien,
> Je serai morte à mon tour. Mais il était là, le Gros
> Il ne m'a pas quittée une seconde,
> Il était vivant !
> Je me couchais la tête sur lui
> Pour entendre son cœur battre.
> Je me disais « La vie »[45].

Au-delà de l'animal de compagnie, le Gros est un personnage plus proche de l'ange gardien par ses dispositions à protéger Julie. Il s'y est engagé auprès de Marie-Marie. Si l'ours effraie, le chien rassure. Il s'agit d'ailleurs d'une hypothèse aussi évoquée dans *Louise les ours* : « un prêtre ou un pasteur » appelle la famille car pour lui Louise verrait « des anges gardiens » (scène 25).

[43] Création le 7 février 1910 au théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris.
[44] Création le 21 mars 1935 à l'Opéra de Monte-Carlo.
[45] Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 41.

- L'enfant et la magie

La magie intervient aussi dans nos deux pièces mais là encore de façon très différente. Louise vit au Canada, dans une région montagneuse qui abrite encore des ours sauvages. Après les multiples explications que nous avons déjà envisagé quant à l'origine des « visions » (la maladie, la drogue, les anges gardiens), il reste néanmoins une idée que nous n'avons pas encore examinée. Dans cette région encore peu peuplée par l'homme, il reste une communauté qui est prête à croire les élucubrations de Louise sans la juger : la communauté amérindienne. Un vieil Indien frappe un beau jour chez Louise et se présente comme « Little Mink, le chef des ours » et il lui raconte comment un jour un grizzli l'a sauvé du froid (scène 22). Il propose de l'aider avant de disparaître.

Ceci nous donne une nouvelle piste de réflexion : en écartant la folie et le rêve éveillé, on pourrait envisager cela comme l'héritage d'une vieille légende, peut-être ce que Ian a appelé un don ? C'est quelque chose que l'on rencontre très souvent dans les textes (dramatiques ou non) à destination des enfants : le héros (ou l'héroïne) reçoit des capacités extraordinaires mais très anciennes dont tout le monde autour de lui pense qu'elles ont disparu… Et l'enfant doit lutter pour imposer la vérité. Nos deux pièces se placent alors en héritières de la tradition théâtrale de la féérie.

> Les intrigues des féeries fonctionnent toutefois selon un modèle singulier. Une trame à l'efficacité éprouvée ne cesse d'être réaménagée de spectacle en spectacle : le héros reçoit d'une fée ou d'un génie un talisman qui doit lui permettre de surmonter une série d'épreuves et de franchir les obstacles dressés sur sa route par une puissance surnaturelle ennemie. Au terme d'un tumultueux parcours initiatique jalonné d'épisodes oniriques et burlesques, le protagoniste parvient à ses fins. Un *happy end* en forme d'apothéose célèbre son union avec sa bien-aimée et le triomphe des forces du bien[46].

Le vieil Indien serait une sorte de chaman ou d'homme-médecine censé seconder le héros à l'éveil de ses aptitudes. Si nous poursuivons dans cette voie, cela nous éclaire sur l'origine du mot « Kakakaya » que Louise répète plusieurs fois (p. 30, 37 et 42). Il s'agirait d'une formule magique comme « abracadabra » dont seule Louise connaîtrait le pouvoir. Ces « forces du bien » ont leurs ennemis, et le psychiatre de Julie serait un être maléfique qui tente

[46] Hélène Laplace-Claverie, *Modernes Féeries*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2007, p. 37.

de la persuader qu'elle a besoin de lui pour mieux lui « voler » son pouvoir… La féérie a néanmoins su évoluer pour trouver sa place dans le théâtre contemporain et elle a adopté un tour plus sombre que nous retrouvons dans nos pièces : « À l'optimisme souriant et au manichéisme rigide qui caractérisait la production du XIX^e^ siècle s'oppose un univers sombre et cruel, organisé selon un principe d'ambivalence généralisée[47]. » L'insistance du psychiatre à vouloir aider Julie confine à une certaine violence, et la fin de *Louise les ours* peut difficilement être qualifiée de *happy end*…

La magie intervient dans *Pacamambo* aussi à différents niveaux. Julie veut se rendre à Pacamambo, « le lieu de toutes les lumières » (p. 9), car la Lune est venue chercher sa grand-mère. Avec les parfums que Julie a trouvés dans le troisième tiroir de la commode censé être le chemin vers ce pays merveilleux, elle a conservé le corps de sa grand-mère auprès d'elle jusqu'à pouvoir rencontrer la Mort. Julie a combattu les forces naturelles grâce à son allié le Gros, et les parfums ont fait office de « potions magiques » pendant qu'elle ressassait tout ce qu'elle savait à propos de ce pays où tout est possible. Comme Louise, Julie reçoit une visite inattendue (la Lune/la Mort), elle a un ange gardien animal (le Gros), une formule magique qui ne désigne rien de connu (Pacamambo) et des protections (les parfums) qui repoussent la Mort. Ce sont les fameux talismans hérités de la féérie : ils repoussent les êtres malfaisants et aident le héros dans sa quête. Grâce à eux, elle a réussi à convoquer la Lune et à comprendre que la Mort fait partie de la vie. Ainsi elle a pu conjurer sa peur et la peine ressentie suite à la perte de sa grand-mère. Julie éprouve les deux émotions de la *catharsis* et en sort grandie, elle devient un exemple pour les enfants présents dans le public.

Dans *Louise les ours*, la magie peut être une interprétation des phénomènes que vit Louise alors que dans *Pacamambo* elle est clairement présente à travers les parfums, remèdes contre la Mort. Cette différence viendrait, selon Bruno Bettelheim, que nos héroïnes ne se trouvent pas au même point de leur développement psychique. Dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*, il explique que la croyance en la magie fait partie des stades successifs à vivre.

> J'ai connu bien des cas où, en particulier au cours de la dernière période de l'adolescence, il a été nécessaire de faire appel à des années de croyance magique pour compenser le fait que l'individu en avait été privé prématurément au cours de son enfance, après avoir vainement essayé de lui imposer la stricte réalité. Tout se passe comme si ces jeunes gens sentent qu'ils ont une dernière chance de compenser une grave déficience dans leur expérience de la vie ; ou que, faute d'avoir cru au magique pendant une certaine période, ils seront incapables d'affronter les rigueurs de la vie

[47] *Ibid*., p. 12.

> d'adulte. Bien des jeunes gens, de nos jours, se mettent soudain à chercher l'évasion dans les rêves procurés par la drogue, se font initier par un gourou, croient à l'astrologie, s'adonnent à la "magie noire" ou, de toute façon, fuient la réalité en se réfugiant dans des rêves éveillés relatifs à des expériences magiques qui sont censées améliorer leurs vies ; ces jeunes gens, souvent, ont été prématurément contraints de connaître la réalité d'une façon adulte[48].

Nous avons vu que les écritures pour le jeune public ne s'interdisent aucun thème et que ces spectateurs sont en demande de sujets difficiles, d'écriture remarquable. Et la maladie mentale, comme souvent dans les pièces pour le jeune public, est abordée grâce à ce que Joël Pommerat appelle la « manière symbolique, en utilisant des détournements ». La pièce *Louise les ours* de Karin Serres pose vraiment la question de la subjectivité (du lecteur/spectateur, du metteur en scène) : Louise voit-elle « vraiment » des ours, ou se laisse-t-elle aller une dernière fois à profiter des possibilités extraordinaires qui s'offrent à nous quand nous sommes enfants, comme une imagination débordante et des adultes prêts à se montrer tolérants face à cela. Et comment rendre cela sur une scène, que deviennent ces fameux ours ? Dans sa mise en scène de *Louise les ours*, Patrice Douchet a choisi de rendre compte de la présence des ours par des sculptures de glace qui fondent au cours de la représentation : pas de déguisement ou autre, il a cherché à évoquer les grands espaces de l'Ouest canadien où l'eau et la glace sont omniprésentes, ainsi que l'apparition et la disparition des ours de Louise. Dans la pièce *Pacamambo*, Wajdi Mouawad met ouvertement une petite fille face à un psychiatre et à la mort de sa grand-mère. Julie est, comme Louise, face à des adultes qui ne veulent pas comprendre ce qu'elle a vécu et cherchent à « l'aider » bien qu'elle ne demande rien.

La maladie mentale est une thématique qui trouve toute son importance dans les textes pour le jeune public. L'idée étant, pour que sa présence ne soit pas trop choquante (pour la partie « adulte » du public le plus souvent), de trouver les bons symboles et les bonnes images. Nous avons vu les animaux et la magie, mais qu'en est-il quand la maladie mentale devient elle-même une excuse à une certaine violence de la part de l'enfant, sans autre explication ? C'est la question que l'on peut se poser à propos de la pièce de Joseph Danan, *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*[49]. Bien que le titre puisse paraître choquant au premier abord pour une pièce jeune public, cela fait entièrement partie de la dramaturgie de Danan, inaugurée avec Auren puis approfondie avec le personnage de Jojo dans une pièce

[48] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, p. 81.

[49] Joseph Danan (2003), *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*, dossier pédagogique de Christophe Lécullée, Arles, Actes sud, coll. « Poche théâtre », 2007. Création le 15 décembre 2011 au centre Culturel à La Ricamarie dans une mise en scène de Marijke Bedleem.

ultérieure : « Dans *Jojo le récidiviste*, […] Joseph Danan confirme l'univers qui était le sien dans *Les Aventures d'Auren le petit serial killer* : même mélange indécidable entre réel et monde rêvé, même goût tranquille pour l'extrême provocation, même plaisir du verbe[50]. » Ce « mélange » semble être une constante dans nos pièces étudiées. Auren rêve que son double, l'enfant-sanglier, se laisser aller à suivre ses pulsions les plus instinctives : tuer quiconque ose se mettre en travers de sa route, enlever la petite fille rencontrée sous un hêtre, suivre les voix qui l'incitent à tuer le temps… Il se trouve ainsi pris dans une véritable fuite en avant parsemée de cadavres, ses fantasmes le dépassent à tel point que Bernadette Bost rapproche Auren d'un autre criminel (schizophrène reconnu) à la cavale meurtrière, *Roberto Zucco* : « Auren a beau apparaître comme "le plus gentil petit garçon de la terre", il se rêve tueur, petit frère de Roberto Zucco quand il confie à une gamine, à l'instar du héros de Koltès, son nom secret d'assassin sans raison[51]. »

Le point commun que nous pouvons trouver entre Auren et Louise est l'excuse que leur donne leur jeune âge : avoir une imagination débordante à la préadolescence n'est pas en soi inquiétant. Mais qu'en penser si la situation perdure pour Louise ? Une personne qui voit des choses perçues par elle seule, qui parle tout haut pendant des heures à quelqu'un qui n'est pas là… La conclusion logique est : cette personne est mentalement dérangée, bien qu'elle ne soit pas dangereuse si les symptômes en restent là. Or, le cas d'Auren est encore plus grave : se laisser aller à la violence durant une sorte de « rêve éveillé » n'est pas en soi mauvais (il peut même être considéré comme très sain) et Joseph Danan le reconnaît lui-même : « C'est peut-être pour ça que je suis devenu écrivain : pour prendre des libertés, et en donner. Pour tuer ceux qui m'embêtent et courir loin de ma mère[52]. » Le fait de rêvasser n'a que peu de conséquences, mais que se passera-t-il si un jour cela ne suffit plus à l'enfant rêveur et qu'il « passe à l'acte » ? Le personnage d'Auren devient très préoccupant quand on songe à l'avenir que pourrait avoir un enfant dont les fantasmes sont aussi intenses. Sa propre mère le qualifie de « monstre » à plusieurs reprises, elle avance même que sa dent cariée est « toute noire/Comme son âme[53] ». Mais pour les enfants présents dans la salle quel plaisir, quelle jouissance de voir l'un des leurs vivre ses fantasmes jusqu'au bout ! Une décharge émotionnelle qui se rapproche d'une *catharsis*…

Louise et Auren, à leur âge et à ce stade de développement, ne sont pas inquiétants car leur jeunesse et les « détournements » (magie, animaux parlants, humour…) mettent en place

[50] Marie Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2012, p. 126.
[51] Bernadette Bost, « Le rire cruel de Joseph Danan » dans *Recherches et Travaux*, n° 69, 2006, p. 111.
[52] Joseph Danan, *ibid*., p. 83.
[53] *Ibid*., p. 29.

une dramaturgie acceptable à la fois par les enfants et les parents. Ces personnages, nous pourrions qualifier de « précliniques » puisqu'ils ne relèvent pas de la maladie mentale, mais il suffirait toutefois d'un rien pour basculer de l'autre côté. Ils peuvent néanmoins donner l'impression rassurante que, parmi les personnages du théâtre contemporain pour le jeune public, il n'y a pas de cas de maladie mentale diagnostiquée chez un enfant. Ceci n'est pas tout à fait vrai comme nous allons le voir avec l'anorexique NON d'Atlan et le dépressif Petit Tom de Melquiot.

b) Deux visions opposées de l'enfant malade

Dans une suite logique, après avoir vu des personnages d'enfants confrontés à la maladie mentale à travers le regard des adultes, il s'agit maintenant de voir des personnages d'enfants malades sans doute possible. Ce sont les protagonistes de *Je m'appelle Non*[54] de Liliane Atlan et *Les Petits Mélancoliques*[55] de Fabrice Melquiot, respectivement NON et Petit Tom, qui évoluent dans deux univers très différents. Chez Atlan, la pièce est l'adaptation dramatique d'un texte plus ancien de l'auteur, *Les Passants*, qui évoque les difficultés pour une jeune fille juive à vivre avec le traumatisme des camps de concentration et la culpabilité du survivant. Ce malaise provoque chez elle un trouble du comportement alimentaire, à savoir une anorexie. La maladie est d'autant mieux décrite que l'auteur elle-même en a souffert ; aussi les symptômes sont-ils très bien connus de Liliane Atlan ainsi que les répercussions d'un tel trouble du comportement sur la famille de la malade.

Au fil du texte de Melquiot, son personnage principal se décrit comme atteint d'une nouvelle crise de mélancolie. Il est persuadé qu'il va bientôt mourir suite à un rêve prémonitoire. Le côté très macabre et sinistre de tels propos dans la bouche d'un enfant est compensé par les créatures étranges qui rôdent dans la pénombre autour de Tom. La langue poétique des didascalies s'inscrit dans une esthétique romantique tandis que les éléments plus sombres nous entraînent dans un univers proche du conte de fée, mais dans la lignée des contes de fées archaïques pleins de violence. Bien que ce mélange étrange de poésie noire et d'histoires enfantines presque mythologiques puisse paraître difficile à représenter devant un

[54] Liliane Atlan, *Je m'appelle Non*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 1998. La pièce n'a, à notre connaissance, jamais été mise en scène.
[55] Fabrice Melquiot, *Les Petits Mélancoliques*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 1999, p. 7. Création en décembre 2004 à Culture commune à Loos-en-Gohelle par la compagnie Tourneboulé.

public d'enfants, il faut rappeler que les recherches en psychanalyse sur ce type d'histoires ont montré que les contes sont nécessaires à la construction de la psyché de l'enfant. Dans ce cas, pourquoi serait-ce insupportable sur une scène de théâtre ? Peut-on passer de la *diégésis* à la *mimêsis*, indispensable à la *catharsis* ?

Les deux textes à l'étude proposent des dramaturgies bien différentes. Chez Atlan, il n'y a pas d'onirisme ou de recours à des éléments fantastiques tels qu'on a pu les voir dans *Louise les ours* ou *Pacamambo*, bien que la pièce se joue à la fois dans les souvenirs de la VIEILLE NON et présentement dans des lieux clairement identifiés (la maison de NON à Marseille, une clinique en Suisse…). L'univers évoqué est foncièrement réaliste dans ses références à la maladie, à la Shoah... Ce qui empêche la pièce d'être trop autobiographique est l'humour présent dans le choix des noms, ce que Marie Bernanoce appelle les « noms motivés » : « C'est ce qu'on appelle des noms "motivés". Cela participe de l'"épicisation" de l'écriture, favorisant ainsi une mise à distance à l'opposé de tout naturalisme, en particulier par l'humour[56]. » Cet humour est évident dans les noms de psychiatres : J'EN FAIS MON AFFAIRE, JE FAIS FUIR LES MECS… Leur efficacité thérapeutique est tout de suite remise en cause et cela à la lecture car les noms des psychiatres ne sont pas prononcés sur scène. Pourtant, les faire apparaître le plateau permet de rire d'une situation qui n'a rien de léger et de les rendre encore plus ridicules. Nous pouvons rapprocher un tel procédé de la fameuse *catharsis* par le rire qui sera étudiée plus en détail dans le chapitre consacré aux comédies.

À l'opposé, l'univers de Melquiot semble composé de nombreuses nuances de gris, la couleur de la mélancolie moderne (cela n'est certainement pas un hasard si Tom vit dans un hangar).

> Le monde moderne, puissamment mélancolique, est en réalité sous la domination des gris, comme le monde noir et blanc de la Réforme de Calvin et de Zuringli. […] le corps de la ville moderne revêt une tonalité grisâtre, conforme à la morale protestante du rendement et du profit, non seulement en raison du processus d'obscurcissement et de salissure des matériaux, mais aussi en raison de la nature des matériaux mêmes, atones, achromes, mats, comme le béton et l'asphalte, le zinc et l'aluminium. Ce gris inerte et étouffant n'est ici et là relevé que par les traînées jaunes, orangées et sulfuriques des fumées de l'industrie et de la circulation, qui ne sont là que pour rappeler que les couleurs industrielles sont des poisons, comme autrefois dans les cabinets de curiosité était l'ellébore[57].

[56] Marie Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces*, *op. cit.*, p. 42.
[57] Jean Clair, « Un musée de la Mélancolie » dans Jean Clair (sous la direction de), *Mélancolie. Génie et Folie en Occident*, Paris, Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005, p. 87.

En plus de cet univers sans couleur l'apparition de créatures imaginaires (le Marchand de sable, la Tempête…), plutôt malveillantes car elles se disputent toutes deux l'honneur de faire mourir Petit Tom, renforce ce côté lugubre. La fascination pour la mort du héros, perçue comme la délivrance finale des souffrances de ce monde, est typique du mélancolique qui « n'envisage l'achèvement que sous l'angle de la mort[58] ». Ce qui permet à la pièce de ne pas devenir trop triste est le parcours de Tom qui découvre avec le théâtre et l'amour deux façons de faire son deuil et vivre avec la mort de sa mère.

Ces deux textes, *Les Petits Mélancoliques* et *Je m'appelle Non*, ont cela en commun : ce qui va en quelque sorte « sauver » les deux héros, c'est l'amour. Pour le lecteur/spectateur adulte, ce qui lie ces deux textes, c'est la pitié qu'ils suscitent lors de la représentation (ou de la lecture) : comment ne pas compatir (ou ressentir de la pitié) devant ces jeunes êtres humains qui désirent tant mourir ?

- Le non de NON

Après avoir rencontré Louise et ses ours et vu Julie face à son psychiatre, c'est un autre personnage féminin que nous allons étudier. NON est légèrement plus âgée que les précédentes (les personnages de Louise et Julie peuvent être qualifiées de préadolescentes) et elle nous est présentée de façon originale par la VIEILLE NON : la PETITE NON en est une version rétrospective, la liste des personnages précise que la VIEILLE NON « a la cinquantaine ». Le personnage plus âgé revit un épisode traumatisant de son adolescence car sa nièce NONETTE a été à son tour diagnostiquée comme anorexique. À cette occasion la VIEILLE NON se souvient de cet épisode de sa vie, ce qui est le fondement même de la dramaturgie de Liliane Atlan : « Il s'agit toujours du combat avec la folie, le souvenir, les lacunes et les errances de la mémoire[59]. »

Je m'appelle Non est l'adaptation d'un texte plus ancien de Liliane Atlan, *Les Passants*. Plusieurs éléments ont été conservés du texte originel comme la division en « portes » et « louanges ». D'après l'article qu'Irène Oore a consacré aux *Passants*, ces noms sont des références directes à l'*Ancien Testament*.

[58] Michel Guérin, *La Pitié,* Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », 2000, p. 103.
[59] Michel Azama, *De Godot à Zucco*, t. I, Paris, Théâtrales/CNDP, 2003, p. 220.

> Ainsi que dans la Mishnah, les portes constituent des chapitres… […] Alors que le peuple juif est une fois de plus en exil (car qu'est-ce que la Bible sinon une très longue histoire d'exils et de retours successifs à Sion), le prophète Esaïe annonce pour Sion une ère de paix et d'épanouissement spirituel. Il déclare : "Désormais ne se feront plus entendre ni violence, dans ton pays, ni, dans tes frontières, les dégâts et les brisements. Tu appelleras tes murailles "Salut" et tes portes "Louanges[60]."

Il s'agit là d'une des caractéristiques les plus frappantes de l'œuvre de Liliane Atlan : celle-ci est imprégnée de culture juive. Dans cette adaptation dramatique elle a choisi de rester au plus près du texte fondateur aux titres plus bibliques et de ne pas utiliser les subdivisions habituelles du texte de théâtre : actes, scènes ou tableaux… Elle adoptera une dramaturgie similaire pour son *Opéra de Terezin* : « Aucune forme artistique connue ne convenait pour écrire cette histoire et pourtant je ne pouvais pas ne pas l'écrire. J'ai fini par prendre pour modèle La Haggadah, c'est-à-dire le récit fondateur de la naissance mythique du peuple juif[61]. » La culture juive est aussi bien présente dans l'une de ses toutes premières pièces jeune public, *Monsieur Fugue ou le Mal de terre*, où Liliane Atlan met en scène des enfants qui tentent de survivre à l'évacuation d'un ghetto. La situation est bien sûr celle de la Seconde Guerre mondiale : les personnages récitent des prières et pour certains des extraits du Talmud face à des adultes qui veulent absolument les emmener en camion ou en train vers une mort certaine. Ils ont vu leurs familles partir et doivent faire un choix.

> ABRACHA : Les vieux, dans les camions ou dans les trains, moi je sais qu'ils chialaient ou qu'ils devenaient dingues.
> FUGUE : Eh bien, pleurons, devenons fous.
> RAÏSSA : C'est bête aussi.
> FUGUE : Alors ne faisons rien.
> *Un temps. Iona s'est rapprochée de lui, avec Tamar.*
> RAÏSSA : Raconte-nous la honte, la poupée-noire-qui-te-mange-le-cœur.
> FUGUE : Tu ne veux pas jouer à vivre ?
> RAÏSSA : Non[62].

Dans cet extrait de *Monsieur Fugue*, « devenir fou » ou renoncer à l'espoir sont des moyens perçus comme acceptables pour survivre au traumatisme de la déportation. Dès ses premiers textes dramatiques, Liliane Atlan se demande comment des enfants peuvent continuer à vivre avec l'horreur et quelles sont leurs stratégies de résilience.

[60] Irène Oore, « Portes et louanges : *Les Passants* de Liliane Atlan » dans *LittéRéalité*, n° 2, 1992, p. 29-30.
[61] Liliane Atlan, « La rencontre en étoile » dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 1007-1008, 1997, p. 148.
[62] Liliane Atlan (1967), *Monsieur Fugue ou le Mal de terre*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2000, p. 36.

Un autre héritage du texte fondateur *Les Passants* présent dans l'adaptation dramatique *Je m'appelle Non* est la typographie particulière des noms : dans *Les Passants*, ils sont mentionnés en caractères gras et italiques. *Je m'appelle Non* met en valeur ces noms si particuliers, les « noms motivés » d'après la définition de Marie Bernanoce citée plus haut, en les mentionnant en capitales.

Je m'appelle Non est ainsi un texte où cohabitent deux versants de l'œuvre de Liliane Atlan : l'adaptation d'une œuvre plus ancienne non dramatique (*Les Passants*) et l'histoire récente du peuple juif puisque la pièce aborde les difficultés d'une communauté à se reconstruire après un génocide. Ce désir de revenir à la culture juive avec une référence à l'*Ancien Testament* et cette confiance réaffirmée en la capacité de ce peuple à surmonter le trauma sont résumés dans la dernière phrase de la pièce : « Alors, ce qui fait mal devient louange. » L'œuvre d'Atlan est une exploration sans cesse renouvelée des mêmes thématiques qui forme une *catharsis* personnelle.

> Nul doute que Liliane Atlan ne soit l'une des maillons les plus sûrs de l'éternelle chaîne d'angoisse qui relie l'homme à son ombre, à son âme. Sa générosité créatrice s'est mesurée sans répit à la tension d'une écriture aigüe, appelée à maîtriser le domaine obscur des cauchemars et des hantises, à transcender les difficultés d'un destin qui l'épuise autant qu'elle l'épuise. Certes elle ne fuit ni les obsessions, ni les échecs, ni même sa propre image que nous voyons sans répit errer d'une forme et d'un visage à l'autre[63].

La dramaturgie de la pièce *Je m'appelle Non* est basée sur un principe similaire à celui de *Pacamambo* : un va-et-vient entre le présent (la VIEILLE NON) et le passé (NON). Après un court exergue où résonne dès le début de la lecture ou de la représentation la référence biblique : « Je suis et je ne serai plus. /À part cela, je crois aux miracles », la VIEILLE NON se souvient de celle qu'elle a été, enfant. Puis, dès la « Deuxième porte et deuxième louange » elle nous présente ainsi la version d'elle-même adolescente et malade.

> Dans une maison riche, à Marseille, à la fin d'une guerre, une jeune fille se laisse mourir de faim.
> Elle a quatorze ans, ou quinze.
> Elle s'appelle NON, de son prénom, MAIS JE M'EN SORTIRAI, de son nom de famille.
> *PETITE NON apparaît.*
>
> VIEILLE NON
>
> Elle va au lycée, elle étudie avec rage, elle fait de longues marches forcenées dans les calanques, mais depuis des mois elle ne mange plus, on voit ses os, elle commence à perdre la mémoire.

[63] Jean Revol, « Préface » dans Liliane Atlan, *Le Rêve des animaux rongeurs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures », 1998, p. 8.

La maladie de NON est tout de suite identifiable grâce à cette description rapide : cesser de s'alimenter (dire « non » à la nourriture), s'épuiser grâce à la pratique intensive d'un sport et devenir excessivement maigre sont les symptômes de l'anorexie mentale, maladie qui apparaît à l'adolescence. Ils sont typiques des descriptions cliniques que l'on peut trouver dans la littérature spécialisée : le refus de se nourrir, la très grande perte de poids, la pratique intensive d'un sport d'endurance... Il ne manque plus que la mention de la présence d'une aménorrhée pour être complète : « Le tableau clinique classique est celui d'une jeune fille adolescente entre douze et vingt ans qui présente la triade symptomatique amaigrissement, anorexie, aménorrhée[64]. » Le texte de la pièce mentionne aussi que NON est sujette à « des crises de nerfs spectaculaires[65] ».

Si la maladie est aussi bien écrite, à mi-chemin entre la fiction et le documentaire, c'est parce que Liliane Atlan en a souffert adolescente et qu'elle s'inspire ainsi de sa propre expérience. *Je m'appelle Non* n'est pas simplement un texte dramatique qui porte sur les troubles alimentaires ou un texte autobiographique, il s'agit d'une pièce où l'auteur se sert d'une expérience vécue dans sa chair pour évoquer un sujet bien plus large, une histoire qui dépasse le simple témoignage. Le « je » du titre renvoie à la fois à l'auteur et au personnage, liées par la maladie.

Pour expliquer l'origine de cette maladie dont souffrent en très grande majorité des jeunes filles, les médecins évoquent l'influence des images de la mode ou de la publicité où la minceur (voire la maigreur) est devenue un synonyme de beauté. Toutefois, si l'immense majorité des jeunes filles rêvent d'un corps qui ressemble à ceux des mannequins, elles n'en deviennent pas malades pour autant. Dans le cas de l'anorexie (et d'une façon plus générale en ce qui concerne les troubles alimentaires), le contexte familial joue un rôle très important et tout traitement de cette maladie passe par une hospitalisation accompagnée d'une interdiction des visites de la famille. Pour Nicolas Faure, l'origine de la maladie de NON est évidente.

> Parmi les multiples causes de sa maladie figure vraisemblablement l'attitude de ses parents. Elle décrit sa mère, qui s'appelle (ou que NON appelle) "JE ME MEURS", comme "une artiste du gémissement. Sa plainte, forcenée, rythmée, accusatrice, fait trembler la maison, elle interdit de vivre". Son père, nommé "DIEU FAIT MAL SON TRAVAIL, JE LE REMPLACE", est "d'une bonté excessive, maladive, déjà légendaire[66]".

[64] Philippe Jeammet, « L'anorexie mentale » dans *Encyclopédie médico-chirurgicale*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier-Masson, 1984, p. 2.
[65] Liliane Atlan, *Je m'appelle Non*, *op. cit*., p. 20.
[66] Nicolas Faure, *Le Théâtre jeune public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2009, p. 223.

Les parents de NON ne sont pas présents pour leurs enfants : son père consacre sa vie à aider les survivants de la Shoah, sa mère a des tendances hystériques et ne se préoccupe que d'elle-même. La maladie de NON est une conséquence de la culpabilité du survivant éprouvée par la jeune fille (« pourquoi tant de gens sont morts dans les camps alors que je suis vivante ? ») qui peut se manifester par « le besoin inconscient d'éprouver la survie par une prise de risque ou à travers la maladie[67] ». La maladie de NON est un moyen de forcer ses parents à lui accorder de l'attention, surtout au moment des repas alors que toute la famille est attablée : « Les repas sont des tortures pour toute la famille[68]. » Si la maladie fait peur, le manque de considération pour NON de la part de sa famille traumatisée ne peut susciter que de la pitié. NON cherche à la fois comment trouver sa place dans cette famille et vivre avec l'histoire récente du peuple juif : l'anorexie qui peut entraîner la mort l'amène à se rapprocher autant que possible de l'expérience vécue par les silhouettes décharnées qui sont sorties des camps. Dans un poème intitulé *Le Moindre de mes pas fait mal à quelqu'un sur la terre*, Liliane Atlan compare la culpabilité du survivant à « du plomb dans la poitrine ».

Haï dès que je cesse d'être mené comme une bête à l'abattoir,
cliché, mais je ne suis pas libre
de ne pas raconter comme elle est mon histoire,
j'ai du plomb dans la poitrine,
j'habite au cœur d'un tourbillon de fumée noire
où même mes morts ne se reposent pas,
on leur reproche d'avoir été jetés
dans des charniers ou dans la terre pour l'engraisser,
et en leur nom on me condamne quand mes canons réduisent
ceux qui veulent m'abattre, au silence
si je trouve une place je l'ai volée,
chacun de mes gestes rend fou quelqu'un de rage,
le moindre de mes pas fait mal à quelqu'un sur la terre,
elle n'est plus pour moi qu'un étroit cimetière,
où lassé de prier, de chanter,
je me jette sur quiconque dont les couteaux me gênent,
acier vivant, forteresse fragile,
pas encore cruelle mais vide,
à part ce plomb que j'ai dans la poitrine,
je survis, pour survivre,
en faisant comme vous chaque jour et pour rien des victimes[69].

[67] Benoît Bayle, « Conception humaine et troubles de la personnalité » dans *Le Carnet PSY*, n° 62, 2002, p. 32.
[68] Liliane Atlan, *Je m'appelle Non*, *op. cit.*, p. 14.
[69] Liliane Atlan, *Le Moindre de mes pas fait mal à quelqu'un sur la terre*, dans Robert Badinter *et alii*., *Vous avez dit fascismes ?*, Paris, Montalba, 1984, p. 222.

Pour enfin se libérer du poids de ce plomb qui lui pèse dans la poitrine, l'auteur s'est « allégée » en refusant d'alourdir son corps avec de la nourriture, tout comme le fait NON.

Comme cela a été dit, l'anorexie de NON est une réaction à deux facteurs : sa famille et la communauté juive doivent affronter un trauma. Son entourage (le cercle intime et les connaissances) en a été par deux fois affecté. Il n'est pas anodin que ce type de maladie se prête très bien aux thérapies familiales : « *L'anorexie mentale* est une autre indication [à la thérapie familiale]. C'est une affection connue depuis longtemps, bien repérée sur le plan symptomatique, et où très tôt on a perçu l'importance du rôle de la famille[70]. »

Pourtant, dans le cas de NON, la maladie va bien au-delà du cercle familial : les portes et les louanges de NON se situent juste après la Seconde Guerre mondiale. Bien que la famille de NON ait survécu à l'Holocauste, beaucoup parmi la communauté juive ont disparu. Cela est mis en évidence à travers le personnage de JE ME CRÉERAI MOI-MÊME que la VIEILLE NON décrit ainsi dans la « Cinquième porte et cinquième louange » : « JE ME CRÉERAI MOI-MÊME a dix-neuf ans et il revient d'Auschwitz. Il a perdu là-bas son père, sa mère, sa sœur[71]. » Si les noms des psychiatres mettent en doute leur capacité à guérir NON, ce survivant a gardé intact sa capacité à décider de ce qu'il va faire de sa vie. Sa résilience lui permet d'envisager l'avenir. Là encore, montrer que l'espoir est possible est un élément qui permet à la pièce d'être représentée devant un jeune public. Lui qui a survécu aux camps joue maintenant un rôle de témoin et il raconte à NON qui, elle, l'écoute sans perdre une miette de son récit : « J'ai besoin de raconter, elle a besoin de m'écouter » (cinquième porte et cinquième louange). Si NON vit cela de façon aussi désespérée, c'est qu'elle ne prend pas de distance avec l'évènement. Elle n'est pas encore capable d'en rire, comme JE ME CRÉERAI MOI-MÊME qui a dû trouver des moyens de se préserver. Lui est maintenant capable de plaisanter de ce qu'il a vécu alors que pour NON/l'auteur cela viendra plus tard, quand elle pourra jeter un regard rétrospectif sur cette expérience. C'est évident dans cet extrait des *Passants* qui n'a pas été conservé dans la pièce.

> ***Je me créerai moi-même*** et ***Dieu fait mal*** sont là.
> "Mais tu es si maigre ! À côté de nous, au camp, tu es même un peu grasse !"
> Il rit, puis il ajoute :
> "Ton père n'aurait jamais dû me faire entrer dans votre famille. Je n'aurais jamais dû te parler comme je l'ai fait."

[70] Jean Maisondieu et Léon Métayer, *Les Thérapies familiales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 88.
[71] Liliane Atlan, *Je m'appelle Non*, *op. cit.*, p. 29.

> Je te répondrai quarante ans plus tard, par les livres que j'écrirai, par les paroles que je te dirai dans ton jardin quand enfin nous nous retrouverons, pour l'instant je ne pense qu'à l'essentiel : "Tu n'es pas si maigre. Tu es même un peu grasse[72]."

Plus qu'une simple auditrice, NON incorpore la douleur de JE ME CRÉERAI MOI-MÊME comme un spécimen de la souffrance endurée par tout un peuple. Or, cela est trop difficile à porter pour une adolescente qui exprime cela par une anorexie. L'humour présent à travers les noms, qui peut paraître inconvenant quand on aborde un sujet aussi sérieux, instaure une prise de distance chez le spectateur, ce qui permet d'aller plus loin dans la réflexion sur les événements évoqués dans la pièce : « La lucidité de Liliane Atlan, son humour d'une noirceur à la hauteur des événements inouïs qui nous sont contés pourraient être qualifiés de cyniques. Ils viennent au contraire, apporter à notre imagination défaillante une représentation de […] cette réalité-là[73]… » Cela se joue à deux niveaux chez les spectateurs : son extrême maigreur rappelle à la part adulte du public les photographies des silhouettes décharnées prises à la libération des camps alors que les enfants présents perçoivent la grande tristesse et l'impuissance de l'héroïne.

NON cherche à expier sa culpabilité de survivante en une sorte d'autosacrifice. Le public ne peut que se sentir touché par la grande (trop grande) sensibilité de NON aux souffrances de son peuple, mais la pitié est aussi présente : une telle lucidité et un tel sacrifice chez quelqu'un d'aussi jeune la mènent jusqu'aux portes de la mort. Des deux émotions fondatrices de la *catharsis*, la pitié est une émotion spontanée chez le spectateur qui compatit à la maladie de NON alors que la frayeur est ressentie en un second temps, de façon plus réfléchie par la part adulte du public à propos de la Shoah.

L'anorexie est une maladie difficile à mettre en scène car elle pose un problème inédit par rapport à d'autres maladies mentales. Si ce type de maladies a peu d'impact sur les corps, ce n'est pas le cas de l'anorexie qui représente un véritable défi à la représentation. Il faut rendre sur scène les effets visibles sans pour autant demander à une comédienne de s'affamer. Les conséquences sur le corps sont évidentes, identifiables très rapidement et bien connues :

> … un corps efflanqué, tout en os et anguleux qui ressemble à une statue de Giacometti en mouvement. […] La fonte musculaire est également impressionnante et donne aux membres

[72] Liliane Atlan, *Les Passants* suivi de *Corridor paradise concert brisé*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures », 1998, p. 45.
[73] Myriam Anissimov, « Rituel sacré » dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 1007-1008, 1997, p. 153.

> un aspect décharné en baguettes de tambour exhibé ou au contraire masqué sous des vêtements amples[74].

La maladie donne par elle-même les indications de mise en scène, de costumes et de choix concernant la comédienne principale. Il faudra de préférence donner le rôle de NON à une jeune actrice (ou du moins faisant plus jeune que son âge réel), naturellement très mince, à la peau pâle. Pour rendre artificiellement son allure maladive, on pensera à ternir ses cheveux et à l'emmitoufler, comme il est décrit dans la citation, dans « des vêtements amples » auquel on pourra rajouter pour accentuer l'effet des pièces de tissu drapé comme une écharpe ou une étole de couleur noire pour que la comédienne se fonde dans le fond de scène, généralement peint en noir. Il s'agira de la faire littéralement disparaître dans le décor et sous le costume.

Bien que l'anorexie puisse provoquer le décès du malade, *Je m'appelle Non* comporte plusieurs éléments qui permettent de ne pas oublier que la guérison est possible. Une pièce où la mort serait la seule fin envisageable ne serait pas, malgré le jeune âge de son personnage principal, une pièce jeune public. Liliane Atlan utilise plusieurs procédés dramaturgiques qui donnent sa dimension « tout public » à ce texte. L'humour est présent à travers les noms ou certaines anecdotes racontées par les personnages (JE ME CRÉERAI MOI-MÊME raconte en riant que, ayant eu le malheur de dire un jour que les poires prévues en dessert étaient bonnes, la grand-mère de NON se fit un devoir d'en proposer à chaque repas et que depuis il n'en a plus mangé une seule). Malgré son expérience des camps, il est encore capable de rire. Il aidera NON à guérir grâce à son amour. Cette rencontre permet à la jeune fille de se tourner enfin vers l'avenir. L'anorexie, bien que maladie mentale dangereuse, se soigne avec succès et les jeunes filles qui en ont été atteintes peuvent très bien avoir par la suite une vie harmonieuse.

La fin de *Je m'appelle Non* est un enjeu très important quant à l'effet que l'on veut provoquer chez le spectateur : personne n'a succombé à la maladie et on suppose que NONETTE va, comme sa tante NON, se rétablir. Il s'agit là aussi d'une convention importante quand on s'adresse à un jeune public avec une telle thématique, le spectacle doit comporter une fin heureuse ou du moins de l'espoir quant à l'avenir. La situation finale est plus nuancée que dans le cas d'un *happy end* traditionnel car nous n'avons pas de certitude sur la guérison de NONETTE mais l'espérance est présente grâce à l'exemple de NON.

[74] Philippe Jeammet, *op. cit*.

L'enfant spectateur doit pouvoir en conclure que NON a été malade et qu'elle va bien aujourd'hui. Il quittera le théâtre sur une note positive alors que l'adulte verra une situation plus complexe. Il s'agit là d'une caractéristique du théâtre jeune public contemporain qui ne veut pas cacher la « dure réalité », mais les dramaturgies qui s'adressent à du « tout public » cherchent des procédés pour que le théâtre soit une expérience agréable tout en abordant des sujets « horribles ».

> Ce n'est pas seulement un théâtre qui dit la joie, c'est avant tout un théâtre qui fait ce qu'il dit, telle est la définition de la performativité. Il fait de la joie en la disant et, suprême paradoxe, même quand ses sujets sont horribles : plus ceux-ci sont assumés dans leur horreur, et plus l'élan de vie construit une puissance dramatique[75].

Faire, à partir d'un sujet horrible, une représentation qui sera vécue comme agréable par le spectateur, voilà tout le paradoxe de la *catharsis*. Il y a de la joie possible après l'horreur. Le père de NON le savait et son action en faveur de ceux qui sont revenus des camps en faisait partie : c'est cela qui a permis à JE ME CRÉERAI MOI-MÊME de surmonter le traumatisme comme il l'explique à la fin de la « Huitième porte et huitième louange » : « C'est grâce à lui que j'ai pu ne pas devenir fou. Qu'un homme comme lui puisse exister, cela m'a guéri de la haine, cela m'a permis de répondre à Auschwitz par la décision d'être heureux. » Liliane Atlan nous démontre qu'au cœur de l'horreur l'espoir et le bonheur restent possibles. Le public ne sent alors aucune complaisance dans la maladie ou la tristesse car, grâce à des éléments qui permettent une certaine distance avec la fable de *Je m'appelle Non* comme les noms motivés, le personnage DIEU FAIT MAL SON TRAVAIL, JE LE REMPLACE et le mariage final, la pièce atteint un équilibre entre le rire et les larmes.

L'amour sera aussi, pour le personnage principal de la pièce de Fabrice Melquiot Petit Tom, un remède à la maladie.

- Quelle est cette langueur qui pénètre le cœur[76] de Petit Tom ?

Peur de la maladie mentale chez l'enfant et pitié envers le jeune personnage qui ne désire plus vivre, voilà la *catharsis* à l'œuvre dans *Les Petits Mélancoliques* de Fabrice

[75] Marie Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux*, *op. cit*., p. 22.
[76] Allusion au célèbre poème de Paul Verlaine, « Il pleure dans mon cœur » dans *Romance sans paroles*, Sens, Maurice L'Hermitte, 1874.

Melquiot. En guise de préambule, l'auteur présente l'événement qui a entraîné l'écriture de la pièce. À l'origine des *Petits Mélancoliques* se trouve une rencontre inattendue faite par l'auteur au détour d'une forêt enneigée une nuit d'hiver.

> *Les Petits Mélancoliques*, c'est d'abord cette image : de jeunes cerfs surpris hors la forêt, peut-être cinq ou sept, qui traversent la route dans la lumière des phares […]
> Je suis descendu de la voiture, j'ai froid. J'ai envie de les suivre. Mais je suis un garçon.
> Je me débrouille autrement pour suivre les cerfs dans la neige. Je me dis : s'ils étaient des garçons et mes frères de sang, […] on vivrait les plus beaux jours de la vie.
> […]
> Je suis seul la nuit je suis un garçon je voudrais être un cerf et garder mes frères avec moi j'attrape la mélancolie j'attrape un rhume aussi[77].

Cet événement a induit plusieurs éléments dramaturgiques : la rencontre avec l'animal, très présent dans les écritures pour le jeune public comme nous l'avons vu dans *Pacamambo* et *Louise les ours*, ne pouvait engendrer qu'un texte à destination des enfants. La pièce est publiée chez un éditeur (L'École des loisirs) spécialisé dans les textes pour la jeunesse. L'auteur est un homme (un « garçon ») qui s'imagine vivre au milieu de ses frères et notre mélancolique Petit Tom vit dans un hangar avec ses frères plus âgés Tigre et Loup (notons au passage qu'ils portent tous les deux des noms d'animaux sauvages et dangereux – des prédateurs – en guise de prénoms contrairement au plus jeune) depuis la mort de leur mère. Enfin, la vision de cette harde de jeunes cerfs rend l'auteur mélancolique et le fait qu'il s'agisse de cerfs n'est pas un pur hasard. L'animal est associé depuis longtemps à la mélancolie, jusqu'à en devenir un symbole. La première édition du *Dictionnaire de l'Académie françoise* (1694) donne pour exemple de l'adjectif « mélancolique » : « *Le cerf est un animal melancolique*[78]. »

En ce qui concerne l'iconographie, de nombreux peintres représentent un cerf aux côtés de leur Mélancolie allégorique, comme *Melancolicus* de Virgil Solis ou *Adam et Ève* d'Albrecht Dürer. Ses bois sont par ailleurs considérés comme un remède à cette maladie.

Petit Tom, comme nous l'indique le titre de la pièce, est un petit « mélancolique », un qualificatif longtemps utilisé pour décrire les personnes dépressives. Le mot « mélancolie » vient du grec ancien μέλας (*Mêlas* - noir) et χολή (*Kholê* - bile), la bile noire était l'un des quatre fluides sur lesquels reposait la théorie des humeurs. Cette doctrine a été pendant plusieurs siècles le fondement de la médecine puisqu'il s'agit de la grande école romaine de

[77] Fabrice Melquiot, *Les Petits Mélancoliques*, *op. cit*., p. 7.
[78] *Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris, Veuve Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 37.

Galien de Pergame dont les préceptes ont été suivis jusqu'au Moyen Âge. Sa théorie est basée sur le système des tempéraments (le sanguin, le colérique, le flegmatique, le mélancolique) auxquels Galien rattachait les quatre humeurs d'Hippocrate (les biles jaune et noire, le sang, la lymphe) et les quatre éléments (le feu, l'eau, la terre et l'air). Les maladies mentales sont considérées dans cette école essentiellement comme des maladies de la sensibilité ou de l'intelligence. Ces travaux de l'Antiquité sont à l'origine de descriptions cliniques qui seront longtemps utilisées en Occident comme la « frénésie » (une folie aiguë souvent accompagnée de fièvre et d'agitation), la « mélancolie » (tristesse et dégoût), la « léthargie » (apathie) et la « manie » (délire et agitation). On peut donc en déduire que l'état de notre Petit Tom se caractérise par une tristesse et un dégoût de la vie hors normes, signes que l'on associe aisément à un état dépressif, à une « mélancolie » pour employer un terme un peu daté. Or le côté légèrement vieilli de la mélancolie ne l'empêche en aucune façon d'être une référence quand on aborde la question de la dépression et du deuil. Sigmund Freud précise ainsi les liens et les différences entre la mélancolie et la dépression.

> La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtiment[79].

Toutefois, cette définition se doit d'être modérée : Freud évoque ici le cas d'une personne adulte, mais notre personnage est un enfant qui doit faire face à la disparition de sa mère. Dans la pièce, les auto-reproches ou les auto-injures sont rares, l'auteur a choisi, comme métaphore pour aborder la dépression, la mélancolie et son aspect poétique. Le personnage principal ne peut pas se montrer trop dur envers lui-même : il faut que la pièce reste supportable pour la partie la plus jeune du public. Ainsi, il faut que l'origine de la maladie de Tom soit explicable par l'enfant lui-même. Dans le même article, Freud propose l'idée qu'une tendance à la mélancolie peut être exacerbée par un deuil chez une personne qui y serait prédisposée.

> Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. L'action des mêmes événements provoque

[79] Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie » dans *Métapsychologie*, traduction de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 148-149.

> chez de nombreuses personnes, pour lesquels nous soupçonnons de ce fait l'existence d'une prédisposition morbide, une mélancolie au lieu du deuil[80].

Tom est dépressif à cause d'un deuil mal vécu : la disparition de sa mère. Chaque enfant présent dans la salle pourra entendre cette explication, d'autant plus que la pièce finit sur une note plus joyeuse : Petit Tom retrouve le goût de vivre. La mélancolie peut être vaincue, ce n'est pas une maladie incurable.

Comme cela a déjà été établi, tous les sujets peuvent être abordés dans un texte dramatique à destination du jeune public, à la condition que la bonne métaphore ait été trouvée par l'auteur. Dans le cas de nos *Petits Mélancoliques*, afin de ne pas trop effrayer le public, Fabrice Melquiot a choisi d'adopter une écriture poétique aux thèmes romantiques. Gérard Gengembre, dans son ouvrage intitulé *Le Romantisme*, définit les aspects principaux comme « la sensibilité, le sentiment de la nature, la nostalgie, la mélancolie, le mal de vivre[81] ». Si le mouvement romantique est perçu comme un échec au théâtre qui culmine avec la fameuse bataille d'*Hernani* en 1830, c'est la poésie et la peinture qui seront des arts privilégiés pour exprimer les états d'âme, la fascination pour le rêve, les traces du passé et le morbide… L'aspect romantique est tout particulièrement présent dans la poésie des didascalies.

> Le hangar, un matin.
> Déjà le soleil dans la poussière des vitres.
> Au fond, dans un chambranle sans porte, un arbre a poussé mort. […]
> Derrière une cloison pleure un enfant qu'on n'était pas sûr d'avoir entendu. Il pleurait pourtant bien avant qu'on soit là.
> L'enfant qui pleure en se réveillant, c'est PETIT TOM[82].

Bien qu'elle joue son rôle de présentation de l'espace et des personnages sur scène au lever de rideau, l'écriture de cette didascalie la met au même niveau que le texte dialogué et ne se borne pas à un rôle d'indications pratiques. En cela, Melquiot donne à ses didascalies une qualité remarquable puisque, dans le fond et dans la forme, elles participent à l'installation d'une ambiance poétique propice à l'évocation de la mélancolie. En cela elles vont bien au-delà de la fonction habituelle d'une didascalie : « Tout se passe donc comme si la situation de parole était montrée par cette couche textuelle que l'on nomme didascalies et

[80] *Ibid*., p. 148.
[81] Gérard Gengembre, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & écritures », 2008, p. 13.
[82] Fabrice Melquiot, *Les Petits Mélancoliques*, *op. cit.*, p. 10.

dont le rôle propre est de *formuler les conditions d'exercice de la parole*[83]. » Avant même que le personnage de Tom commence à parler, la réceptivité du lecteur/spectateur est comme préparée à ce qui va suivre. Pourquoi tant de précautions ? Évoquer un enfant malade devant de jeunes spectateurs peut être considéré comme choquant ou inadapté par la partie adulte du public. Le propos demande donc une préparation au préalable à la représentation : enfants et adultes auront un temps (bien que très court) de prise de contact avec l'ambiance installée par la mélancolie. Appeler la dépression par son ancien nom (bien que les symptômes soient aisément identifiables) est encore un moyen de parler de la maladie tout en lui accordant une aura supplémentaire du fait du cortège littéraire et pictural associé à ce mot.

Une scénographie trop « grise » donnerait à la représentation un aspect trop mélancolique. La peinture romantique donne de beaux exemples de la nature et des ruines, et un hangar désaffecté n'est-il pas une ruine contemporaine ? La compagnie Tourneboulé qui a mis en scène *Les Petits Mélancoliques* en 2004 a choisi d'associer le métal (matériau contemporain et gris) qui représente la mélancolie à des « objets colorés et naïfs [qui] témoignent des efforts de la tribu pour survivre[84] ». Malgré la tristesse ambiante, l'espoir est là : dans le texte ou sur le plateau, les écritures et les mises en scène tiennent à conserver une espérance en un avenir meilleur. Comme Nicolas Fleury avec *Pacamambo*, la compagnie Tourneboulé a choisi la marionnette « permettant de rendre compte des différents niveaux de lecture et insistant sur le ludique et "l'illusion comique[85]" ». L'incarnation permet plus facilement l'identification de la part du public et voir un acteur jouer un enfant souffrant peut être perçu comme une expérience totalement déplaisante et négative (hors, pour obtenir une *catharsis*, il faut que cela devienne agréable). La marionnette facilite la prise de distance avec la mélancolie de Petit Tom.

L'autre détournement trouvé par Melquiot afin de ne pas laisser à ses lecteurs/spectateurs un goût trop amer à la fin de la lecture ou de la représentation est le *happy end* : Petit Tom sera guéri de sa mélancolie par l'amour, autre idée romantique. La dépression n'est pas une fatalité et l'enfant bascule vers un futur plus adulte puisqu'il devient capable de faire son deuil et de s'ouvrir à d'autres personnes comme l'ont fait avant lui ses frères plus âgés. Toutefois, l'amour est ici ambivalent puisque Petit Tom joue à être amoureux, alors que sa partenaire, elle, vit un amour impossible provoqué par un « coup de foudre ».

[83] Anne Ubersfeld (1977), *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996, p. 189.
[84] Véronique Dekimpe et Karine Valembois, « Dossier pédagogique » [en ligne], disponible sur http://www.culturecommune.fr/cret/dp_melquiot.pdf [consulté le 02.08.14].
[85] *Idem*.

> ALLEGRA : […] Mais l'amour que j'ai pour toi, il se fiche pas mal des étoiles, de la lune, de tout ce qui se passe. Il est né de la foudre, une foudre pas comme les autres, on ne la trouve que par ici un soir comme celui-là, une foudre comme un néon qu'on n'éteint pas, une enseigne qui dit ouvert tard le soir et tôt le matin. Je n'ai jamais connu ça. L'amour que j'ai pour toi, il a sur lui tous les virus, les maladies passées et à venir, il n'en guérira pas. À mon âge on ne guérit pas d'un pareil amour. On est trop petite et trop pure. […]
> PETIT TOM : Moi je ne t'aime pas[86].

Si Tom paraît bien dur de rejeter ainsi Allegra, il est sorti de sa mélancolie. Au tout début de la pièce, le jeune héros est persuadé qu'il va mourir et le répète à de nombreuses reprises au fil du texte. Deux raisons principales peuvent être trouvées à ces répétitions : soit Petit Tom tente de s'en persuader (et d'en persuader le lecteur/spectateur, il va mourir comme l'a annoncé son rêve prémonitoire), soit il y trouve un certain plaisir. C'est le paradoxe de la mélancolie, on se sent à la fois empli d'une grande tristesse et on y trouve un certain bonheur. C'est ce paradoxe que l'on retrouve dans la littérature romantique.

> Hugo, dans *Les Travailleurs de la mer*, précise encore l'échelle des idées noires pour mieux faire sentir la part de plaisir inhérent à une certaine tristesse :
> "Le désespoir a des degrés remontants. De l'accablement on monte à l'abattement, de l'abattement à l'affliction, de l'affliction à la mélancolie. La mélancolie est un crépuscule. La souffrance s'y fond dans une sombre joie."
> La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste[87].

Ce qui peut passer pour un sujet très, voire trop, morbide pour une pièce jeune public (l'envie de mourir et le suicide ne sont pas des sujets que l'on aborde beaucoup dans la vie quotidienne des enfants) ne l'est pas tant que cela si l'on considère que le texte déjoue lui-même l'illusion théâtrale. L'un des compagnons de Tom, Mite l'ermite, est un ancien acteur qui connaît bien le problème que pose la mort au théâtre.

> Quand j'étais acteur, j'ai fait semblant de mourir des centaines de fois, dans des centaines de théâtre, et des centaines de foules m'ont regretté. On m'a écrit des lettres pour me dire : pourquoi vous êtes mort ? J'ai répondu des centaines de fois : les gars, je fais semblant, je ne suis pas mort[88].

Les enfants savent bien faire la différence entre le « faire semblant du théâtre » et la réalité. Quand ils jouent à la guerre, ils « tuent » le camarade de jeu en pointant leur « arme » et en prononçant la fameuse formule : « Pan, t'es mort ! » C'est ouvertement un jeu : on

[86] Fabrice Melquiot, *Les Petits Mélancoliques*, *op. cit.*, p. 84-85.
[87] Christian Chelebourg, *Le Romantisme*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001, p. 90.
[88] Fabrice Melquiot, *Ibid.*, p. 19.

« joue » à la guerre et le « mort » va se relever. Les enfants s'abandonnent au plaisir du jeu et de l'imagination, du faire semblant, car les possibilités en sont infinies. Le théâtre peut s'apparenter aux jeux que Roger Caillois qualifie de *mimicry* (de l'anglais « imitation ») : « Le jeu peut consister, non pas à déployer une activité ou à subir un destin dans un milieu imaginaire, mais à devenir soi-même un personnage illusoire et à se conduire en conséquence[89]. » Se conduire en conséquence, tout en gardant à l'esprit que, si on joue tel ou tel rôle, nous ne sommes pas pour autant devenus ce personnage.

Au théâtre, c'est la même chose que ce que décrit Roger Caillois avec ses jeux de type *mimicry* : le public (et surtout les enfants) sait très bien que le comédien ou la comédienne jouant un personnage mort au cours de la représentation viendra saluer le public à la fin de la représentation. Le théâtre serait un art du faire semblant, sur scène et dans la salle, la forme ultime du jeu *mimicry* : « Si une comédienne dit : je vais mourir, elle qui ne va pas mourir, elle ne meurt pas, mais son énoncé ne dit la vérité que dans le contexte du discours théâtral. Tel est le présupposé théâtral[90]… » Les enfants savent très bien cela et Aristote, dans *La Poétique*, rappelle que l'imitation est une aptitude naturelle de l'homme « dès l'enfance » :

> Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations[91].

Petit Tom le rappelle après la petite représentation de *Romilette et Julio* (le titre est bien sûr une allusion à *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, une autre pièce où deux jeunes gens amoureux meurent) donnée par le Marchand de sable et Mite l'ermite :

> TIGRE : L'amour, ça finit toujours mal.
> PETIT TOM : Pas au théâtre. Au théâtre, ça finit bien l'amour parce que Romilette se relève et redevient marchand de sable.
> MITE L'ERMITE : J'ai eu un partenaire très en jambes.
> LE MARCHAND DE SABLE : Vous pensez, je ne vous arrive pas à la cheville.
> MITE L'ERMITE : Bien sûr vous avez des limites, mais vous fûtes une Romilette sensible, peut-être un peu trop en retenue. La prochaine fois, je vous prêterai un survêtement, on est très à l'aise, ça facilite l'expression.
> LE MARCHAND DE SABLE : Je n'oublierai jamais ce moment. Vous êtes un grand professionnel.
> MITE L'ERMITE : Merci. Dites-moi, est-ce qu'on a terminé ?
> LE MARCHAND DE SABLE : Terminé quoi ?

[89] Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1967, p. 61.
[90] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996, p. 75.
[91] Aristote, *La Poétique*, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 43.

MITE L'ERMITE : Je veux dire : on ne joue plus ?
LE MARCHAND DE SABLE : Hélas, on ne joue plus[92].

Après avoir joué (dans tous les sens du terme) une saynète, les personnages sortent de leurs rôles pour analyser la représentation comme le font les acteurs et le metteur en scène. Si tout cela n'est qu'un jeu, cela explique pourquoi les autres personnages acceptent de si bonne grâce les lamentations morbides de Tom et de lui offrir le « plus beau jour de sa vie », expression qui donne son titre au tableau V. Ainsi, autour du roi d'un jour, sans couronne et mélancolique, une cour étrange composée de membres de la famille royale et de fous du roi s'affaire à le divertir et lui faire passer une belle journée d'où l'ennui serait absent. Tom ressemble alors au héros atteint du fameux *spleen* (mot anglais signifiant « rate », organe censé produire la fameuse bile noire à l'origine de la mélancolie) si présent dans les poèmes de Charles Baudelaire.

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distrait plus le front de ce cruel malade ;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé[93].

Ce jeune roi mélancolique, conscient de la brièveté de la vie, observe cette agitation sans but. Pourquoi lui donner une belle journée en guise de dernier adieu ? Parce qu'ils sont sur une scène de théâtre où personne ne meurt jamais ! Fabrice Melquiot joue avec les représentations de la mélancolie et les conventions du théâtre dans cette pièce à destination du jeune public. L'auteur a mis en place de nombreux éléments dramaturgiques pour que le public d'une telle représentation, à savoir composé d'enfants et d'adultes, parvienne à passer

[92] Fabrice Melquiot, *Les Petits Mélancoliques*, *op. cit*., p. 57-58.
[93] Charles Baudelaire, « Spleen » dans *Les Fleurs du mal*, texte établi par Antoine Adam, Paris, Dunod, 1994, p. 111.

outre les idées les plus noires liées à la mélancolie pour ne vivre que le plaisir du spectacle grâce à une dimension poétique et une mise en abyme du théâtre. Il développera des procédés similaires dans un autre texte à destination du jeune public où il aborde la maladie mentale, *Blanches*.

c) Le syndrome Blanche

Pour aborder la délicate question de l'enfant confronté à la maladie mentale d'un proche, passons à un autre texte à destination du jeune public intitulé *Blanches*[94], écrit une dizaine d'années après *Les Petits Mélancoliques*. Dans cette nouvelle pièce, nous verrons une enfant faire face à une grand-mère atteinte de la maladie d'Alzheimer. Celle-ci est classée par l'Organisation mondiale de la santé (O.M.S.) comme relevant des « troubles mentaux et du comportement ».

> Il s'agit d'une maladie cérébrale dégénérative se caractérisant par un déclin progressif de la mémoire, de l'idéation, de la compréhension, du calcul, du langage, de la capacité d'apprendre et du jugement. Il faut néanmoins faire nettement la distinction entre cette maladie et le déclin normal des fonctions cognitives lié au vieillissement qui est beaucoup plus progressif et moins invalidant[95].

La maladie d'Alzheimer est donc une maladie mentale puisque affectant le comportement et distincte du « déclin normal des fonctions cognitives lié au vieillissement ». Cela permet de lever tout doute possible : Mémé Blanche, qui donne son nom à la pièce, n'est pas seulement une vieille dame, c'est une vieille dame malade. Toutefois, même si elle passe au début pour une vieille dame excentrique et originale, Ouais nous explique dès le tableau n° 3 que « Papa dit qu'elle est psychopathe. Un psychopathe, c'est quelqu'un avec le cerveau qui marche à quatre pattes dans sa tête, alors il déraille. » Ce qui peut passer pour un jugement très dur de la part d'un beau-fils n'est en fait qu'une plaisanterie faite de bonne guerre : « Mémé dit que c'est normal que Papa dise ça, vu que primo, c'est son gendre, deuzio, il est débile. » Ouais a une drôle de façon d'envisager les adultes : d'après elle, sa « maîtresse est en dépression. J'ai vu à la télé que c'était fréquent chez les maîtresses » (tableau n° 9). Tous

[94] Fabrice Melquiot, *Blanches*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2010. Création le 2 mars 2010 au théâtre Am stram gram à Genève (Suisse) dans une mise en scène de Dominique Catton.
[95] Organisation mondiale de la santé, « Aide-mémoire – Troubles Mentaux et du comportement » [en ligne], disponible sur http://www.who.int/whr/2001/media_centre/en/whr01_fact_sheet1_fr.pdf [consulté le 27.01.13].

les adultes de son entourage sont plus ou moins déséquilibrés, et elle s'en accommode très bien. Les enfants se sentiront solidaires de Ouais qui se moque gentiment de sa maîtresse ou répète les « gros mots » qu'elle entend autour d'elle… Cette adaptabilité n'est pas réservée aux enfants les plus éveillés dont ferait partie le personnage car, d'après son expérience, la pédopsychiatre Frédérique Van Leuven conclut que « Quand on prend la peine de les interroger, ils ont un regard assez lucide sur leur réalité quotidienne[96]. »

Sans même avoir lu la pièce, le titre de ce texte en lui-même est déjà le signe que la maladie mentale n'est pas bien loin car Blanche n'est pas un prénom anodin au théâtre, au même titre qu'Ophélie, Nina ou Julie : il nous rappelle Blanche Du Bois, le personnage de la pièce de Tennessee Williams, *Un tramway nommé désir*, que sa sœur Stella finira par faire interner. Les personnages prénommés Blanche seraient prédestinés, au théâtre, à être des malades mentales, et Melquiot perpétue cette héritage : sa Blanche est atteinte de la maladie d'Alzheimer, maladie que l'auteur avait déjà exploré dans une pièce précédente intitulée *Le Gardeur de silence* où la petite Saéna, pendant que ses parents sont à l'hôpital suite à la chute de son père, est contrainte de garder son grand-père Séraphin, un ancien bruiteur qui perd peu à peu la mémoire. Ces deux pièces forment un petit ensemble au sein de l'œuvre de Melquiot à travers la maladie que l'auteur a choisi d'évoquer, bien sûr, mais aussi des thématiques que celle-ci entraîne, comme le souligne Marie Bernanoce.

> Dans le théâtre jeunesse de Fabrice Melquiot, *Blanches* s'inscrit dans le prolongement du *Gardeur de silence* : les deux pièces partagent en effet le même intérêt plein de tendresse pour la vieillesse, ses troubles, en particulier la maladie d'Alzheimer, mais aussi ses forces, et cela au travers des relations qu'un enfant peut entretenir avec un grand-père ou une grand-mère[97].

Ce « même intérêt plein de tendresse » pour les personnes âgées n'empêche pas Melquiot d'aborder tous les aspects de la maladie d'Alzheimer, même les plus désagréables, comme la violence, verbale ou physique, dont sont capables les malades. Cette maladie transforme les personnalités, et les grands parents les plus adorables du monde peuvent devenir de véritables monstres. La violence est sous-jacente dans *Blanches* (la grand-mère de Ouais peut être très virulente sans passer par les gestes) mais elle est ouvertement représentée dans *Le Gardeur de silence*.

[96] Frédérique Van Leuven, « Docteur, je voudrais savoir quelle maladie a ma mère » dans *Enfances & Psy*, n° 37, 2007, p. 34.
[97] Marie Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux*, *op. cit.*, p. 372.

SÉRAPHIN HUPPE
C'est moi qui commande non mais
Reste mon amoureuse
Je suis ton homme
Mange ta soupe avec les doigts si tu veux mais toute seule
Ta toilette, je la ferai pas
SAÉNA
Pépé t'es fou
Lâche-moi !
SÉRAPHIN HUPPE
Tu vas la fermer et manger ta soupe !
Séraphin gifle Saéna[98].

La famille est un cercle où les relations peuvent atteindre des paroxysmes dans l'amour ou la violence. Si la pièce de Tennessee Williams repose sur les relations entre deux sœurs, les deux Blanche à l'honneur chez Melquiot sont une enfant surnommée Ouais parce qu'elle dit « ouais à tout bout de champ » (tableau 3) et sa grand-mère Blanche. Au fil du texte, Ouais voit la personnalité de sa grand-mère changer et devenir de plus en plus étrange. Elle semble ne plus se souvenir de ce qui est advenu il y a seulement quelques instants et parfois ne plus se rappeler de Ouais. Blanche devient une autre personne, la grand-mère fantasque et adorée de Ouais disparaît petit à petit. La petite fille a besoin d'explication pour comprendre et ose dire tout haut ce que les enfants du public pensent peut-être. Ainsi, elle devient un modèle : comme elle, ils ont le droit d'avoir peur, mais aussi de poser des questions à leurs parents, car la maladie mentale touche toute la famille.

> Une famille contient un membre dont le comportement lui échappe. Elle souffre de ne pas le comprendre et/ou de ne pas être comprise par lui, qui participe aussi à la souffrance de tous. Les relations familiales sont perturbées sans que personne sache ce qu'on peut y faire, et sans qu'une cause évidente justifie ce comportement. Elle se trouve déjà confrontée à l'incompréhensible et, partout, à la folie, dès lors que la folie est là quand on ne comprend ni le pourquoi ni le comment d'un comportement, chez soi-même ou chez autrui[99].

Dans le cas d'une famille confrontée à la maladie d'un proche, la souffrance est partagée. Avec *Blanches*, nous ne voyons qu'une enfant souffrir car la pièce ne comprend que deux personnages : le personnage malade et sa petite-fille. Or, la communication devient très difficile. Ouais se tourne alors vers ses parents que Melquiot évoque à travers les mentions « Papa » ou « Maman ». Il rappelle ainsi que Ouais ne traverse pas l'épreuve toute seule même si le couple n'est pas incarné sur scène. Malgré tout, les informations données par les parents à Ouais ne sont pas rassurantes telles qu'elle les rapporte dans ses lettres à son grand-

[98] Fabrice Melquiot, *Le Gardeur de silence*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2003, p. 29.
[99] Jean Maisondieu et Léon Métayer, *op. cit.*, p. 8.

père décédé (tableau 17). Traditionnellement, les protagonistes confient leurs états d'âme et leurs projets à un confident, ce qui permet aussi d'en instruire le spectateur sans que cela devienne trop artificiel. Melquiot introduit un confident dans sa pièce sans ajouter de troisième personnage avec cette lettre.

> OUAIS. Cher Pépé Lulu,
> Mémé est devenue bizarre. Elle fait des choses bizarres, elle en dit aussi. Des fois, j'ai peur de Mémé. Je n'avais jamais eu peur de Mémé. Maman m'a dit qu'elle avait un truc à la tête, un truc avec un nom bizarre. Il paraît que Mémé ne sera plus jamais comme avant, quand elle était bizarre mais juste un peu quand même. Papa m'a dit que ce qu'elle avait, ça n'allait pas s'arranger.
> […]
> Pépé Lulu, est-ce que plus tard, j'aurai un truc à la tête, moi aussi ?
> Et mes enfants, ils auront des trucs à la tête ?

La lettre permet à Ouais de confier ses sentiments à propos de la maladie car elle peut difficilement en parler. Quelque chose a changé chez Mémé Blanche, ce qui rend difficile la communication. Ouais l'a bien perçu : « Des fois, j'ai peur de Mémé. Je n'avais jamais eu peur de Mémé. » Mémé Blanche est malade, ce que l'enfant peut entendre, il y a une raison à ce changement de personnalité. Cette maladie a un nom (les noms sont importants pour la compréhension de l'enfant) étrange et difficile à retenir. Quant à la question de parler sans détour de la maladie du proche ou de la taire pour préserver l'enfant, les parents de Ouais ont clairement choisi la première option (« Papa m'a dit ce qu'elle avait ») et surtout l'absence de guérison possible (« cela ne va pas s'arranger »). Il n'y a pas d'espoir, Mémé Blanche telle que Ouais l'a connue va disparaître.

L'idée de tout dire à un enfant peut paraître critiquable à une partie des parents présents dans le public, qui considèrent qu'il faut préserver l'enfant, qu'il découvrira la dure réalité de la vie assez tôt. Cela est lié à la façon de considérer l'enfant dans notre société, depuis qu'il a un statut social à part entière.

> Le fait de donner des renseignements à un enfant est tout à fait récent dans notre histoire. C'est loin d'exister dans toutes les cultures ; quand nous rencontrons des réticences à parler à un enfant, les arguments sous-jacents sont, à chaque fois, les mêmes : il faut protéger la place, le statut d'enfant, ne pas lui faire porter le poids de la souffrance des adultes[100].

Pourtant l'association France Alzheimer recommande, dans le cadre des relations avec des enfants, d'expliquer la maladie : « Mais il ne faut pas perdre de vue que cet enfant est de

[100] Frédérique Van Leuven, *op. cit*., p. 35.

toute façon confronté à la maladie de son parent. Ne pas lui donner les moyens de comprendre ce qui arrive à son parent, à sa famille, revient à l'isoler et le laisser affronter cette épreuve dans la solitude[101]. » Il est bien plus difficile, pour un enfant, de vivre la maladie d'un proche sans discours d'accompagnement et il est de toute façon complètement illusoire de penser qu'ils sont épargnés par la maladie dans leur vie quotidienne. Si l'information leur manque, ils la trouveront ailleurs. Les réticences des adultes à parler d'événements désagréables ne sont plus d'actualité.

> Cela fait partie de notre culture contemporaine : l'enfant est une personne à part entière, il perçoit, il réfléchit, il interroge. La plupart des familles aujourd'hui estiment qu'il faut expliquer aux enfants, dans la mesure de leur compréhension, les événements qui les touchent directement et qui surviennent dans la famille : les enfants posent des questions, sont très informés *via* l'école et les médias, et il est rare aujourd'hui qu'on les tienne éloignés de ce qui pourrait leur faire peur[102].

La *catharsis* consiste à effrayer les spectateurs. Le jeune public, qui aura tendance à s'identifier au personnage enfant, ressentira sa peur. Mémé Blanche est devenue imprévisible au point d'alarmer sa petite-fille et il ne semble pas y avoir de doute sur l'hérédité de la maladie car le surnom de la petite-fille, Ouais, paraît être un nom provisoire. Quand elle reçoit son prénom définitif, celui-ci est le prénom déjà porté par sa grand-mère (cela nous éclaire sur le mystérieux pluriel du titre de la pièce, *Blanches*), l'enfant semble prendre sa place dans une lignée au destin malheureux (dramaturgiquement et génétiquement). Nous avons vu la pitié que pouvait susciter l'idée de l'enfant malade ou traumatisé dans les pièces précédemment étudiées. Avec *Blanches,* la pitié ne provient pas de la maladie elle-même mais de l'ignorance de l'enfant : il est paradoxalement plus difficile d'entendre les questions que Ouais se pose sur le côté héréditaire de la maladie que les explications qu'elle a reçues de ses parents. Ce côté familial est mis en avant par la construction de la pièce : il s'agit d'un duo de voix composé des « Blanches ». Les autres personnages n'existent qu'à travers le discours indirect comme dans cet extrait du tableau n° 12 où le public n'entendra que la voix de Mémé Blanche dans une scène où sont censés se trouver la grand-mère, sa fille Catherine (la mère de Ouais) et le médecin qui cherche à les rassurer quant à cette « fichue maladie ».

> MÉMÉ BLANCHE. Catherine est venue me chercher à l'heure du thé. On a papoté, puis on a pris la voiture. On est allé à l'hôpital. Dans la salle d'attente, on a papoté. Est-ce que tu es

[101] Association France Alzheimer, « La relation avec les enfants » [en ligne], disponible à cette adresse http://www.francealzheimer.org/je-suis-un-malade-jeune/la-relation-avec-les-enfants/382 [consulté le 27.01. 13].
[102] Frédérique Van Leuven, *op. cit*., p. 34-35.

> allée déposer des fleurs sur la tombe de ton père ? Puis, on a vu le médecin. On a papoté. C'est un joli prénom, Blanche. Puis, je lui ai expliqué le coup de la guinguette, le coup de la robe de mousseline. Il m'a dit : vous savez madame, de nos jours, tout le monde croit avoir cette fichue maladie. Au moindre symptôme, on débarque avec des larmes. Est-ce que je pleure, docteur ? Non, madame, vous ne pleurez pas. Si vous y tenez, on fera des examens. Vous avez subi un choc en perdant votre mari. Veillez sur vous. Je veille sur moi, docteur. J'ai encore assez de tête pour veiller sur moi. Et puis, votre fille a l'air de bien s'occuper de vous. Ma fille ? Quelle fille ? Ah celle-là, vous voulez dire ? Est-ce que vous aviez oublié qu'il s'agissait de votre fille ? Pas du tout docteur, vous me prenez pour une imbécile ? C'est ma fille qui oublie sa mère, ne vous y trompez pas. Merci de votre attention, docteur. Je reviendrai si jamais – Catherine, on s'en va. On a repris la voiture. On n'a plus papoté.

Un tel principe dramaturgique peut avoir deux aspects sur scène : la comédienne se démène pour jouer les trois rôles et cela donne un effet comique proche de la farce ou le metteur en scène peut choisir de mettre en valeur le cliché de la vieillesse avec une Mémé Blanche qui soliloque toute seule, elle se raconte une scène qui s'est déroulée il y a plusieurs mois déjà.

Une petite mention faite en passant et qui n'a l'air de rien est l'attention donnée au prénom : Mémé Blanche a retenu le commentaire du médecin sur le sien, mais elle ne prononce à aucun moment celui de sa fille qu'elle paraît avoir oublié (« Ma fille ? Quelle fille ? ») alors que Catherine se trouve dans la même pièce. Elle ne dit le prénom de sa fille qu'à partir du moment où le médecin le lui a rappelé. La personnalité pleine d'humour de la grand-mère de Ouais n'a pas totalement disparu puisqu'elle finit sur une pirouette qui dédramatise la visite à l'hôpital : « C'est ma fille qui oublie sa mère, ne vous y trompez pas. » Dans la pièce *Blanches* de Fabrice Melquiot, les éléments dignes de pitié ne manquent pas. Le degré de pitié augmente avec la curabilité potentielle ou non de la maladie et, dans le cas d'Alzheimer, la maladie ne laisse que peu d'espoir quant à une guérison.

Plus généralement, selon Jean-Jacques Rousseau, c'est cette capacité à ressentir de la pitié pour plus faible que soi qui fonde notre société et a permis à l'être humain de passer du stade de groupe primitif à une société organisée et basée sur le principe de la protection réciproque.

> Il est donc certain que la pitié est un sentiment naturel, qui, modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de toute l'espèce. C'est elle qui nous porte sans réflexion au secours de ceux que nous voyons souffrir : c'est elle qui, dans l'état de nature, tient lieu de lois, de mœurs, et de vertu, avec cet avantage que nul n'est tenté de désobéir à sa douce voix : c'est elle qui détournera tout sauvage robuste d'enlever à un faible enfant, ou à un vieillard infirme, sa subsistance acquise avec peine, si lui-même espère pouvoir trouver la sienne ailleurs ; c'est elle qui, au lieu de cette maxime sublime de justice raisonnée : *Fais à autrui comme tu veux qu'on te fasse*, inspire à tous les hommes cette autre maxime de bonté naturelle bien moins parfaite, mais plus utile peut-être que la

> précédente : *Fais ton bien avec le moindre mal d'autrui qu'il est possible.* C'est, en un mot, dans ce sentiment naturel, plutôt que dans des arguments subtils, qu'il faut chercher la cause de la répugnance que tout homme éprouverait à mal faire, même indépendamment des maximes de l'éducation[103].

Des deux notions qui fondent la *catharsis* aristotélicienne, la pitié est celle qui prédominerait dans le théâtre jeune public. Il faut toutefois nuancer cette constatation car la pitié envers les plus faibles est ressentie par la partie adulte du public, encline à une volonté de protection de l'enfant, à la fois physiquement et psychologiquement. Quant aux enfants qui composent le public, ils ont un chemin affectif vers la pitié plus long à faire que les adultes. Pour les plus jeunes, la maladie mentale sur scène associée à un personnage enfant est une source d'angoisse (de « frayeur » pour reprendre le vocabulaire aristotélicien), à l'image des questions que se pose Ouais face à la maladie de sa grand-mère. Au fur et à mesure que l'enfant grandit, sa capacité à prendre de la distance avec ce qui est représenté sur scène lui fait ressentir de la pitié et dépasser le stade de la frayeur. Cette maturité, qui amène les jeunes spectateurs à ressentir des sentiments de compassion plus « adultes » car ils sont tournés vers l'Autre, est ce qu'Alfred Adler a appelé le « sentiment social ». Il se caractérise par notre capacité à éprouver des sentiments bienveillants envers d'autres êtres humains, comme « la tendresse, l'affection pour nos semblables, l'amitié, l'amour[104] ». Ce sentiment social est un tournant dans la construction de l'identité de l'enfant :

> … la pitié, découlant de l'identification à un autrui qui n'est pas seulement un parent, un proche, un compatriote, mais un homme quelconque du moment qu'il est homme, bien plus : un être vivant quelconque, du moment qu'il est vivant. L'homme commence donc par s'éprouver identique à tous ses semblables, et il n'oubliera jamais cette expérience primitive[105].

C'est cette « expérience primitive » qui permet à l'enfant de ne plus se préoccuper que de lui-même mais aussi de sa place dans la collectivité. Il s'agit là du délicat passage de l'égocentrisme de l'enfance, où la famille (et la société dans son ensemble) prend soin de vous, à une position adulte où l'ancien enfant ouvre son univers à l'Autre grâce à sa capacité à ressentir de la pitié et à compatir aux souffrances de ses semblables : « Car l'unique espoir, pour chacun de nous, de n'être pas traité en bête par ses semblables, est que tous ses

[103] Jean-Jacques Rousseau (1755), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, chronologie et introduction par Jacques Roger, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « G.F. », 1992, p. 214-215.
[104] Alfred Adler, *Pratique et Théorie de la psychologie individuelle comparée*, traduction de Herbert Schaffer, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1961, p. 26.
[105] Claude Lévi-Strauss (1962), « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme » dans *Anthropologie structurale*, t. II, Paris, Plon, coll. « Pocket », 1996, p. 50.

semblables, lui le premier, s'éprouvent immédiatement comme êtres souffrants, et cultivent en leur for intérieur cette aptitude à la pitié[106]. »

Le théâtre jeune public, et plus particulièrement les pièces abordant la maladie mentale, permet à l'enfant de vivre un début de *catharsis* : d'abord, la peur, peur qui doit être provoquée par « des sujets difficiles [traités] de manière symbolique, en utilisant des détournements[107] ». La pitié viendra en un second temps, quand l'enfant aura atteint, durant son développement psychoaffectif, la capacité, comme l'a écrit Rousseau, à éprouver « une répugnance innée à voir souffrir son semblable ».

Si les écritures « jeune public » n'hésitent pas à aborder la maladie mentale, il semble que cela ne puisse se faire qu'à travers divers détournements dramaturgiques et scéniques : l'animal, l'humour, le fantastique, la marionnette, l'espoir en l'avenir avec le *happy end* (même si celui-ci n'est pas aussi joyeux que le traditionnel « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants »)… Comme dans les contes, les auteurs privilégient un personnage principal enfant afin de que le jeune public sente dès le début de la représentation une plus grande empathie envers le héros (ou l'héroïne).

Si les enfants aiment avoir peur, ils sont aussi capables de ressentir « une répugnance innée à voir souffrir son semblable ». Loin de n'être qu'un simple divertissement, les dramaturgies à destination du jeune public provoquent la frayeur et la pitié, soit la *catharsis*, dans de véritables tragédies enfantines passionnantes. Nous basculons alors dans la fascination, la troisième émotion à l'œuvre dans notre *catharsis* tripolaire, qui peut avoir des aspects pervers ou morbides. Le cas le plus évident est celui du fait divers : malgré les atrocités que ces articles rapportent, nous sommes fascinés par les extrémités auxquels se livrent les auteurs de tels actes. Les histoires dites « pour enfants » n'échappent pas à cette règle, comme nous pouvons le voir avec l'exemple de *La Barbe bleue* de Perrault : « Ce conte est imprimé régulièrement dans les occasionnels, car, précise Jean-Michel Adam, "Perrault ne raconte pas autre chose que l'histoire d'un tueur en série démasqué grâce à la curiosité de sa dernière épouse et l'aide de ses frères et sœurs[108]". » Si *La Barbe bleue* a eu tant de succès, ce n'est pas pour la pitié que l'on éprouve à sa lecture pour les malheureuses épouses mais pour le plaisir de se faire peur avec ce « tueur en série ». Cette expérience, les enfants la vivent et

[106] *Ibid*., p. 54.
[107] Joël Pommerat cité par Anne Gablin, *op. cit.*, p. 24.
[108] Sonia Arnal, « Pourquoi la presse et les lecteurs raffolent des faits divers » dans *Allez savoir !*, n° 36, 2006, p. 48.

en redemandent tout comme les adultes : être capable d'éprouver de la pitié n'empêche pas le plaisir de la peur et *La Barbe bleue* en est un très bon exemple en tant que ce conte fonctionne très bien à la fois pour les adultes et pour les enfants. Les contes, d'une façon plus générale, font rarement dans la préservation de l'enfant (d'où la tendance à les réécrire pour les rendre moralement plus acceptables) et l'exposent à des histoires désagréables. Les faits divers provoquent le même phénomène chez l'adulte, entre pitié, frayeur et fascination.

Chapitre III : Fascination du fait divers

Si la pitié est bien, selon la formule de Rousseau, cette « répugnance innée à voir souffrir son semblable », elle devient le principe qui fonde, profondément, toute société humaine d'après un contrat social.

> L'homme est sociable, non pas parce qu'il lui faut se grouper avec d'autres, mais parce qu'il ne peut pas ne pas s'identifier avec eux. […] la pitié est la source, à la fois proche et lointaine, de la sociabilité *humaine* ; elle n'est pas le ressort actuel des associations civiles matures. C'est elle qui leur donne sens, mais elle ne saurait les gouverner directement. Reste que c'est l'Idée d'homme, en chacun et en tous, qui donne *corps* à ce qui deviendra, dans l'ordre civil et politique, le *contrat* social[1].

Nous avons vu jusqu'à présent les deux notions à l'œuvre dans la *catharsis* aristotélicienne, la frayeur et la pitié. La frayeur serait l'apanage des pièces inspirées de personnages réels et la pitié aurait un rôle plutôt pédagogique puisqu'elle marquerait un passage dans le développement psychoaffectif du jeune spectateur. Ces notions ne sont pas réservées au théâtre puisqu'elles se trouvent aussi dans les médias, et tout particulièrement dans l'attitude du lecteur vis-à-vis du fait divers (nous utiliserons de préférence le mot « lecteur » pour désigner un individu confronté au fait divers quel que soit le médium par lequel l'information lui parvient – la presse, la télévision ou Internet – car nos auteurs dramatiques à l'étude ici ont majoritairement rencontré le fait divers qui les a inspirés grâce à la presse).

La pitié est présente dans le fait divers parce que nous ressentons de la compassion à la fois pour les personnes capables de tels actes, que nous percevons dans un premier temps comme des malades non diagnostiqués qui ont été poussés à commettre des atrocités pour des raisons indépendantes de leur volonté et leurs malheureuses victimes qui, pour certaines, n'avaient pour seul tort que de se trouver au mauvais endroit au mauvais moment. Paradoxalement, s'il n'y a aucune raison pour qu'un malade s'attaque à une personne plutôt qu'à une autre, la frayeur provient en un second temps de l'idée que nous sommes tous susceptibles d'être agressés par un malade en pleine crise de « folie meurtrière », pour reprendre une expression du vocabulaire journalistique. Le fait divers comporte aussi un côté extrêmement théâtral qui n'a échappé ni aux auteurs dramatiques ni aux journalistes.

[1] Michel Guérin, *La Pitié,* Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », 2000, p. 190.

> Plus précisément, l'allusion fréquente au Destin, au *Fatum*, dans les circonstances inexplicables, dans les morts imprévisibles propose une vision du monde qui est proche de la tragédie. Le lexique utilisé par la presse suggère d'ailleurs cette virtualité : des mots comme "tragédie", "terrible destin", "maladie fatale", "irrémédiable" sont courants. En autre, les théoriciens de ce genre médiatique parlent souvent de la *catharsis* comme de la purgation des sentiments engendrés chez les récepteurs, par l'identification avec les personnages de faits divers, quand la proximité (pitié) est suivie de l'éloignement (terreur) dans le cas d'un comportement jugé comme blâmable. Pour parler du fait divers ils se servent souvent ainsi des mêmes termes employés par Aristote dans la *Poétique* pour décrire le fonctionnement de la tragédie[2].

Michel Vinaver, dans sa pièce *Portrait d'une femme* écrite en 1984 d'après un fait divers de 1951, a utilisé les comptes rendus du procès publiés dans les journaux de l'époque. Un procès est une situation théâtrale en soi, chacun joue son rôle et tente de convaincre un public. Les personnages d'avocats, donc inspirés de personnes réelles ou ayant existé, font d'eux-mêmes le rapport entre les propos de l'accusée et le théâtre en utilisant là encore un lexique dramatique.

> MAÎTRE LUBET
> Comédie du désespoir
>
> MAÎTRE CANCÉ
> Tragédie puisqu'il y a mort d'homme
>
> MAÎTRE LUBET
> Comédie au départ j'insiste
>
> La sinistre comédie montée de toutes pièces par dépit
>
> L'égocentrisme le plus féroce et le plus méprisable dépit au service d'une mise en scène minutieuse[3]

Nous pouvons rajouter une troisième notion qui complèterait l'attitude de notre société face à la maladie mentale. À la peur et la pitié s'ajoute la fascination pour l'acte commis par un malade, acte souvent sans raison intelligible pour toute personne qui ne serait pas l'auteur de ce qu'on appelle « le fait divers ». Souvent, recourir à la maladie mentale comme explication permet de justifier l'inexplicable : « Il est fou, donc il est capable de tout ».

Le fait divers est un matériau apprécié des auteurs et cela ne concerne pas que le théâtre : les romans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1856) ou *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830) sont des adaptations de faits divers tout comme *De sang-froid* de Truman

[2] Diana Pakrevan, *Représentations du fait divers dans le théâtre français (1969-2004)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-François Louette, université Paris-Sorbonne IV, 2009, p. 95-96.
[3] Michel Vinaver (1986), *Portrait d'une femme* dans *Théâtre complet*, t. VI, Arles, Actes sud, 2002, p. 67. Création en 1995 à l'*Orange Tree Theatre* de Richmond (GB).

Capote (1966). Cette fascination existe au théâtre depuis déjà un certain temps puisque la pièce élisabéthaine *Arden de Faversham*, écrite d'après un fait divers par un auteur anonyme, aurait été rédigée durant la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Son éditeur, Edward White, propose un résumé de la fable propre à « appâter » l'amateur de sensationnel où l'on reconnaîtra quelques caractéristiques du fait divers comme le meurtre prémédité, l'adultère et le complot.

> LA LAMENTABLE ET VÉRIDIQUE TRAGÉDIE DE M. ARDEN DE FEVERSHAM *[sic]* DANS LE KENT. Lequel fut fort méchamment assassiné par le moyen de sa femme déloyale et débauchée, qui, pour l'amour qu'elle portait à un certain Mosbie, soudoya deux fieffés ruffians, Blackwill et Shakbag, pour le tuer. Où l'on montre la grande malignité et dissimulation d'une méchante femme, l'insatiable désir d'une concupiscence déshonnête et la fin infamante de tous les meurtres[4].

L'intérêt pour le fait divers n'est pas récent et il s'est développé dans les médias plus récents comme le cinéma ou les séries télévisées où la figure du tueur en série psychopathe, incapable de la moindre empathie pour ses victimes, est devenue un ressort scénaristique banal. Cela est soutenu par la vulgarisation de ce que l'on pourrait désigner du terme générique de « sciences psy » : les œuvres de vulgarisation de psychiatrie, psychologie et psychanalyse sont légion en librairie. Chacun peut tenter par lui-même de comprendre les profondeurs insondables de la psyché humaine et ses recoins les plus sombres.

Il s'agit là de comprendre l'Autre, certes, mais le fait divers nous renvoie aussi à nous-même car il nous assure de notre propre santé mentale et de notre sécurité ; ce qui permet de répondre à cette question : pourquoi le fait divers nous fascine tant ? Parce qu'il a un côté rassurant malgré les atrocités qu'il peut comporter.

> Entendre les malheurs atroces qui touchent l'autre, c'est se rappeler qu'on a la chance de ne pas être soi-même une victime. Pour Michel Lejoyeux, professeur de psychiatrie à Bichat, c'est un **mécanisme pour conjurer nos angoisses**.
> […]
> Fondamentalement selon Michel Lejoyeux, c'est **la peur de la mort et "l'exigence sociale obsessionnelle de santé individuelle"** qui explique cette fascination conjurationnelle pour la violence et les faits divers[5].

Les liens entre le fait divers et la maladie mentale sont bien exposés ici : le fait divers, c'est l'irruption du désordre. Or, le désordre dans la société la met en danger et toute personne

[4] Anny Crunelle-Vanrigh, « Notice sur la pièce *Arden de Faversham* » dans Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin (sous la direction de), *Théâtre élisabéthain*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1624.

[5] Cyrille Franck, « D'où vient notre fascination pour le fait divers ? » [en ligne], disponible sur http://www.mediaculture.fr/2011/04/24/d%E2%80%99ou-vient-notre-fascination-pour-les-faits-divers/ [consulté le 07.02.13].

saine d'esprit ne peut que désirer le maintien de la structure sociale et donc d'une certaine sécurité. La remettre en cause sans revendication clairement définie, qu'elle soit politique ou autre, c'est démontrer un problème de « santé individuelle ».

Il y a un côté extrêmement paradoxal dans les pièces inspirées des faits divers : les événements à l'origine des textes (et nous verrons que, plus que les faits en eux-mêmes, ce sont les personnes impliquées qui intéressent les auteurs) devraient inspirer de l'horreur, alors qu'ils exercent une étrange fascination. Nous voyons ici que cela entraîne encore une association de « pitié » et de « frayeur », comme dans la *catharsis* aristotélicienne associée à une troisième notion, qui représenterait l'étape suivante. Ce qui va nous intéresser ici, c'est d'étudier en quoi des actes extrêmes, répréhensibles aux yeux de la morale et provoqués par la « folie » (utilisons ce mot qui peut désigner la maladie mentale au sens psychiatrique du terme ou un accès temporaire de déraison), peuvent être transformés par l'écriture théâtrale en une œuvre où folie et mort sont transcendées. La transgression de la normalité, dans ce qu'elle a de plus horrible, devient une œuvre d'art.

En ce qui concerne le fait divers qui implique un malade mental, il existe alors un côté plutôt rassurant : si cette personne a agi ainsi, c'est parce qu'elle est malade et c'est le propre de la maladie mentale de bouleverser les comportements. Robert Zucco, le personnage principal de la pièce de Bernard-Marie Koltès, est inspiré d'un schizophrène ayant réussi à quitter son hôpital psychiatrique pour voyager et tuer à travers l'Italie, la France et la Suisse. Il pose un regard très lucide sur les tueurs de fait divers et le signal obscur qui les pousse à passer à l'acte. C'est ce signal qui nous terrifie et nous fascine tant.

> ZUCCO. – Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signal dans leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux. Je me demande pourquoi le signal ne se déclenche pas, là, maintenant, dans leur tête. Parce qu'ils sont tous prêts à tuer. Ils sont comme des rats dans les cages des laboratoires. Ils ont envie de tuer, ça se voit à leur visage, ça se voit à leur démarche ; je vois leurs poings serrés dans leurs poches. Moi, je reconnais un tueur au premier coup d'œil ; ils ont les habits pleins de sang. Ici, il y en a partout ; il faut se tenir tranquille, sans bouger ; il ne faut pas les regarder dans les yeux. Il ne faut pas qu'ils nous voient ; il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. Et s'il y en a un qui commence, tout le monde ici va tuer tout le monde. Tout le monde n'attend que le signal dans la tête.
> LA DAME. – Arrêtez. Ne commencez pas une crise de nerfs[6].

[6] Bernard-Marie Koltès (1990), *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*, *Coco* et *Un hangar, à l'ouest (notes)*, Paris, Minuit, 2001, p. 79-80. Création le 12 avril 1990 à Berlin (Allemagne) dans une mise en scène de Peter Stein.

Ce passage est extrêmement ironique : si Zucco, hors-la-loi schizophrène, convient que tous les gens qu'il côtoie sont des tueurs potentiels, il ne va pas jusqu'à reconnaître que lui-même, durant son errance meurtrière, semble tuer au hasard, sans autre raison que « le signal dans la tête ». C'est aussi le rappel déplaisant que l'équilibre psychique est délicat et qu'un rien suffit à le faire basculer : « Il y a toujours eu des malades mentaux […] Leur existence nous trouble profondément, car elle nous fait prendre douloureusement conscience de la fragilité de notre santé mentale[7]. »

Nous allons nous pencher sur la fascination que peut exercer le « fou » (un mot flou qui permet de nommer de nombreux comportements inexplicables et qui relèvent naturellement du fait divers, une catégorie journalistique tout aussi difficile à caractériser) et ses actes sur l'imagination d'un auteur dramatique. Le désir de s'approprier ce matériau pour en faire un texte de théâtre n'empêche pas l'auteur de donner sa vision des faits, de mettre en relief ce qui l'a interpellé dans ces événements à la fois repoussants et fascinants. Il ne s'agit en aucun cas d'écrire une pièce documentaire.

1) Le fait divers : une catégorie à part dans l'univers journalistique

Selon Sonia Arnal et son article au titre évocateur « Pourquoi la presse et les lecteurs raffolent des faits divers », notre intérêt pour le fait divers n'est pas récent puisque ce serait cette petite catégorie journalistique rapidement très populaire qui aurait véritablement créé la presse moderne grâce à l'intérêt toujours croissant qu'il pouvait susciter chez le lecteur et les retombées économiques grandissantes qu'il engendrait.

> Le premier quotidien populaire, "Le Petit Journal" (1863), est l'organe par lequel l'information touche les masses. Financé entre autres par la publicité, il est vendu un sou. S'il séduit les foules, c'est certes dû à son prix enfin abordable, mais aussi à la présence de nombreux faits divers.
> "Son succès est lié de très près à l'affaire du tueur de Pantin, **Jean-Baptiste Troppmann**, qui assassine coup sur coup les parents Kinck et leurs six enfants", rappelle Jean-Michel Adam. Les forfaits, le procès et l'exécution du criminel, racontés en feuilleton, font passer le tirage du Petit Journal de 350 000 à 600 000 exemplaires par jour[8].

[7] Franz G. Alexander et Sheldon T. Selesnick, *Histoire de la psychiatrie*, traduction de G. Allers, J. Carré et A. Rault, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1972, p. 15.
[8] Sonia Arnal, « Pourquoi la presse et les lecteurs raffolent des faits divers » dans *Allez savoir !*, n° 36, octobre 2006, p. 49.

Le fait divers se déroule ainsi en plusieurs étapes sur le long terme : rapporter les faits, les analyser en faisant appel à divers experts – criminologues, psychiatres, avocats – puis le déroulement du procès jusqu'à la condamnation. Rappelons qu'en France la peine capitale a été abolie en 1981 et le lectorat n'attend plus « l'exécution du criminel » comme annoncée dans la citation ci-dessus. Le fait divers fonctionne comme n'importe quelle histoire où le lecteur va jusqu'au bout de sa lecture car une fois qu'il a goûté à un fait divers, il ne peut s'empêcher d'en suivre le déroulement jusqu'à sa conclusion.

a) Caractéristiques et limites du fait divers : les difficultés d'une définition

Le fait divers est une catégorie protéiforme si on considère la multiplicité d'histoires qu'il peut rapporter. Le terme de « fait divers » peut désigner trois choses : c'est à la fois le fait en lui-même (ce que l'on raconte), comment il est rapporté par le journaliste (la façon dont on le raconte) et la rubrique où il s'inscrit (où on le raconte). Ce qui relève d'un certain art selon Pierre Larousse :

> Le rédacteur chargé dans chaque journal de ce qu'on est convenu d'appeler la *cuisine* doit apporter une attention toute particulière à la confection des faits divers, sorte de beurre et radis (qu'on nous passe l'expression) du repas quotidien, parfois un peu fade, servi à des lecteurs passablement blasés. S'il ne sait pas raconter avec précision un assassinat, il est perdu[9].

Malgré l'engouement qu'il peut susciter chez le lecteur et son intérêt économique, le fait divers est considéré aujourd'hui comme du sous-journalisme (d'où le surnom de « chiens écrasés ») ou du sensationnel de mauvaise qualité. Les difficultés à le définir peuvent aussi expliquer les raisons de cette mauvaise réputation. Dans son ouvrage *Faits divers et Littérature,* Franck Évrard cite *Le Glossaire des termes de presse* qui définit le fait divers comme un « accident, délit ou événement de la vie sociale qui n'entre dans aucune des catégories de l'information[10] ». Le fait divers est ainsi défini en creux par ce qu'il n'est pas : ce n'est pas une information de portée politique, économique, sociale ou culturelle. Ainsi, une information qui ne rentrerait dans aucune des rubriques « classiques » d'un journal serait un fait divers parce qu'on n'a pas su dans quelle rubrique l'inscrire.

[9] Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel* cité par Jean-Baptiste Pontalis, *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 161.
[10] Franck Évrard, *Faits divers et Littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997, p. 11.

> Le “fait divers” est un événement détaché de son terrain d’origine et en soi suffisamment intéressant pour être rapporté. Peu importe de savoir quel est le protagoniste : il est par essence anonyme. Les renseignements donnés dans les journaux, comme par exemple “Pauline Piperkarcka, domestique, vingt ans, domicilié à Berlin-Nord”, servent uniquement à témoigner de son authenticité[11].

Nous pouvons rajouter une autre caractéristique à cette définition du fait divers. Pour Roland Barthes, le fait divers contient en lui-même tous les éléments indispensables à sa compréhension : « le fait divers, au contraire, est une information totale, ou plus exactement, *immanente* ; il contient en soi tout son savoir […] au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue[12]». Il prend pour exemple la différence possible entre deux assassinats : si l’un est politique, il devient une information, sinon il relèvera du fait divers dans le cas d’une crise de « folie meurtrière » par exemple. Un assassinat politique renvoie à une situation extérieure. Ainsi, la mort de l’archiduc d’Autriche François-Ferdinand à Sarajevo en 1914, événement qui fut l’élément déclencheur de la Première Guerre mondiale, est un assassinat politique évident alors que le fait divers est indépendant : il ne renvoie à rien, il est isolé dans son immanence. Ses conséquences, pour l’ensemble d’une société donnée, sont assez limitées.

Le fait divers est, contrairement à d’autres catégories journalistiques, difficile à cerner. La définition de Roland Barthes peut laisser penser qu’il n’existe, finalement, que deux genres d’articles en journalisme : le politique et ce qui ne serait pas politique. Or, selon Franck Évrard, tout événement qui ne serait pas strictement politique ne peut pas être qualifié de « fait divers ». Il doit comporter plusieurs caractéristiques parmi les suivantes :

– « La restauration d’un équilibre », ou une histoire qui se finit bien. C’est le paradoxe de base du fait divers : s’il comprend souvent un fait non-défendable moralement (viol, meurtre, inceste…), le fait divers sera considéré comme se finissant « bien » s’il y a une notion de punition de l’acte répréhensible. Ainsi, toute la dimension judiciaire est extrêmement importante dans le fait divers.

– « La transgression de l’ordre moral et social ». Ce qui fait qu’un journaliste privilégie tel événement plutôt qu’un autre et le promeut « fait divers » est la grande violence présente, qu’elle soit morale ou physique.

[11] Peter Szondi (1956), *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L’Âge d’homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983, p. 73.
[12] Roland Barthes, « Structure du fait divers » dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p. 195.

– « Les déviances par rapport à l'ordre de la nature » (les tempêtes, les tremblements de terre). Le fait divers relève de l'inattendu, de l'anormal, de l'exceptionnel. Tout ce qui ne relève pas de l'ordre normal des choses.
– « La mort en tant que transgression absolue », parfois appelée « chronique du sang ». Elle présente des morts qui montrent un aspect particulièrement choquant, comme les infanticides ou les parricides.

Les trois pièces qui seront privilégiées ici, inspirées de faits divers, relèvent des « chroniques du sang » définies ci-dessus : à l'origine de *Lalla (ou la Terreur)*[13] de Didier-Georges Gabily, se trouve une grossesse cachée suivie d'un infanticide. Le Roberto Succo qui a servi de modèle au Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès était un schizophrène en cavale qui a tué plusieurs fois en Italie, en France et en Suisse sans raison clairement définie. Pauline Dubuisson, la future Sophie Auzanneau de *Portrait de femme* de Michel Vinaver, a assassiné son ancien amant quand elle a appris qu'il allait épouser une autre femme, ayant elle-même repoussé sa demande en mariage.

Nous nous plaçons dans le cas de meurtres qui frappent l'attention, chacun par un aspect différent : pour Gabily, il s'agit d'un grand tabou de notre société (tuer un enfant, et surtout un bébé). Le crime de Marguerite Laënnec frappe par la nature de la victime : plus elle est faible par rapport à son agresseur (un nouveau-né face à une femme adulte), plus le meurtre est perçu par la société comme violent, ce à quoi il faut ajouter que l'on touche un des plus grands interdits de notre société « où les naissances peuvent être régulées, l'acte d'infanticide bouleverse nos repères. Cet acte n'est plus socialisé mais devient au contraire le fruit d'un isolement radical et de la dérive d'une personne entourée de silences[14] ».

Les personnes qui ont été impliquées dans l'affaire Succo parlent toutes de la fascination exercée par le décalage qui existe entre le grand nombre de meurtres commis par Succo et son apparence physique quand « celui qui passait pour un monstre [a été filmé]. Et les Italiens ont découvert un très beau jeune homme, qui était dans une perte absolue de lui-même[15] ». Dans notre idée préconçue du monstre, son état doit se refléter sur l'apparence. Ces préjugés étaient à la base des théories d'un criminologue italien, Cesare Lombroso, pour qui la prédisposition à la délinquance était plus fréquente chez les personnes présentant

[13] Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes sud-Papiers, 1998. Création le 5 novembre 1998 à La Fonderie au Mans dans une mise en scène de Jean-François Matignon.
[14] Sylvain Berdah, Blandine Guettier et Annick Le Nestour, « Introduction » dans *Enfances & Psy*, n° 44, 2009, p. 15.
[15] Pascale Froment, « Succo/Zucco » dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, 1996, p. 146.

certaines particularités physiques (la laideur extérieure étant censée refléter la laideur de l'âme). Or Robert Succo ressemblait plus au David de Michel-Ange qu'au Quasimodo de Victor Hugo. Il allait à l'encontre de notre vision du monstre.

> Le monstre, c'est le difforme, le mal foutu, la gueule cassée. C'est l'assassin, le collabo, le manipulateur, l'incestueux. Il y a aussi le héros, l'homme animal, le clown, le contorsionniste, le mangeur de ferrailles. Il y a l'inhumain que fabrique l'humain et sa réciproque. Le monstre, c'est celui qui n'est pas à sa place mais que tout projette au centre de tout. C'est le clou du cirque. Et au centre du cirque, nous venons voir ceux qui nous renseignent sur nous-mêmes, nous réconfortent ou nous émerveillent[16].

C'est aussi une question d'apparences qui a joué contre Pauline Dubuisson lors de son procès, car en plus d'être une jeune femme séduisante il faut ajouter l'absence de raison à son geste : pourquoi tuer un ancien amant qu'elle a refusé d'épouser ? Comme le monstre décrit par Muriel Mayotte et Pierre Notte, elle s'est retrouvée au centre d'un « cirque médiatique » sans l'avoir vraiment voulu et été désignée comme manipulatrice, capable de tuer de sang-froid, intéressée par la fortune de la famille de sa victime.

Évidemment, dans le cas de la « mort comme transgression absolue », le soupçon de la maladie mentale est tout de suite présent, car on pose quasiment comme postulat que pour en arriver à un tel acte la personne qui l'a commis n'est plus dans un état dit « normal », que les malades mentaux sont dangereux pour le reste de la société.

Dans le cas de Roberto Succo, il a, suite au meurtre de ses parents, été « condamné » à l'hôpital psychiatrique (une notion du droit italien qui n'existe pas en France) et jugé « incapable d'entendre et de voir » selon la formule juridique transalpine qui aurait pour équivalent en France la notion d'irresponsabilité pénale. À l'hôpital psychiatrique il a été diagnostiqué schizophrène et décrit comme ayant « une fracture importante de la personnalité, il ne sent rien, il ne fait pas la différence entre réel et irréel […] Il est socialement dangereux, une récidive meurtrière est à craindre[17] ». C'est précisément ce qui est advenu quand Roberto s'est enfui de l'hôpital psychiatrique, il a recommencé à tuer.

[16] Muriel Mayette et Pierre Notte, « Préface » dans *Les Monstres*, Paris, L'Avant-scène théâtre/La Comédie-française, coll. « Les petites formes de la Comédie-française », 2008, p. 8.
[17] *Faites entrer l'accusé – Succo le fou*. France 2. France, 22 juillet 2004.

b) Plaisir et rôle social du fait divers

Cependant, le trait le plus frappant du fait divers (et ce qui nous intéresse ici) est qu'il n'a pas pour but d'informer, mais de satisfaire le voyeurisme du plus grand nombre. Comme le fait divers ne renvoie à rien de plus qu'à lui-même, sa connaissance n'est pas indispensable pour comprendre la société, mais sa lecture procure un plaisir qui n'existe pas avec un autre genre d'article. Franck Évrard explique l'existence du fait divers dans le milieu journalistique par le fait qu'il remplit une fonction nécessaire et qui a toujours existé : « Certains faits semblent être l'exutoire d'un voyeurisme social, comme pouvaient l'être autrefois les baraques de foire, les bagarres de rue et les exécutions publiques[18]. » Ceux-ci avaient un rôle politique, notamment dans le cas des exécutions publiques qui deviennent privées en 1939. Elles faisaient partie de toute une manœuvre politique que Georges Balandier[19] qualifie de « théâtrocratie » : l'exécution publique tire son efficacité du regard du public qui y assiste en tant qu'elle relève d'un exemple de châtiment, d'éducation pour les spectateurs, de l'effet dissuasif. Félix Carrère dans son étude critique d'*Arden de Faversham*, pièce déjà citée, va dans ce sens.

> La curiosité du public à l'égard des crimes […] s'explique, en partie, par un certain besoin de justice auquel se mêle souvent, chez le peuple, un plaisir inconscient et morbide de contempler une souffrance méritée. Cette curiosité se trouvait satisfaite dans une large mesure, […] par les spectacles publics, fort appréciés de la foule, qu'offraient pendaisons et autres supplices[20].

Ce spectacle a d'autant plus de valeur que le public en est friand et n'a pas l'impression de subir une quelconque contrainte ou obligation. Cela est du même ordre que ce que l'on peut chercher avec des enfants, « apprendre en s'amusant ». Il ne vient que pour la jouissance de la vue, or le plaisir de « voir » n'est pas anodin, c'est une jouissance très ancienne qui survient dans le développement de chaque individu. Freud a appelé ce stade la « pulsion de savoir », qui se produit entre trois et cinq ans et qui « utilise comme énergie le désir de voir[21] ». Il ne s'agit en aucun cas de savoir mais du plaisir de regarder.

---

[18] Franck Évrard, *op. cit.*, p. 21.
[19] Georges Balandier, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, coll. « Le commerce des idées », 1980.
[20] Félix Carrère, « Étude critique » dans Anonyme, *Arden de Faversham*, étude critique, traduction et notes de Félix Carrère, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Collection bilingue des classiques étrangers », 1950, p. 9.
[21] Sigmund Freud, « La sexualité infantile » dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduction de Blanche Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962, p. 90.

Le fait divers satisfait nos désirs de voir et de désigner les « monstres », sauf que la nature de ces monstres a changé : dans la société médiévale étaient exposées les bizarreries médicales en tant que monstruosités alors qu'aujourd'hui nous voyons des monstres « intérieurs », ceux qui sont capables de commettre des atrocités et de dépasser les tabous de l'ordre social. Nous continuons à voir des monstres grâce aux faits divers, et l'art ne peut pas se couper de la société à partir de laquelle il est pensé. Le monstre a donc toute sa place dans l'art, et une grande utilité cathartique. « Entre autres affects, le monstre dans l'art provoque chez le spectateur fascination et angoisse : il désigne ce que nous ne voulons pas ou ne pouvons pas reconnaître en nous, ce qui ne peut être vécu par nous que comme ce qui nous nie[22]. » Ce plaisir de désigner le monstre est d'autant plus grand que l'on mesure l'écart entre notre modèle de « normalité », à savoir nous-mêmes (notre premier référent), et ces monstres dont nous savourons l'existence grâce à la distance permise par les médias.

Pour Joseph Daquin, notre capacité à nous indigner devant le fait divers est ce qui nous différencie du malade mental ou, plus précisément, du pervers : « celui qui voit un fou sans être touché de son état, ou qui s'en fait un amusement, est un monstre moral[23] ». Il y aurait deux attitudes face aux malades mentaux et à leurs actes : éprouver de la pitié (ce qui serait une position normale) ou s'en amuser comme un divertissement (nous sommes là à la limite de la perversion puisqu'éprouver du plaisir à la souffrance de l'autre relève du sadisme). Pourtant, quand Marcel Proust s'inspire d'un fait divers pour écrire « Les sentiments filiaux d'un parricide », il commence par évoquer le plaisir un peu sadique que procure le fait divers :

> … procéder à cet acte abominable et voluptueux qui s'appelle *lire le journal* et grâce auquel tous les malheurs et cataclysmes de l'univers […] transmués pour notre usage personnel à nous qui n'y sommes pas intéressés, en un régal matinal, s'associent excellemment d'une façon singulièrement étonnante et tonique, à l'ingestion recommandée de quelques gorgées de café au lait[24].

Nous voyons bien dans cette citation le petit frisson de plaisir à la lecture de toutes les choses négatives qui adviennent de par le monde alors que nous sommes tranquillement installés dans la sécurité de notre chez-soi à déguster « quelques gorgées de café au lait ». Il faut rajouter à cela le fait que prendre connaissance de la réalité de tels événements nous

[22] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincsiek, 1973, p. 13-14.
[23] Joseph Daquin (1791), *La Philosophie de la folie*, présentation de Claude Quétel, Paris, Frénésie, coll. « Insania », 1987, p. 34.
[24] Marcel Proust, « Les sentiments filiaux d'un parricide » dans *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, 1919, cité par Franck Évrard, *op. cit.*, p. 21.

rassure sur notre propre normalité : je suis capable de juger les faits de l'extérieur et d'affirmer que je ne serai jamais capable de « faire cela ». Le fait divers a un côté rassurant : « regardez les monstres et jugez-les car vous n'êtes pas comme eux ».

Dans le cas des écritures dramatiques, cela donne une source quasi inépuisable de personnages extraordinaires, qui s'apparentent à tous les « malheurs et cataclysmes de l'univers ». Sur la scène, l'effet produit sur le spectateur de voir le monstre – la *mimêsis* – décuple le plaisir donné par « cet acte abominable et voluptueux qui s'appelle *lire le journal* » – la *diégèsis*. L'impression de barrière donnée par le medium « journal » n'existe plus car nous sommes en présence de l'illusion du monstre, incarné par un comédien sur une scène. Le théâtre devient alors le lieu idéal pour procurer au public le frisson « ultime » car il serait en présence directe, sans obstacle, de l'auteur du fait divers. Dans les « crimes de sang », sur une scène où à travers l'expérience physique du public, la question du corps est centrale dans les pièces adaptées de faits divers.

2) La fascination de la « folie meurtrière » sur les auteurs dramatiques

Les raisons qui ont poussé les auteurs à s'inspirer d'un fait divers pour écrire une pièce de théâtre relèvent clairement de la fascination et du plaisir d'éprouver de la peur sans conséquence pour nos vies. La violence devient un sujet de discussion qui permet de purger nos angoisses : « Les mêmes angoisses rapportées à un spectacle public deviennent comme par enchantement un objet de socialisation[25]. » Discuter d'un film qui nous a effrayé (ou d'un fait divers) est une façon d'entrer en contact avec l'autre, d'autant plus si celui-ci a vu le même film. Nous partageons nos angoisses et sommes par la suite soulagés de n'être pas seuls face à nos peurs.

Les auteurs se rappellent très bien des conditions de leur première rencontre avec leur futur personnage, rencontre qui évoque parfois un coup de foudre amoureux. Ce fait divers finit par les obséder, ils le portent parfois en eux très longtemps avant d'oser l'écrire, comme un souvenir obsédant ou un traumatisme.

[25] Serge Tisseron, *Enfants sous influence*, Paris, Armand Colin, coll. « Renouveaux en psychanalyse », 2000, p. 58.

a) Une rencontre

Les trois auteurs choisis ont chacun écrit une pièce à partir d'un fait divers, et chacun garde un souvenir très vif de sa rencontre avec son futur « personnage principal ». Remarquons que, plutôt que de s'intéresser aux faits, les auteurs dramatiques s'attachent à une personne et construisent leurs pièces autour d'une destinée. Ils ne se placent pas du tout dans une démarche de respect de la vérité historique (par exemple, tous trois ont changé le nom de leur personnage pour en faire une véritable création). Ils racontent, chacun à leur manière, comment ils ont été littéralement « frappés » par un aspect du fait divers qui ne les a plus quittés. Ainsi la seule façon de se débarrasser de cette obsession est de la vivre jusqu'au bout en donnant « sa » version du fait divers et en privilégiant ce qui leur paraît le plus marquant. Nous allons voir trois cheminements très différents et qui impliquent ce que Joseph Daquin appelle « les trois grandes facultés de l'âme […] l'imagination, la mémoire & la raison[26] », trois aptitudes auxquels les auteurs dramatiques auront recours, mais qu'ils n'utiliseront pas dans les mêmes proportions.

• De Roberto Succo à *Roberto Zucco*

Bernard-Marie Koltès raconte, lors de plusieurs entretiens donnés aux journaux de l'époque, que sa fascination pour Roberto Succo a été avant tout visuelle : ce qui l'a le plus frappé, lors de leur première « rencontre », ce sont les yeux du criminel. Quelques mois plus tard, il vécut à nouveau ce phénomène de fascination à travers un reportage télévisé qui montrait des images de Roberto Succo sur le toit de sa prison italienne.

> En février de cette année, j'ai vu, placardé dans le métro, l'avis de recherche de l'assassin d'un policier. J'étais fasciné par la photo du visage. Quelques temps après, je vois à la télévision le même garçon qui, à peine emprisonné, s'échappait des mains des policiers, montait sur le toit de la prison et défiait le monde. Alors je me suis très sérieusement intéressé à l'histoire. Son nom était Roberto Succo ; il avait tué ses parents à l'âge de quinze ans, puis redevenu "raisonnable" jusqu'à vingt-cinq ans, brusquement il déraille une nouvelle fois, tue un policier, fait une cavale de plusieurs mois, avec prise d'otages, meurtre, disparitions dans la nature, sans que personne ne sache qui c'était exactement. Puis, après son spectacle sur les

[26] Joseph Daquin (1791*), op. cit.,* p. 51.

> toits, il est enfermé à l'hôpital psychiatrique et se suicide de la même manière qu'il avait tué son père. Un trajet invraisemblable, un personnage mythique, un héros, comme Samson ou Goliath, monstres de force, finalement abattus par un caillou ou par une femme. C'est la première fois que je m'inspire d'un fait divers, mais celui-là n'est pas un fait divers[27].

Koltès se détache très vite des multiples meurtres commis par Roberto Succo pour projeter son fantasme de héros et créer Roberto Zucco. Si nous voyons bien l'importance de l'affiche, elle n'est qu'un support pour le héros rêvé de Koltès : Succo le malade dangereux devient Zucco, un héros solaire, aérien, mythique. Cette image sera reprise presque à l'identique dans la pièce, le tableau VI est intitulée justement « Métro » et la didascalie précise la scénographie, « Sous une affichette intitulée : "Avis de recherche", avec, au centre, le portrait de Zucco, sans nom ». Le spectateur pourra ainsi voir l'affiche et vivre le même choc que Koltès si les metteurs en scène choisissent de garder la photographie originale et de faire appel à une dimension diégétique de la mise en scène, ou de mettre un portrait de l'acteur qui incarne Roberto, comme l'a fait Christophe Perton (2009).

Cette fascination pour l'image du criminel, à travers les photos, les reportages et les articles, revient sans cesse au fil de ses entretiens avec les journalistes. Pour la revue *Acteurs* (troisième trimestre 1988), Koltès évoque à nouveau cette rencontre dans le métro : « J'ai vu l'affiche de lui dans le métro, qui était intelligente, élogieuse[28]. » Certaines images dépassent tellement l'imagination qu'elles ne pourraient pas avoir leur place sur une scène de théâtre, au nom d'un quelconque réalisme : « Sur le toit de la prison, il se déshabillait, et il insultait le monde entier. Cela ne s'invente pas. Imaginez ça au théâtre ? Sur le toit d'une prison[29] ! ». Selon l'expression, « la réalité dépasse parfois la fiction », et c'est cela qui a frappé Koltès : en tant qu'auteur dramatique, il savait que représenter cela sur une scène aurait posé des problèmes si la pièce n'avait pas été inspirée d'un fait divers aussi médiatisé. On aurait reproché à l'auteur d'avoir écrit cette scène, trop extrême ou irréaliste. Le côté parfois très théâtral de Succo en faisait un personnage rêvé pour la scène.

De plus, Bernard-Marie Koltès évoque à plusieurs reprises pendant ces entretiens ce qu'il appelle la « trajectoire », qu'il qualifie tour à tour d' « invraisemblable », de « prodigieuse », de « trajectoire d'étoile filante », « d'une pureté incroyable ». Il compare Succo à un « héros antique ». Nous voyons bien, à travers le choix des mots et la répétition de l'histoire du métro, la fascination de Koltès et ses projections sur Roberto : du criminel

[27] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, p. 96.
[28] *Ibid.*, p. 92.
[29] *Ibid.*, p. 144.

multirécidiviste Succo, nous passons à Zucco, le héros mythique de la pièce, à la fois Samson, Goliath, Icare…

> Koltès a eu recours, pour construire son personnage de Zucco, à une technique expressionniste ou pré-expressionniste – celle de Strindberg dans *Le Chemin de Damas* : sur le visage de son protagoniste, il empile les masques, les identités réelles ou symboliques. […] L'identité mouvante et instable du protagoniste, toujours étranger ou inconnu à lui-même (encore *Le Chemin de Damas* !), toujours en même temps ici et ailleurs, en train de se déplacer de se porter à côté (*para-bolein*), paraît directement liée à la structure générale – parabolique, précisément – d'une pièce comme Roberto Zucco[30].

La personne du fait divers devient un personnage totalement autre par la volonté de Koltès, qui ne fait pas d'enquête policière ou de recherche documentaire dans un souci de respecter la vérité mais se laisse aller à explorer les émotions suscitées par le choc qu'il a ressenti quand il a vu cette affiche dans le métro. Sa passion pour cet événement est tellement sensible que les journalistes Klaus Gronau et Sabine Seifert, du journal allemand *Die Tageszeitung*, n'hésitent pas à parler d'un « coup de foudre ». Le choix de l'expression nous permet de saisir la force de l'attraction suscitée (l'attrait), le plaisir de l'imagination durant l'attente, et vivre son histoire d'amour avec Succo en lui offrant une pièce qui fait oublier pourquoi ce « héros » s'est trouvé mentionné dans les pages des faits divers au profit d'une « trajectoire d'étoile filante ». Il est difficile de déterminer dans quelle proportion l'homosexualité de Koltès a pris part dans le choix de l'auteur, mais le processus se rapproche de la sublimation telle que l'a défini Freud dans ses théories sur la pulsion sexuelle : la création artistique détourne une pulsion sexuelle vers un objet socialement valorisé mais non sexualisé.

L'auteur dramatique, tout comme les journalistes, décide de ne retenir du fait divers que le côté fascinant et de gommer tout ce qui a trait à la mort ou à la maladie mentale. C'est aussi le jeu de l'adaptation : l'auteur, en donnant sa version, adapte la réalité… Koltès n'a pas écrit un documentaire qui relate précisément, après une enquête minutieuse, les faits. La maladie mentale dans cette pièce n'est pas abordée directement, mais est sous-entendue par la violence omniprésente et l'identité problématique de Zucco : il se présente comme un agent secret (tableau III, « Sous la table »), soit quelqu'un qui ne peut révéler sa véritable identité ; mais il a aussi très peur de perdre son nom à cause de ses multiples mensonges (tableau XII, « La Gare »). Pour cette identité fragile, trop de mensonges, de références mythiques finissent par lui faire perdre le peu de repères qu'il a eu tant de mal à

[30] Jean-Pierre Sarrazac, « Une dramaturgie de l'agonie » dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, 1996, p. 162.

établir… Par contraste, il fallait que les autres personnages soient plus anodins. C'est ce que revendique comme principe de mise en scène Camille Brunel et Adrien Ledoux : les acteurs sont « souples, mous, informes, interchangeables […] Sauf Zucco[31]. »

Par ailleurs, Roberto Zucco est le seul personnage précisément nommé (un prénom et un nom de famille), tous les autres personnages sont réduits à leur fonction, parfois légèrement nuancée (l'inspecteur est « mélancolique »). Pour Jean-Pierre Ryngaert, les personnages de la pièce de Koltès tiennent du montage, du mélange des genres.

> La mère de Zucco et la sœur pourraient sortir d'un mélodrame, la famille de la gamine d'un film néo-réaliste, les inspecteurs et les putes d'une série policière comme d'un petit Chicago qui rappellerait vaguement Brecht, Zucco lui-même une bande dessinée ou d'un poème de Rimbaud. Morceaux de morceaux venus d'ailleurs[32]…

Construit à partir de « morceaux » (la dramaturgie de la pièce, inspirée du principe du drame à station, renforce cet effet de morcellement), Zucco devient une énigme pour le public. Le personnage pourrait se réduire à sa maladie mentale, à sa schizophrénie. C'est l'explication rapide et simpliste que donnent les deux policiers à la « trajectoire » de Roberto Zucco.

> PREMIER POLICIER. – […] Tu vois quelqu'un qui a l'air d'un tueur, toi ?
> DEUXIÈME POLICIER. - Un tueur n'a jamais l'air d'un tueur. Un tueur part se promener tranquillement au milieu de tous les autres comme toi et moi.
> PREMIER POLICIER. - Il faudrait qu'il soit fou.
> DEUXIÈME POLICIER. - Un tueur est fou par définition[33].

La maladie mentale devient là une explication bien commode à l'inexplicable : sinon, comment justifier que l'on puisse tuer ses parents, s'évader d'un hôpital psychiatrique italien pour se lancer dans une cavale meurtrière à travers l'Europe ? La schizophrénie devient, paradoxalement, la meilleure explication aux actes de Zucco, quand lui-même ne paraît pas capable de les comprendre. C'est le fameux et effrayant « signal dans la tête ».

> Plus que tout autre patient, le schizophrène […] est susceptible de la décharge impulsivo-réflexe la plus inattendue, ce qui en fait certainement d'un point de vue potentiel le plus

[31] Camille Brunel et Adrien Ledoux, « Préliminaires » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Roberto-Zucco-7532/ensavoirplus/ [consulté le 19.05.14].
[32] Jean-Pierre Ryngaert cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 113.
[33] Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 87.

> dangereux des malades mentaux ; même à la phase terminale de la dissociation, de brusques et imprévisibles actes meurtriers restent possibles[34].

C'est l'explication la plus évidente aux yeux des deux policiers : ce sont des actes de malades mentaux, donc Zucco est fou. Cette théorie a le mérite d'expliquer tous ses meurtres : « Ainsi, il sera donc vrai qu'un homme sera réputé fou, toutes les fois qu'il s'écartera des règles de la raison, soit dans ses pensées, soit dans ses discours, soit dans les actions ordinaires de sa vie[35]… » Zucco serait d'après les policiers un monstre ivre de sang, prêt à tout pour assouvir ses pulsions, pulsions qui s'écartent « des règles de la raison ». La phrase « Un tueur est fou par définition » résume tout le raisonnement des policiers d'une façon qui prête à sourire car si les agents des forces de l'ordre côtoient des malades mentaux, ils ne comprennent pas ce que cela implique. Quant aux gardiens de la prison, ils ne sont guère mis en valeur dans la pièce : présents au début de la pièce, Zucco s'évade sous leurs yeux. Dans sa mise en scène, Bernard-Louis Martinelli en a fait un « duo de cinéma comique[36] » en choisissant deux acteurs aux physiques opposés qui rappellent bien sûr Laurel et Hardy.

Koltès n'adhère manifestement pas à l'idée des personnages qui semblent penser que seuls les fous sont des meurtriers. Cela appauvrirait son propos de réduire Zucco à sa maladie. Jean-Paul Sartre propose une théorie allant à l'encontre de l'idée du malade mental incompris mais génial et qui expliquerait les choix de Koltès.

> On aurait donc tort de prendre le monde du schizophrène pour un torrent d'images d'une richesse et d'un éclat qui compenseraient la monotonie du réel : c'est un monde pauvre et méticuleux, où les mêmes scènes se répètent inlassablement, jusqu'au moindre détail, accompagnées du même cérémonial où tout est réglé à l'avance, prévu ; où, surtout, rien ne peut échapper, résister ni surprendre[37].

C'est peut-être ce qui a poussé Koltès à rejeter la dimension schizophrénique : c'est une maladie qui ne propose, mis à part dans ses états les plus transgressifs, qu'une « trajectoire » répétitive et morne, dans laquelle il est difficile de trouver une matière théâtrale. Il fallait, pour devenir théâtre, que quelque chose puisse « échapper, résister » ou

---

[34] Serge Bornstein et Serge Raymond, « États dangereux », cité par Thierry Albernhe, « Les groupes de schizophrénie » dans Thierry Albernhe (sous la direction de), *Criminologie et Psychiatrie*, Paris, Ellipses, 1997, p. 317.

[35] Joseph Daquin (1791), *op. cit.*, p. 48.

[36] René Solis, « Martinelli tient *Roberto Zucco* à distance respectueuse » [en ligne], disponible sur http://www.liberation.fr/culture/1995/03/25/martinelli-tient-roberto-zucco-a-distance-respectueuse_125859 [consulté le 19.05.14].

[37] Jean-Paul Sartre (1940), *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 284.

« surprendre ». Sinon, tout cela devient d'une très grande banalité, et cette banalité est très vite insupportable pour le spectateur : un fou dangereux tue, il est mal soigné, il recommence. Où sont le sublime et la *catharsis* dans tout cela ? C'est à ces conditions que le public accepte de voir les monstres. Il fallait y apporter une notion de transcendance, de mythe, pour faire en sorte que ce fait divers, qui repose sur un fou, devienne théâtre.

- Portraits de femmes

Portrait d'une femme est une pièce atypique dans le parcours d'auteur dramatique de Michel Vinaver à plus d'un titre, puisque l'auteur fait le rapprochement entre *Portrait d'une femme* et une autre de ses pièces, plus récente, *King* : « Les deux, et elles deux seulement, se situent à une époque autre que celle de leur écriture ; mettent en scène des faits s'étant produits réellement, des personnages ayant existé réellement[38]. »

Ce n'est pas pour lui une habitude que d'écrire d'après des faits ou des personnes ayant existé. Il ajoute que cela n'est pas le seul point commun de ces deux pièces puisqu'elles sont aussi traversées par une « énigme qui ne se résout pas ». Cette énigme est représentée par le personnage principal qui ne répond pas aux questions qui lui sont posées, alors que lui-même n'en pose pas non plus : King et Sophie sont liés par un étrange mutisme et un désintérêt pour le monde qui les entoure. Seule sa vie intérieure paraît intéresser l'accusée. À propos du fait divers, Michel Vinaver explique qu'il a mis très longtemps avant d'oser se confronter au matériau.

> J'avais dans un carton d'archives les numéros du *Monde* où figurent les comptes rendus de ce procès. Je les avais conservés, ficelés, avec l'idée que ce serait un rendez-vous pour plus tard. De 1953 à 1984, j'ai su que j'avais un rendez-vous avec Pauline Dubuisson. Rendez-vous que je tiendrais ou ne tiendrais pas[39].

L'auteur a eu besoin, pour se confronter à ce projet, d'un (très) long temps de maturation. Écrire dans la passion n'était pas possible. Puis, quand il s'autorise enfin à écrire une pièce à partir de ces documents (qui deviendra bien sûr *Portrait d'une femme*), ce n'est pas encore librement mais à travers des instructions, comme si Michel Vinaver se plaçait dans

[38] Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, t. II, Paris, L'Arche, 1998, p. 236.
[39] Cité par Barbara Métais-Chastanier, « L'énigme, l'enquête » [en ligne], disponible sur http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=238 [consulté le 06.04.10].

le cadre d'une « auto-commande » et ainsi instaurait, là encore, une certaine distance entre lui et ce projet.

> Je me suis donné pour consigne, dans l'écriture de *Portrait d'une Femme*, de ne pas chercher d'autres sources que les comptes rendus parus dans le *Monde*. Et l'autre consigne que je m'étais donnée était d'inclure et d'insérer dans la pièce tout propos cité, par qui que ce soit. De ne pas choisir. De ne pas sélectionner[40].

Distance étrange avec une idée qu'il a portée si longtemps en sa mémoire, comme s'il craignait de s'impliquer encore plus dans ce fait divers, alors qu'un lecteur a, par définition, une position de réception (plutôt passive), et non de décision (plutôt active). La pièce se déroule donc principalement durant le procès puisque les documents sur lesquels s'est basé Michel Vinaver en sont les comptes rendus (il y a néanmoins des retours en arrière dans la vie de Sophie). C'est un événement qui suit les trois canons de l'écriture dramatique classique (les unités d'action, de temps, de lieu). La dramaturgie de la pièce *Portrait d'une femme* va même plus loin dans l'histoire du théâtre puisqu'elle emprunte certaines caractéristiques du théâtre antique :

> … l'agrégat de paroles prononcées par les membres de l'appareil judiciaire […], aussi contrastées qu'elles soient dans leur contenu, constitue, en fait, un chœur, celui de l'institution, proche de la langue de bois, par rapport à quoi se démarquent les propos individualisés des autres personnages ; au point que cette pièce pourrait se lire comme la coexistence forcée de deux univers langagiers ne communiquant pas l'un avec l'autre[41].

Vinaver a réuni tous les éléments documentaires pour adapter son matériau, un fait divers presque banal (un crime passionnel est un acte fréquemment rencontré dans ce genre journalistique) pour la scène. Il en fait une tragédie classique par son utilisation de la règle des trois d'unité : une action unique (le procès), le lieu (le tribunal), seul l'unité de temps est malmenée par les nombreux retours en arrière afin de chercher à comprendre ce qui a amené Pauline Dubuisson/Sophie Auzanneau dans cette salle. À cette dramaturgie classique, Vinaver ajoute l'influence des pièces antiques en y instaurant un chœur (ce qu'il appelle « l'institution »), un groupe de personnages formant une entité face à laquelle Sophie doit défendre sa solitude. Le choix des citations que l'auteur dramatique utilise est un commentaire de l'histoire, il se place ainsi en coryphée des membres de l'appareil judiciaire dont fait partie le psychiatre.

[40] *Idem.*
[41] Michel Vinaver, « Mémoire sur mes travaux » dans *Prospero*, n° 8, 1996, p. 12.

Quant à la question d'un quelconque examen psychologique, elle est écartée très vite par le personnage de Maître Lubet, l'avocat de la partie civile : « Mon estimé confrère faute du moindre argument à se mettre sous la dent enfourche un cheval à la mode la psychologie des profondeurs […] Moi je m'en tiens aux faits » (p. 29). L'expertise psychiatrique est réduite à sa plus simple expression puisque l'expert chargé d'examiner Sophie, le docteur Haudebourg, conclut que « la psychiatrie n'est pas une science mathématique » (p. 55). On est bien loin de ce qui est prévu dans les textes de loi.

> Dans le vocabulaire juridique, Capitant donne de l'expert la définition suivante : personne choisie par le juge en raison de ses connaissances techniques, ayant pour mission de procéder à des examens, constatations et appréciations de faits dont elle consigne le résultat dans un procès-verbal ou un rapport[42].

Le fameux article 64 du code pénal (qui date de 1810) devrait être au cœur des débats : « Il n'y a ni crime ni délit lorsque le prévenu était en état de démence au temps de l'action ou lorsqu'il a été contraint par une force à laquelle il n'a pas pu résister[43]. » Pourtant, ce n'est absolument pas une priorité durant le procès. Que Sophie soit « folle » ou non n'intéresse pas la cour, personne ne veut entendre qu'elle puisse avoir des « circonstances atténuantes ». Si le psychiatre s'était donné la peine de faire une véritable expertise, il aurait mis en avant l'instabilité de l'accusée qui avait déjà tenté plusieurs fois de mettre fin à sa vie, le traumatisme du viol collectif à la Libération, son attachement particulier pour Xavier… Ces éléments se retrouvent dans la description d'une personnalité *borderline* ou état limite (que certains psychiatres placent entre la névrose et la psychose) qui se caractérise par une « instabilité de l'image de soi, des relations interpersonnelles et de l'humeur. Ce trouble apparaît habituellement au début de l'âge adulte et toucherait plus de femmes que d'hommes. Les symptômes sont très variés et peuvent aller jusqu'à la psychose[44] ». Il y a quatre grandes catégories de symptômes : les relations interpersonnelles fragiles, les émotions instables, une perturbation de l'identité, une impulsivité qui peut mener à des conduites suicidaires… Si les cas limites sont difficiles à diagnostiquer, cette maladie expliquerait l'étrange attitude de Pauline. Concernant Sophie, les symptômes donnent des pistes d'interprétation tant dans le jeu que dans la mise en scène pour les scènes de souvenirs. Une alchimie particulière entre les acteurs qui jouent Sophie et Xavier sera une aide précieuse pour faire passer la passion de la

[42] Michel Landry, *Le Psychiatre au tribunal*, Toulouse, Privat, coll. « Eppsos », 1976, p. 11-12.
[43] *Ibid*., p. 7.
[44] Fédération des familles et amis de la personne atteinte de maladie mentale, « Trouble de personnalité limite » [en ligne], disponible sur http://www.ffapamm.com/publications/bibliotheque-virtuelle/trouble-de-personnalite-limite-en-bref_1737 [consulté le 03.08.14].

jeune femme pour son amant et la peur de l'abandon. De même, un jeu heurté, tout en rupture de rythme (dans les émotions et les gestes), donnera au public le sentiment d'une instabilité qui amènera un contraste avec les scènes de procès où le personnage semble comme absent à lui-même. Mais les metteurs en scène qui se sont intéressés à cette pièce ont préféré mettre en avant l'énigme « Sophie Auzanneau ». Anne-Marie Lazarini évoque un « mystère[45] », Éric Eigenmann parle du portrait d'un monstre[46].

La création de Vinaver fascine. Un psychiatre donnerait aisément des clés de compréhension : le traumatisme du viol collectif, la peur de l'abandon par Félix, ce désir de huis-clos car l'accusée ne veut pas être (re)jugée par des foules… Mais le médecin ici est ridicule, à renier la psychiatrie face à l'accusée que Théolleyre a décrite comme une tragédienne… Nous ne trouverons pas plus de miséricorde pour le personnage principal de Gabily.

- Écrire puis réécrire : du roman à la pièce de théâtre

Nous avons vu avec Koltès comment un fait divers peut amener un auteur à écrire presque en urgence son interprétation des faits. Pour Michel Vinaver, la pièce est plutôt le résultat d'une très longue maturation, de quelque chose qui est resté en mémoire et qui devient évident à un moment précis.

Avec Gabily nous allons voir un troisième cas de figure : quand le fait divers est écrit puis réécrit. Il a découvert le cas de Marguerite Laënnec dans la rubrique « fait divers » d'un journal des Charentes. Il s'agissait d'une fille de ferme condamnée à la prison pour avoir tué et tenté de cacher le corps de son nouveau-né après avoir dissimulé sa grossesse. D'après l'expérience de la clinicienne Magali Ravit, les atteintes portant aux corps sont caractéristiques des crimes commis par des femmes en ce qu'ils témoignent d'un mal être profond.

> Ces femmes sont généralement écrouées pour des faits gravissimes concernant particulièrement et directement le corps de l'autre (infanticide, parricide, homicide ou tentative

[45] Anne-Marie Lazarini, « Note de la metteur en scène » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Portrait-d-un-femme/ensavoirplus/idcontent/17852 [consulté le 03.08.14].
[46] Éric Eigenmann, « Un théâtre cubiste ?! » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Portrait-dun-femme-3551/ensavoirplus/ [consulté le 03.08.14].

> d'homicide, sévices et/ou actes de barbarie, affaires de mœurs, usages/trafic de stupéfiants). Écouter ces femmes revient à capter toute la démesure, l'impensable, l'insoutenable, l'absence de limites qui sont livrés là dans un récit maintes fois répété, comme s'il s'agissait de s'affranchir du désespoir voire du désêtre que vient recouvrir l'acte de destruction[47].

En 1988 Didier-Georges Gabily édite chez Actes-Sud son premier roman, *Physiologie d'un accouplement*, présenté par les éditeurs (Hubert Nyssen et Bertrand Py) comme : « Une fille de ferme vient de mettre au monde un enfant et aussitôt l'étouffe sous la paille de l'écurie. C'est par quatre récits que le narrateur s'impose de délivrer cette femme de la malédiction et du mutisme[48]. » Parmi ces quatre récits c'est la deuxième histoire, « Reconstitution », qui contient une première version de *Lalla (ou la Terreur)* : le narrateur, qui présente son récit à la première personne – on peut imaginer Gabily lui-même, à moins qu'il ne s'agisse d'un narrateur imaginaire – part à la découverte des lieux dont lui a parlé Marguerite (parfois appelée M., le prénom Lalla n'existe pas encore). Il retrace les lieux de la tragédie qui a amené Marguerite en prison, la tourbière, la ferme, le village de Soulac… Quinze ans plus tard, Gabily reprend ce fait divers à la demande du metteur en scène Jean-François Matignon pour un projet qu'il qualifiera de « Théâtre-roman » et la partie n° 4 de « Reconstitution » deviendra le « Prologue. Sur le théâtre », le début de la pièce *Lalla (ou la Terreur)*. En guise de préambule à l'édition de *Lalla (ou la Terreur)* Gabily évoque le temps écoulé dans un texte intitulé « Revenir sur les lieux ».

> J'ai repris les feuilles et j'ai relu. C'était nuit. Il pleuvait. Près de quinze années avaient passé. Ça n'a pas d'importance, la nuit, la pluie. Mais quinze années comme un trait. […] J'ai écrit cela quand tout le théâtre français (ou presque) se grattait le ventre avec le soi-disant "théâtre du quotidien".

Gabily rejette ce fameux « théâtre du quotidien » au profit de fables qui s'apparentent à des faits divers par la mise en avant des conséquences sur les corps, tout en reconnaissant qu'il ne s'agit pas là de littérature au sens noble : il utilise dans le tableau intitulé « Nuit (2) » l'expression « torchons à fait divers » et durant la troisième nuit Ludwig estime que l'histoire de Lalla est « de la littérature pour le banc des jurés de province ».

Lalla (ou la Terreur) est parue en 1998, soit dix ans après *Physiologie d'un accouplement*. Entre la publication de ses deux textes, Gabily a rédigé un diptyque où le fait divers est encore une référence directe dans la note liminaire de *Corps et Tentations*.

[47] Magali Ravit, « Du traumatisme à la fascination dans la clinique du passage à l'acte » dans *Psychologie clinique et objective*, n° 16, 2010, p. 30.
[48] Didier-Georges Gabily, *Physiologie d'un accouplement*, Arles, Actes sud, 1988, quatrième de couverture.

Qu'on imagine un charnier découvert dans une propriété isolée de Normandie – c'est-à-dire, où l'on voudrait – grâce au témoignage d'une jeune fille passablement perturbée et devenue presque *aphasique… ce pourrait être un de ces faits divers qui font la une et le menu principal de certains journaux. Prétexte, ici, sous couvert d'une pseudo-reconstitution judiciaire, à la représentation, au propre comme au figuré, d'une* Famille d'Enfer *– et de (soi-disant) peu de vraisemblance ; famille que l'on placera sous les auspices des rituels antiques (ou du moins de ce qu'il en reste) en la confrontant chaudement à tous les désagréments de la Loi Vendettale : ainsi le meurtre d'un "étranger séducteur", ainsi l'exclusion des membres fautifs, ainsi l'inévitable* retour du refoulé, *en l'état : un enfant, né de la faute successive et commune des trois filles de la maison.*
Où l'on verra comment le cadavre du séducteur, pourtant dûment châtié, continue à faire des ravages[49].

Nous voyons ici comment le fait divers, par son côté « extra-ordinaire », ne peut pas produire des pièces relevant du « théâtre du quotidien ». Gabily cite plusieurs auteurs relevant pour lui de cette tendance tout en excluant Vinaver qui est pourtant souvent mentionné comme appartenant à ce courant. Le théâtre du quotidien (parfois appelé aussi théâtre de cuisine parce que le décor évoque souvent cette salle) est un théâtre à l'opposé du spectaculaire, tout chez lui évoque la réalité, des références bien connues du public… des personnages qui boivent du café dans une cuisine tout en discutant de tout et de rien. Aux yeux de ces détracteurs, c'est le niveau zéro du théâtre. Pour notre auteur, la scène est un lieu quasiment politique, où il faut exposer la misère de gens comme Lalla, voire celle de Gabily lui-même puisqu'il se considère ainsi : « ma vie se résumait la plupart du temps à essayer de savoir comment le lendemain même j'allais vivre – ou, pour mieux dire, subsister ». Lalla est bien dans cette logique de la subsistance puisqu'elle ne demande que du lait. Tous deux ne peuvent pas s'intégrer dans ce « théâtre du quotidien », qui ne leur propose que des quotidiens qui leur sont étrangers et auxquels ils ne pourraient même pas aspirer. Bruno Tackels dans son essai *Avec Gabily* décrit le travail de Gabily et du Groupe T'Chang ! comme « donner parole à la vie muette, à la réalité dérobée[50] ».

Plus loin dans ce préambule Gabily qualifie *Lalla (ou la Terreur)* de « pièce sur le terrorisme de salon », à savoir un texte qui remet en cause les principes petit-bourgeois puisque, à la base, le fait divers dont elle s'inspire est de nature à choquer, à provoquer le scandale. Lalla, dans la présentation des personnages, est réduite à cette action : « Lalla (Marguerite L.), 20 ans. Infanticide. » Elle n'existe pas en dehors de cela, elle ne pense pas, elle n'agit pas, elle se contente d'être là et rassure Eiddir : à plusieurs reprises il demande

[49] Didier-Georges Gabily, *Corps et Tentations* suivi de *Anges et Demeures* dans *Violences*, illustrations de Patrick Fontana, Arles, Actes sud-Papiers, 1991, p. 15.
[50] Bruno Tackels, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 82.

« Lalla ? » et elle répond invariablement « Je suis là ». Comme nous l'avons vu, les femmes infanticides sont des êtres entourés « de silence », dans une profonde solitude.

Quant à la maladie mentale de Lalla, si rien n'est dit à ce propos, les psychiatres déduisent parfois d'un tel acte une maladie pas encore diagnostiquée dont l'infanticide serait un symptôme, « l'existence de troubles psychiques éventuels : psychose puerpérale, état délirant chez les mères […] ; on recherchera systématiquement une psychose maniaco-dépressive ou une schizophrénie, une épilepsie, une psychopathie, une débilité mentale, des stigmates d'alcoolisme[51] »... La neurasthénie dont fait preuve Lalla peut laisser penser qu'il y a là un trouble du comportement préexistant. Le personnage ne semble pas agir non plus selon le « complexe de Médée » : nommée d'après l'héroïne mythologique, il désigne des femmes qui tuent leurs enfants pour se venger du géniteur. Si l'enfant de Lalla semble être né suite à une relation incestueuse, le fait qu'elle ait caché sa grossesse et la naissance écarte cette hypothèse.

Quand Lalla évoque les menottes qui lui blessent les poignets et que l'on met cette situation en parallèle avec la description peu flatteuse de la campagne où elle a grandi (Gabily laisse entendre que consanguinité et alcoolisme y sont courants), nous pouvons soupçonner que cela n'est pas un outil de l'institution pénitentiaire mais un moyen coercitif digne des asiles d'aliénés du XIX^e^ siècle… La conscience de Lalla s'est échappée pour ne pas affronter le réel (de son acte ? des conséquences de celui-ci ?), elle en est réduite à une vie sans pensée ni émotion, elle n'est plus qu'à un fil de lâcher complètement prise avec ce qui l'entoure pour se retirer en son corps. Le corps, qui est la cible privilégiée des femmes criminelles, devient paradoxalement l'ultime refuge de Lalla et c'est cela qui interpelle Gabily dans le fait divers adapté sur une scène de théâtre :

> … mieux vaudrait dire encore pour le plateau du théâtre ; un endroit où, dit-on, il reste encore possible de montrer du corps, de faire entendre des voix non normalisées – anormales ? –, de faire pièce, littéralement, à la pression de l'imagerie médiatique, à ses constructions normatives, à ses déserts peuplés[52].

Gabily, sans parler de se reconnaître en Marguerite Laënnec (ou Lalla, le prénom choisi par Gabily n'a finalement pas grande importance puisque dans le premier tableau intitulé « Nuit » Eiddir « l'a appelée par son vrai prénom »), en a fait à la fois une sorte de

[51] Thierry et Karine Albernhe, « Les infanticides et les filicides » dans Thierry Albernhe (sous la direction de), *Criminologie et Psychiatrie*, Paris, ellipses, 1997, p. 162.
[52] Didier-Georges Gabily, *Corps et Tentations* suivi de *Anges et Demeures* dans *Violences*, illustrations de Patrick Fontana, Arles, Actes sud-Papiers, 1991, p. 10.

figure de résistance face à une tendance du théâtre qui ne lui convenait pas et une porte-parole pour une population que personne ne prend en compte : « On ne croit jamais les gens tels que Lalla. Qui sont pourtant le monde. » Lalla devrait être placée par son passé en marge du monde, mais c'est ce qui a décidé Eiddir à l'intégrer à son groupe, et Gabily à voir en elle un être qui a souffert et peut donc parler des souffrances d'un monde que personne ne veut prendre en considération.

b) Donner « sa » version

Pourquoi ces auteurs ont choisi d'écrire à partir d'un fait divers (et un fait divers impliquant la maladie mentale ou un accès temporaire de déraison) ? Il y a, à l'origine, une fascination pour l'événement, et plus particulièrement pour le protagoniste (Roberto Succo, Pauline Dubuisson, Marguerite Laënnec). Choisir d'écrire à partir d'un fait divers, c'est mettre en valeur un des aspects de cette personnalité qui a atteint la « mort comme transgression absolue » (selon la formule de Franck Évrard). Les auteurs donnent leur version, ils témoignent ainsi de ce qui a stimulé leur imagination et du côté remarquable du fait divers. Il ne s'agit en aucun cas d'un récit fidèle à la réalité « car l'adaptation est d'abord le lieu d'un redire – d'un autre dire et d'une altérité du dire, parfois d'une altération. C'est toujours l'autre qu'on adapte, ou bien l'adapté qu'on rend autre[53] ». Nos auteurs, bien qu'ils se soient passionnés pour un fait divers, écrivent pour aller vers l'autre, et non rédiger une pièce digne du théâtre documentaire en respectant scrupuleusement les faits, les dates, les noms des personnes impliquées.

Nous pouvons aisément définir, d'après la lecture des pièces, ce qui a marqué les auteurs. Michel Vinaver a écrit *Portrait d'une femme* en se fondant sur les comptes rendus de procès du chroniqueur judiciaire Jean-Marc Théolleyre. La pièce se déroule dans la « cour d'assises de Paris en 1953 » (p. 7), mais évoque en alternance d'autres lieux où l'histoire, qui a amené Sophie Auzanneau à être jugée pour meurtre, a commencé à se jouer : « Une terrasse de café, à Lille », « Chez les Auzanneau, une maison dans les faubourgs de Dunkerque » … Ainsi deux mouvements se dessinent : la vie (sexuelle) de Sophie et son acte meurtrier, le passé et ses conséquences sur le présent pour Sophie.

[53] Frédéric Maurin, « Adapter *ad lib* » dans *Les Documents de la maison de la recherche en sciences humaines de Caen*, n° 12, 2000, p. 89.

Pauline Dubuisson, qui a inspiré Sophie Auzanneau, était une jeune fille très précoce sexuellement qui a fréquenté les Allemands lors de l'Occupation et eu une relation suivie avec un colonel : dans la pièce de Vinaver le président demande à Sophie si « quand vous aviez seize ans l'envie vous est venue avec le médecin-colonel Schlessinger de l'armée allemande » (p. 51) puis « il a cinquante-cinq ans vous en avez dix-sept et vous devenez sa maîtresse » (p. 70). À la Libération elle est tondue comme beaucoup de femmes ayant été avec des Allemands et aurait subi un viol collectif dont elle gardera un souvenir traumatisant. Pour échapper aux rancœurs, elle part faire des études de médecine loin de Dunkerque. Comme toutes les jeunes filles aussi précoces, elle est soupçonnée de perversion et de débauche, accusation récurrente dans la pièce de Vinaver où Sophie est qualifiée de « pute » à plusieurs reprises. Sa mère la défend mollement en parlant d'une « sentimentalité précoce » (p. 102) alors que le président cherche à prouver que Sophie a eu « un passé remuant tumultueux » (p. 106). Nous voyons là que la question de la sexualité (et surtout de la sexualité féminine, dans une société où la libération sexuelle n'avait pas encore eu lieu, le procès se déroule en 1953) et du respect des bonnes mœurs est centrale, peut-être bien plus que celle de la santé psychologie (ou d'une quelconque déficience mentale) de l'accusée, dont la tentative pour se défendre tient en quelques lignes.

> SOPHIE
> Je voudrais essayer d'expliquer
>
> J'ai toujours vécu chez moi avec mon père et ma mère en essayant de ne pas afficher mes émotions
>
> Il m'était difficile de parler de mes chagrins intimes à des gens qui ne s'en souciaient pas[54]

La pauvreté de son argumentation et son manque de désir de se défendre la désigne comme coupable aux yeux de tous. Contrairement à ce qu'elle dit, les membres de la cour lui devinent des raisons pour assassiner son ancien amant : elle était née dans une famille modeste, elle avait rencontré un jeune homme venant d'un milieu bourgeois et aisé. Voyant ce « bon parti » lui échapper, elle l'a tué. Là encore, Sophie ne montre aucune volonté de démentir ce scenario. Au fil de la pièce, elle donne l'impression à tous qu'elle n'est pas vraiment là (tout comme le personnage de Lalla chez Gabily), elle a un manque de réaction suspect, elle ne répond pas aux questions : pour elle, le jugement est déjà tombé. Dans un

[54] Michel Vinaver, *Portrait d'une femme*, *op. cit.*, p. 67.

chapitre consacré aux femmes criminelles, Jean-Baptiste Pontalis se rappelle de ce procès à charge.

> Dans l'autre affaire que je n'ai pas oubliée, l'opinion était défavorable avant même l'ouverture du procès. L'accusée, Pauline Dubuisson, avait assassiné un ancien amant qui l'avait quittée pour se fiancer avec une autre. Elle n'était ni une épouse modèle d'une fidélité absolue – elle était célibataire – ni une mère attentive à ses enfants – elle n'en avait pas. Elle avait connu plus d'un homme, à commencer, lorsqu'elle avait seize ans, par un colonel Allemand sous l'Occupation, ce qui augurait mal de la suite. On la trouvait froide, orgueilleuse, intéressée. La veille de son procès, elle fit une très sérieuse tentative de suicide – elle en avait fait d'autres auparavant –, tentative qui la laissa plusieurs jours dans le coma. Pourtant, président et opinion n'y virent qu'une manœuvre : "Elle avait peur d'affronter ses juges." L'avocat de la partie civile, M[e] Floriot, eut ce mot ignoble : "En somme, vous ne réussissez que vos assassinats."
> […]
> Pauline Dubuisson fut lourdement condamné. Eût-elle pleuré, se fût-elle montrée repentante, eût-elle su endosser le rôle de la faible femme malmenée par les hommes et à la recherche d'un grand amour, elle s'en serait mieux sortie. Mais ce n'était pas son genre. Elle était fière[55].

Ce simulacre de procès témoigne, pour Isabelle Smadja, de la façon dont Vinaver aborde la maladie mentale dans ses pièces : non comme une thématique de fond – il ne s'agit pas de dire si Sophie est folle ou non – mais de la forme ; c'est la structure du procès en lui-même qui va parler de la folie (pour reprendre la terminologie d'Isabelle Smadja) : la « folie est conjointement celle d'une structure scénique perturbée et celle du psychisme. Cette écriture théâtrale du psychisme qu'on rencontre chez Vinaver et que Joseph Danan qualifie de "mise en scène du moi", […] se trouve aussi sous la forme de l'interrogatoire inquisiteur[56] ».

Ce qui est très vite évident est que ce qui se joue lors du procès de Sophie n'est pas sa responsabilité au sens juridique mais plutôt son non-respect des codes de la société : ce qui est jugé n'est pas le meurtre de Xavier Bergeret mais la liberté sexuelle de la jeune femme, qui pour ce que Vinaver a appelé « les membres de l'appareil judicaire », ne pouvait que la mener à commettre un acte répréhensible. Cela relève bien de la nature du fait divers, de l'irruption du désordre. Jean-Marc Théolleyre relevait, dans un de ses articles du *Monde* consacrés au procès de Pauline Dubuisson : « À vrai dire il est bien difficile de comprendre Pauline Dubuisson. Elle a contre elle un passé trop remuant, une sentimentalité trop précoce. […] La justice préfère des êtres frustes, plus malléables. Celui-ci dégage une impression de

[55] Jean-Baptiste Pontalis, *op. cit.*, p. 40-41.
[56] Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 214-215. Pour la citation dans la citation, voir Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, préface de Jean-Pierre Sarrazac, Rouen, Médianes, coll. « Villégiatures essais », 1995.

sécheresse[57]. » Le journaliste donne aussi une description de l'accusée, des éléments physiques qui pourront influer sur le maquillage de la comédienne mais aussi sur son jeu.

> Physiquement la pâleur du visage aux pommettes osseuses, le léger bleuissement des paupières, cette expression exsangue qu'elle a dans ses instants de repos, la nervosité des doigts qui s'accrochent, animés d'un intense frémissement, au box, en font une tragédienne douloureuse. À côté de cela la jeunesse, la maladresse de certains propos, une obstination désespérée à vouloir être crue pour se faire croire, laissent deviner l'inexpérience[58].

Le portrait fait par Jean-Marc Théolleyre est terriblement vivant et donne des indications précieuses pour les futures mises en scène. Toutefois, il existe un problème dès que l'on souhaite créer une pièce écrite d'après un fait divers récent : des personnes ayant eu un rôle à jouer dans cet événement sont parfois encore vivantes et peuvent s'opposer aux représentations. Michel Vinaver a toujours interdit que sa pièce *Portrait d'une femme* soit jouée dans la région parisienne.

Si *Roberto Zucco* a été interdite dans la région de Chambéry pour ménager la sensibilité et respecter le deuil de la famille d'une des victimes, Koltès a néanmoins été critiqué pour avoir fait de Succo un héros, pour mettre en valeur ce qu'il a appelé la « trajectoire d'une pureté incroyable ». Pourtant Anne Ubersfeld relève que la langue de Zucco n'est pas celle d'un personnage élégant et cultivé, c'est une langue au :

> …vocabulaire neutre, pauvre, syntaxe élémentaire (phrases courtes), prédominance du sujet *je*, toutes caractéristiques d'un personnage frustre, culturellement pauvre : mais voici que fleurissent des images – une rhétorique imaginaire riche. Ces traits définissent un solitaire infantile, imaginatif, introverti. Assez d'éléments pour que le spectateur se pose des questions sur l'inconnu de son rapport familial, mais aussi observe les conséquences, visibles dans le langage, des meurtres qu'il commet[59].

Le langage très pauvre et les assassinats font un contraste saisissant avec le personnage. Dans sa pièce, Koltès compare sans cesse Zucco à de grands héros mythologiques : Samson (La Gamine devient Dalila – scène IX), Goliath, la fin de la pièce présente Succo comme un Icare qui a volé trop près du soleil… Succo, meurtrier récidiviste et schizophrène, devient une figure mythique, un être singulier auquel nous pouvons nous

[57] Article du 20 novembre 1953 de Jean-Marc Théolleyre cité par Barbara Métais-Chastanier, *op. cit*.
[58] Article du 20 novembre 1953 de Jean-Marc Théolleyre cité dans le dossier de presse du théâtre Artistic Athévains, « *Portrait d'une femme* de Michel Vinaver » [en ligne], disponible sur http://www.artistic-athevains.com/athevains/site/creation/dossierspresse/portaitdunefemmedp.pdf [consulté le 03.08.14].
[59] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup. », 1996, p. 65.

attacher (le site officiel[60] de Bernard-Marie Koltès prétend que *Roberto Zucco* serait la pièce de l'auteur la plus mise en scène). Il s'agit aussi de la dernière pièce, posthume, de l'auteur : bien que ses pièces aient été montées par Patrice Chéreau, celle-ci sera confiée à Peter Stein par-delà la mort de son auteur grâce à cet exemplaire de *Roberto Zucco* que « Stein reçoit, trois mois après la mort de l'auteur (le 15 avril 1989), avec un mot écrit de sa main : "Cher Peter, je t'envoie cette pièce. Elle est pour toi. Bernard-Marie[61]". » *Roberto Zucco* sera créée à la Schaubühne de Berlin en 1990 dans une mise en scène de Peter Stein. La scénographie reproduira le fameux avis de recherche qui aura tant marqué Koltès (le spectateur étant ainsi au plus près de l'expérience de l'auteur), ainsi que les photographies parues dans *Paris Match* et montrant Roberto Succo sur le toit de sa prison, le soleil le baignant de lumière et l'hélicoptère tournant autour de lui. Peter Stein désirait montrer comment le fait divers peut fasciner.

> Tout devient public, racontable, médiatisable, diffusable au Cameroun au même moment qu'à Berlin. On peut faire une connexion mondiale des faits divers. La guerre n'est pas possible pour l'instant, du moins en Occident, du coup l'individu en manque de violence organisée se sent toujours dans le désir – et dans la position – de participer à ces actes criminels. On est quasiment entraîné à *participer*[62].

Lalla (ou la Terreur) est elle aussi une pièce d'outre-tombe, au même titre que *Roberto Zucco*, car elle a été éditée après la mort de Didier-Georges Gabily survenue le 20 août 1996 et, contrairement aux autres pièces de l'auteur, n'a jamais été mise en scène par celui-ci et le Groupe T'Chang ! L'histoire de *Lalla* se résume en quelques lignes : dans le « Théâtre des opérations, ce pourrait être un parking désaffecté, un entrepôt, un loft comme ils disent » (première scène intitulée « Bain »), sept personnages attendent que soit ordonné « l'assaut » par leur chef Eiddir. Pour passer le temps chacun se laisse aller à un hobby : Lise tape à la machine, Ludwig compose de la musique, ils jouent au « Jeu de la Vérité »…

C'est Eiddir qui a amené Lalla dans ce groupe : obsédé par son histoire, il est allé la chercher à sa sortie de prison pour en faire son « égérie ». Il avait dit à Lise à la lecture du journal : « Celle-là, je la veux […] Alors j'aurai tous les courages » (scène « Nuit (2) »). La fascination pour Lalla qu'Eiddir a couché sur le papier rappelle bien sûr que Gabily a lui aussi écrit sur une femme qui l'a obsédé… Eiddir serait la projection sur scène de l'auteur lui-

[60] Site officiel de Bernard-Marie Koltès, « Biographie » [en ligne], disponible sur http://www.bernardmariekoltes.com/ [consulté le 22.04.13].
[61] Sarah Hirshmuller, « Le jeu du désir » dans *Voix de Koltès*, textes réunis et présentés par Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau, Anglet, Atlantica, coll. « Carnets Séguier », 2004, p. 14.
[62] Peter Stein, « Koltès » dans *Alternatives* théâtrales, n° 35-36, 1990, p. 53.

même et Lalla, le personnage quasi silencieux, va devenir celle qui cristallise tous les fantasmes. Cette apparente indifférence aux passions qu'elle déchaîne est troublante car, si l'on écarte une éventuelle maladie, elle semble incompréhensible. Lalla semble ne pas connaître le milieu psychiatrique, son étrange comportement rappelle l'autisme tel que Lorna Wing, psychiatre britannique, le décrit à travers sa « triade de déficiences[63] » ou « triade autistique ». Il s'agit de trois ensembles de symptômes qui permettent d'établir un diagnostic de l'autisme : une altération qualitative des interactions sociales, une anomalie de la communication et des centres d'intérêts restreints qui induisent des comportements répétitifs et stéréotypés. Les déficiences de l'interaction sociale sont divisées en quatre groupes, dont celui dit « passif » : les autistes répondent à l'interaction mais n'établissent pas de contact. C'est Eiddir qui a décidé de la rencontrer à sa sortie de prison, Lalla semble l'avoir suivi de façon très passive, sans résistance ou méfiance. Cette soumission peut aussi être perçue comme un élément relevant non de la personnalité mais de l'éducation de Lalla venant d'un milieu où les femmes doivent obéir.

Lalla parle aussi bien peu et ne semble que répéter, éternellement, la même formule (sauf tout à la fin de la pièce de Gabily, quand elle est seule dans le hangar). Le public, plongé dans le noir de la salle, est comme absent. La parole est ainsi libérée de l'aliénation du regard de l'autre : les autistes ont beaucoup de mal à regarder leur interlocuteur dans les yeux, ce à quoi il faut ajouter une difficulté à supporter les contacts physiques. Ces deux éléments sont de précieuses indications de jeu pour un acteur : éviter à tout prix de toucher un autre acteur ou de les regarder va induire des placements sur scène ou des rapports particuliers avec les partenaires de jeu. Les gestes stéréotypés sont aussi une caractéristique sur laquelle peut s'appuyer un acteur. Howard Buten en décrit un certain nombre qui semble fait pour Lalla :

> – Le sujet se comporte comme s'il était seul alors qu'il ne l'est pas
> – Absence totale de réaction quand on l'appelle
> – Regard fuyant, difficile à accrocher
> – Résistance aux changements dans son environnement
> – Ne manifeste aucun intérêt pour ce qui se passe autour de lui
> – Utilise les personnes comme des objets
> – Anomalies de langage : manque, écholalie, renversement pronominal, incohérences
> – Gestes stéréotypés : agitation des mains, balancements, fixation sur des objets, gestes sans objet
> […]
> – Affect plat : absence de manifestation d'émotion[64].

[63] Voir sur le site de l'association Autismeurope, « Projet de code de bonnes pratiques pour la prévention de la violence et des abus à l'égard des personnes autistes » [en ligne], disponible sur http://www.autismeurope.org/files/files/ajouts/codefra.pdf [consulté le 09.07.14].
[64] Howard Buten, *Il y a quelqu'un là-dedans*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 98-99.

Enfin, le dernier élément de la triade peut expliquer le néonaticide : face à cet événement qui sortait de l'ordinaire, Lalla a réagi comme elle le voyait faire à la ferme. Les nouveau-nés non désirés sont étouffés quand (re)vient la saison des naissances, puis jetés sur le tas de fumier. Dans la description que fait Gabily du milieu socio-culturel où vit Lalla, les hommes ressemblent à des bêtes qui peuvent tuer leurs petits.

La pièce est découpée en trois « actes » consacrés chacun à un personnage en particulier (le premier acte à Eiddir – qui fait office de meneur, le deuxième à Lise – l'amoureuse et le troisième à Ludwig – l'artiste). Ces trois actes sont eux-mêmes divisés en quatre scènes qui portent toujours les mêmes noms mais ne sont pas données dans le même ordre : il s'agit de « bain », « action », « nuit » et « père ». Eiddir sera le premier à raconter l'histoire de Lalla, de façon journalistique, presque sans émotion ni jugement dans la scène intitulée « Père (1) ».

> Marguerite Laënnec habite depuis sa naissance au lieu dit "Les Hauts du Ménée". Rectification : depuis qu'elle a été adoptée à l'âge de quatre ans par le couple Laënnec, Marguerite L. réside au lieu dit "Les Hauts du Ménée", une ferme isolée sur le versant oriental du… […] Quinze hectares dont quatre en jachère annuelle selon un plan d'assolement triennal passablement dépassé, messieurs, six frères et sœurs adoptifs auxquels elle tient lieu d'aînée et de servante, messieurs, polyculture vivrière, messieurs, endettement croissant, messieurs, myxomatose endémique du cheptel cuniculé, yeux rouges, la morve, malnutrition, avitaminose, messieurs, en France, de nos jours[65]…

C'est la première étape dans la connaissance du fait divers : uniquement les faits, racontés avec la distance du journaliste – ce qui est la plupart du temps notre premier contact avec l'événement. Eiddir nous introduit dans son univers et il commence par « planter le décor », il nous décrit les lieux ainsi que le contexte social et économique. Ensuite, c'est le personnage de Lise qui nous emmène vers la deuxième étape, celle de la stupéfaction et des questions, dans la scène « Nuit (2) ».

> Comme tu es laide, comme tu es lourde, comme tu es bête. Est-ce donc cela qui le fascine, est-ce donc cela qui l'attire ? […] Allez, parle, je sais que tu peux parler, je le sais, tu sais, dire des mots, là, parler, là, dire des choses, tu sais, ce que tu as fait, là-bas, me dire, à moi, ces choses-là, c'est possible, non ? Dire pour quelles raisons, c'est possible, non ? Je suis une femme, je comprends, je comprends, tu sais, ces choses-là, je les comprends si tu les dis[66]…

[65] Didier-Georges Gabily, *Lalla (ou la Terreur)*, *op. cit.*, p. 27.
[66] *Ibid*., p. 41.

En plus de la curiosité de Lise, Lalla suscite sa jalousie : Lise se sent spoliée, elle pense perdre Eiddir au profit de Lalla, alors que celle-ci ne manifeste aucun intérêt pour personne et ne semble pas particulièrement séduisante. On voit que Lise essaie de la provoquer, elle ira même jusqu'à simuler un accouchement devant Lalla pour tenter de la faire sortir de son mutisme. Pour attirer l'attention d'Eiddir à travers Lalla, elle finit par mettre sa blouse, puis répéter comme elle : « Je suis là », en pure perte. Elle ne peut pas « devenir » Lalla ou « jouer » Lalla comme un acteur incarne un personnage, même en portant ses vêtements ou en disant les mêmes mots. Après avoir pleuré et crié, une fois calmée, elle avouera : « Maintenant, je la trouve belle » (scène « Nuit (2)»).

Dans l'acte qui est consacré au personnage de Ludwig, nous quittons l'univers du fait divers pour passer à la création artistique. Ludwig est un artiste qui se sent inspiré par Lalla et son crime pour écrire de la musique (le lien avec Gabily est évident).

> J'aime cette femme. Ça ne ressemble pas à ce qu'ils attendent. Ça ne ressemble à rien, c'est un acte personnel, oui personnel. […] J'aimerais retranscrire les vagissements de l'enfant nouveau-né, Lalla. Vraiment. Un mouvement symphonique. Et puis l'enfouir dans le fumier de la rigueur. Lalla, comme toi. Je comprends, je comprends très bien, Lalla[67].

Comme Gabily, Ludwig va s'inspirer de cet événement tragique pour créer une œuvre, son chef-d'œuvre qui sera sa « dernière œuvre, inachevée, évidemment. Je nommerai cela *Lalla Porte-feu*, qu'est-ce que vous en pensez ? » (scène « Bain (3) »). Les trois actes s'enchaînent sur le même modèle que le processus de découverte d'un fait divers pour un auteur : la rencontre malgré la distance journalistique, les questions et l'étonnement, la création artistique. Mais on pourrait rajouter une quatrième étape suggérée par Ludwig : une fois que l'œuvre a quitté les mains de son créateur, elle va être soumise à l'avis d'un public, et vivra encore une nouvelle étape d' « œuvre publique », quand elle sera enfin sortie du « théâtre des opérations ».

Pourquoi tant de passion autour du fait divers ? Parce qu'il est une affaire d'émotions : pitié, frayeur et fascination tout à la fois, il s'agit d'une version revisitée de la *catharsis* selon Aristote. Le plaisir de la « purge » est là, sans aucun doute, sinon, comment expliquer le succès du fait divers ? C'est une théorie développée par Patrice Pavis à propos de *Portrait d'une femme.*

[67] *Ibid*., p. 59.

> L'intensité d'intérêt (expression de Vinaver) est liée dans ce *Portrait* à l'identification possible à l'héroïne, à la manipulation de la sympathie pour elle et de l'antipathie pour la cour, à la fable qui suscite au fond terreur et pitié, au plaisir pris aux imitations des actions humaines, à la construction très sophistiquée, masquée et pourtant sensiblement compréhensible de l'œuvre, au suspens de ce drame analytique dont on connaît déjà l'issue, mais que l'on voudrait pourtant modifier[68].

Cette citation pourrait s'étendre à toutes les pièces tirées d'un fait divers, ou aux réécritures des grands mythes, dans la mesure où ce sont des pièces qui suscitent chez le spectateur « frayeur et pitié » (frayeur par rapport à la « mort en tant que transgression absolue », pitié grâce à la tendresse que l'on peut ressentir pour les protagonistes auxquels on s'attache, surtout s'ils sont montrés comme des héros tragiques – Zucco – ou les victimes d'un système injuste – Lalla et Sophie).

Les faits divers reposent sur les pulsions inconscientes de l'être humain (le désir de voir sans savoir), mais sont d'autant plus fascinants quand ils gardent une part de mystère : dans le cas des monstres de la maladie mentale (ou de la pulsion, irrésistible et rarement anodine), les questions du « pourquoi cela est-il arrivé » et « comment a-t-il pu faire cela » se poseront toujours. Il y a aussi cette idée de « drame analytique dont on connaît déjà l'issue, mais que l'on voudrait pourtant modifier », le fait d'en savoir plus que les personnages et de voir le drame s'acheminer vers une fin inéluctable. L'implication émotionnelle du spectateur est peut-être dans ce cas plus grande que dans la représentation d'une pièce où l'histoire n'est pas connue à l'avance. Bien qu'il n'y ait aucun mystère à propos de l'issue de la fable, il y a de la frayeur et de la pitié qui nous envahissent à chaque fois, et comme l'histoire nous est connue nous sommes encore plus sensibles « au plaisir pris aux imitations des actions humaines, à la construction très sophistiquée, masquée et pourtant sensiblement compréhensible ». Lors des représentations le spectateur peut se laisser aller au plaisir de la langue, à la finesse de l'écriture, en bref ne découvrir que le travail de l'auteur et l'esthétique du metteur en scène, tout comme les anciens Grecs allaient au théâtre voir des adaptations des grands mythes pour jouir de la re-présentation et de la *catharsis*.

[68] Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup. », 2002, p. 73.

Conclusion de la première partie

Pourquoi la folie (très souvent tenue pour synonyme de maladie mentale) pourrait-elle provoquer frayeur et pitié ? Nous en avons peur car la maladie mentale nous échappe : elle est imprévisible et peut être dangereuse. Mais elle a aussi un aspect fascinant et les auteurs dramatiques n'échappent pas à l'attrait de la folie. Dans la salle le public adhère à cette thématique puisque les tueurs perçus comme malades ont, au cinéma, à la télévision ou dans la littérature, beaucoup de succès (pour ne citer qu'un exemple, le personnage du psychiatre Hannibal Lecter de l'auteur américain Thomas Harris est le héros de plusieurs romans qui ont été adaptés au cinéma et ce personnage fait l'objet d'une série télévisée). Ce qui peut passer pour un effet de mode va bien au-delà de cet aspect provisoire puisqu'il s'agit de voir le monstrueux dans l'Autre et de le reconnaître en soi.

> Les représentations cinématographiques de Dracula ou du cannibale *(Hannibal Lecter)* jouent le même rôle que les représentations du bestiaire au Moyen Âge : donner à voir ce qui est différent ou étrange pour mieux le domestiquer et l'incorporer. Mêmes les images de synthèse les plus monstrueuses et les plus effrayantes qui soient renvoient à l'intercorporalité et remplissent une fonction de tout premier ordre qui est de nous confronter à l'Autre, puis de nous faire comprendre que "cet *autre* est aussi *des nôtres*[1]".

La pitié, quant à elle, est à la fois plus simple et plus difficile à cerner, bien que nous nous sentions tous concernés par « cet *autre* » qui est aussi « *des nôtres* ». Les objets dignes de pitié sont faciles à déterminer puisque les êtres vivant en état de faiblesse ou de souffrance, par exemple, sont de bons exemples de sujets dignes de susciter la pitié. La question qui se pose est que, si tout est montrable sur une scène de théâtre aujourd'hui, est-il néanmoins souhaitable de montrer la douleur ? Au lieu de provoquer la pitié nécessaire à la *catharsis*, ne va-t-on pas provoquer un mouvement de rejet chez le spectateur ? Et surtout, quel peut être l'intérêt, aujourd'hui en ce début de XXI^e^ siècle, d'en appeler à une idée aussi ancienne ? *La Poétique* d'Aristote aurait été rédigée vers -335 avant Jésus Christ… Ce sont les émotions éprouvées par le public qui continuent à susciter l'intérêt pour le théâtre, les passions ressenties par les spectateurs mais aussi celles mises en scène et c'est là un état de fait ontologiquement à l'être humain : « L'homme passionné nous intéresse, parce qu'il nous touche et nous ressemble, parce que c'est ainsi que nous étions hier et que nous serons

[1] Jean-Martin Rabot, « L'image, vecteur de socialité » dans *Sociétés*, n° 95, 2007, p. 27.

demain[2]. » Nos passions nous intéressent, bien sûr, mais aussi celles d'autrui. Nous faisons au théâtre une expérience qui a la particularité d'être à la fois collective et singulière que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible ».

> J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. Le citoyen, dit Aristote, est celui qui *a part* au fait de gouverner et d'être gouverné. Mais une autre forme de partage précède cet avoir part : celui qui détermine ceux qui y ont part. L'animal parlant, dit Aristote, est un animal politique[3].

La dimension qui entre en jeu, à côté des émotions, est une dimension plus politique, liée à « un partage des espaces, des temps et des formes d'activités ». La communauté ne peut pas se laisser aller à ces émotions en n'importe quel lieu ou moment, il faut exercer un certain contrôle en attribuant « les places et les parts ». La connotation négative attachée aux émotions incontrôlées n'est pas récente et, si l'on en croit les aliénistes du XIX^e^ siècle, elles seraient même le signe d'une « déraison ».

> Dans les personnes qui n'éprouvent que de légères et fugitives émotions, le courroux n'est qu'une fougue impatiente que le raisonnement maîtrise bientôt, et qui, ne leur imprimant pas le souvenir d'un désordre long et douloureux, ne saurait leur devenir fatal […]. Mais il en est autrement dans les créatures véhémentes et fortes, organisés pour tout sentir avec excès, créatures nées pour le malheur d'autrui et d'elles-mêmes. L'orgueil offensé, l'amour jaloux, auront-ils allumé tout à coup la furie de leur sang ; il bouillonnera dans toutes leurs veines, il brûlera leurs entrailles, et de leur sein ému s'échappera l'impétuosité d'un courroux involontaire, où se déborderont par torrents les expressions d'une douleur frénétique. Le ressentiment d'une aliénation si misérable gravera dans leurs cœurs énergiques l'injure qui les aura blessés : la plaie se creuse ; elle est profonde, incurable ; chaque fois qu'on la touche, leur vive souffrance se renouvelle, leur arrache les mêmes cris, et les replonge en un délire également pitoyable ou terrible. Telles sont les personnes qui se meuvent sous l'empire des passions comme sous celui de la fatalité : leurs projets, leurs paroles, leurs gestes, ne dépendent plus de leur volonté raisonnée ; une rage indomptable les presse, les pousse ; un démon les aveugle ; et l'on dirait qu'une noire folie leur a mis un bandeau sur le front, pour les mieux précipiter au sein du crime et de l'infortune […].
> En de pareils caractères où rien n'est modéré, chaque impression garde une continuité funeste, chaque idée empreinte devient exclusive et ineffaçable : or on sait que tout sentiment unique est le symptôme de la démence. Quiconque a réfléchi sur les préoccupations involontaires dont ses amours ou ses intérêts l'ont agité dans les différents âges de sa vie, ne peut se nier que les mouvements passionnés sont des intervalles d'aliénation : supposez l'excès et la durée de

[2] Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique ou de l'Usage des passions dans le drame*, t. I, Paris, G. Charpentier, 1886, p. 9.
[3] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12-13.

> semblables transports d'esprit, et vous vous ferez l'image de ces passions déplorables qui désordonnent entièrement la raison[4].

Les personnages sur scène, à l'image des « créatures véhémentes et fortes », se placent comme des doubles du public : plus les émotions qu'ils ressentiront seront vécues « avec excès », plus elles seront contagieuses, jusqu'à parfois provoquer de véritables « intervalles d'aliénation ». C'est à ce moment que la *catharsis* intervient : quand les passions sont purgées (nous pourrions dire apaisées), le spectateur s'est libéré de toute « douleur frénétique » dans un contexte socialement acceptable.

[4] Louis-Jean-Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*, t. I, Paris, Nepveu, 1817, p. 345-346.

Deuxième partie : les espaces de la maladie mentale

Entre propriétés privées, lieux d'enfermement et « autres scènes »

La notion de *pharmakon* (l'être humain chargé de « purger » une société donnée) est liée à la marge, aux personnes à part, de par leurs revenus financiers ou leur position sociale. Pour les Grecs il existait, en plus de cela, une notion d'exclusion spatiale : pour qu'il joue pleinement son rôle, un *pharmakon* était expulsé de la cité. Il ne pouvait vivre parmi ses semblables et cette situation se rapproche de notre façon de considérer les malades mentaux. Au Moyen Âge, ils étaient la responsabilité de leurs familles ou de leur communauté tant qu'ils ne présentaient aucune dangerosité ; puis un décret de 1656 pris par Louis XIV a créé l'Hôpital général à Paris, un fait que Michel Foucault a appelé dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique* le « grand renfermement ». Les malades mentaux sont enfermés dans des lieux qui sont réservés aux membres indésirables de la société : vagabonds, voleurs, alcooliques, miséreux... Cet événement marque le début d'une vision moderne du malade mental et surtout de son lieu de vie : un malade doit vivre dans un espace qui lui soit réservé, en veillant à ce qu'il ait un minimum d'interactions avec le « monde extérieur ».

La maladie mentale au théâtre relève donc d'un paradoxe : pourquoi tant d'efforts pour enfermer les malades mentaux tout en les plaçant sur une scène, exposés à tous les regards ? Exhiber les fous est tenu pour un spectacle archaïque au même titre que les exécutions publiques ou les monstres de foire, mais cela peut-il encore avoir une fonction sociétale aujourd'hui ? Cette notion d' « exhibition du malade » est sensible dans les écritures contemporaines à travers le sort réservé à l'espace puisque la notion de vraisemblance n'est plus vraiment une priorité. Il existe trois types d'espaces plus spécifiquement liés à la maladie mentale au théâtre :

– L'espace intime et privé, que l'on peut définir grossièrement comme la sphère familiale. Les familles « malades » ont de tous temps hanté les scènes de théâtre, et cela depuis l'époque des Atrides. Si l'on en croit Denise Bonal, qui aime mettre en scène dans ses pièces des conflits familiaux : « De Shakespeare à Wajdi Mouawad en passant pas Tchekhov,

le théâtre n'est-il pas presque toujours des histoires de famille ? Alors, à travers les reniements, les sanglots et les imprécations grouilleront des monstres de toutes les couleurs[1]. » Aujourd'hui, les frontières entre vie privée et vie publique tendent à disparaître, la famille est analysée comme le lieu de fabrication des malades mentaux. L'origine de leurs troubles du comportement se trouve dans les traumas de l'enfance ou l'hérédité. Le temps où on « lavait son linge sale en famille » est révolu.

– Le même phénomène atteint les lieux considérés auparavant comme fermés au public. Or, quoi de mieux que l'hôpital psychiatrique ? Dans ce cas, il s'agit pour les auteurs de s'appuyer tout simplement sur la curiosité du spectateur et de projeter ses fantasmes sur scène quant aux personnalités et aux traitements thérapeutiques... Par ailleurs, la maladie mentale est très présente dans les prisons, à tel point que la frontière entre les deux a de plus en plus tendance à disparaître, notamment avec la création d'une institution mixte en 2002, les unités hospitalières spécialement aménagées (UHSA), destinée aux détenus ayant besoin de soins psychiatriques spécifiques.

Les hôpitaux psychiatriques ou les prisons se prêtent au traitement théâtral dans la mesure où ils se rapprochent de la dramaturgie classique : on y trouve un décor unique.

– Le théâtre contemporain, libéré de la contrainte de la vraisemblance, explore le lieu le plus extrême lié à la maladie mentale, l'espace mental lui-même. Il peut enfin explorer cette fameuse « autre scène[2] », expression utilisée par Sigmund Freud pour décrire l'inconscient. Comment aller plus loin qu'en se projetant directement dans la psyché du personnage ou de l'auteur lui-même ? Aussi réducteur que cela puisse paraître, cela permet aux auteurs de créer des liens entre l'individu et le collectif :

> … les ressorts des pathologies qui peuvent découler des utopies collectives ou individuelles que notre époque voit apparaître. […] leurs pièces nous offrent des tableaux ou des discours utopiques qui donnent lieu à des situations pathologiques, ou inversement des situations pathologiques favorisant des projections utopiques[3].

[1] Entretien avec Denise Bonal, dans Muriel Mayette et Pierre Notte, *Les Monstres*, propos recueillis par Marine Jubin, Paris, L'Avant-scène théâtre/La Comédie-française, coll. « Les petites formes de la Comédie-française », 2008, p. 142.

[2] Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, traduction de Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, préface de François Robert, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 589.

[3] Solange Ayache, « Utopie et Pathologie : le théâtre contemporain à la conquête de l'"espace mental" F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin » [en ligne], disponible sur http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1306 [consulté le 22.02.13].

Les liens peuvent sembler ténus entre le théâtre et l'intime, mais depuis l'avènement du théâtre symboliste à la fin du XIX^{e} siècle, il est devenu évident que cet art se prête à l'exploration de l'inconscient. Le rapport direct entre la scène et la salle permet l'illusion du rapport le plus pur entre l'acteur et le public, sans aucun obstacle (qu'il soit scénique ou corporel), dans un désir de créer une communauté absolue à travers le rassemblement éphémère qu'est le public de théâtre.

Premier chapitre : Petits drames en famille

L'espace privé est celui que nous partageons avec un nombre restreint d'individus dans le cadre de la « rationalisation d'un tabou culturel faisant de la famille un lieu privé ("le linge sale se lave en famille[1]") ». Cette généralité sous-entend que nous excluons un grand nombre de personnes de cet espace et que nous passons sous silence certains aspects de la vie domestique comme les fameux « secrets de famille ». Il est considéré comme intrusif, voire comme un acte de voyeurisme, de s'intéresser de trop près aux familles dont nous ne faisons pas partie. C'est le principe dramaturgique adopté par Maurice Maeterlinck dans son théâtre de l'intériorité avec des pièces comme *L'Intruse* (1890) ou *Intérieur* (1895) : un tiers (la mort ou un étranger) pénètre l'intimité d'une famille et bouleverse celle-ci.

Le théâtre a toujours aimé les histoires de famille et le public peut, dans ce cadre, se laisser à satisfaire sa curiosité sans complexe. Pénétrer l'intimité d'une famille, c'est exploiter le fantasme d'être « une petite souris » qui espionne chez les voisins, sans les conséquences liées au respect de la vie privée : l'illusion d'avoir sous les yeux les membres d'une famille sans que les horreurs qu'ils racontent aient été subies. Les familles au théâtre se livrent souvent aux pires atrocités.

Dans ce chapitre, nous allons aborder l'impact de la maladie mentale sur un « territoire d'intimité[2] ». La notion de « maladie mentale » regroupe un grand nombre d'affections. Certaines ont des origines physiologiques comme l'épilepsie, alors que d'autres maladies (qui relèveraient plutôt des « troubles du comportement ») sont des résultantes d'événements liés à l'enfance, voire à la petite enfance. C'est pourquoi certains considèrent la famille comme la matrice de toutes les déviances et des maladies mentales. Au théâtre, elle a inspiré de nombreux auteurs, de toutes époques et de toutes nationalités (les auteurs grecs bien sûr, mais aussi Molière, Ibsen, Strindberg, Lagarce…). Il est avéré que la personnalité (ainsi que ses désordres) est en grande partie influencée par l'environnement et l'enfance, c'est en cela que le fonctionnement d'une famille, qu'elle soit heureuse et aimante ou déjà en elle-même « déviante », est constitutive d'un individu et nous intéresse plus particulièrement en tant qu' « entourage de formation » d'un être humain.

[1] Jean Maisondieu et Léon Métayer, *Les Thérapies familiales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 33.
[2] Robert Neuburger, *Les Territoires de l'intime*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 12.

Les histoires de famille sont, dès la création du théâtre en Grèce antique, devenues un sujet de prédilection. En effet, les aventures des membres de la famille des Atrides de la maison royale d'Argos (dont font partie Iphigénie, Hippolyte…) ou les Labdacides de la maison de Thèbes (composée – entre autres – d'Œdipe, Antigone… et du dieu du théâtre Dionysos) constituent une base pour un grand nombre des tragédies antiques d'Euripide, Sophocle ou Eschyle. Ces « histoires de famille » ont été reprises durant l'époque classique par Racine ou Corneille dans *La Thébaïde*, *Andromède*... et de nos jours, ces mythes continuent à nous interpeller comme en témoigne le grand nombre de réécritures contemporaines auxquelles ils ont donné lieu. Pour n'en citer que quelques-unes, *Manhattan Medea* de Dea Loher, *Greek* de Steven Berkoff ou *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane.

Qu'ont en commun toutes ces histoires de familles antiques? Ce sont des histoires de famille « extrêmes » : on y évoque, entre les membres d'une même famille, des incestes, des meurtres, de la séduction, des vengeances, un destin implacable auquel il semble impossible d'échapper… Ces personnages transgressent tous les tabous, se livrent à toutes les actions interdites au sein d'une famille dite « normale ». Le bonheur semble être un idéal impossible à atteindre, une quête sans fin, à moins d'y « sacrifier » d'autres membres de sa famille. La famille, une sphère intime constituée d'un groupe d'individus auprès de qui l'enfant pourra développer son équilibre psychique et sa capacité au bonheur, devient l'endroit de la déviance, où transgresser les tabous est une règle et non plus une exception. Finalement, les familles contemporaines que l'on peut voir sur scène aujourd'hui ne sont pas si différentes des familles antiques. Michel Corvin l'écrit dans son article « L'autre et les autres » :

> Ce qui était vrai pour les Atrides qui s'entretuaient en famille, mais à la suite de quelques évènements inouïs, l'est tout autant pour le personnel dramatique d'aujourd'hui : la banalité usée des rapports humains y vole en éclats, d'un seul coup, à la suite d'un dérèglement grave qui oblige soit à se débarrasser de la chape de plomb de l'interdit (viol ou meurtre), soit à essayer de le digérer[3].

Ainsi une structure commune devient repérable : à la suite d'un élément déclencheur, les membres d'une famille passent outre les tabous profondément ancrés dans notre civilisation, ou tentent de vivre malgré ceux-ci, intégrant toutes ces déviances qui deviennent alors leurs « normes ». Le titre de l'article de Michel Corvin est très révélateur : qui sont les premiers « autres » que nous rencontrons ? La réponse est simple : les membres de notre famille. Ce sont eux qui vont conditionner notre rapport à tous les « autres » à venir, et donc

[3] Michel Corvin, « L'autre et les autres » dans Michel Azama, *De Godot à Zucco*, t. II, Paris, Théâtrales/CNDP, 2004, p. 225.

notre capacité à vivre en société. Si ce rapport est faussé au départ (comprenons dès la petite enfance), ou même par la suite, cela aura des répercussions sur toute une vie sociale ou sexuelle... Pourtant, Sigmund Freud a établi à travers la psychanalyse que notre équilibre psychique (et donc l'absence de maladies mentales), bien que dépendant de la famille, passe par des phases de désir ambivalent de son parent de sexe opposé (dit « complexe d'Œdipe », nom inspiré par la tragédie de Sophocle *Œdipe roi*), de rejet et de fantasmes d'une famille idéale (le « roman familial »).

Les liens entre théâtre, histoires de famille et élaborations mentales sont devenus très étroits quand le théâtre a inspiré à Sigmund Freud le nom du concept-clé de la psychanalyse. Il commence à élaborer cette théorie vers la fin du XIX^e^ siècle au cours de sa propre psychanalyse, elle deviendra la base de toute sa réflexion et du développement d'une nouvelle science, la psychanalyse. Il l'explique dans sa quatrième leçon.

> L'enfant prend ses deux parents et surtout l'un deux, comme objets de désir. […] L'enfant réagit de la manière suivante : le fils désire se mettre à la place du père, la fille, à celle de la mère. Les sentiments qui s'éveillent dans ces rapports de parents à enfants et dans ceux qui en dérivent entre frères et sœurs ne sont pas seulement positifs, c'est-à-dire tendres : ils sont aussi négatifs, c'est-à-dire hostiles. […] Le *mythe du roi Œdipe* qui tue son père et prend sa mère pour femme est une manifestation peu modifiée du désir infantile contre lequel se dresse plus tard, pour le repousser, la *barrière de l'inceste*[4].

Le premier objet de désir d'un enfant est le parent de sexe opposé. Ce premier stade de constitution de la sexualité s'accompagne d'une certaine hostilité envers le parent de même sexe, vu comme un rival. Un « complexe d'Œdipe » correctement vécu sera peu à peu refoulé pour faire place à un des plus puissants tabous humains, celui de l'inceste. Si cela n'est pas le cas, l'individu aura de grandes chances de vivre une sexualité déviante, qui sera qualifiée d' « anormale » et la personne sera perçue comme « malade » (c'est le cas du personnage du Maître dans la pièce de Marie NDiaye *Les Grandes Personnes*).

Plutôt que de donner son nom à cette théorie (traditionnellement les médecins baptisent de leurs noms les maladies dont ils ont été les premiers à rédiger une description clinique), Freud a préféré le nom du héros qui vit ce « complexe » jusqu'au bout, avec le dénouement tragique que l'on connaît. L'histoire d'Œdipe aborde de nombreux thèmes : la sexualité dans ce qu'elle peut avoir de plus tabou, le parricide, la naissance d'enfants maudits, l'impossibilité d'échapper à son destin… Depuis l'enlèvement d'Europe par Zeus déguisé en

[4] Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, traduction de Yves Le Lay, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1971, p. 55-56.

taureau et la création de Thèbes par Cadmos, la famille régnante est condamnée aux malheurs, qui culminent avec l'histoire d'Œdipe.

Le complexe d'Œdipe, selon Freud, survient lors de la phase « phallique » du développement inconscient de la sexualité de l'enfant qui connaît aussi en parallèle ce que Freud a appelé le « roman familial » : il s'agit d'un temps où l'enfant parvient à se détacher suffisamment de ses parents pour pouvoir les envisager non plus idéalisés mais humains, et donc faillibles et critiquables. Ce moment est souhaitable à la fois pour l'enfant et la société humaine car « le progrès de la société repose d'une façon générale sur cette opposition des deux générations. D'un autre côté, il est une classe de névrosés dont on peut reconnaître que l'état est conditionné par le fait qu'ils ont échoué dans cette tâche[5] ». Il s'agit d'une condition *sine qua non* pour faire mieux que la génération précédente, au niveau de l'individu mais aussi de la société entière.

Les histoires de famille que propose le théâtre contemporain n'ont rien à envier aux tragédies antiques : la famille est toujours ambiguë, à la fois aimée et détestée, bienveillante et toxique. Nous allons voir que des familles peuvent être des structures de malheur pour ceux qui en font partie, que cela provienne du fonctionnement de la famille ou de la maladie. Dans la société actuelle, où les médias nous font pénétrer dans l'intimité des gens, nous voyons deux types de familles antagonistes : les familles heureuses et sans problème qui démentent les familles violentes et incestueuses des tribunaux. Comme toujours depuis qu'il existe, le théâtre ne représente pas le bonheur, mais il interroge les familles au fonctionnement fondamentalement différent, presque « malades » et qui ne correspondent pas à notre idéal « moralisant ». Chaque famille est, potentiellement, déviante.

> La famille, en tant que groupe structuré, organise spontanément son fonctionnement et détermine ses règles. La structure d'une famille donnée est comparable à une autre sur certains points, différente sur d'autres.
> Certaines de ces règles sont communes et rencontrées dans la plupart des familles. Cela n'empêche pas qu'elles soient transgressées, incomprises, inassimilables dans une proportion notable de familles, surtout souffrantes, conflictuelles ou dont un membre présente une pathologie grave[6].

[5] Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés » dans *Névrose, Psychose et Perversion*, traduction de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, p. 157.
[6] Jean-Georges Lemaire, *Famille, Amour, Folie*, Paris, Centurion, coll. « Païdos », 1989, p. 79.

Les familles malades présentes au théâtre peuvent se diviser en deux grandes catégories : celle qui « organise spontanément son fonctionnement » autour de sa propre déviance, souvent la transgression des règles « communes et rencontrées dans la plupart des familles » et celle dont un membre est malade. Toutefois, il reste une règle plus « sacrée » que les autres, qui transcende les habitudes culturelles et reste en quelque sorte la transgression « ultime », il s'agit de l'inceste.

> Les différentes règles varient un peu suivant les circonstances, les conditions de vie, le contexte social et culturel, historique et géographique. Ce qu'elles ont de commun, et de non-dit en général, c'est leur attachement à la loi universelle de l'interdit de l'inceste, aux processus sociobiologiques de *filiation* et à la structure universelle de toutes les familles en générations successives[7].

Les pièces que nous verrons dans ce chapitre respectent cette « loi universelle de l'interdit de l'inceste », mais elles relèvent des familles dont Jean-Georges Lemaire indique qu'elles fonctionnent selon un mode qui leur est propre. Les règles sont bouleversées quand un membre de la famille est malade (la maladie d'Alzheimer avec *Papa Alzheimer* de Luc Tartar par exemple). Parfois, la famille rend l'un de ses membres malades : c'est le cas de Pierre, handicapé mental suite à une crise d'épilepsie de sa mère dans *Celle-là* de Daniel Danis (l'épilepsie, dans ce cas, n'est pas héréditaire, c'est une autre maladie qui a été transmise de la mère à son fils), Isabelle des *Muses orphelines* de Michel-Marc Bouchard est considérée par sa fratrie comme étant attardée. Isabelle et Georges, les parents d'un fils si parfait dans *Les Grandes Personnes*, ne voudront pas entendre que leur amour exclusif, à la limite de l'inceste, a produit un instituteur pédophile. Tous ces troubles du comportement (l'épilepsie, le retard mental, la maladie d'Alzheimer…) sont présents dans les catégories diagnostiques de l'INSERM (Institut national de la santé et de la recherche médicale) :

> 01 – Psychoses maniaques et dépressives
> 02 – Schizophrénies chroniques
> 03 – Délires chroniques
> 04 – Psychoses délirantes aigües et états confusionnels
> 05 – Psychoses alcooliques
> 06 – Troubles mentaux de l'épilepsie
> 07 – États d'affaiblissement de la sénilité et démences préséniles
> 08 – Troubles mentaux symptomatiques d'une affection cérébrale autre que cités
> 09 – Troubles mentaux symptomatiques d'une affection somatique générale autre que cités
> 10 – Névroses et états névrotiques
> 11 – Personnalité et caractères pathologiques. Perversions. Toxicomanie (en dehors de l'alcoolisme)

[7] *Ibid.*, p. 80.

12 – Alcoolisme (en dehors des psychoses alcooliques)
13 – États dépressifs non psychotiques
14 – Troubles psychosomatiques. Troubles somatiques vraisemblablement psychogènes
15 – Troubles isolés non classables ailleurs
16 – Niveau limite
17 – Débilité mentale
18 – Arriération mentale moyenne (Imbécillité)
19 – Arriération mentale profonde (Idiotie)
20 – États non classables dans les catégories précédentes[8]

Cette liste mise au point par l'INSERM et très critiquée pour sa longueur (ce qui explique pourquoi les médecins y ont préféré les catégories de l'Organisation mondiale de la santé citées dans l'introduction ou le DSM américain) comporte néanmoins tous les troubles que nous trouverons ici : l'arriération chez les auteurs québécois (à laquelle il faut ajouter l'épilepsie dans le cas de la pièce de Danis – les n° 18 et 19), la perversion (sexuelle – n° 11) du maître des *Grandes Personnes* ainsi que la démence présénile (n° 07) dont les symptômes ressemblent à la maladie d'Alzheimer évoquée dans le texte de Tartar.

Les conséquences de la maladie mentale, qu'elle soit d'origine organique ou environnementale, sont de deux ordres : l'entourage doit aider le malade au mieux face à une maladie évolutive (comme Alzheimer), l'entourage est contaminé par la maladie et devient incapable de faire face (c'est le cas de la famille névrosée de Bouchard ou de NDiaye).

1) Isabelle et Pierre, victimes de leurs familles

Nous allons réunir ici deux auteurs québécois, Michel-Marc Bouchard et Daniel Danis, car leurs pièces, bien que très différentes, ont de nombreux points communs : la langue tout d'abord, mais aussi l'Église catholique et les contraintes que celle-ci impose à la famille sont des références à certains aspects de la société québécoise. De plus, la maladie mentale évoquée est la même dans les deux textes : les personnages d'Isabelle et de Pierre sont perçus comme attardés par leur entourage. Le « retard mental » est classé par l'Organisation mondiale de la santé comme « troubles du comportement ».

> Le retard mental est un arrêt du développement mental ou un développement mental incomplet, caractérisé essentiellement par une insuffisance des facultés qui déterminent le niveau global d'intelligence, c'est-à-dire les fonctions cognitives, le langage, la motricité et les

[8] Claude Quétel, *Histoire de la folie*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2009, p. 550-551.

> performances sociales. Également appelé arriération mentale ou déficience intellectuelle, il peut être associé à d'autres troubles physiques ou mentaux ou survenir isolément. Outre les facteurs génétiques, les traumatismes à la naissance et les infections cérébrales, la carence en iode en est une cause courante et c'est même la première cause évitable de lésion cérébrale et d'arriération mentale sévère[9].

Le retard mental présente un grand nombre de formes et d'origines. Le site Internet de l'INS HEA (Institut national supérieur de formation et de recherche pour l'éducation des jeunes handicapés et les enseignements adaptés) précise que, pour pouvoir parler de retard mental, plusieurs critères doivent être réunis : le retard mental doit apparaître durant la phase de développement du sujet (avant ses dix-huit ans), le handicap doit être constaté en comparaison avec d'autres enfants du même âge et dans les mêmes conditions de scolarisation que celles du sujet et que celui-ci doit entraîner des difficultés d'adaptation sociale. Le retard mental peut être un trouble dominant ou s'accompagner de pathologies secondaires.

Ces critères sont bien présents dans le cas de Pierre mais, chez Isabelle, il s'agira plutôt d'un diagnostic posé par la fratrie, elle-même souffrante, afin de désigner un plus « malade » parmi eux. Le *pharmakon* de la famille névrosée des Tanguay est ainsi défini bien qu'Isabelle refuse le rôle que ses sœurs et son frère lui ont assigné, celui de bouc émissaire de la famille : « l'individu qui présente les symptômes n'est pas nécessairement lui-même "malade" : il est aussi (et peut-être seulement) reconnu comme tel. Porteur universel de la pathologie collective, qu'il se prête à ce rôle et/ou qu'on l'y pousse, il est un "malade désigné[10]" ».

a) Les conséquences des mensonges et du gâchis

La pièce *Celle-là*[11] de Daniel Danis est le premier texte dramatique de l'auteur. Il s'agit d'une « sorte » de huis-clos où les trois personnages (la Mère, le Vieux et le Fils, Pierre, seul personnage dont nous connaîtrons le prénom) sont placés dans le même espace, l'appartement de la mère décrit comme le « logement d'une ville de province ». Toutefois, ils ne se rencontrent pas car ils vivent dans des temps différents.

[9] Organisation mondiale de la santé, « Aide-mémoire – Troubles Mentaux et du Comportement » [en ligne], disponible sur http://www.who.int/whr/2001/media_centre/en/whr01_fact_sheet1_fr.pdf [consulté le 17.07.13].
[10] Jean Maisondieu et Léon Métayer, *op. cit.*, p. 3.
[11] Daniel Danis, *Celle-là*, Arles, Actes sud-Papiers, 2003. Création le 12 janvier 1993 à l'Espace GO à Montréal (Canada) dans une mise en scène de Louise Laprade.

Temporalité
La parole de la Mère surgit durant les quelques minutes qui précèdent sa mort. Celle du Vieux court sur deux temps, soit pendant la nuit où gît le corps de la Mère au sol, et lors de l'arrivée du Fils. La parole du Fils arrive le troisième jour ; le corps de la Mère n'est plus dans le logis – le Fils se rendra le lendemain à l'enterrement[12].

De façon inattendue, ce n'est pas le meurtre de la Mère qui sera le point central de la pièce : ce n'est que la dernière occasion pour elle de se remémorer ce qu'elle et le Vieux appellent le « gâchis », le véritable traumatisme autour duquel se sont organisées leurs vies, bien plus que cet assassinat car « Tous trois sont affectés par les marques laissées par une catastrophe qui a eu lieu plusieurs années plus tôt[13]. » Toute la pièce se place dans une analyse de la catastrophe (au sens grec du terme, « bouleversement »), événement déjà advenu au moment de la représentation. Le gâchis en question est l'avenir et l' « intelligence » de Pierre, le Fils de la Mère et du Vieux : au cours d'une crise d'épilepsie, la Mère s'en est pris si violemment à son fils que celui-ci en est resté handicapé, accusant un retard mental assez sérieux, ce dont il semble très conscient (p. 54) : « Un jour, j'ai demandé à Pierre de me parler de sa vie. / Je l'ai écouté me parler. / Sa vie s'arrête après le gâchis. / Plus rien après. » La Mère revit éternellement cette journée, elle cherche à se purifier enfin de ce qu'elle a fait à son Fils.

LA MÈRE.
Ça frappe, ça frappe.
Ça saigne sous les couvertures.
LE VIEUX. Je vais crier.
LA MÈRE. La crise va te tuer.
LE VIEUX.
Je voulais le dire : "Arrête, arrête."
Je n'étais pas là, un point c'est tout.
LA MÈRE.
Pars de là, Pierre.
Va-t'en.
Mon bras est épileptique.
LE VIEUX. Je vais crier un jour.
Le Fils tombe en silence.
LA MÈRE.
Regarde, y creuse des trous.
Regarde mon bras, ça frappe.
Trop, trop.
Ils s'arrêtent de tourner. Grand silence[14].

[12] Daniel Danis, *op. cit*., p. 4.
[13] Maude Létourneau-Baril, « La parole en fragments : l'effet de la catastrophe dans *Celle-là* de Daniel Danis » [en ligne], disponible sur http://www.greres.lit.ulaval.ca/images/Maude%20L.Baril.pdf [consulté le 28.08.14].
[14] Daniel Danis, *ibid.*, p. 41.

Les personnages s'expriment par vers libres, ce qui peut induire deux choses : le rythme est extrêmement rapide car les répliques sont très courtes – l'hypothèse est peu probable – ou il s'agit de donner une importance accrue au silence (le mot est mentionné deux fois dans la citation ci-dessus). Ce temps permet aux personnages de se remémorer la catastrophe qui a changé leurs vies à tout jamais. Le « *Grand silence* » de la dernière didascalie indique l'instant où les personnages se situent au-delà de toute expression : ni les mots ni les gestes ne peuvent exprimer leur douleur. Ils se figent, paralysés par la souffrance, et deviennent ces « statues de rien » qui donnent son sous-titre à la pièce de Danis. Des statues sculptées par l'épilepsie.

L'épilepsie se présente sous différentes formes qui trouvent leurs origines dans une activité cérébrale anormale. Les conséquences peuvent être « des pertes de connaissance brusques, des troubles du comportement, des difficultés à parler, à voir ou à entendre, des mouvements anormaux voire d'autres manifestations[15] ». Les crises sont inattendues et parfois spectaculaires quand elles sont dites « tonico-cloniques » ou de « grand mal » : cris, convulsions, salivation, révulsion des yeux... L'épilepsie est l'une des maladies mentales les plus adaptées à la scène de théâtre, elle donne l'occasion aux comédiens d'offrir au public de grands numéros d'acteurs où se mêlent hurlements, grimaces, gestes désordonnés... Dans le cas de la pièce de Danis, la crise est racontée au cours d'une transe collective et repose donc sur la *diégésis* et non jouée (*mimêsis*). Ce rituel doit les aider à abréagir le trauma en associant la sensation de vertige avec la parole et les libérer donc de ce souvenir qui les hante, comme la Mère le fait avec son logis. Elle dû attaquer son Fils au cours d'une crise comportant des « mouvements anormaux » et elle était manifestement suivie pour cela car elle avait prévenu son Fils (p. 8) : « Fouille pas dans la pharmacie. / Ça c'est pas des bonbons, c'est de l'Antrophène. / Le sang va coaguler sinon. J'peux paralyser. »

Après un séjour à l'hôpital, la Mère a été cachée dans un cloître tandis que l'enfant est confié par le Vieux à son frère. Sa famille d'accueil ne l'a jamais accepté, ne le trouvant pas assez éveillé, conséquence de son agression.

> Mon nom c'était Pierre mais eux, ils disaient que j'étais une roche ; après, ils ont dit que j'étais "une tortue". Les enfants de cette famille-là n'ont jamais rien su de moi, moi qu'ils appelaient "la tortue" parce qu'ils disaient que j'étais lent dans ma tête et que je ne sortais pas de ma coquille[16].

[15] Épilepsie-France, « L'épilepsie » [en ligne], disponible sur http://www.epilepsie-france.fr/ [consulté le 20.07.13].
[16] Daniel Danis, *op. cit.*, p. 51-52.

Même si, concernant Pierre, il n'y a pas de caution médical au retard mental, il est parfaitement plausible que l'agression dont il a été victime soit à l'origine de son handicap. Toujours selon le site Internet de l'INS HEA, il y a trois causes principales à ce trouble du comportement : les facteurs organiques (dont les traumatismes crâniens), les facteurs psychologiques et les facteurs environnementaux. La Mère et le Vieux considèrent que, depuis le jour de la crise d'épilepsie, l'intelligence de Pierre n'est plus la même, il y a un « avant » et un « après ». Cet état est patent quand le Fils regarde les photographies présentes chez sa mère dans la troisième scène : elle représente sa Mère, son demi-frère et lui. Le cliché est pris par son père, ombre bienveillante dont l'enfant commence à soupçonner qu'il ne s'agit pas d'un simple voisin. Cet univers heureux est détruit en même temps que l'esprit de Pierre par le gâchis et sa mère bien-aimée est passée de « mère-sorcière » à « mère tueuse d'enfant » (les deux expressions se trouvent p. 48). Pour le scénographe, la mention de la présence des photographies est une indication précieuse : les murs sont recouverts d'images de l'enfant, il était aimé et au centre de l'attention de ses parents. Ces cadres donnent une illusion de famille unie et heureuse, celle de l'avant-gâchis. Les images sont le rappel permanent de la catastrophe et déclenchent le processus de remémoration des personnages à chaque fois que leurs yeux se posent sur elles comme le dit le Fils (p. 6) : « Je pense à ma mère. Je veux dire celle que je vois sur la photo. »

La question de la maternité problématique se pose aussi dans la pièce *Les Muses orphelines*[17] de Michel-Marc Bouchard. Le texte met en scène une fratrie (Catherine, Martine, Isabelle, Luc) qui se retrouve pour Pâques en 1965 à l'initiative d'Isabelle. Afin de passer outre les rancœurs, elle écrit à sa sœur Martine, militaire en poste en Allemagne, qu'elle doit rentrer pour assister aux funérailles de son frère Luc. Celui-ci, bien vivant, écrit un roman épistolaire composé de sa correspondance avec leur mère qui se serait enfuie avec son amant en Espagne, œuvre intitulée *Correspondance d'une reine d'Espagne à son fils bien-aimé*. L'aînée, Catherine, qui a pris soin de ses frère et sœurs étant jeune, se voit contrainte d'avouer qu'elle leur ment depuis vingt ans : leur mère ne s'est jamais enfuie en Espagne, elle a tout inventé. Jacqueline Tanguay les a abandonnés et vivrait à Montréal. Isabelle, après avoir révélé tous les mensonges des Tanguay, annonce qu'elle porte un enfant, une autre

[17] Michel-Marc Bouchard (1994), *Les Muses orphelines*, version pour la scène française Noëlle Renaude, Paris, Théâtrales, 2006. Première lecture de la version française le 20 juillet 1992 au CNES-La Chartreuse à Villeneuve-lès-Avignon par l'association Théâtrales.

« muse orpheline », qu'elle élèvera loin des mensonges de la famille. Pour Guy Teissier, il s'agit de la base de la dramaturgie de Michel-Marc Bouchard.

> La dramaturgie de Bouchard s'appuie très souvent au départ sur un aveu terrifiant, qui, rendant la parole impossible, substitue à l'expression véridique de faux semblants : silence, mensonges, paroles falsificatrices. Avec leur mise en scène et leur éventuel dépassement[18].

Isabelle, à qui Catherine a menti en lui annonçant que leur mère est morte en Espagne, a appris la vérité par hasard auprès du père de son enfant. Vérité trop difficile à entendre pour Catherine, qui traitait Isabelle comme une handicapée mentale en la maintenant dans un état de dépendance, ce qu'Isabelle revendique en utilisant un vocabulaire peu flatteur pour parler d'elle-même : « la sous-développée », « une débile », « mongole », « une pauvre nouille », « la niaise »[19]… Pourtant, c'est par elle que la vérité arrive et que les mensonges de Catherine (la mort de leur mère, sa fuite en Espagne...) sont dénoncés. Cet acte va libérer Isabelle de cet état d' « enfant attardée » où la maintient Catherine. Cela va aussi rejaillir sur Martine et Luc : Martine entretient une certaine rancœur envers sa mère, quant à Luc, il a une correspondance imaginaire avec cette mère qu'il aurait retrouvée en Espagne cinq ans auparavant sans l'annoncer à ses sœurs et dont il porte les vêtements (la jupe espagnole – acte I scène 2, la robe blanche – acte II). Il s'inscrit ainsi dans une longue tradition théâtrale où les hommes se travestissaient pour jouer les rôles de femmes. Il n'hésite pas à s'afficher ainsi dans leur petit village de Saint-Ludger-de-Milot, quitte à se faire battre à mort par ses habitants. Ses sœurs, mis à part Isabelle, ne comprennent ni n'acceptent ce désir de se « transformer » en leur mère et refusent d'entrer dans son jeu.

> LUC. – *(jouant sa mère, à Martine)* Lucien, qu'est-ce tu que tu fais habillé en soldat ?
> MARTINE. – Non, Luc ! Pas question !
> CATHERINE. – Joue, Martine !
> ISABELLE. – Rien qu'un soir ! Rien que ce soir !
> LUC. – Qu'est-ce que tu fais habillé comme ça ?
> MARTINE. – *(se levant)* Je m'en vais !
> LUC. – *(jouant sa mère)* Lucien !
> MARTINE. – J'aime mieux m'en aller que de me faire croire encore que tout ça m'est égal.
> LUC. – *(jouant sa mère)* Tu ne veux pas qu'on parle ? C'est lâche ! Les enfants, allez dans vos chambres[20] !

[18] Guy Teissier, « La recherche de la parole : le théâtre de Michel-Marc Bouchard » dans *Revue d'histoire du théâtre*, n° 1, 1999, p. 8.
[19] Michel-Marc Bouchard, *Les Muses orphelines*, *op. cit.*, respectivement pages 10, 11, 17, 20, 29.
[20] *Ibid*., p. 43.

Pour surmonter cette « enfance abandonnée » dont parle Bouchard, chacun joue un « rôle ». Catherine a pris le rôle de la mère de substitution, Martine est devenue une sorte de « père », militaire et lointain. Les choses sont différentes pour Isabelle et Luc : Isabelle sera la seule à pouvoir avancer grâce à sa compréhension du pouvoir des mots, car connaître les mots, c'est maîtriser la vérité et le mensonge. Elle quittera son « rôle » de bouc émissaire. Quant à Luc, il reste en quelque sorte « coincé » dans son développement par l'absence de sa mère, certainement à cause d'un Œdipe inachevé. Georges Zaragoza, dans son chapitre consacré aux relations entre les personnages, note que : « Depuis la psychanalyse et le fameux "complexe d'Œdipe", la relation Mère/Fils est devenue un des schémas parmi les plus identifiables de l'univers théâtral[21]. » Nous l'avons vu au début de ce chapitre, Freud s'est inspiré des auteurs grecs pour donner un nom à ce stade du développement qui mêle famille et sexualité. Ainsi, des relations aussi tendancieuses que celles qu'entretient le personnage de Luc (un mélange de fascination, de désir, d'identité sexuelle) avec le souvenir de sa mère ne peuvent manquer d'évoquer cette notion psychanalytique. Luc ne parvient pas à s'en affranchir car au lieu de profiter de la vérité à propos de sa mère pour vivre une sexualité d'adulte épanouie, il se trouve une nouvelle mère en se faisant en quelque sorte « adopter » par sa sœur Catherine à la fin de la pièce comme nouvel enfant de substitution après le départ d'Isabelle. Pour Guy Teissier, les personnages de Bouchard sont en quelque sorte « forcés » de passer par le jeu pour supporter le poids de leurs mensonges et ainsi continuer à vivre.

> Dans la plupart des pièces de Bouchard, les personnages sont enfermés dans une situation qui les contraint à se taire ou à dissimuler – sous un mensonge, en réinventant par une fiction la réalité – et à jouer (ou faire jouer) des rôles. Pour beaucoup, il s'agit d'un aveu terrible à faire face à la société en général, avec ses préjugés et ses tabous, et face à certains êtres plus particulièrement[22].

Les personnages des *Muses orphelines* ont plusieurs « publics » devant lesquels ils doivent « jouer » : leur fratrie, afin de continuer à former une famille, mais aussi la société québécoise d'une façon plus générale. Ils sont en perpétuelle représentation, chez eux et « hors scène » (cette structure rappelle la cérémonie jouée dans *Les Nègres* ou *Les Bonnes* de Jean Genet où un spectacle est donné à la fois pour le public et les autres personnages). La pièce comporte une critique en filigrane de la société de l'époque (rappelons que la pièce se déroule en 1965) : Jacqueline a quitté ses enfants car elle ne supportait plus le jugement implicite du village, qui veut que dans les régions isolées, rurales et catholiques comme le Lac

[21] Georges Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2006, p. 55.
[22] Guy Teissier, *op. cit.*, p. 5-6.

Saint-Jean, les femmes (sous-entendu « celles qui jouent bien leurs rôles ») donnent naissance à une grande famille. Par la suite, elle a gardé contact avec ses enfants par correspondance, mais ses lettres sont purement informatives, sans aucun témoignage d'affection, dans un style froid et détaché, presque administratif (p. 47) : « Le 4-9-1962. Mademoiselle Tanguay. J'aimerais que vous me fassiez parvenir le certificat de décès de votre père. J'en aurais besoin en vue d'un mariage éventuel. J.T. » Jacqueline Tanguay n'était manifestement pas prête à assumer « son rôle » de mère, dont on attend de l'amour et des soins. Elle n'a pu donner à ses enfants que des mensonges. Le titre de la pièce indique ce qui fonde cette fratrie, ils sont des « muses orphelines ». Cela a libéré « les enfants de toute figure parentale. Cette absence leur permet de se les approprier, voire de les réinventer […] L'accessoire, l'uniforme militaire ou bien le costume folklorique, concrétise, ici encore, l'échange des attributs sexuels[23] ». Sans référence à propos de la sexualité adulte, ces orphelins créent et inventent leur propre identité. Ils n'hésitent pas à aller au-delà des codes sociaux, ils se posent en artistes libres et sans préjugé.

b) La famille « idéale » du Québec

Luc, en jouant le rôle de sa mère, dit (p. 42) : « "La petite famille", rien que pour me rappeler que je n'en avais pas fait quatorze. Rien que pour me dire que quatre enfants, ça n'occupe pas assez une femme, et qu'il lui reste du temps pour penser à mal. » Michel-Marc Bouchard, dans son entretien avec Shawn Huffman, explique qu'il a commencé le théâtre très tôt, avec sa famille pour public, mais que la religion, malgré une période de grande laïcisation du Québec dans les années cinquante, était encore très prégnante et qu'elle a influencé son rapport à la littérature : « Les mythes auxquels j'ai été confronté sont ceux entourant la religion, transmis et représentés par la parole du rituel de la messe[24]. » Il faut aussi mentionner que dans ces communautés rurales et très croyantes, l'homosexualité est très mal acceptée. Or, si Martine revendique son homosexualité, mais ne s'expose pas aux yeux du village, Luc vit manifestement très mal une homosexualité refoulée et se rend en ville travesti en femme dans le but clairement avoué de provoquer les villageois. Malgré une vision peu flatteuse de la société québécoise, la grossesse d'Isabelle, annoncée à la fin de la pièce, est

[23] Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre essai », 1999, p. 97.
[24] Shawn Huffman, « Entretien avec Michel-Marc Bouchard » dans *Voix et Images*, n° 1, 2007, p. 16.

perçue comme le signe d'un bonheur possible, d'un espoir en l'avenir. Ce qui peut en partie expliquer l'accueil reçu par la pièce dans les années quatre-vingt.

> Si Catherine est la mère économe et autoritaire, Martine, l'autre sœur, est la femme qui refuse le destin que la société rurale et catholique impose à son sexe […] À ces personnages qui incarnent, dans une certaine mesure, les stéréotypes d'une critique très contemporaine de la vocation maternelle, l'auteur oppose Isabelle, qui réinvente une maternité libre, dégagée des règles sociales, libérée du carcan familial […] le public a sanctionné par l'accueil triomphal fait aux *Muses*, comme par l'accueil mitigé fait à *Soirée bénéfice,* ces deux visions de l'avenir, préférant l'allégorie d'une société libre et féconde, en pleine possession de sa langue, à la morale d'une famille en panne, au bord de la route et souffrant de tous les maux[25]…

Une volonté affichée des *Muses orphelines* est de s'affranchir des carcans imposés par une certaine vision de la famille soutenue par l'Église et basée sur un rôle traditionnel de la femme. Ce fonctionnement imposé est précisément ce qui rend la famille Tanguay aussi névrosée, cela étant aussi remis en cause chez Daniel Danis. *Celle-là* est le portrait d'une femme qui cherche à vivre sa vie selon ses choix, et notamment de vivre sa vie sexuelle comme elle l'entend. Si la Mère, tout comme Martine, « refuse le destin que la société rurale et catholique impose à son sexe », son frère membre du clergé est toujours présent pour aider sa sœur (mais il faudrait certainement plutôt parler d'une surveillance).

Dès le début de la pièce, nous apprenons que la sœur est surnommée « sorcière » par le voisinage, lors d'une nuit d'Halloween. L'Église ne doit pas considérer d'un très bon œil cette résurgence de la fête païenne de Samain, où les esprits des morts étaient censés se mêler aux vivants et qui détournent les croyants de la Toussaint. Dans la version moderne de *All Hallows Eve,* les enfants costumés quémandent des bonbons et jouent à faire peur. Si la fête n'est pas très populaire en France, elle est au contraire très suivie dans les pays anglophones et au Québec. Nous sommes tout de suite, avec les premiers mots de la pièce, placés dans un contexte culturel particulier. La Mère n'avait pas de bonbon à distribuer l'année précédente. Or, chez la sorcière, il y a deux sortes de bonbons, aux effets très différents (p. 7-8): « Des bonbons dans ma main. / Tes préférés. / […] Fouille pas dans la pharmacie. / Ça c'est pas des bonbons, c'est de l'Antrophène. […] Ça c'est des pilules contre le creusage des trous. » Elle poursuit en expliquant qu'il s'agit d'un médicament contre l'épilepsie et que le traitement lui a été prescrit après avoir fait une crise. Il ne s'agissait pas bien sûr de la première crise de la Mère, mais en plus de la maladie organique il faut ajouter deux dimensions plus inattendues et directement imputables à l'Église : une dimension sexuelle (comme chez les *Muses orphelines*) et une dimension démoniaque.

[25] Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *op. cit.*, p. 99.

Quand la jeune femme a commencé à plaire aux hommes et à poser des questions sur la sexualité, la famille s'est réunie pour « régler la question » lors de la scène 9 intitulée « L'amant d'en haut ». Son père la considérait comme « Pas plus sœur que mariable » et sa mère voulait qu'elle quitte le foyer familial. Quant à se marier, cela était problématique car les deux jeunes hommes qu'elle avait rencontrés en cueillant des fleurs et des fruits ont ri quand elle a parlé de mariage car « Tu seras jamais pure. Une sorcière. » En réaction, elle faisait « des crises/comme d'épilepsie. » L'un de ses frères, un curé dit « savant », l'a donc fait entrer au couvent au service des sœurs. Ce qui avait le double avantage de la mettre à l'abri de la concupiscence masculine loin de la maison familiale n'empêche pas les pulsions sexuelles de la jeune femme de s'exprimer avec vigueur.

> Un jour, j'en pouvais plus.
> Mon corps grouillait dans le lit
> de la maison maternelle.
> J'voulais un homme.
> Comme une récolte de bleuets.
> Des fruits plein la bouche.
>
> J'avais dit à l'évêque :
> "Y faut que ça sorte du couvent.
> Ça peut pas durer
> D'être toujours ménagère ici.
> Le corps reste cloîtré.
> Ça m'étouffe.
> Le corps veut un enfant
> Être mère[26]."

Elle quitte alors le couvent pour prendre un amant : ce sera le voisin d'en haut, propriétaire du logement où son frère l'a installée et d'une douzaine année son aîné (l'auteur précise toutefois dans la liste des personnages que la Mère a « entre cinquante et soixante-deux ans » mais qu'elle peut « être jouée par une comédienne plus jeune »). L'homme chez qui elle va habiter devait un service à son frère évêque mais, dès qu'il pose son regard sur elle, la nature du service change quelque peu. Il ne peut plus penser qu'à « Voir le corps de la belle sorcière/sans les gréements du linge. » La scène n° 10 dont est tirée cette citation est intitulée « l'œil-de-poisson » (l'expression désigne les judas au Québec) car peu de temps après son arrivée, l'homme a installé des « oeils-de-poisson » dans son plancher pour l'épier. Même enfermée chez elle, elle ne pouvait échapper au regard masculin (ni à celui du public qui devient malgré lui un complice de cet homme chargé de la « surveiller »). Le Vieux

[26] Daniel Danis, *op. cit.*, p. 16.

s'adonnait au voyeurisme avant de la rejoindre chez elle pour « Prendre le corps de la belle jeune sorcière/dans la salle de bain. » Pierre naîtra de cette union illégitime, le Vieux étant déjà marié.

L'association entre le voyeurisme du Vieux et la notion de sorcière est intéressante car le corps est au centre de la sorcellerie : le fameux manuel de lutte contre la sorcellerie, le *Malleus maleficarum* (*Le Marteau des sorcières*), rédigé vers 1487, est décrit comme étant « tout à la fois un manuel de pornographie et de psychopathologie[27] ». Les membres de l'Église se laissaient aller à de curieuses inspections sur les corps des suspectes (rappelons la formule de Jules Michelet qui résume bien la proportion homme/femme chez les coupables de sorcellerie : « Pour un sorcier, dix mille sorcières[28] ») afin d'y trouver des stigmates démoniaques. Or tout pouvait être un stigmate démoniaque, n'importe quelle tare physique comme « des taches de vin[29] », des grains de beauté, un strabisme, une cicatrice, un poil mal placé… Joachim Du Bellay n'a pas manqué de se moquer de ces investigations plutôt douteuses de la part des hommes d'Église.

> Doulcin, quand quelquefois je voy ces pauvres filles,
> Qui ont le diable au corps, ou le semblent avoir,
> D'une horrible façon corps et teste mouvoir,
> Et faire ce qu'on dit de ces vieilles Sibylles :
> Quand je voy les plus forts se retrouver debiles,
> Voulant forcer en vain leur forcené pouvoir :
> Et quand mesme j'y voy perdre tout leur sçavoir
> Ceulx qui sont en vostre art tenuz des plus habiles :
> Quand effroyablement escrier je les oy,
> Et quand le blanc des yeux renverser je leur voy,
> Tout le poil me herisse, et ne sçay plus que dire.
> Mais quand je voy un moine avec son Latin
> Leur taster hault et bas le ventre et le tetin,
> Ceste frayeur se passe, et suis contraint de rire[30].

Même au cœur des procès pour sorcellerie où on s'attendrait à des débats théologiques houleux, la dimension sexuelle était bien présente et mise en scène. Un signe de plus que la Mère est une sorcière est qu'elle a « un champ/de petites fraises sauvages dans le visage » (p. 15). Une telle distinction physique ne pouvait que se trouver chez une authentique sorcière. Ce n'est pas un hasard si la mère de la jeune femme (qui n'est pas encore Mère) décrit ses

[27] Franz G. Alexander et Sheldon T. Selesnick, *Histoire de la psychiatrie*, traduction de G. Allers, J. Carré et A. Rault, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1972, p. 84.
[28] Jean Palou (1957), *La Sorcellerie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002, p. 8.
[29] *Ibid*., p. 11.
[30] Joachim Du Bellay (1558), *Les Regrets*, texte établi par D. Aris et F. Joubokovsky, Paris, Bordas, 1993, p. 195.

crises de manque sexuel par l'expression « crises de démone » (p. 15). L'épilepsie, dans ses crises dites de « grand mal », pouvait passer pour une possession démoniaque, voire pour la visite d'un incube : « Sadiques et lubriques, les démons incubes (*incubus* signifiant cauchemar) s'attaquent aux belles jeunes filles la nuit, abusant d'elles pendant leur sommeil[31] ». La vision très catholique de la sexualité de la mère est proche de celle que l'Homme en avait à la Renaissance.

> L'exemple le plus frappant de la crainte qu'inspire à l'homme une approche rationnelle de la psychologie humaine est constituée par son retour à la forme la plus primitive de démonologie pendant la Renaissance, alors que, dans tous les autres domaines, la démarche rationnelle s'imposait avec vigueur. […] L'homme ne pouvait pas accepter la responsabilité de ses pulsions, en particulier de son instinct sexuel, que les écrivains et les artistes de la Renaissance avaient mis en lumière de façon si frappante, et il lui fallait les attribuer à l'influence d'un agent extérieur, au diable, aux sorciers et aux sorcières dont on pensait qu'ils étaient les instruments. Une recrudescence sans précédent de la chasse aux sorcières répondit au progrès réalisé vers la reconnaissance des forces instinctives de l'homme comme partie essentielle de sa personnalité[32].

Artaud aurait acquiescé à cette idée, il considérait lui aussi la Renaissance comme une période d'obscurantisme : « Avec une réalité qui avait ses lois surhumaines peut-être, mais naturelles, la Renaissance du XVI^e^ siècle a rompu ; et l'Humanisme de la Renaissance ne fut pas un agrandissement, mais une diminution de l'homme[33]. » Si la Renaissance refusait à l'homme (au sens « être humain de sexe masculin ») de satisfaire ses pulsions sexuelles, cela devait être impossible pour une femme, selon l'idée héritée du Moyen Age et reprise par Jacques Sprenger, l'un des auteurs du célèbre *Malleus maleficarum*. La femme était prédestinée à être une victime du démon de par son infériorité à l'homme : « La femme est plus charnelle que l'homme, ce qui ressort de la formation d'Ève, car elle a été formée d'une côte de la poitrine de l'homme, qui était tordue, ce qui fait qu'étant un animal imparfait, elle est toujours plus sujette aux suggestions du dé-mon[34]. » Pour en finir avec ce démon (les crises d'épilepsie), la Mère a abouti à la conclusion qu'il lui fallait un enfant : Pierre devait être le remède. Nous retrouvons là encore la notion de *pharmakon*, le Fils devait guérir sa Mère mais il a plutôt été l'artisan de son retour au couvent et à l'abstinence sexuelle. C'est la dualité du *pharmakon* qui peut être à la fois poison ou remède et c'est la croyance en son efficacité, ainsi qu'en la sorcellerie induite par l'Église, qui fait du théâtre une expérience

[31] Claude Quétel, *op. cit.*, p. 81.
[32] Franz G. Alexander et Sheldon T. Selesnick, *op. cit.*, p. 27.
[33] Antonin Artaud, *Vie et Mort de Satan le feu*, cité par Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1972, p. 41.
[34] Jean Palou, *op. cit.*, p. 63.

ésotérique : « Il en va du théâtre comme de la magie, dont "l'efficacité", ainsi que le remarque Claude Lévi-Strauss, "implique la croyance en la magie[35]". »

De plus, le personnage de Pierre comporte une seconde dimension dans le traitement de l'épilepsie, plus subtile : il s'agit de son rapport à l'ours, un animal longtemps considéré comme ayant des vertus curatives pour cette maladie. Pline l'Ancien indique dans son *Histoire naturelle* qu'« Il est très-bon dans l'épilepsie […] de manger des testicules d'ours[36] » ou plus généralement il « était aussi doté de vertus médicinales pour lutter contre certaines maladies : fiel (syphilis), lard (tuberculose), cervelle (épilepsie)[37] ». C'est ainsi que la Mère voit son Fils comme un ourson, un animal magique, qui était censé la guérir de ses crises. Ce qui s'est bien sûr révélé inefficace et, malgré tous les efforts de Pierre pour se faire aimer de sa mère, celle-ci le tient à une certaine distance alors que son Fils cherche à se rapprocher d'elle par le rire ou le jeu de l'ours glacé.

> C'est le jeu : la peur du glaçage par un ours. Toujours on joue à l'ours glacé.
> Après, elle disait que j'étais un tit-ours, elle ne me l'a pas dit souvent, mais moi, je m'en souviens, tit-ours. J'étais un petit ourson de peluche. Moi, je ne voulais pas être un ourson de peluche, ça ne bouge pas, ça ne rit pas, ça reste dans un coin de la chambre sans rien dire[38].

Effectivement, Pierre voit bien là où le bât blesse : sa mère voit son aspect médical et non sa nature d'enfant, elle finira par lui donner cet ordre impossible (p. 41) : « Arrête. Arrête de vivre. » L'enfant refuse de jouer son rôle. Le Vieux prend la défense de son fils en rappelant qu' « Un enfant c'est pas un tit-ours, ç'a de la vie. » Autrement dit, un enfant n'est pas un remède, et l'enfant illégitime d'une sorcière peut-il guérir, être le *pharmakon*, d'une maladie longtemps considérée comme d'origine divine ? Les convulsions étaient perçues comme la manifestation de la présence d'un esprit, bénéfique ou non, mais, dès l'Antiquité, Hippocrate dénonçait déjà dans son texte *De la maladie sacrée* l'aspect divin attribué à l'épilepsie.

> "Je regarde ceux qui ont consacré l'épilepsie à la divinité, comme des gens de même espèce que les prétendus sorciers, les enchanteurs, les charlatans, les bigots, qui veulent faire accroire qu'ils commercent avec les dieux, et qu'ils en savent plus que le reste des humains. Ils ont couvert leur insuffisance du manteau de la divinité." On peut guérir l'épilepsie à condition de

[35] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, cité par Michel Guérin, *La Terreur et la Pitié*, Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », 1990, p. 62.
[36] Pline (l'Ancien), *Histoire naturelle*, t. XVII, traduction nouvelle et annotée d'Ajasson de Grandsagne, Paris, Panckoucke, 1833, p. 163.
[37] Encyclopédie Larousse, « Ours brun » [en ligne], disponible sur http://www.larousse.fr/encyclopedie/vie-sauvage/ours_brun/178171 [consulté le 21.07.13].
[38] Daniel Danis, *op. cit.*, p. 12.

> distinguer l'opportunité des moyens utiles, "sans les purifications, les artifices magiques et tout ce charlatanisme".
> […] Quant au lien avec le cerveau, il est nettement établi : "Le cerveau est l'origine de cette affection comme de toutes les autres très grandes maladies[39]."

L'Église savait confusément que le cerveau avait un rôle à jouer dans l'épilepsie car il fut longtemps recommandé de faire des « cautères [incisions en croix] appliqués sur le crâne rasé » car ils « peuvent, dans des cas jugés extrêmes et notamment dans les crises d'épilepsie à répétition[40]… » Le signe de la croix, vu comme guérisseur, n'est pas un hasard, tout comme certains saints thaumaturges étaient invoqués dans les cas d'épilepsie (saint Aubain de Mayence ou le Bienheureux André Abellon). C'est un geste qui peut être utilisé dans une mise en scène de la pièce : les membres du clergé que la Mère fréquente peuvent tenter de l'exorciser… Alors, deux gestuelles s'opposeraient : celle des prêtres, ritualisée et maîtrisée, face à celle de la Mère épileptique, désordonnée et sexualisée.

La maladie mentale, dans la pièce de Daniel Danis, n'est finalement qu'un prétexte pour évoquer une vision rétrograde de la femme, dont la sexualité et le libre arbitre sont réprimés par plusieurs facteurs : l'Église, les hommes… La communication n'est pas possible avec son entourage (féminin et masculin) et la souffrance, consciente ou non, cherche à s'exprimer : « Il est justifié d'étudier l'épilepsie dans le cadre des psychoses organiques car elle traduit une souffrance cérébrale et elle réalise un trouble de la conscience plus ou moins profond, et un désordre plus ou moins marqué de l'ensemble de la personnalité[41]. » L'épilepsie devient le symptôme d'une société malade qui désigne des boucs émissaires et dans ce cas quel meilleur consensus qu'une sorcière malade et seule, mère d'un enfant illégitime ? Pourtant, la sorcellerie a longtemps été associée à l'idée du pouvoir et de la connaissance, comme le montre cet extrait de la comédie-ballet de Molière *Les Amants magnifiques*.

> Transformer tout en or, faire vivre éternellement, guérir par des paroles, se faire aimer de qui l'on veut, savoir tous les secrets de l'avenir, faire descendre, comme on veut, du ciel sur des métaux des impressions de bonheur, commander aux démons, se faire des armées invisibles et des soldats invulnérables : tout cela est charmant, sans doute […] Toutes ces belles raisons de sympathie, de force magnétique et de vertu occulte[42]…

[39] Hippocrate, *De la maladie sacrée*, cité par Claude Quétel, *op. cit*., p. 37.
[40] *Ibid*., p. 59.
[41] Évelyne Pewzner (2000), *Introduction à la psychopathologie de l'adulte*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2003, p. 50.
[42] Molière, *Les Amants magnifiques*, dans Molière, *Œuvres complètes*, t. II, texte établi par Robert Jouanny, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993, p. 74-75.

Si être une sorcière, selon les mots de Molière, revient à avoir un pouvoir immense grâce à un savoir occulte, la Mère n'a pourtant pas profité de ces connaissances pour se « guérir par des paroles ».

c) Les « maux » et les « mots »

Outre la question de la religion que nous avons longuement vue avec *Celle-là*, la question de la langue est très importante au Québec, province francophone d'un pays anglophone. Les éditions Théâtrales ont publié la pièce *Les Muses orphelines* adaptée en français. Pourtant, Michel-Marc Bouchard n'écrit pas dans le dialecte de sa région natale puisqu'il n'a « jamais été capable de reproduire le jeannois[43] », et cela pour deux raisons principales : d'abord, le vocabulaire est assez pauvre, ce qui est un handicap pour un auteur ; ensuite le jeannois se distingue plutôt par sa musicalité, ses tonalités, « une façon qu'ont les gens de chanter la langue, une ligne mélodique[44] ».

Dans la pièce, c'est Isabelle, bien que présentée comme « attardée », qui a le mieux compris le pouvoir des mots. Elle montre un grand désir de s'améliorer et d'apprendre, comme en témoigne son « cahier de mots » (p. 20) où elle note consciencieusement tous les mots qu'elle ne connaît pas ainsi que leurs définitions, comme « insolite », « essentiel », « culpabilité »... Toutefois, tous les mots ne sont pas dignes de figurer dans son cahier.

> MARTINE. – Ça ne m'amuse pas beaucoup d'être ici. C'est d'un macabre !
> ISABELLE. – Macabre ?
> MARTINE. – Ça veut dire "qui a un rapport avec la mort", quelque chose de triste… de noir. Tu ne le notes pas ?
> ISABELLE. – Ce n'est pas un beau mot. J'aime seulement les mots joyeux, les mots "grandioses", "splendides", "en… thou… siasmant[45]".

Elle complète son cahier, demande à le faire corriger, est fascinée par le dictionnaire espagnol qu'a ramené Luc du comptoir postal. Elle admire les personnes autour d'elle qui s'expriment avec aisance : elle dit à son frère, décrit comme un pseudo-écrivain dans la liste des personnages, « C'est tellement beau quand tu parles, Luc » (p. 14). Bien que sa mère soit partie alors qu'elle était très jeune, elle se rappelle que Jacqueline parlait très bien, et Martine

[43] Shawn Huffman, *op. cit.*, p. 17.
[44] *Idem.*
[45] Michel-Marc Bouchard, *Les Muses orphelines*, *op. cit.*, p. 21.

lui confirme que leur mère « parlait la langue des livres » (p. 56). Pour accomplir une sorte de « thérapie sans médecin » dans la ligne de la *catharsis* freudienne (revivre les événements traumatisants par la parole), Isabelle sait que cela passe par la connaissance des mots : grâce à eux, chacun avouera ses mensonges, la vérité sera révélée, et elle pourra vivre une nouvelle vie en tant que mère d'une muse qu'elle éloignera des Tanguay en lui racontant (croyant certainement que cela sera mieux pour l'enfant) qu'ils sont morts – du moins, à ses yeux. Plus de mensonge, une thérapie par la parole achevée, Isabelle ne sera plus malade de sa famille.

> Si certains mots lui échappent encore, elle réussit du moins à se dégager de la situation fausse dans laquelle le mensonge de sa sœur, de sa famille l'avait enfermée. Recourant à son tour aux mensonges, elle réunit toute sa famille en leur faisant croire à la mort du frère, au retour de leur mère… en fait pour incarner la liberté de cette mère et, avec l'enfant qu'elle porte, quitter l'univers familial de mensonge et de névrose[46].

Les mensonges, le théâtre familial (le jeu de rôle, le travestissement, connaître et comprendre son « texte »), la sexualité (quelle qu'elle soit), l'hostilité du village, tout ceci concourt à créer une situation au bord de l'implosion et à isoler certains individus (la figure du bouc émissaire, là encore). Les normes sont bouleversées : là où la vérité devrait être la base et le mensonge exceptionnel, nous avons ici une famille qui a adopté le fonctionnement inverse. Alors, comment continuer si un des membres de la famille refuse de vivre selon cette idée ? Si la pièce *Les Muses orphelines* ne verse pas dans le pathos, c'est grâce à l'espoir et la légèreté d'Isabelle, mais cela est une constatation que l'on peut élargir au théâtre québécois en général, Daniel Danis inclus.

> Ce travail expérimental sur le langage dramatique semble dicté par le désir d'infuser au théâtre une charge affective qui évite les excès mélodramatiques et conduit à la transcendance cathartique des événements tragiques ou horribles constituant souvent le sujet de la pièce. En d'autres mots, ces œuvres traitent de violence, de crime et de mort, mais ce qui est mis en scène ce ne sont pas les actions traumatisantes elles-mêmes mais plutôt le récit qui en est fait. Dialogues et actions font place à la juxtaposition de monologues permettant à l'auteur dramatique de donner plus de profondeur psychologique à ses personnages, de poétiser leurs pensées intimes et de relater les événements sous l'éclairage nouveau que donne le passage du temps[47].

La structure de la pièce de Danis met en avant ce travail sur la langue. Les personnages de *Celle-là* parlent mais ne dialoguent pas ensemble : vivant dans trois temps distincts, leurs paroles ne se rencontrent que très rarement, dont la scène n° 17 intitulée « La

[46] Guy Teissier, *op. cit.*, p. 18.
[47] Jane Moss, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole » dans *Dalhousie French Studies*, n° 41, 1997, p. 117.

lune cassée » : « *La Mère, le Fils et le Vieux sont entraînés dans un mouvement circulaire qui évoque la transe.* » Ils se remémorent des souvenirs, des petits moments que le Vieux arrachait à sa famille « d'en haut » et le langage particulier de chaque personnage est mis en valeur par contraste. S'ils partagent divers niveaux de langue, celle-ci est une composante du personnage chez Danis, qui permet d'exprimer son « paysage intérieur ».

> Daniel Danis s'intéresse d'abord et avant tout à la réalité intérieure des personnages, qu'il appelle leur "paysage intérieur", fait de joies, de peines, de désirs et de rage, rendu dans une langue qui va du vulgaire au sensuel, du poétique au mythique. Le langage est l'essence du théâtre, affirmait le dramaturge dans une interview accordée à Lise Ann Johnson : "Comment les gens communiquent-ils au moyen des signes que constituent les mots ?", se demande-t-il, avant de répondre : "Le mot est la projection du moi. Quand nous parlons, nous avons le sentiment de laisser une part de nous-même en suspension dans l'air. C'est un miroir invisible qui nous permet de nous observer nous-même, comme individu et comme société[48]."

Par-delà le registre de la langue, c'est la façon dont s'expriment les personnages, parfois plus que ce qu'ils disent, qui donne à entendre toute leur profondeur. La Mère et le Vieux parlent en vers blancs, les mots disparaissent de la page même : si le Vieux répète qu'il a du mal à s'exprimer, à trouver les mots, la Mère n'a au départ aucun problème à s'exprimer, dans un registre relevant souvent du désir et de la sexualité. Toutefois, après le gâchis, elle parle de moins en moins, comme une source qui se tarit. Elle s'enveloppe jusqu'à disparaître dans le silence du couvent. Le Fils est le seul à parler en prose, mais son développement cognitif s'est arrêté à cinq ans. Bien qu'il soit adulte, il s'exprime comme un enfant, un enfant qui ne grandira jamais. Si l' « histoire » de *Celle-là* est plutôt simple à résumer, c'est la complexité de la langue qui a retenu l'attention des critiques.

> Depuis les Normand Chaurette et Michel-Marc Bouchard, on n'a pas remarqué d'aussi belle écriture sur une scène de Montréal. Une écriture qui sait entremêler les niveaux, entrecroiser les récits, court-circuiter les émotions, et organiser, dans le désordre apparent d'un voyage mental un ordre d'efficacité globale remarquable. Le théâtre québécois manque de textes aussi libres dans la forme, qui quittent les rives du naturel et du réalisme pour proposer des architectures baroques où l'ensemble d'un travail d'écrivain apparaît dans sa subtilité, dans l'effort d'écoute qu'il suscite, dans l'audace des correspondances et ellipses qu'il utilise pour bâtir un ensemble significatif, comme dans *Celle-là*. Ce qui donne à l'entreprise un caractère sacré, c'est la maîtrise d'écriture de Daniel Danis, sa poésie brutale, ses images déchirées par lesquelles on devine, palpables, les misères et les secrets des personnages marqués à l'âme d'une fatalité morbide[49].

[48] *Ibid*., p. 119.
[49] Robert Lévesque, « *Celle-là* » [en ligne], disponible sur http://www.aneth.net/doc_auteur_art.php?IdAuteur=116&IdDocument=276 [consulté le 23.07.13].

Tous les mensonges de la famille Tanguay les ont menés, eux aussi, à une « fatalité morbide » mais ils finissent néanmoins par déboucher sur une vérité : Isabelle est la seule capable d'envisager l'avenir car elle se libère des Tanguay et va pouvoir fonder une famille. Elle se purifie en buvant l'eau de Pâques, et cette purification (*catharsis* ?) passe aussi par la vengeance grâce à sa « muse » : « L'enfant d'Isabelle, c'est une muse. C'est lui qui l'a inspirée à faire tout cela » (p. 61). Une muse qui, contrairement au titre de la pièce, ne sera pas « orpheline » et grandira certainement avec des parents présents, aimants et sans mensonge. Bref, contrairement aux Tanguay, cette muse à venir aura une famille « normale », sans névrose ni jeu ou thérapie.

> En situant son "cycle des Tanguay" dans des zones restées plutôt obscures de l'histoire des Labdacides et des Atrides, sous le signe commun de Pélops – les amours de Laïos et de Chrysippe, l'inceste de Thyeste et de Pélopia, Michel-Marc Bouchard a d'entrée de jeu placé ses premières œuvres dans la lumière de la tragédie antique. Il a retrouvé le ressort dramatique du dévoilement et son théâtre se construit autour de cette démarche (proche de l'analyse psychanalytique) par laquelle on voit un personnage passer du stade de l'aveu terrifiant – qui rend la parole impossible, bloquée dans un silence proche du mutisme ou maquillée en menteries et mensonges promus au rang de théorie et de vérités officielles – à une parole retrouvée, assumée, devenue enfin libératrice[50].

Nous avons déjà évoqué le fait que la famille, au théâtre, est intimement liée à la psychanalyse grâce au complexe d'Œdipe. Les écritures dramatiques contemporaines, si elles ne se placent pas dans la lignée d'un héritage freudien, donnent une grande importance à la parole dans les pièces mettant en scène l'espace familial. Si la parole peut libérer des névroses et des mensonges, elle peut aussi rendre malade : Isabelle Tanguay en fait l'expérience. Chez Daniel Danis, ce n'est pas la communication qui libère le « paysage intérieur » mais la poétique de la langue qui dépeint ce paysage. Si les auteurs québécois s'intéressent beaucoup à la famille dysfonctionnelle, nous allons voir que les auteurs français examinent, quant à eux, la façon dont la maladie mentale apparaît au sein de la famille.

2) L'Inné face à l'acquis : la maladie familiale

Le point commun de pièces aussi différentes que *Les Grandes Personnes* de Marie NDiaye et *Les Muses orphelines* de Michel-Marc Bouchard est leur aspect partiellement

[50] Guy Teissier, *op. cit.*, p. 5.

autobiographique. Bouchard présente *Les Muses orphelines* comme une nouvelle étape dans son travail sur la famille. Il a écrit plusieurs pièces dont les personnages sont des membres de la famille Tanguay, créant ainsi sa propre saga familiale s'étendant sur plusieurs générations. *Les Muses orphelines* serait le quatrième tableau de la série car Bouchard aime à explorer les histoires vécues par cette famille qu'il semble décrire, comme s'il l'avait déjà rencontrée, et non créée. Son travail recèle une certaine dimension autobiographique et il explique par ailleurs qu'il se considère comme un peintre et non un auteur.

> Dans la série des Tanguay, je me compare à un peintre qui poursuit avec le temps une réflexion sur les mêmes images, les mêmes couleurs, les mêmes préoccupations […] Un quatrième tableau aux couleurs de l'abandon, du passé et des secrets de famille. Un questionnement sans censure, sans véritable réponse sur la plus grande fatalité de notre existence : notre famille, notre genèse[51].

Ainsi nous nous trouvons en présence d'une pièce qui repose sur « l'abandon, du passé et des secrets de famille » et qui se déroule dans la région de Lac Saint-Jean, région dont est originaire Michel-Marc Bouchard. Cette pièce, fortement imprégnée de la vie de son auteur, se place aussi dans une réflexion plus globale sur l'enfance malheureuse qui traverse l'œuvre de Bouchard, quel que soit le malheur ayant entaché le passé des personnages. Une thématique à laquelle tient tout particulièrement Michel-Marc Bouchard :

> … des *Feluettes* où l'amour adolescent est réprimé, de l'enfance abandonnée des *Muses orphelines* à l'enfance trahie du *Voyage du couronnement*, à l'enfance violentée de *L'Histoire de l'oie*. Cette récurrence de la violence envers l'enfant vient certainement d'une blessure, car il y a une blessure en moi. Mais je n'en parlerai jamais en public. Toujours est-il que tout cela, quand j'écris, reste de l'ordre de l'inconscient. Ce n'est donc pas un théâtre thérapeutique dans le sens propre du terme – sauf peut-être pour *L'Histoire de l'oie* –, mais plutôt un théâtre qui conserve les traces d'une blessure[52].

Notons que pour présenter sa pièce, l'auteur utilise le champ lexical de la psychologie : « enfance violentée », « une blessure », « de l'ordre de l'inconscient », « un théâtre thérapeutique »… Tout ceci indique que nous nous trouvons à nouveau en présence d'une pièce dont les personnages auront vécu une « enfance abandonnée » (donc une enfance « hors norme » puisqu'il est communément admis que l'enfance est le temps du bonheur) et que cela aura engendré des traumatismes auxquels ils devront faire face une fois adultes.

---

[51] Michel-Marc Bouchard, « Ma Galerie de tableaux » dans *Les Muses orphelines*, nouvelle version, Montréal, Leméac, 1995, cité par Sonia Dubois, *Mises en scène de la mère absente et du père absent*, mémoire de recherche, Faculté des études supérieures de l'Université de Laval, Québec (Canada), 2006, p. 11.
[52] Shawn Huffman, *op. cit.*

a) De la difficulté de devenir adulte

C'est la même dramaturgie que l'on retrouve chez *Les Grandes Personnes*[53], à ceci près que Marie NDiaye n'évoque pas sa famille directement mais un événement personnellement vécu. Sa pièce met en scène un instituteur pédophile que les parents d'élèves préfèrent tolérer. Elle fut le témoin indirect de son arrestation car « son époux, l'écrivain Jean-Yves Cendrey, s'est rendu à l'école pour aller chercher un enseignant pédophile (autant protégé par son administration que par le silence tacite des parents d'élèves) et le livrer à la police[54] ». Jean-Yves Cendrey racontera à sa manière cette expérience dans un roman intitulé *Les Jouets vivants* sans voiler les faits ni changer les prénoms.

> Quelques jours plus tard, *il* reparla à la Collègue. Elle l'informa que sa Supérieure n'était pas favorable à un signalement, les enfants, selon celle-ci, se plaisent dans le fantasme. Et voilà tout. Deux choses le troublaient particulièrement, la première, c'était la mention d'une démarche faite auprès de la Supérieure. Une mère l'avait alertée, et ça n'avait "rien donnée". Resongeant à l'attitude déplorable de cette Supérieure face au drame de Noémie C, ayant à plusieurs reprises dû constater l'insensibilité et déjouer l'obstruction de l'institution scolaire dans de pareils cas, *il* subodorait là encore une *cécité* de confort.
>
> Nuit. C'était la nuit. Une nuit blanche à faire peur. Marie et lui rendus fous, incapables de se taire une seconde, incapables de ne pas se répéter cent fois, incapables de supporter que les choses suivissent longtemps encore leurs cours paresseux. Ils ne pourraient pas, dans quelques heures, laisser tous ces parents livrer à l'Enseignant son quotidien de chair fraîche. Mais quel moyen employer pour se faire ? […]
> Marie lui dit : "Tu dois aller le chercher."
> C'était très simple, trop simple, trop court, ça venait de naître de la rage et de la détresse, et c'était cependant prodigieux d'évidence.
> Plus d'une heure durant *il* arpenta le petit jardin, élaborant le scénario de la neutralisation de l'Enseignant.
>
> Durant un long silence *il* le dévisagea, et puis *il* lui dit que c'était fini, que les petites filles c'était fini, que Laurine, Candice, Angela et combien d'autres, c'était fini ! *Il* lui dit qu'*il* allait le conduire à la gendarmerie, et que s'il lui restait un fond de dignité il n'allait rien tenter. […]
> Dodelinant de la tête, l'Enseignant choisit de se tasser sur son siège où Laurine, Candice et Angela, par la seule force de leurs prénoms, le tenaient en respect.
> Alors *il* dit : "On y va !" Et *il* démarra.

[53] Marie NDiaye, *Les Grandes Personnes*, Paris, Gallimard, 2011. Création en avril 2011 à La Colline à Paris dans une mise en scène de Christophe Perton.
[54] Nelly Kaprièlian, « *Les Grandes Personnes* : Marie NDiaye explore le rapport adultes/enfants » [en ligne], disponible sur http://www.lesinrocks.com/2011/03/03/livres/les-grandes-personnes-marie-ndiaye-explore-le-rapport-adultesenfants-1119296/ [consulté le 11.03.13].

> *Il* remonta la rue de l'École jusqu'au stop de la rue Principale, sa rue, qui lui parut alors dangereusement plus étroite que d'habitude. L'enseignant demanda : "Est-ce que mes parents sont au courant ?"
> *Il* considéra ne pas avoir à répondre. Cette question, malgré sa forme d'aveu, le dégoûtait, qui était un peu celle d'un vieux petit garçon ayant fait *une grosse bêtise*.
>
> *Z, le 4 novembre.*
> *L'Enseignant* est décrit comme un enfant chétif, souffrant de rhumatismes, couvé par sa mère. Comme un adulte "resté fixé à une sexualité sur un mode infantile", marqué par une "image suridéalisée de la mère". "C'est quelque chose qu'on retrouve beaucoup chez les individus pervers", conclut une psychologue clinicien. "Vous préférez la compagnie des enfants ?" demande la Présidente. "J'aime bien aussi celle des grandes personnes", répond l'instituteur. (Ondine Millot. *Libération*.)
> Combien il est vertigineux, et glaçant, d'entendre un homme de cinquante et un ans déclarer, avec le vocabulaire d'un garçonnet, aimer bien… *les grandes personnes*[55].

L'expression employée par l'instituteur, « les grandes personnes », est frappante dans la bouche d'un homme de cinquante et un ans car c'est une expression typiquement enfantine. Comme Pierre de *Celle-là* ou Isabelle des *Muses orphelines*, le maître doit affronter une fois adulte les traumatismes de son enfance. Si Pierre et Isabelle sont perçus comme étant attardés, lui est devenu un pervers sexuel.

Le personnage du Maître dans la pièce *Les Grandes Personnes* est un monstre au sens moderne du terme. Deux points nous le confirment : premièrement, il s'agit d'un pédophile, ce que l'Organisation mondiale de la santé classe dans les « troubles de la préférence sexuelle ». Il y a donc une déviance par rapport à une norme. Freud, dans ses essais sur la sexualité, a réparti les perversions en deux catégories : « Les perversions sont soit *a)* des *transgressions* anatomiques des zones corporelles destinées à l'union sexuelle, soit *b)* des *arrêts* aux relations intermédiaires avec l'objet sexuel qui, normalement, doivent être rapidement traversées sur la voie du but sexuel final[56]. » Là encore, le personnage réécrit par Marie NDiaye touche à la description clinique puisque l'on voit clairement que la perversion du Maître appartient à la seconde catégorie : il n'a pas atteint le « but sexuel final », à savoir une sexualité dont l'objet serait l'adulte.

Un autre aspect du personnage du maître intensifie sa qualité de monstre : bien qu'il soit conscient de sa perversion, il recherche volontairement la compagnie de victimes potentielles. « Les pédophiles appartiennent à toutes les classes de la société, du diplomate au manutentionnaire, mais, le plus fréquemment, ils exercent un métier en lien avec les

[55] Jean-Yves Cendrey, *Les Jouets vivants*, Paris, L'Olivier, 2005, cité dans le dossier de production du théâtre de La Colline, « *Les Grandes Personnes* » [en ligne], disponible sur http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.551098001298452907.pdf [consulté le 14.07.13].
[56] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduction de Philippe Koeppel, préface de Michel Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, p. 57-58.

enfants[57]… » Le fait de ne pas nommer ce personnage (il a pourtant un prénom, mais « plus personne ne se souvient de son prénom de Lulu », p. 73), contrairement aux deux couples de parents (Éva-Rudy et Isabelle-Georges) est à la fois une mise en valeur de la perversion du personnage puisqu'il a sciemment choisi une situation où il lui était plus facile, de par sa fonction, de donner libre cours à sa perversion, mais aussi une réduction de la psychologie du personnage à sa préférence sexuelle. Toutefois, Marie NDiaye introduit des nuances afin que le propos ne soit pas réduit à des oppositions binaires (le bien/le mal, les parents/les enfants, les gens normaux/les malades). Il y a le monstre exposé (le maître) mais aussi ceux qui se cachent, plus discrets : dans *Les Grandes Personnes*, les parents d'élèves ont tacitement choisi de se taire, à l'exception d'une certaine madame B. dont le fils a été violé par le maître. Cette mère est le regard extérieur que peut poser le public sur une telle histoire : elle vient d'arriver dans la communauté et les autres parents d'élèves précisent qu'ils ne la connaissent pas, que c'est une étrangère. Ils iront jusqu'à l'agresser pour protéger Lucas. Ainsi, ils s'échappent du rôle traditionnel protecteur dévolu aux parents car ils refusent d'agir pour éloigner le pédophile de leurs enfants. Ils vont même jusqu'à accepter une sorte de marché tacite avec lui.

> PARENT D'ÉLÈVE : Nous étions libres de décider en nous-mêmes que le maître pouvait, s'il le voulait, posséder nos enfants.
> Il suffisait, pour l'admettre, de ne poser aucun mot là-dessus
> PARENT D'ÉLÈVE : Oui, oui, c'était peut-être là notre façon de voir les choses – en échange de la perfection de son enseignement et de la remarquable direction de notre école, le maître avait notre autorisation tacite pour jouer avec nos enfants comme il lui plaisait
> […]
> PARENT D'ÉLÈVE : Nous pouvions bien, madame, considérer que de telles fantaisies ne sont pas si graves, tant qu'on s'abstient de les évoquer par des mots affreux.
> N'est-il pas plus important pour un enfant de savoir bien lire et bien compter et bien raisonner ?
> Plus important que de garder son petit corps intact[58] ?

Le maître, si monstrueux soit-il, est pourtant la création de ses parents Georges et Isabelle qui, à l'image des parents d'élèves, sont loin d'être exemplaires. Obsédés par leur désir d'avoir un fils idéal (ils ne cessent de lui répéter à quel point il est « gentil », voire « parfait »), ils l'ont enfermé dans un état de l'entre-deux, où il n'est pas tout à fait un adulte mais plus un enfant. Si l'on en croit Freud sur l'origine des perversions, c'est dans ce décalage que réside l'origine de la monstruosité du Maître.

[57] *Ibid*., p. 45.
[58] Marie NDiaye, *Les Grandes Personnes*, *op. cit.*, p. 37-38.

> Tout se passe dès le développement de la sexualité infantile ; ce développement suppose au terme du processus une issue favorable de la situation œdipienne, de sorte que le sujet se détache de l'auto-érotisme en subordonnant les zones érogènes à la génitalité. La sexualité adulte apparaît comme l'issue heureuse d'un engrenage de conflits qui auraient pu tourner autrement[59].

Mais le Maître n'a pas atteint l' « issue heureuse » de cette étape de son développement. Si ses parents ne lui ont pas permis de dépasser le stade œdipien, nous pouvons en conclure que cet amour excessif pour leur fils peut être qualifié d' « inceste platonique », ce qui peut nous être confirmé par les questions très indiscrètes posées par le père qui veut comparer son sperme à celui de son fils (voir à ce propos la citation du tableau IV donnée ci-dessous).

Lucas n'est pas capable de vivre une sexualité avec des partenaires de son âge car il est resté, sous bien des aspects, un enfant lui-même, d'où son emploi de l'expression « les grandes personnes » et non « les adultes ». Dans l'extrait qui suit, tous les éléments du drame sont là (une mère infantilisante, un fils immature, un secret bien caché).

> ISABELLE : […] Viens, mon petit, on y va maintenant.
> LE MAÎTRE : Ces interminables conversations de grandes personnes, ça me fatigue.
> ÉVA : Ils ont de la chance de t'avoir, tu es un bon fils.
> RUDI : Les nôtres aussi ont été de bons enfants avant de nous fuir[60].

Comme les enfants, il appelle les autres adultes « les grandes personnes » (expression que l'on retrouve aussi dans le texte de Jean-Yves Cendrey). C'est un ensemble d'êtres humains dont lui-même ne fait pas partie et qu'il avoue haïr. Pourtant, ce fils idéal cherche désespérément à confier à ses parents son monstrueux secret (« *Ce bouquet de chardons, tes crimes* », p. 21) durant tout le tableau IV mais ceux-ci ne peuvent ou ne veulent pas l'entendre. Pourtant, la question de la sexualité ne semble pas être un tabou pour eux.

> LE MAÎTRE : Papa, maman ! Si vous saviez, je ne suis pas gentil du tout.
> GEORGES : Mon sperme était inodore et bien blanc, de sorte que nous avons eu un fils à la peau très claire, mais cela nous était indifférent, complètement égal.
> C'est la raison pour laquelle, mon chéri, tes cheveux ne sentent rien et tes yeux sont si pâles – la semence laiteuse de ton papa.
> ISABELLE : Tu es l'homme le plus gentil que je connaisse, mon doucet.
> LE MAÎTRE : J'ai parfois un comportement que vous n'approuveriez pas. […] Maman, papa, je me conduis très mal avec les enfants qu'on me confie.

[59] Émilie Bouvry, « Réflexion clinique sur la perversion chez les auteurs de violence sexuelle » [en ligne], disponible sur http://www.psyetdroit.eu/wp-content/uploads/2011/12/EB-R%C3%A9flexion-clinique.pdf [consulté le 06.03.13].
[60] Marie NDiaye, *Les Grandes Personnes*, *op. cit.*, p. 18.

GEORGES : Ton sperme est-il aussi blanc que le mien ?
ISABELLE : Tu es doux et gentil et tu n'as pas à te sentir embarrassé par la question de papa, car là résident la splendeur de la création et le miracle de notre présence en ce monde.
Mon fils chéri, embrasse-moi.
LE MAÎTRE : Je les caresse et je les tripote – certains, je les ai… violés. […] Maman, je viole mes petits élèves.
ISABELLE : Ne raconte pas n'importe quoi, mon chéri.
Je ne t'aime pas quand tu es comme cela, avide d'histoires malsaines. […] Alors ne viens pas, mon doucet, nous confier des obscénités, en profitant de notre crédulité de vieux parents trop aimants.
GEORGES : Je ne parle que des sécrétions de ton corps.
ISABELLE : De ton sperme ou, si tu préfères, de ton foutre.

Elle rit.

LE MAÎTRE : Papa, ai-je le droit de violer mes élèves de huit ans ?
GEORGES : Voilà que tu recommences.
Il est temps que tu t'en ailles. Rentre dîner chez toi.
ISABELLE : Ne reviens pas avant de t'être rincé la bouche de toutes ces saloperies.
LE MAÎTRE : Mes parents, aidez-moi !
ISABELLE : Relève-toi !
GEORGES : Quelles drôles de manières ! Allez, debout.
Tu vas finir par nous mettre tout à fait mal à l'aise.
LE MAÎTRE : Que puis-je faire ? Que puis-je faire ?
Je n'ai pas d'amis, je n'ai que vous, mes chers parents.

Mais enfin, quel homme es-tu ? Quelle sorte d'homme es-tu[61] *?*

La pédophilie est considérée comme l'une des pires perversions possibles, mais elle a toute sa place au théâtre si l'on considère que « la représentation des interdits majeurs met à distance ce que les désirs humains ont de trop contraignant ; la formidable censure sociale est levée par le spectacle de toutes les transgressions[62]». La description du physique du Maître rejoint ce que nous avons déjà dit à propos de l'apparence du monstre dans la première partie : la laideur extérieure doit refléter la noirceur intérieure. Lucas se cache parmi ses victimes et son apparence, où domine la pâleur (nous associons le blanc à la pureté, à la virginité), lui permet de cacher d'autant mieux son noir secret sous le visage de l'innocence. Ce qui explique pourquoi « Les petits enfants se jettent dans ses bras et le mignotent car il a gardé la peau douce et pâle » (p. 63). Cela donne aussi une idée du physique idéal pour un comédien qui joue le rôle du Maître : cheveux blonds, yeux bleus, peau pâle…

Ce qui empêche *Les Grandes Personnes* de tomber dans la dénonciation morale primaire (que nous pouvons encore assimiler au rite d'expulsion du *pharmakon* : « désignons le monstre et chassons-le de notre communauté ») réside dans le fait que le Maître est lui aussi une victime, victime de ses propres parents et qu'il ne peut pas guérir de cette perversion,

[61] *Ibid*., p. 29-32.
[62] Anne Ubersfeld (1981), *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996, p. 282.

reçue comme un héritage. Si le Maître parvenait à se « purifier », de son trouble de la sexualité et de sa haine des adultes, il devrait rejeter ses parents pour ne plus être leur fils mais un homme parmi tant d'autres et cela n'est pas possible.

La pièce met en scène deux couples de parents qui abordent les troubles du comportement de leur progéniture bien différemment. Si les parents du maître (le couple Isabelle-Georges) n'ont pas voulu entendre les aveux de leur fils, quand Éva et Rudi retrouvent leur fils disparu depuis longtemps, ils cherchent à faire face à « Ceux qui logent dans la poitrine du fils ». Ces voix sont celles des parents biologiques du fils qu'Éva et Rudi ont adopté dans un orphelinat après leurs morts, certainement assassinés. Le fils a quitté la maison car « Ceux qui logent dans sa poitrine » lui ordonnaient de tuer ses parents adoptifs. Le couple Éva-Rudi, s'ils avaient eu conscience de ce qui se passait chez leur fils, auraient tenté de faire quelque chose dans le tableau VI.

> LE FILS : Oui, c'est à l'adolescence que j'ai commencé à les sentir se tortiller en moi […] et puis ils se sont mis à parler.
> Vous ne les entendiez pas ?
> ÉVA : C'est toi que nous entendions, personne d'autre.
> LE FILS : Ils grondaient et protestaient, ou alors ils geignaient, et leurs voix furieuses ou gémissantes sortaient par ma bouche avec un terrible écho.
> Rien ne leur convenait, jamais ils n'étaient heureux, ni en paix, ils m'appelaient "leur garçon" et voulaient en vérité que je leur rende justice.
> Qu'est-ce que je pouvais faire, moi, sinon tenter de les réduire au silence ?
> Mais ils ne se laissaient pas faire, ils connaissaient d'avance toutes mes ruses car ils m'avaient mis au monde et savaient tout de moi, ils m'avaient mis au monde et logeaient dans ma poitrine.
> Ils étaient impérieux, vous savez, ils étaient pleins d'assurance car le temps ne comptait pas pour eux.
> RUDI : Oui… Nous n'avons jamais rien su d'une chose pareille.
> Mais nous ne l'aurions peut-être pas crue, nous n'avons pas l'habitude de penser ainsi.
> ÉVA : Nous nous serions bien occupés de toi si nous avions su, nous t'aurions fait soigner, il n'y a rien là-dedans qu'un bon psychiatre ne puisse expulser.

Les mentions des voix et d'un psychiatre peuvent laisser présager une schizophrénie naissante (maladie apparaissant souvent à l'adolescence). La mise en scène se devra de choisir quant à la façon de traiter ces voix : il s'agira soit d'une hallucination auditive laissant deviner une maladie mentale (afin d'établir un parallèle entre les deux fils) ou d'une manifestation surnaturelle (la magie étant un thème d'écriture chère à Marie NDiaye, tout comme la famille). Éva et Rudi sont bien décidés à prendre leurs responsabilités de parents, même face aux « voix » meurtrières, alors qu'Isabelle et Georges se contentent de couvrir leur fils de louanges quand il aurait besoin d'écoute.

La question de la responsabilité vis-à-vis du membre de la famille qui « présente une pathologie grave[63] » est l'un des thèmes majeurs des *Grandes Personnes* : certains, comme Éva et Rudi, font face, mais d'autres se dérobent, c'est le cas de Georges et Isabelle. Ici, nous avons vu des cas d'enfants (bien que déjà adultes) malades et qui cherchent de l'aide auprès de leurs parents. Or, que se passe-t-il quand c'est la situation inverse qui se présente ?

b) Quand les parents retombent en enfance

Avec *Papa Alzheimer*[64] de Luc Tartar, il n'est plus question de troubles du comportement chez les enfants mais d'un parent âgé et des questions que cela pose à l'entourage. La maladie d'Alzheimer fait partie des démences préséniles évolutives, c'est-à-dire qu'elle se développe selon plusieurs stades, dont le nombre diffère selon les sources. Nous nous référerons à l'échelle de Reisberg, publiée en 1982 par le psychiatre Barry Reisberg, qui est devenue une référence mondiale. Elle comprend sept stades, les trois premiers sont qualifiés de « pré-déments » et les stades n° 4 à 7 de « déments ».

Stade 1 : Pas de déficit cognitif
- N'éprouve aucune difficulté dans la vie quotidienne.

Stade 2 : Déficit cognitif très léger
- Oublie les noms et l'emplacement des objets.
- Peut avoir de la difficulté à trouver ses mots.

Stade 3 : Déficit cognitif léger
- A de la difficulté à s'orienter dans un endroit inconnu.
- A de la difficulté à fonctionner au travail.

Stade 4 : Déficit cognitif modéré
- A de la difficulté à accomplir des tâches complexes (finances, magasinage, planification d'un repas avec des invités).

Stade 5 : Déficit cognitif relativement grave
- A besoin d'aide pour choisir ses vêtements.
- A besoin qu'on lui rappelle que c'est l'heure de la douche ou du bain.

Stade 6 : Déficit cognitif grave
- Perd la notion des expériences et événements récents de sa vie.
- A besoin d'aide pour prendre son bain, ou a peur de prendre son bain.
- A de plus en plus besoin d'aide pour aller aux toilettes ou est incontinent.

Stade 7 : Déficit cognitif très grave
- Utilise un vocabulaire très restreint qui se réduira bientôt à quelques mots seulement.

[63] Jean-Georges Lemaire, *op. cit.*, p. 79.
[64] Luc Tartar, *Papa Alzheimer* suivi de *Information sur le schnaps*, préface de Diane Pavlovic, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 2003. Création le 7 octobre 2003 au Théâtre d'Arras dans une mise en scène de Laurent Hatat.

- Perd la capacité de marcher et de s'asseoir.
- A besoin d'aide pour manger[65].

C'est la répétition de certains événements décrits dans le stade n° 2 qui finit par alerter l'entourage car les personnes atteintes ont mené une vie parfaitement normale jusque-là : « La démence survient chez des individus préalablement normaux dont les fonctions psychiques sont progressivement ou brusquement perturbées par une altération organique du cerveau[66]. » Il existe plusieurs affections consécutives à une « altération organique du cerveau » et Jean Thuillier cite pour exemples la syphilis non soignée, l'alcoolisme chronique (étrangement, la pièce éditée avec *Papa Alzheimer*, *Information sur le schnaps,* met en scène le huis-clos d'un fils avec sa mère qui sombre dans l'alcoolisme après la mort de son mari), la maladie d'Alzheimer et la démence sénile résultant d'une détérioration vasculaire. Il existe plusieurs descriptions des stades de la maladie d'Alzheimer allant de trois à sept stades.

Ce qui est effrayant avec la maladie Alzheimer, c'est son aspect évolutif mais inéluctable : actuellement, il n'existe pas de traitement curatif de la maladie. Les familles sont démunies face à leur parent qui ne les reconnaît plus, devient agressif, perd l'appétit et se met en danger. Nous avons déjà vu un bel exemple de la maladie d'Alzheimer avec la pièce *Blanches* de Fabrice Melquiot étudiée dans le chapitre consacré au théâtre jeune public. Si le texte mettait en avant le point de vue d'une petite fille sur les troubles du comportement de sa grand-mère, *Papa Alzheimer* nous présente le désarroi d'un fils adulte face à la maladie de son père. Nous retiendrons la description de la maladie citée plus haut car *Papa Alzheimer*, une pièce « en scènes et ruptures[67] », est composée de sept scènes (comme les stades sur l'échelle de Reisberg) et quatre ruptures. Si l'on en croit la dédicace et la citation placées en exergue de la pièce, Luc Tartar a eu lui-même à faire face à la maladie d'un parent.

À mon père
À Alain
À Diane

Février 1992.
Le diagnostic tombe : maladie d'Alzheimer.
Comment ça s'écrit ?

Journal

[65] Société Alzheimer Canada, « L'échelle de détérioration globale » [en ligne], disponible sur http://www.alzheimer.ca/fr/About-dementia/Alzheimer-s-disease/What-is-Alzheimer-s-disease/Global-Deterioration-Scale [consulté le 25.07.13].
[66] Jean Thuillier, *La Folie*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 18.
[67] Luc Tartar, *Papa Alzheimer*, *op. cit.*, p. 7.

Le thème d'un parent malade est fréquemment traité du point de vue de l'enfant encore jeune, mais peu de textes existent du point de vue de l'enfant devenu adulte. Si Luc Tartar choisit de traiter ce sujet difficile (difficulté accrue par son aspect partiellement autobiographique), il opte pour un certain humour qui est présent tout au long de la première scène intitulée « Et papa est toujours vivant ». Brutus, le fils qui donne indirectement son titre à la pièce car c'est de son point de vue que nous suivrons la maladie d'Alzheimer de son père, joue un duo comique avec la crieuse de journaux en répétant ces deux phrases en alternance : « le pape est mort »/« papa est vivant ». Brutus ne veut pas croire la nouvelle, il est très choqué à l'idée que l'on annonce peut-être la mort du pape alors que celui-ci est vivant. Il rapproche évidemment la situation du pape (du latin ecclésiastique « *papa* »), donné pour mort sans confirmation, à celle de son propre père qui lui est toujours vivant mais absent à lui-même, comme déjà mort. Dans la première scène, la maladie d'Alzheimer est à un stade très avancé, certainement le septième sur l'échelle de Reisberg.

Pour la crieuse, le fait que le père de Brutus est vivant n'est pas un événement, alors que s'il assassine son père « Avec de votre part un peu d'acharnement bien placé… Ça fera peut-être un entrefilet… » L'article se trouvera classé dans les faits divers, catégorie journalistique abordée dans le troisième chapitre de la première partie. Brutus n'est pas censé avoir pitié de son père car il porte le même prénom que le fils adoptif de Jules César qui l'a assassiné. L'homme politique, en mourant, se serait exclamé : « *Tu quoque mi fili* », phrase que nous retrouvons dans l'extrait de la pièce donnée ci-dessous. Pourtant, Brutus, malgré un prénom prédestiné pour un enfant parricide, n'arrive pas passer à l'acte. Le personnage, après une suite de répliques courtes qui donne un rythme très vif au début de la pièce, donne son premier monologue où il détaille l'état de santé de son père et pourquoi il ne peut rien faire. Si le tableau s'intitule « Et papa est toujours vivant », le récit du fils montre un corps dépourvu de conscience.

> Quand j'ouvre la porte de sa chambre il me tourne le dos. Ce serait facile de surgir derrière son fauteuil avec un couteau de cuisine ou de l'étouffer avec les quatre oreillers qui le maintiennent tant bien que mal dans son lit. Quatre oreillers. On se demande comment lui-même ne s'y noie pas. J'arrive à pas feutrés. Je prends mon courage à deux mains et je lui saute dessus avant qu'il ait eu le temps de dire ouf. Objection. Il ne parle plus depuis longtemps et ne risque pas d'appeler au secours. Il ne parle plus. Passe son temps à regarder. Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a dans son regard ? Quelque chose du style "Qu'est-ce que t'attends pour me délivrer ?" ou bien une injonction qui dit "Laisse-moi tranquille. Veux-tu bien me ficher le camp ! Qui t'autorise à porter la main sur moi ? Je suis ton père. Je n'ai pas fini mon temps. *Tu quoque mi fili*…" Qu'est-ce qu'il y a dans ton regard ? Il est sourd. Ma question reste en plan et moi les bras ballants. Je soulève un peu les draps du lit. Pourquoi ? La sonde

> est en place et les jambes sont si maigres. Je change la chaîne de la télé. Il y a longtemps que je n'achète plus d'éclair au chocolat et que je n'essaie plus de le faire écrire sur son cahier. En même temps que l'usage de la parole il a perdu quelques gestes simples. Tenir une cuillère. Sans parler d'un stylo. Je sors une ardoise. Blanche. Achetée au magasin avec son feutre effaçable à sec. J'écris quelques mots : "Bonjour. Je suis Brutus. Tout va bien. Tu peux t'en aller si tu veux. Je t'aime." J'attends quelques minutes. Combien de temps faut-il aux mots magiques pour parvenir à destination ? Vont-ils trouver leur chemin dans ce corps rabougri ? Dans cet amas d'organes et de muscles atrophiés... Et aussi cette question : reste-t-il quelque chose du cerveau lui-même ? Paniqués par l'absence des connections habituelles les mots s'encastrent dans des culs de sac… […] Que faire pour que ça s'arrête ? Et comment ne pas céder à la tentation de mon propre anéantissement ? Retourner contre moi-même le couteau de cuisine. Et qu'on n'en parle plus.

La crieuse enchaîne alors avec une nouvelle plus fraîche : « Dernière minute ! Brutus est mort ! », ce que l'intéressé s'empresse de démentir. Elle a mélangé les informations et continue de colporter des nouvelles sans confirmation. Lui est vivant, mais une nouvelle épreuve l'attend. L'idée du couteau de cuisine sera présente tout au long de la pièce, de deux façons : pour papa Alzheimer, il s'agira d'une véritable arme blanche. Pour son fils, il s'agira d'un couteau symbolique, d'une métaphore pour le cancer qu'on lui diagnostique lors de la deuxième rupture (les ruptures, contrairement aux scènes, ne portent pas de titre). Ce cancer, nous n'en saurons pas sa localisation, seulement qu'il est à un stade très avancé.

La scène 3, « Dans l'escalier », est le premier tableau où nous entendrons Papa Alzheimer, au tout début de sa maladie. Les scènes ne se déroulent pas dans un ordre chronologique, la succession des stades de l'échelle de Reisberg est bouleversée. La logique du public est ainsi mise à mal, il doit lui aussi affronter la confusion, tout comme les malades d'Alzheimer. Pour sa première apparition, Papa Alzheimer a une première crise de prosoagnosie (ne pas pouvoir reconnaitre un visage connu). Sa femme se trouve à l'hôpital, il est seul à la maison avec son fils mais il semble ne pas le reconnaître, son visage lui est devenu parfaitement étranger en quelques secondes.

> Je suis chez moi dans l'escalier tandis que ma femme est à l'hôpital. Cet énergumène qui se vautre dans le canapé c'est mon fils. Mais ce soir le marteau me tombe dessus et j'ai beau me concentrer sur cet individu sa tête ne dit rien. Je descends quelques marches pour mieux l'observer. Le bois craque ce qui attire son attention. Décidément ce visage m'est inconnu. Il faut agir vite. Je lance à cet intrus ce qui me passe par la tête : Monsieur qu'est-ce que vous faites là ?

Papa Alzheimer explique sa présence par une déduction : cet homme dans son salon et qu'il ne connaît pas, c'est un cambrioleur, un voleur, l'énergumène, un type, un mec... Quand Brutus prend conscience de ce qui se passe, il a peur, ce dont Papa Alzheimer se rend bien compte : « Dans les yeux de l'énergumène une frayeur soudaine », « L'individu est livide »…

La scène rend compte des difficultés à vivre avec un malade souffrant de la maladie d'Alzheimer : il ne reconnaît plus personne, ne sait plus ce qu'il fait (dans l'escalier il ne sait plus s'il doit monter ou descendre), il mange des aliments inappropriés en guise de petit-déjeuner (des carottes râpées quand Brutus veut lui donner une tartine), ne dort pas la nuit… Le fils vient de prendre conscience que son père disparaît petit à petit, qu'il ne pourra plus jamais être le « fils de son père » : « Insouciant de l'ordre du monde. Comment vivre maintenant que ton mal m'a été révélé ? Et avec lui le désordre du monde… »

Le mal se confirme dans la scène suivante, « la goutte d'eau ». Papa Alzheimer est en consultation pour évaluer l'avancée de la maladie qui touche maintenant le langage. Le docteur donne des consignes (retenir une suite de mots qui sont « poisson fleur banane maison », écrire son nom, donner le nom du président de la République, dessiner…) que le malade refuse de suivre, il ne répond pas aux questions… Ce sont des symptômes de la maladie : la motricité fine, comme écrire, devient de plus en plus difficile, à laquelle s'associent des épisodes d'anomie (difficulté à se rappeler des mots) et de paraphasie (substitution d'un mot par un autre). Sa parole est de plus en plus décousue : « Payer de sa personne pour ce vizir qui nage dans l'approximatif est vraiment trop cher. » Plus la maladie avance, moins le malade sera capable de parler (c'est le stade 7 sur l'échelle de Reisberg). La pensée de Papa Alzheimer reste logique car il sait que les mots qu'il prononce ne sont pas ceux qu'il devrait dire mais ils lui échappent comme de l'eau.

> La docteur dit "Ça va venir…" Je la connais sa liste mais les mots ne veulent pas sortir. Ils se prélassent au bout de ma langue. S'exhibent dans le désordre. Je regarde mon dessin. La goutte d'eau. Il faut voir les choses en face mon vieux. Tu es liquide. Désormais tout est liquide. Ta femme ton fils ta sœur. Le poisson. Liquide. La fleur. Liquide. La banane la maison les nuages les étoiles et jusqu'à cette femme qui t'annonce sans ménagement que le président de la République s'appelle Jacques Chirac. Dans quel monde on vit. La goutte d'eau. Ma parole. Elle va faire déborder le vase. Jardin oreille camion sapin fromage orange tableau bateau… Au secours… Ma femme mon fils ma sœur… Au secours…

Si Papa Alzheimer se débat avec ses capacités à communiquer qui lui échappent, son fils se bat contre son cancer. Dans son isolement, Brutus s'est fait une alliée. Il ne s'agit en aucun cas d'un membre du corps médical mais de son pied à perfusion. Comme dans toute la pièce de Luc Tartar, les noms sont importants car ils sont choisis pour leur très grande efficacité : en très peu de mots, ils véhiculent tout un imaginaire. Brutus trouve l'appareillage encombrant, il l'a d'abord appelé Berthe en hommage à Berthe au grand pied (surnom donné à la mère de Charlemagne), qui est devenu « Bertha » puis « la grosse Bertha » comme le canon utilisé par l'armée allemande lors de la Première Guerre mondiale. C'est, selon lui, un

nom approprié car le pied à perfusion est devenu son arme contre le cancer, un « désintégrateur de tumeur. Autant faire connaissance puisque dorénavant nous sommes condamnés à vivre côte à côte ».

Ce qui rend la pièce très drôle est le fait que Bertha répond à Brutus. L'objet est personnifié et, dans le cas d'une création, se pose le choix de la comédienne qui joue le rôle du pied à perfusion ou de la voix off. Dans la mise en scène de Laurent Hatat[68], la comédienne est sur scène, près de l'appareil. Il ne s'agit pas d'un homme trompant son ennui en soliloquant tout seul mais dialoguant avec une « entité ». Tout d'abord, la réaction de Brutus est le rejet de cette Bertha qui parle : « Je deviens dingue. Cancer au cerveau. Appeler l'infirmière. »

> Le burlesque est une façon de communiquer avec le monde. Quand le pied à perfusion se met à parler dans *Papa Alzheimer*, ce n'est pas pour désamorcer la violence de la situation en introduisant une dose d'humour, c'est tout simplement parce que le fils ne peut pas faire autrement que de parler à son pied à perfusion. C'est avec lui qu'il passe le plus clair de son temps, c'est avec lui qu'il dort, c'est donc avec lui qu'il parle. Sinon il tombe. Voilà un personnage de "clown" qui s'appuie sur son pied à perfusion pour rester debout. […] Le burlesque ne cache pas la violence de la situation, il en est son expression[69].

Au-delà de l'explication logique, cette situation étrange renvoie Brutus à la maladie de son père, qui s'accompagne parfois d'hallucinations. La maladie d'Alzheimer étant favorisée par certains facteurs héréditaires, Brutus ne peut pas affronter en même temps un cancer et les premiers symptômes d'une démence présénile. Il finit par s'évanouir devant cette possibilité et c'est cette notion d'hérédité, l'idée de prendre sa place dans un arbre généalogique, qui fait le lien avec la rupture 3 : Brutus doit faire un don de sperme afin de conserver toutes ses chances de pouvoir être père un jour, le traitement contre le cancer étant si agressif qu'il provoque une stérilité. Si Brutus refuse, sa lignée s'arrêtera avec lui. Il n'aura pas la chance de devenir « papa » à son tour, si le cancer lui en laisse l'occasion. On apprend dans la scène suivante que le cancer en est à un stade 3 et que Brutus souffre. Le personnel médical lui a installé une pompe à morphine. Nous retrouvons là la métaphore du couteau car la grosse Bertha décrit la douleur comme un « Coup de couteau fulgurant qui te prend par surprise et qui te plie en deux », ce que Brutus confirme plus loin, une explication plus symbolique et moins médicale de cette douleur.

[68] Création le 07 octobre 2003 au Théâtre d'Arras.
[69] Fanny Prud'homme, « Portrait d'auteur, Luc Tartar » [en ligne], disponible sur http://www.luc-tartar.net/page.php?r=5&id=5 [consulté le 24.07.13].

> Je lutte au corps à corps maudissant cette bourgade étroite cette belle endormie dans laquelle rien ne se passe pas même la mort du père. Ville apathique. Coma général et dépassé. Je murmure à chaque pas des prières et des incantations. Que quelque chose bouge… Que quelque chose bouge… Victoire. Après plusieurs années d'essais infructueux et d'attente fébrile quelque chose a bougé. Une cellule. Puis deux. Puis trois… Aïe. Coup de couteau fulgurant qui me plie en deux. J'observe mon nombril. Ô Père. L'impensable est arrivé. J'ai retourné contre moi-même le couteau de cuisine. Tu es vivant. Et c'est moi qui meurs.

Ironie du sort, Brutus priait pour que quelque chose advienne, en espérant à mots couverts la mort de son père. C'est son corps qui lui a répondu, des cellules ont commencé à se multiplier. Lui est en train de mourir à cause de son corps mais ses facultés intellectuelles sont intactes alors que le corps de son père aurait pu vivre bien plus longtemps si son cerveau n'avait pas été malade.

La métaphore du couteau et de la mort devient de plus en plus présente. La scène 6 s'intitule tout simplement « Couteaux » (au pluriel). La maladie a encore progressé et Papa Alzheimer ne va plus quitter sa chambre à l'hospice. Sa femme vient lui rendre visite bien qu'il ne la reconnaisse pas et l'appelle « maman ». Il prend une cuillère et appelle cela un couteau. Dès qu'il est question de couteau, son fils apparaît.

> **Papa Alzheimer** *(brandissant un couteau)* : Une cuillère pour maman…
> **La vieille** : Une cuillère ? Allons. C'est un couteau.
> **Papa Alzheimer** : Raté.
> *(Le couteau tombe.)*
> **La vieille** : Tiens, quelqu'un va venir. C'est un homme. *(Entre Brutus. Il s'empare du couteau)* Ne te retourne pas. Il y a quelqu'un derrière toi.
> **Papa Alzheimer** : Qui ?
> **La vieille** : Quelqu'un qui brandit un couteau.
> **Papa Alzheimer** : Enfin. C'est toi mon fils ? *(Temps)* Eh bien quoi tu as perdu ta langue ?
> **La vieille** : Il n'a pas de conversation. Il est mort.

Alors que le père est malade, la vieille considère que son fils, lui, est déjà mort parce qu'il ne dit rien : ne plus avoir accès à la parole, ne plus pouvoir communiquer avec l'autre, c'est une sorte de mort. Si le fils, même mourant d'un cancer, pourra toujours parler, ce n'est pas le cas de Papa Alzheimer dont le discours devient de plus en plus confus et décousu. Toutefois, cette scène comporte encore l'humour burlesque qui caractérise l'écriture de Luc Tartar : l'entrée du fils muet armé du couteau peut s'apparenter sur scène à une parodie de film d'horreur ou de la Mort armée de sa faux venue chercher Papa Alzheimer.

Cette apparition préfigure la dernière scène intitulée « Dernière minute ». Papa Alzheimer est mort, Brutus est allongé dans le lit de sa chambre à l'hospice en travaux. Il y a un grand trou dans le mur qui donne sur du vide : peut-être un accès au néant qui avait empli

le cerveau de Papa Alzheimer ? Le fils en deuil livre au public un dernier monologue avant de quitter définitivement la scène où il fait cet aveu terrible : il est soulagé que Papa Alzheimer soit enfin mort.

> J'ai gagné. Il est mort cette nuit. Seul. Dans son sommeil. Je n'ai pas su manier le couteau. […] Regarde. C'est l'hospice. Insensiblement mes pas m'y ont conduit. L'établissement est en travaux. […]
> *(Temps)*
> Je suis debout. À mes pieds dans les gravats de sa chambre une tâche blanche. L'ardoise magique. En l'absence définitive de leur destinataire quelques mots me reviennent à la figure. *(Temps)* "Bonjour. Je suis Brutus. Tout va bien. Tu peux t'en aller si tu veux. Je t'aime."
> *(Temps)*
> Papa. Tu ne parles plus depuis longtemps mais je me souviens de ton regard. Je n'ai plus de colère. Juste une question de dernière minute : Papa. Qu'y avait-il dans ton regard ?

Brutus évoque une dernière fois la difficulté à communiquer avec un malade souffrant d'Alzheimer, ainsi que la cruelle ironie de la maladie : si le corps du parent est toujours là et bien vivant, son esprit a disparu. Comment prendre des décisions et respecter ses dernières volontés dans de telles conditions ? L'évocation de l'ardoise magique, par laquelle Brutus cherchait à communiquer avec son père, déjà présente dans la première scène, nous indique que la pièce se finit en une boucle sur elle-même. L'humour de Luc Tartar est présent là encore pour que le public quitte le théâtre sur une note plutôt légère. On ne peut que compatir aux malheurs de Brutus et redouter de se trouver confrontés à une telle situation (pitié pour le malade, frayeur pour ses parents)... Toutefois, les derniers mots de la pièce s'apparentent à une pirouette qui prête plus à sourire qu'à une *catharsis* selon Aristote[70].

> **La femme de ménage** *(ramassant un journal par terre)* : Tiens. Un journal. *(Elle lit)* Papa Alzheimer est mort. *(Temps. Incrédule)* Papa Alzheimer est mort ?
> *(Elle se dirige vers le trou dans le mur. À la cantonade)*
> Papa Alzheimer est mort ! Et le pape est toujours vivant ! Dernière minute : Papa Alzheimer est mort et le pape est toujours vivant…

Papa Alzheimer est finalement mort mais le pape, lui, est toujours vivant. La femme de ménage a pris la place de la crieuse de journaux du début et le rapprochement entre les deux hommes est toujours là. Pourquoi ce petit appendice ? Parce que la femme de ménage amène une objectivité : la nouvelle de la mort de Papa Alzheimer devient officielle aux yeux du monde grâce au journal. Brutus devra faire le deuil définitif de son enfance, le temps où il pouvait s'endormir partout et dans n'importe quelle condition car il savait que son père

[70] Nous verrons dans la troisième partie la *catharsis* par le rire de façon plus approfondie.

veillait sur lui. Avec la maladie d'Alzheimer, la situation était devenue bien différente : les enfants se retrouvent à être parents de leurs géniteurs.

Les espaces abordés dans ces pièces de famille sont souvent des lieux intimes et privées (maisons de campagne, logis, hôpitaux…). La famille veille jalousement sur les siens, qu'elle soit bienveillante ou nocive. Le théâtre nous permet de pénétrer dans l'intimité des familles, nous révèle ce que parfois elles préfèreraient cacher et les écritures dramatiques contemporaines comportent elles aussi des familles monstrueuses qui n'ont rien à envier ni aux Atrides ni aux Labdacides du théâtre antique grec. Chacune des familles étudiées n'est pas une famille heureuse, et pour supporter de vivre ensemble (ou se résoudre à ne plus vivre ensemble) chacune « organise spontanément son fonctionnement et détermine ses règles », pour reprendre les mots de Jean-Georges Lemaire. Or, nous avons vu que ces familles adoptent des fonctionnements qui nous paraissent étranges, voire moralement condamnables : l'indifférence, le mensonge, le déni, l'inversion des rôles…

Nous pouvons alors nous interroger sur ce qui pousse les auteurs dramatiques à écrire des pièces mettant en scène de telles familles. Quelle est la nécessité, aujourd'hui, de voir et d'entendre cela au théâtre ?

L'efficacité de ces pièces repose sur plusieurs choses : nous aurions besoin de voir sur scène des familles « anormales », « transgressives », « déviantes », s'abandonnant à toutes les horreurs, pour mieux nous rassurer sur la « normalité » de nos propres familles. L'intérêt du spectateur est à la fois excité par ce qu'il voit et sa raison rassurée car il peut penser vivre au sein d'une famille « normale ». Plus les familles sont monstrueuses, plus le spectateur est rassuré vis-à-vis de sa propre famille. Au théâtre, la famille a cette faculté de s'adresser à la fois aux émotions primaires (par le voyeurisme) et à la morale.

De la part des auteurs, il y a aussi des raisons plus intimes : si Michel-Marc Bouchard écrit sur la famille, nous l'avons vu, c'est à cause d'une « blessure » datant de l'enfance. Ses pièces ont manifestement une certaine dimension autobiographique. Pour lui, le théâtre permet d'exorciser des événements traumatiques (dans la lignée de la *catharsis* freudienne) : il raconte pour se libérer de quelque chose. Marie NDiaye dénonce quant à elle une situation qu'elle juge condamnable : on ne protège pas le monstre qui s'en prend à de plus jeunes et plus faibles membres de la communauté. D'une façon plus détournée, la pièce de Daniel Danis demande comment protéger les enfants de parents malades quand ceux-ci sont encore trop jeunes pour comprendre les implications de la maladie. La situation est étrangement

similaire chez Luc Tartar : être adulte et connaître la maladie dont souffre son parent ne rend pas la situation plus facile pour autant.

Au-delà du théâtre, il existe une tendance actuelle à l'exhibition de ce que l'on préférait taire. Les murs de la maison familiale devaient protéger des regards et des intrusions. Aujourd'hui, les protections mises en place par les individus et les familles « pour survivre aux assauts des relations interpersonnelles, qu'elles proviennent d'une microsociété (famille, entourage, proches) ou d'une macrosociété (ville, pays, culture)[71] », tendent à la fois à s'accentuer jusqu'à devenir pathologique ou, au contraire, à s'effriter. Si les histoires tiennent tant de place sur les scènes de théâtre, c'est que l'on cherche à vérifier cette formule de Régis Auffret, tiré de son roman *Asile de fous* : « Vous avez dû trouver cette famille étrange, mais plus encore que les histoires d'amour, toutes les familles sont des asiles de fous[72]. »

Il existe d'autres espaces clos qui permettent tous les fantasmes liés à la maladie mentale. Ce sont, bien sûr, ceux relevant des services publics : les hôpitaux psychiatriques bien sûr, mais aussi les prisons. Des lieux parfaits pour le théâtre qui aime les histoires se déroulant selon une unité d'action et de lieu depuis le XVII^e^ siècle, époque du « grand renfermement » selon la formule de Michel Foucault.

[71] Virginie Gagnon-Carignan, *Dynamique communicationnelle et Aliénation identitaire. Étude de la pièce* Celle-là *de Daniel Danis*, mémoire de recherche, Faculté des études supérieures de l'Université de Laval, Québec (Canada), 2006, p. 104.
[72] Régis Jauffret, *Asile de fous*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 238-239.

Chapitre II : Le « cercle sacré[1] »

La famille était considérée, dans le chapitre précédent, comme un espace intime exposé sur le plateau. Toutefois, il ne faut pas prendre ce terme d' « espace » au sens strict car les pièces mettant en scène des familles ne se déroulent plus dans un lieu unique. La famille crée, où qu'elle se réunisse, son espace des névroses. Quand le théâtre a mis à bas le quatrième mur, le spectateur est entré dans le « territoire d'intimité[2] » familial transposé sur le plateau. Cet espace scénique, aujourd'hui, peut prendre toutes les formes possibles, des lieux totalement imaginaires ou déjà existants : les pièces de théâtre peuvent se dérouler dans un lieu public, c'est-à-dire un espace accessible à tous. Parmi les bâtiments publics, il existe des lieux, toutefois, moins accessibles que d'autres et, parmi ces équipements, plusieurs sont liés à la maladie mentale. L'hôpital psychiatrique, bien sûr, mais aussi la prison (80% des détenus présenteraient des troubles psychiatriques) et parfois, les maisons de retraite (ces établissements peuvent avoir différents statuts : privés, associatifs ou publics – ils dépendent, dans ce dernier cas, du secteur hospitalier, de la commune ou du département).

La frontière entre les hôpitaux psychiatriques et les institutions pénitentiaires est parfois bien mince, quand on prend en compte les difficultés qu'a la justice à établir la responsabilité pénale de certains prévenus en vertu de l'article 122-1 du code pénal : « N'est pas pénalement responsable la personne qui était atteinte, au moment des faits, d'un trouble psychique ou neuropsychique ayant aboli son discernement ou le contrôle de ses actes. » Cette situation n'est pas nouvelle car les deux établissements ont longtemps partagé la même mission, celle définie par le fameux édit royal de 1656, l'« portant établissement de l'Hôpital général pour le renfermement des pauvres mendiants de la ville et faubourg de Paris ». Il s'agit de regrouper en une même unité administrative diverses structures déjà existantes dont la mission était de recueillir les nécessiteux de Paris sans distinction : « de tous sexes, lieux et âges, de quelque qualité et naissance, et en quelque état qu'ils puissent être, valides ou invalides, malades ou convalescents, curables ou incurables[3] ». L'Hôpital général avait pour mission d'accueillir tous les mendiants de la ville (et tous ceux dont la famille cherchait à se débarrasser monnayant finance) : indigents, enfants trouvés, insensés, vénériens, épileptiques,

[1] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1972, p. 16.
[2] Robert Neuburger, *Les Territoires de l'intime*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 12.
[3] Michel Foucault, *ibid*., p. 60.

invalides, aveugles, mauvaises filles, débauchés, idiots, vieillards… Il s'agissait de fournir abri, nourriture et, si possible, une activité productive au sein de leur structure d'accueil, mais il n'est pas encore question de soins médicaux ou de thérapeutique. Les « insensés » ne sont pas considérés comme une catégorie à part nécessitant un accueil particulier.

Les villes du royaume qui en avaient les moyens ont établi sur leur territoire des établissements calqués sur le modèle de l'Hôpital général, auquel il faut ajouter les dépôts de mendicité (instituts civils pour les plus pauvres) ainsi que les maisons de force (institutions d'enfermement privées où l'on entrait par lettres de cachet). Très vite, la surpopulation, la mauvaise réputation de ces institutions et le manque de moyens financiers ont rendu nécessaire une réforme sur de nombreux points (les conditions d'habitation, l'hygiène, la nourriture…) dont la nécessité de séparer les insensés des autres pensionnaires car ils demandaient, en terme de soins, des mesures spécifiques. Il n'était plus possible de les renvoyer dans leurs familles qui s'en étaient chargées jusque-là avec plus ou moins de bonheur, quand ils en avaient encore une. Il devenait évident que des « asyles » devaient leur être réservés.

> Toujours est-il que l'internement des insensés pose désormais un problème qui se trouve officialisé par *l'Instruction sur la manière de gouverner les Insensés, et de travailler à leur guérison dans les Asyles qui leur sont destinés*, qui paraît en 1785 sur ordre du gouvernement. […] On retrouve dans l'introduction les mots d'ordre de la philanthropie : "C'est aux êtres les plus faibles et les plus malheureux que la Société doit la protection la plus marquée et le plus de soins." Ce sont, outre les enfants, les insensés. "S'ils excitent la pitié, on est pour ainsi dire, porté à les fuir, pour éviter le spectacle déchirant des marques hideuses qu'ils portent sur leur figure et sur leur corps de l'oubli de leur raison[4]."

Ce qui prévaut, outre les problèmes matériels et philosophiques que posent les insensés, c'est la nécessité de les soustraire à la vue du reste de la société qui éprouve un mélange de pitié et de répulsion à leur égard. Par ailleurs, les auteurs du rapport utilisent le mot « spectacle » pour désigner l'aspect pitoyable des insensés. Enfermer les insensés, c'est aussi les soustraire à la vision des habitants de la ville.

C'est cette tendance naturelle, selon Rousseau, à éprouver « une répugnance innée à voir souffrir son semblable[5] », qui a entraîné ce renfermement des insensés. L'idée de *catharsis*, au sens de purgation, n'est pas loin : purifier la société de ses éléments « les plus faibles et les plus malheureux » en les enfermant dans des lieux prévus à cet effet… Les idées

[4] Claude Quétel, *Histoire de la folie*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2009, p. 182.
[5] Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1755, cité dans Claude Lévi-Strauss (1962), « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme » dans *Anthropologie structurale*, t. II, Paris, Plon, coll. « Pocket », 1996, p. 50.

philanthropiques de l'époque cherchent à mettre en avant la nécessité d'un traitement thérapeutique qui passe par l'organisation de l'institution. Le chemin fut long pour arriver à nos établissements modernes et l'on peut juger de cela avec Esquirol, l'un des premiers aliénistes, qui a dressé un portrait terrifiant des structures de son époque dans un rapport destiné aux pouvoirs publics, *Des établissements consacrés aux aliénés en France, et des moyens de les améliorer*, repris dans le *Dictionnaire des sciences médicales*.

> Ces infortunés qui éprouvent la plus redoutable des misères humaines, sont plus maltraités que des criminels, et réduits à une condition pire que celle des animaux. Je les ai vus nus, couverts de haillons, n'ayant que la paille pour se garantir de la froide humidité du pavé sur lequel ils sont étendus. Je les ai vus grossièrement nourris, privés d'air pour respirer, d'eau pour étancher leur soif, et des choses les plus nécessaires à la vie. Je les ai vus livrés à de véritables geôliers, abandonnés à leur brutale surveillance. Je les ai vus dans des réduits étroits, sales, infects, sans air, sans lumière, enchaînés dans des antres où l'on craindrait de renfermer les bêtes féroces que le luxe des gouvernements entretient à grands frais dans les capitales. Voilà ce que j'ai vu presque partout en France, voilà comment sont traités les aliénés presque partout en Europe[6].

Les conditions de vie sont très difficiles, le taux de mortalité est élevé et les soins médicaux sont largement insuffisants (quand ils existent). Cette vision de l'hôpital psychiatrique comme véritable maison de l'horreur prévaut encore, si ce n'est que les chaînes et la camisole de force ont été remplacées par les psychotropes. La contention est toujours là, mais les cris et l'agitation ont disparu pour transformer ces lieux en « grands aquariums tièdes » (l'expression est de Michel Foucault) sous l'effet des neuroleptiques. On enferme les fous, on les maintient tranquilles et on espère que leur état va s'améliorer de lui-même. Ainsi la société a l'illusion de s'occuper de ses « insensés » sans toutefois que le retour à la vie dite « normale » soit possible. Ne plus « voir » le problème signifie qu'il n'existe plus.

Le théâtre aime les lieux fermés auxquels leur accès restreint à un petit groupe de personnes donne une aura mystérieuse. Comment les écritures dramatiques mettent-elles en scène les différents lieux de la pathologie psychique, l'hôpital psychiatrique, la prison et plus rarement la maison de retraite (la maladie d'Alzheimer déjà vue est parfois considérée comme une forme de démence sénile) ?

L'auteur peut laisser planer le mystère quant à où se passe l'histoire tout en donnant quelques indices que le lecteur/spectateur est libre d'interpréter : un « docteur » dont on ne sait s'il est médecin ou non, un lieu clos dont on ne peut s'évader que difficilement (on

[6] Jean-Étienne-Dominique Esquirol, « Maison d'aliénés » dans *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXX, Paris, Panckoucke, 1818, cité par Claude Quétel, *op. cit*., p. 264-265.

suppose alors qu'il s'agit d'un hôpital ou d'une prison)… Le théâtre contemporain offre plusieurs de ces énigmes dramaturgiques qui, paradoxalement, parlent peu de l'institution psychiatrique elle-même mais en disent long sur la société…

1) Des hôpitaux qui « font eux-mêmes fonction de remède[7] »

L'hôpital psychiatrique est en lui-même un endroit théâtral : il pose une unité de lieu, des personnages qui jouent une partition très précise (les malades, les médecins, le personnel infirmier), des thèmes récurrents comme les médicaments, les traitements, les différentes affections, et la déconstruction du temps (temps réel, temps subjectif, le temps passé « dedans » et « dehors). Tous les éléments préalables à l'écriture d'une pièce sont déjà réunis, et le cinéma ou le roman s'en inspirent aussi, comme le film *Shutter Island*[8] de Martin Scorcese, qui est une adaptation du roman homonyme de Dennis Lehane[9]. L'histoire se passe dans un hôpital psychiatrique où les médecins découvrent les effets des psychotropes et de la lobotomie dans les années cinquante.

Il est difficile, quand on aborde ce sujet, de ne pas se demander où s'arrête l'imagination des auteurs et où commencent leurs expériences personnelles (s'il y en a eu) de la maladie mentale. Elle peut inspirer les auteurs (qu'il s'agisse d'un événement vécu ou d'une réflexion plus globale sur la société) sans qu'eux-mêmes aient fait l'expérience de l'internement. Il ne s'agira pas non plus de chercher à « psychanalyser l'auteur », selon la formule de Jean Bellemin-Noël[10], bien qu'il y ait, pour certains, une dimension autobiographique dans leurs textes (c'est le cas de la pièce *Crises*[11] du Suédois Lars Norén).

Les pièces qui prennent pour décor l'hôpital psychiatrique se placent dans une certaine tradition de l'écriture dramatique car le théâtre privilégie depuis longtemps les lieux fermés et

[7] Jacques Tenon, *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1788, cité par Claude Quétel, *op. cit.*, p. 191.
[8] Martin Scorsese, *Shutter Island*, Phoenix Pictures/Sikelia Productions/Appian Way/Hollywood Gang Productions/Paramount Pictures 2010.
[9] Dennis Lehane (2003), *Shutter Island*, traduction de Isabelle Maillet, Paris, Payot & Rivages, 2003.
[10] Jean Bellemin-Noël (1978), *Psychanalyse et Littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1983, p. 83.
[11] Lars Norén (1997), *Tristano* suivi de *Crises*, traduction de Arnau Roig-Mora, Jean-François Martinelli et Camilla Bouchet, Paris, L'Arche, 2007.

uniques (il s'agit à la fois d'une réminiscence du théâtre classique, mais aussi de la faisabilité des changements des décors). Les lieux clos ont toujours été perçus comme une source d'angoisse et, dans l'idée de la *catharsis* selon Aristote, le public doit être effrayé. Les hôpitaux psychiatriques sont tout indiqués pour cela car ils cumulent les aspects angoissants (la maladie mentale en plus d'une routine presque pénitentiaire) et cela, dès la genèse de cette institution, quand elle a remplacé à l'époque classique, selon la thèse de Michel Foucault, les léproseries du Moyen Age comme lieu d'exclusion ultime.

> La lèpre se retire, abandonnant sans emploi ces bas lieux et ces rites qui n'étaient point destinés à la supprimer, mais à la maintenir dans une distance sacrée, à la fixer dans une exaltation inverse. Ce qui va rester sans doute plus longtemps que la lèpre, et se maintiendra encore à une époque où, depuis des années déjà, les léproseries seront vides, ce sont les valeurs et les images qui s'étaient attachées au personnage du lépreux ; c'est le sens de cette exclusion, l'importance dans le groupe social de cette figure insistante et redoutable qu'on n'écarte pas sans avoir tracé autour d'elle un cercle sacré[12].

Ce fameux « cercle sacré » se forme autour de celui qui est exclu et l'insensé prendra la suite du lépreux quand la maladie de Hansen disparaîtra d'Europe. Son statut va alors changer : du « fou du village » que l'on tolère tant qu'il ne pose pas de problème, il devient « interné », celui qui vit dans un lieu qui s'apparente à une prison, sans l'être complètement. L'hôpital psychiatrique et la prison ont des points communs, dont le principal est certainement d'être associé à une expérience désagréable dans l'imaginaire collectif du fait de la perte de liberté de leurs « pensionnaires ».

Cette angoisse est présente pour tous les enfermements, volontaires ou non. Dans la pièce *Le Silence des neiges*[13] de Claude Delarue, un quatuor accepte l'invitation d'une cantatrice à la retraite à venir répéter dans son chalet à la montagne. L'isolement pèse rapidement sur les musiciens qui se mettent à entendre de la musique venant de la montagne elle-même (p. 34-35) : « Une rumeur, une sorte de musique qui venait à la fois des profondeurs du chalet et de l'extérieur, de la montagne, comme si un orchestre jouait dans l'espace. » Le fameux silence des neiges devient si assourdissant que le quatuor en fait une musique. La cantatrice à la retraite, devenue sourde, n'entend plus que son « terrible fracas intérieur » (p. 17).

[12] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 15-16.
[13] Claude Delarue, *Le Silence des neiges*, préface de Jean Bollery, Paris, Edilig, coll. « Théâtrales », 1989. Création en 1992 au théâtre Hébertot à Paris dans une mise en scène de Gabriel Garran.

Être enfermé dans un lieu inconnu est tout aussi effrayant, mais l'*Hôtel des deux mondes*[14] d'Éric-Emmanuel Schmitt est tout aussi inquiétant malgré les apparences. Il s'agit d'une zone d'attente pour les personnes dans le coma. C'est la mystérieuse docteur S. qui décide sur dossier si les pensionnaires sont renvoyés sur terre ou s'ils meurent. Quand le nouveau venu, Julien, apprend où il se trouve, il ne veut pas y croire. L'explication la plus simple est qu'il se trouve en « clinique » (p. 50) parmi des malades délirants. Lui, bien sûr, est totalement sain d'esprit et n'a rien à faire là.

> JULIEN *(se mettant à crier)*. Mort ! Je suis mort !
> *Les autres rient encore*.
> JULIEN *(secouant le Mage)*. Mais répondez, nom de Dieu ! Je suis mort et cela vous fait rigoler.
> LE MAGE. Remarquez que si vous l'êtes, nous le sommes aussi.
> *Et, irrésistiblement, cela déclenche un nouveau fou rire chez les trois pensionnaires.*
> JULIEN. Je suis tombé chez les fous, je ne reste pas une seconde de plus ici[15].

Le nouveau-venu finit par accepter l'idée de cette salle d'attente entre deux mondes. D'autres, qui sont là depuis plus longtemps, pensent toujours qu'ils se trouvent, par erreur, enfermés dans « un asile d'aliénés » (p. 129). L'ambulance, dans ce cas, se serait simplement trompée de service à l'hôpital. Ils ont été admis dans une unité psychiatrique et non aux urgences.

Le cinéma a beaucoup exploité les peurs irrationnelles (ou non) que peuvent susciter les lieux fermés. Un bel exemple, tiré d'un roman de Stephen King, est le film de Stanley Kubrick *Shining*[16] qui se passe, comme dans le cas de la pièce d'Éric-Emmanuel Schmitt, dans un hôtel isolé : un homme chargé de garder ce lieu durant la morte saison devient dément et le vieux bâtiment sinistre, la neige, le manque de lumière jouent un rôle essentiel, à la fois dans l'illustration de la folie et comme origine de celle-ci. Au-delà de la notion de lieu fermé en général, l'espace clos renvoie souvent indirectement à la maladie mentale : la chambre capitonnée ou la cellule de prison rappellent les loges où étaient enfermés les fous furieux et le théâtre sait exploiter cette caractéristique.

Les lieux clos et le manque d'espace deviennent vite angoissants. Pour certains, ils renvoient à des peurs archaïques (le cercueil est une image de mort) mais tous les endroits mentionnés ici ont un lien avec la maladie mentale. Les lits sont très présents dans les

[14] Éric-Emmanuel Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Paris, Albin Michel, 1999. Création en septembre 1999 au théâtre Marigny à Paris dans une mise en scène de Daniel Roussel.
[15] *Ibid*., p. 37.
[16] Stanley Kubrick, *Shining*, Warner Bros, 1980.

descriptions de décor représentant des hôpitaux psychiatriques (tout comme la chambre peu meublée)… La cellule de prison peut s'apparenter aux fameuses « loges » où étaient enchaînés les malades mentaux au temps de l'Hôpital général (quand ils ne vivaient pas dans des souterrains). Les congrégations religieuses se sont longtemps chargées des insensés et disposaient bien sûr d'une chapelle. Le bassin aquatique renvoie à l'hydrothérapie, un traitement recommandé par les médecins mais redouté par les malades. Le cercueil, comme dit plus haut, accompagne la mort. Le taux de mortalité dans les établissements accueillant les malades indigents était, jusqu'à récemment, très élevé. Les lieux de la maladie mentale sont les lieux du « renfermement » par excellence car, en plus de leur fonction, leur population et le matériel, médical ou non, que l'on peut y trouver font partie de ces éléments qui inquiètent. Pour un scénographe, il s'agit d'un formidable sujet de travail car le potentiel de la maladie mentale, pour un décor de théâtre, est très riche.

Au cinéma, la maladie mentale est plus souvent explorée en dehors des murs de l'hôpital psychiatrique. Contrairement au théâtre, les changements de décor posent moins de problèmes techniques. Néanmoins, on peut déceler quelques tendances quant à la représentation de la maladie mentale. Ainsi, la notion de double est souvent utilisée : ce double peut être une autre personne (c'est le cas dans les films *Fight Club*[17] ou *Black Swan*[18]) ou un être non-humain (la créature à tête de lapin qui accompagne Donnie Darko dans le film homonyme[19]). Ce double peut être une hallucination ou une projection, mais il se distingue par son costume de son « auteur ». Le personnage de Tyler Durden joué par Brad Pitt dans *Fight Club* porte des chemises hawaïennes aux couleurs voyantes qui contrastent avec les tenues plus discrètes du narrateur incarné par Edward Norton. *Black Swan* repose aussi sur une opposition des couleurs : Nina obtient enfin le rôle de la reine des cygnes mais, psychologiquement trop fragile, est obsédée par le cygne noir et la danseuse, plus sensuelle bien que moins douée, qui devient sa doublure. Au cinéma, la maladie mentale se manifeste à travers des aspects visuels (des visions floues, des costumes, des hallucinations…) qui sont assez difficiles à mettre en place au théâtre.

[17] David Fincher, *Fight Club*, Art Linson Productions/Fox 2000 Pictures/Regency Enterprises/Taurus Films, 1999. Le scénario est une adaptation du roman de Chuck Palahniuk (1996), *Fight Club*, traduction de Freddy Michalski, Paris, Gallimard, coll. « La noire », 1999.
[18] Darren Aronofsky, *Black Swan*, Protozoa Pictures/Phoenix Pictures, 2011.
[19] Richard Kelly, *Donnie Darko*, Adam Fields Productions/Flower Films/ Gaylord Films/Pandora Film, 2002.

Il existe, pour classer grossièrement, trois façons de décrire l'hôpital psychiatrique dans une pièce de théâtre : la scénographie onirique (ou l'hôpital théâtralisé), l'absence de description de décor que l'on pourrait appeler « scénographie du plateau nu » et bien sûr la scénographie proche du réel, dite « réaliste » ou illusionniste. Celle-ci s'éloigne peu du réel selon l'idée qu'une « bonne *mimèsis* est ainsi le théâtre d'un échange vivant et constant entre le modèle irreprésentable qui l'éclaire et la dérivation représentative qui le dote d'une réalité tangible[20] ». Les auteurs qui écrivent des pièces se passant dans ce genre de décor décrivent des objets usuels, que l'on s'attend à voir dans ce type de lieu, comme des lits. Ce qui est appelé ci-dessus « onirique » est un espace complètement revisité, qui explore les potentialités scéniques dans des scénographies résolument non-figuratives, tout comme dans le cas dit « du plateau nu » où l'auteur ne précise rien et opte pour « l'abandon d'indications scéniques relatives à la scénographie ou aux mouvements des acteurs[21] ». Une liberté totale est laissée aux scénographes, aux acteurs et aux metteurs en scène de créer l'espace de jeu. Au temps de l'aliénisme, les psychiatres avaient déjà relevé le côté théâtral de l'asile, dans les mots et dans les corps.

> Pour le coup, le regard aliéniste se trouve dramatisé, soumis à des coups de théâtre, à des manifestations imprévues et à des révélations soudaines, parce qu'il n'implique pas seulement l'observation d'un corps, mais aussi d'un esprit qui, lui, a toute faculté de mentir ou de se mentir, de biaiser, de se dérober à l'examen. L'"analyse" sera donc le recours premier de l'aliénisme […], mais doublée d'une conscience aiguë que l'usage des *sens* sur lequel elle prend appui devant l'incertitude du "spectacle" de la folie, peut-être profondément troublé. Le regard des "hommes de spectacle" (entendons des *spécialistes*) doit détecter simulations et dissimulations, démêler le vrai du faux, s'affranchir des apparences, ne jamais quitter la plus stricte attitude de soupçon[22].

Exceptionnellement, dans ce chapitre, il sera fait mention, en plus des textes dramatiques francophones, de quelques pièces traduites afin de voir comment est traité l'espace de l'hôpital psychiatrique dans différentes dramaturgies européennes. Pour cela seront étudiées *Equus* de Peter Shaffer qui propose une scénographie unique, censée représenter plusieurs lieux de façon non réaliste, *4.48 psychose* de Sarah Kane, une pièce caractérisée par sa quasi-absence de didascalie qui relève de la scénographie « du plateau

[20] Michel Guérin, *La Pitié*, Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », 2000, p. 301.
[21] Graham Saunders, *Love me or Kill me*, traduction de Georges Bas, postface de Edward Bond, Paris, L'Arche, 2004, p. 178.
[22] Juan Rigoli, *Lire le délire*, préface de Jean Starobinski, Paris, Fayard, 2001, p. 47-48. Pour les citations dans la citation, voir respectivement Walter Riese, « La méthode analytique de Condillac et ses rapports avec l'œuvre de Philippe Pinel » dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 93, 1968, et Alexandre-Jacques-François Brierre de Boismont, *De l'interdiction des aliénés et de l'état de la jurisprudence en matière de testament dans l'imputation de démence*, Paris, J.-B. Baillière, 1852.

nu ». *Crises* de Lars Norén a la particularité d'être partiellement autobiographique et de se jouer dans un décor réaliste certainement inspiré de l'expérience de l'auteur.

a) Maladie individuelle, folie collective

Les pièces se déroulant dans un hôpital psychiatrique parlent rarement de la maladie mentale, du quotidien ou des soins et thérapies. Ce sont souvent des prétextes pour poser un regard sans *a priori* ni concession sur ce qui se passe à l'extérieur des murs de l'asile à l'image du bouffon du Moyen Âge, le seul habilité à dire les vérités qui dérangent selon le principe que « Les bouffons, eux, procurent ce que les princes recherchent partout et à tout prix : l'amusement, le sourire, l'éclat de rire, le plaisir. Accordez aussi aux fous une qualité qui n'est pas à dédaigner : seuls, ils sont francs et véridiques. Et quoi de plus louable que la vérité[23] ? » C'est la dramaturgie de la pièce *La Traversée de Samuel R.* : cette fameuse traversée, c'est l'histoire du siècle passée, deux guerres mondiales, les débuts de la psychiatrie moderne, le retour à la vie normale… racontée par un vieil homme, vivant maintenant dans une institution (hôpital ? maison de retraite médicalisée ?). La pièce est basée sur l'alternance du présent de Samuel R., âgé, et de ses souvenirs de jeune homme. Parfois, ces deux versions de lui-même se rencontrent. Dès lors, le décor ne peut pas être réaliste : la pièce commence durant la Première Guerre mondiale pour finir aujourd'hui, les deux Samuel se retrouvent dans le même espace-temps. Autant d'obstacle pour une scénographie réaliste et qui demande un espace modulable afin qu'il puisse figurer ou suggérer tous les lieux qu'a visités Samuel au cours de sa vie : une chambre d'hôpital aujourd'hui, divers endroits dans l'asile de Chaumont, un compartiment de train, chez madame Roussel… Le décor doit être capable de refléter les méandres de l'Histoire récente.

> Les bouleversements radicaux du premier XX^e^ siècle, à commencer par ses deux premières guerres mondiales et la révolution bolchévique, ne pouvaient manquer d'influer sur le mouvement des idées et plus encore sur les sensibilités et psychologies collectives, y compris l'histoire de la folie et de la psychiatrie, désormais très identifiées l'une à l'autre[24].

[23] Érasme, *Éloge de la folie* suivi de *Érasme à Dorpius*, traduction de Pierre de Nolhac, présentation et notes Maurice Rat, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1964, p. 44.
[24] Claude Quétel, *op. cit.*, p. 457.

L'histoire du monde et celle de cet homme, le soldat Samuel R., se confondent avec une troisième histoire, celle de la psychiatrie. La pièce fait mention de divers principes thérapeutiques et théories abandonnés depuis longtemps, de la difficulté qu'a connue la médecine psychiatrique en temps de guerre mais aussi des réticences à l'égard des nouveaux traitements. Les allusions à l'histoire des sciences, à la naissance de la psychanalyse et les doutes que celle-ci a suscités à ses débuts (doutes qui n'ont pas été complètement levés) sont données du point de vue du docteur Chevallier.

> Il faut bien reconnaître que certains de mes confrères aliénistes mériteraient un examen sérieux… Spécialement du côté de Vienne où ils naviguent dans le pur esprit, paraît-il, et prétendent soigner nos fous par la parole… pour faire remonter des sensations, des souvenirs stockés on ne sait où dans le cerveau… noyés sous des flots de bière j'imagine ! Comme s'il suffisait de se rappeler ! se rappeler quoi ? On se le demande ! Non tous ces docteurs allemands, platoniciens mangeurs de choucroute me hérissent le poil… Ils ratiocinent en oubliant l'essentiel : l'anatomie… C'est l'un de mes maîtres à La Salpêtrière qui me le répétait toujours : "Chevallier, n'oubliez jamais l'anatomie !" La maladie mentale est une maladie du cerveau. Le cerveau est un organe. Eh bien connaissez l'organe, sa mesure, son poids, son type et vous vous ferez une idée assez précise de l'homme en question[25].

Le médecin viennois incriminé est bien sûr Sigmund Freud dont la science psychanalytique repose sur la réactivation des traumas enfouis afin de s'en libérer, selon une méthode dite cathartique… Cette nouvelle science est d'autant plus suspecte que la pièce, à ce moment-là, est censée se dérouler en 1940, pendant l'exode qui fait suite dans les campagnes françaises à la bataille de Sedan. Il y a un côté méprisant pour tout ce qui pourrait venir d'un pays assimilé à l'Allemagne dont les « chars ont passé la Meuse » et les soldats viennent de contourner « la ligne Maginot par les Ardennes ». Cela est souligné par l'allusion à la bière et à la choucroute, apanage de la cuisine allemande, grossière et bourrative, sans aucune mesure avec la gastronomie française… À force de discuter sans fin, ces médecins en oublient leur véritable but, une telle science ne pouvait naître que de l'autre côté du Rhin. Heureusement qu'en France on ne se laisse pas aller à telles futilités, à négliger le cerveau et l'anatomie, la base de la « vraie médecine ». L'adéquation est toute trouvée entre la dramaturgie basée sur des allers retours entre le passé et le présent sur les thèmes de la mémoire, des souvenirs, du bilan à la fin d'une vie… La situation rappelle la pièce *Siegfried*[26] de Jean Giraudoux où le protagoniste amnésique est retrouvé sur le champ de bataille durant la Première Guerre

[25] Jean-Michel Vier, *La Traversée de Samuel R.*, préface de Christian Giudicelli, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Quatre-vents contemporain », 2003, p. 41. Création le 23 septembre 2002 au théâtre de l'Étoile du nord à Paris dans une mise en scène de l'auteur.
[26] Création le 3 mai 1928 à la Comédie des Champs-Élysées à Paris dans une mise en scène de Louis Jouvet.

mondiale. Le texte aborde « les thèmes de mémoire et de l'oubli, de la dépersonnalisation, de la patrie[27] » qui sont des questions aussi abordées dans *La Traversée de Samuel R.*

Samuel n'a pas la chance, comme Siegfried, d'être recueilli par une jeune femme qui l'aide à se reconstruire. La première rencontre entre Samuel jeune et Samuel vieux est l'occasion de raconter le début du parcours psychiatrique du personnage qui commence avec le trauma de la guerre et l'amnésie dont est victime le soldat qui deviendra Samuel R, un oubli dont est aussi victime sa version plus âgée qui a occulté cette période de sa vie. Tout commence avec la « maladie » de Samuel jeune, en quelque sorte une nouvelle naissance.

> **SAMUEL JEUNE :** Tu ne sais plus qui je suis ? Tu oses me dire ça ? *(Pause.)* Je m'appelle Samuel R. Je suis entré à l'asile d'aliénés de Chaumont le 13 septembre 1919 à 10 heures du matin…
> *Une bonne sœur entre et prend Samuel par le bras.*
> **SAMUEL VIEUX :** Il pleuvait ce jour-là. C'était le début de l'automne. J'ai traversé l'allée principale. Et je suis entré dans le bâtiment de la répartition…

Dans le bâtiment de la répartition, l'infirmière cherche à savoir pourquoi il en est arrivé là. Or, il peut à peine parler et se contente de répéter ce qu'elle dit en une écholalie. La sœur évoque un « miraculé » dans la scène intitulée « Le jugement » alors que le médecin, moins miséricordieux, le qualifie de « déserteur ». Soldat retrouvé perdu parmi les tranchées, le diagnostic qui serait établi aujourd'hui pour Samuel R. serait certainement un « syndrome post-traumatique » suite à la Grande Guerre. À l'époque, cela était connu sous le nom de « psychose de guerre [28]» ou « obusite » (soit une maladie provoquée par les obus sur le champ de bataille) et cela engendrait des symptômes similaires à ceux de Samuel R : « Voici B… Victor, "atteint d'obusite, le 11 octobre, à 5 heures du soir. Couvert par les débris de trois de ses camarades tués auprès de lui. Le lendemain, au cours d'une attaque, s'est bien conduit, mais, depuis cette époque, mutisme absolu[29]". » Si le soldat perdu qui deviendra Samuel R. (nom donné de façon arbitraire) est envoyé à l'asile psychiatrique, c'est que face à son mutisme, les autorités militaires ne savaient pas quoi en faire. Sœur Marthe, qui accueille Samuel et le lave avant qu'il intègre un pavillon (le bain est l'occasion de vérifier si le soldat n'est pas porteur de la gale), déplore que les trains leur amènent « toutes les saletés de la terre » (p. 16). Cette saleté a plusieurs niveaux : physique (d'où le bain), psychologique (à

[27] Jacques Body, « Préface » dans Jean Giraudoux, *Siegfried et le Limousin* suivi de *Siegfried*, préface de Jacques Body, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1991, p. 8.
[28] Claude Quétel, *op. cit.*, p. 428.
[29] *Ibid*., p. 429.

purifier par un médecin) et aussi morale (pendant le bain, elle tente de faire parler l'inconnu en lui faisant répéter après elle la prière du matin adressée à la Vierge Marie et saint Joseph).

Si l'armée ou les congrégations religieuses avaient des moyens limités concernant les souffrances psychologiques, la psychiatrie de l'époque ne se révèle guère plus efficace avec des moyens rudimentaires. Quand Samuel a enfin une entrevue avec le psychiatre de l'asile de Chaumont, il est incapable de tenir un discours cohérent. Le médecin se contente de déterminer dans quel pavillon celui-ci doit être placé et les moyens à mettre en place afin qu'il reste calme.

> **SŒUR THÉRÈSE** : On le met où docteur ?
> […]
> J'appelle les gardiens docteur ?
> **LE MÉDECIN** : Oui. Emmenez-le aux imbéciles.
> **SAMUEL JEUNE** : Gare Gare La Glazare !
> **SŒUR THÉRÈSE** : C'est ça. Allez viens par ici toi. Allez. Fais pas d'histoire. Viens on te dit.
> **SAMUEL JEUNE** : Troutonnoir !
> **SŒUR THÉRÈSE** : Tu sais que ça va mal se terminer ça !
> *Il monte sur le bureau du docteur et cherche à s'accrocher au lustre.*
> **SAMUEL JEUNE** : Tonnoir ! tonnoir !
> **SŒUR THÉRÈSE** : Gardiens ! gardiens !
> **LE MÉDECIN** : Mais dépêchez-vous bon sang !
> *Il parvient à s'échapper, saute du bureau et se lance dans la pièce en agitant les bras. Le Médecin lui jette un drap au visage pour l'aveugler puis le maîtrise au sol.*
> **SAMUEL JEUNE** : Le trou… le trou… le cul ! le cul ! le cul !
> **SŒUR THÉRÈSE** : Quel pavillon docteur ?
> **SAMUEL JEUNE** : Aaaaah…
> *Comme s'il chutait dans un abîme.*
> **LE MÉDECIN** : Demi-agités. Draps mouillés pour la semaine.
> *Ils lui enfilent rapidement une camisole de force*[30].

La scène rappelle plus une prison qu'un asile d'aliénés : le médecin menace, l'infirmière appelle des « gardiens » et non des « infirmiers » (le mot évoque plus les geôliers munis de trousseaux de clés que du personnel médical)… Les draps mouillés et la camisole suggèrent plutôt une punition qu'un véritable soin. Le pavillon des « demi-agités » sera certainement moins calme que celui des « imbéciles » et rappellera au soldat traumatisé le champ de bataille, un fait qui serait peut-être à éviter en vue d'un processus de guérison hypothétique et d'un retour à la vie civile… Ce retour, pour Samuel, se fera par hasard, lors de l'Exode dû à la Deuxième Guerre mondiale. Au cours de l'évacuation de l'asile, les sœurs, ne sachant où aller, le confient à sa soi-disant « mère », une femme qui l'aurait reconnu comme son fils. Cette vie à la campagne lui permettra d'échapper à l'hécatombe qui a lieu

[30] Jean-Marie Vier, *op. cit.* , p. 18-19.

dans les asiles à cette période : si la population avait faim, les malades mentaux sont morts de la famine. C'est le sort que connut l'infortunée Camille Claudel dans le Vaucluse, son médecin écrivant à son frère que son état « a marqué un fléchissement net depuis les restrictions qui touchent durement les psychopathes. Votre sœur… en juillet, a dû être alitée pour œdème malléolaire en rapport avec une carence et le déséquilibre alimentaire[31] ». L'étude de Max Lafont sur cet événement, intitulée *L'Extermination douce*[32], donne comme estimation 40 000 malades mentaux morts de faim dans les hôpitaux psychiatriques en France sous le régime de Vichy.

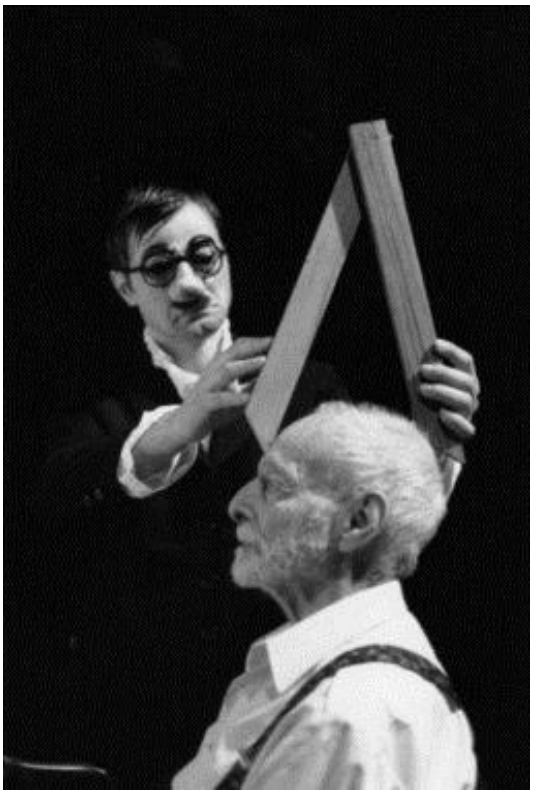
Les allers retours entre Samuel jeune et Samuel vieux peuvent être vus comme une intrusion du public dans les rêves du vieil homme, ce qui nous donne directement accès à son inconscient : à quoi peut bien penser un homme qui a passé une grande partie de sa vie dans une institution psychiatrique ?

> De ce lit d'hôpital dont il ne se relèvera plus, Samuel R. subit et recrée les fragments d'une pensée qui s'engouffre dans son labyrinthe. Nous voyageons à l'intérieur de son crâne, abordons ses rivages secrets, et le monde – pas seulement son monde, notre monde parce que nous nous sentons vite son frère – sort des ténèbres comme un coin du plateau sous l'éclat d'un projecteur[33].

Une didascalie (p. 18) précise qu'après avoir palpé le crâne de son malade, le médecin annonce : « Le type caucasien, mais probablement un sous-groupe. La forme n'est pas pure. Tenez. Là, on sent nettement la bosse qui est le signe d'une dégénérescence. » La phrénologie, ou étude de la forme des crânes, fut développée par un neurologue allemand, Franz Joseph Gall, et reprise par la suite par Cesare Lumbroso, déjà évoqué dans le chapitre consacré au fait divers. Ces théories furent abandonnées au profit de l'anthropométrie, les mesures du corps humain n vue d'aider la médecine légale et la justice. La photo de la mise en scène de l'auteur[34] (reproduite ci-dessous) montre une scène qui correspond probablement à la citation du médecin donnée ci-dessus, où l'aliéniste mesure le crâne de Samuel. Un tel geste était nécessaire en temps de guerre où il faut identifier les soldats : les cas similaires à ceux de Samuel, où les hommes ne pouvaient pas donner leurs noms, et les équipes médicales ne disposaient que de dossiers illisibles pour les identifier, n'étaient pas rare.

---

[31] Joseph Boly, « Camille Claudel, une femme » dans Silke Schauder (sous la direction de), *Camille Claudel*, préface de Reine-Marie Paris, postface de François Claudel, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 239.
[32] Max Lafont (1987), *L'Extermination douce*, préface d'Antoine Spire, Latresne, Le Bord de l'eau, coll. « Clair & Net », 2000.
[33] Christian Giudicelli, « Préface » dans Jean-Michel Vier, *op. cit.*, p. 6.
[34] La photo est disponible en ligne à cette adresse : http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Traversee-de-Samuel-R/ [consulté le 13.08.14].



Cabinet de consultation de l'asile de Chaumont. Samuel jeune, le Médecin et Sœur Thérèse.
LE MÉDECIN : Sans nom ?
SŒUR THÉRÈSE : Sans plaque docteur. Non identifié.
LE MÉDECIN : Il a bien un dossier. Tu viens d'où ?
SŒUR THÉRÈSE : Il dit rien docteur. Que des bêtises.
LE MÉDECIN : Hôpital militaire du Val-de-Grâce… sanatorium 1919 janvier… mais qu'est-ce que c'est que cette fiche ?
SŒUR THÉRÈSE : C'est tout ce qu'on a docteur.
[…]
La bonne sœur reprend la feuille et regarde à son tour.
SŒUR THÉRÈSE : Vous avez vu derrière ? Il y a écrit quelque chose. Je crois que c'est "Erman "sans H avec un grand R majuscule à côté…
LE MÉDECIN : *(à Samuel.)* Ça te dit quelque chose ? Tu es Allemand ? Alsacien ?
SŒUR THÉRÈSE : Et tout en bas vous avez vu ? En tout petit il y a écrit Samuel au crayon noir…
LE MÉDECIN : Là ma sœur, c'est plus qu'il n'en faut. […] Mettez Samuel avec un R. pour le nom de famille. Ça ira bien[35].

Cette façon arbitraire d'attribuer un nom à ce soldat, de l'enfermer bien que le diagnostic ne soit pas sûr (imbécile ? demi-agité ?) et le côté expéditif de cette entrevue cruciale pour la suite du traitement (qui, pour Samuel, se résumera à la camisole) font partie des reproches que l'on a fait à la psychiatrie dans les années soixante-dix. La notion très récente de droits du patient exige un internement motivé, par un entretien, un dossier ou la dangerosité du patient pour lui-même ou pour les autres.

[35] Jean-Marie Vier, *op. cit.* , p. 17 à 19.

Bien que l'Anglais Peter Shaffer n'ait pas vécu personnellement l'expérience de l'internement, il a écrit sa pièce *Equus* au début des années soixante-dix, à un moment où les mouvements antipsychiatrie étaient très actifs en Angleterre, en même temps qu'une remise en cause de l'*establishment* au théâtre avec le mouvement des *Angry Young Men* dont Shaffer était le contemporain. En France, il existait aussi à la même époque une remise en cause de l'institution psychiatrique comme en témoigne le début de l'ouvrage critique *Les Murs de l'asile* de Roger Gentis.

> L'asile d'aliénés, le psychiatre, la psychiatrie, tout cela s'est épanoui et a prospéré avec la société capitaliste bourgeoise, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et un peu au début de celui-ci. Tout cela est en train de se décomposer avec cette société. On croit de moins en moins à la psychiatrie officielle, celle qu'on apprend encore pour passer les concours, de même qu'on croit de moins en moins aux valeurs et aux usages de la bourgeoisie capitaliste […] L'absurdité des institutions asilaires devient de plus en plus évidente en même temps que celle des institutions bourgeoises[36].

Peter Shaffer, à défaut de vivre lui-même l'expérience de l'hôpital psychiatrique (contrairement à Lars Norén), vit dans une société en crise où la psychiatrie est très critiquée, et l'enfermement d'Alan Strang va dénoncer ce qui selon Shaffer ne va pas dans le monde : plutôt que la psychiatrie seule, il s'agit de repenser les valeurs bourgeoises et religieuses qui amènent Alan dans le service du docteur Dysart. Si Alan en est arrivé là, c'est qu'il s'est créé sa propre religion autour du dieu-cheval Equus, poussé par la ferveur dévote de sa mère (qu'il adore) dont les principes sont contredits par le comportement de son père (celui-ci n'assume pas plus que sa femme sa sexualité). Alan, manifestement fragile psychiquement, a été encouragé dans ses délires par son environnement familial : son comportement n'est pas *inné* (comme le serait une schizophrénie) mais *acquis* (il n'est pas né « fou », « on » l'a rendu fou). Peter Shaffer ne parle pas de « sa » maladie mentale, mais de la folie du monde et de la société qui l'entoure. C'est pourquoi Isabelle Smadja évoque la difficulté de faire la différence entre la « folie ordinaire » et la « folie furieuse ».

> D'autres auteurs suggèrent que la folie est celle du monde qui nous entoure et que la folie individuelle n'est qu'une pâle imitation du tissu de folie que revêt le monde. La fonction de la folie dans de telles pièces est entre autres de mettre en place une critique politique ou idéologique : dans *Equus* […] Shaffer fait une critique de la religion de martyrs […] Religion, de plus, castratrice et irresponsable puisqu'elle se construit autour d'un dégoût de la sexualité

[36] Roger Gentis, *Les Murs de l'asile*, Paris, François Maspero, coll. « Cahiers libres », 1970, p. 7.

et refuse de voir combien un adolescent de quinze ans peut être dans ces conditions perturbé par sa sexualité[37].

L'hôpital psychiatrique de Peter Shaffer est un lieu onirique, qui peut changer au gré des besoins de la fable et devenir le manège de Dawson, la maison des Strang, le bureau de Dysart… Les chevaux ne sont pas de vrais chevaux mais des créations théâtrales grâce à des costumes, des masques, une attitude... L'espace rappelle plusieurs formes de spectacle (ou du moins de divertissements spectaculaires) : la piste du cirque, le ring de boxe mais aussi le théâtre antique à travers les masques et le « chœur » des chevaux. Pour avoir une vision précise de l'idée de Shaffer, la pièce commence par une très longue didascalie qui explique tout le principe scénographique.

LE DÉCOR

Une piste de bois, et au milieu une plate-forme carrée, en bois elle aussi.
Cette plate-forme rappelle un ring de boxe, mais avec des barrières formant palissades, en bois également, sur trois des côtés. Elles sont toutes les trois percées d'une ouverture. Le quatrième côté, face à la salle, n'a pas de barrière. La plate-forme est montée sur un système de roulement qui permettra aux comédiens de la faire tourner sans peine, d'un simple geste.
Sur la plate-forme, trois petits bancs, toujours en bois. Ils sont disposés parallèlement aux barrières, mais on pourra les changer de place au cours de la représentation, suivant les besoins de la mise en scène.
Au niveau du sol de la plate-forme, une petite barre de métal d'environ un mètre. Redressée, elle servira d'appui au comédien qui jouera le rôle de Tonnerre, à la scène 21.
Autour de la piste, des bancs. Les deux qui se trouvent à l'avant-scène, côté cour et côté jardin, sont arrondis, suivant la courbe de la piste. Côté jardin se trouve celui de Dysart. Il s'en servira de poste d'observation quand il ne sera pas sur la plate-forme. Alan en fera également son lit d'hôpital. Côté cour, c'est le banc des parents ; ils s'y assiéront côte à côte.
Les autres bancs, au fond de la scène, serviront aux autres acteurs. Tous les comédiens demeurent en scène, du commencement à la fin de la pièce. Ils se lèvent quand c'est à leur tour de jouer, puis reviennent s'asseoir à leur place. Ils sont à la fois témoins et participants – à la façon des choreutes.
Toujours au fond de la scène, des gradins qui forment une sorte d'amphithéâtre, percé par un tunnel central. Au cours de l'action, Dysart s'adresse à eux, aussi bien qu'au public, dans la salle. Il est le seul comédien à le faire.
De chaque côté de la scène, face au public, deux échelles auxquelles sont suspendus les masques des chevaux.
Tous les bancs sont peints en vert olive.
Au-dessus du plateau, les projecteurs sont disposés sur une herse circulaire.
Les indications d'éclairage signalées dans le texte ne sont évidemment que des repères succincts.

Les comédiens qui jouent les chevaux portent des collants sombres. Ils ont aux pieds de hauts sabots, et sur les épaules un masque métallique évoquant une tête de cheval[38].

[37] Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 273.
[38] Peter Shaffer (1973), *Equus*, adaptation française Mathieu Galey, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin – Théâtre français et du monde entier », 1986, p. 7-8.

Cette description très précise donne aussi des principes de mise en scène : les acteurs sont présents sur scène tout le long de la représentation. Le personnage de Dysart est à part, puisqu'il s'adresse à la fois aux gradins sur scène et au public dans la salle, « *Il est le seul comédien à le faire* ». Ce qui laisse entendre que, contrairement à ce que l'on peut penser, c'est lui le personnage principal de *Equus* et non Alan. Mais une telle scénographie ne laisse que peu de place à l'esthétique des metteurs en scène souhaitant monter cette pièce (il est bien évidemment possible de ne pas tenir compte des idées de l'auteur) tant la description est détaillée. Contrairement à celle décrite par Norén, la scénographie de Shaffer n'a aucun côté « réaliste », encore moins « documentaire ». Le décor est mouvant, il ne représente rien en particulier, à part un lieu de parole : c'est là où Dysart confie ses doutes en la science et Alan pourquoi il a aveuglé ces chevaux. Le décor devient aussi insaisissable que les personnages : comme eux, le spectateur perd ses repères, doute… Avec les acteurs en permanence sur scène, le spectateur forme une communauté temporaire, réunie par sa capacité à douter, à faire des erreurs, comme dans un hôpital psychiatrique… peut-être une communauté humaine, tout simplement ?

Tout est possible sur une scène de théâtre, faire tomber les murs de l'hôpital psychiatrique, voyager à travers le temps ou rencontrer d'étranges créatures mi-hommes/mi-animaux. Il y a encore un lien explicite et revendiqué avec l'univers de la maladie mentale. Mais que se passe-t-il quand ce lien s'amenuise au point que la scénographie décrite par l'auteur (ou les quelques indications données) devienne un espace vide, vierge de référence ?

b) Espace imaginable

La dramaturgie des pièces vues précédemment est basée sur une alternance de récits à la troisième personne et de monologues. Celui-ci donne au lecteur/spectateur une grande impression d'intimité, ce à quoi les auteurs ajoutent, dans leurs textes, une absence de didascalie ou de mention de décor et de personnage. C'est le cas dans les pièces *En découdre* de Luc Tartar (l'auteur de *Papa Alzheimer*) et *4.48 psychose* de Sarah Kane qui, bien qu'elles ne partagent pas tout à fait les mêmes références culturelles (l'une est française, l'autre est anglaise) sur la question de la maladie mentale, présentent de nombreux points communs. Les

textes reposent sur le principe de la parole-action : les didascalies, quand elles existent encore, ne donnent que peu d'appui à la mise en scène.

Si *Papa Alzheimer* mettait en scène la maladie du même nom, *En découdre* repose sur la schizophrénie (affection dont souffrait le Roberto Succo qui a inspiré la pièce de Bernard-Marie Koltès). La schizophrénie se caractérise par « des troubles dans la coordination des idées, dans le cours de la pensée qui reste anarchique et discontinu[39] » qui affecte « souvent des sujets jeunes, en période post-pubertaire[40] ». La maladie donne alors sa dramaturgie à la pièce : le personnage principal est une jeune femme de vingt ans et le lecteur/spectateur suit les méandres de sa pensée avec ses retours en arrière, ses répétitions/variations, ses oublis… Tout cela est découpé en dix-sept séquences, chacune portant un titre mais pas de numéro. Il est possible d'envisager un autre montage de la pièce, en gardant uniquement le début (le diagnostic) et la fin (la jeune femme survit à sa tentative de suicide). Comme Zucco/Succo, elle est montée sur un toit après l'annonce de sa maladie et s'est jetée dans le vide.

La pièce débute au moment où elle apprend qu'elle est malade et quelle est sa maladie. La première séquence intitulée « Dans ma nuit » est un monologue qui tente de rendre compte du tourbillon de pensées qui envahit son esprit à cet instant.

> Ne peux pas croire que ça m'arrive. Car ça m'arrive. Ça. Cette chose. […] Ça qui s'empare de l'énergie de mes vingt ans. C'est là aujourd'hui et pourtant ça m'arrive depuis si longtemps. Ça dans mes séjours répétés à l'hôpital. Ça dans les yeux des docteurs et dans le désarroi des parents. Ça. Cette chose. De jour de nuit et encore tout à l'heure à l'annonce du diagnostic. Ma stupeur et mes pleurs. La colère de mon père et les mots de ma mère Qu'est-ce qu'on fait ? ou bien C'était donc ça ! Ça qui m'arrive et nous avale. Ça dans ma vie. Comment disent-ils ? Je. Schizophrène. Ça se loge dans ma tête et je tombe dans mes pieds. Au secours. Aidez-moi[41] !

Il n'y a pas le soulagement de savoir enfin, de mettre un nom sur « ça ». Le personnage pense à la façon dont la maladie va affecter sa vie et celle de ses parents. Ceux-ci n'existent pas en tant que personnages car la pièce est basée sur l'opposition entre l'individu (qui est représenté par la jeune femme) et le collectif (un groupe plus grand qu'un couple). La liste des personnages précise que les personnages présents dans cette pièce sont une « jeune femme sur les toits » et les « habitants de la ville ». Toutefois, il n'y a pas de répartition du texte entre le personnage et le chœur comme cela est présenté dans les pièces de théâtre. La

[39] Évelyne Pewzner (2000), *Introduction à la psychopathologie de l'adulte*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2003, p. 78.
[40] *Ibid*., p. 81.
[41] Luc Tartar, *En découdre*, texte écrit en collaboration avec Éric Jean, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Théâtre à vif », 2011, p. 7. Création le 18 avril 2011 au théâtre de Quat'sous à Montréal (Canada) dans une mise en scène de Éric Jean.

parole est donnée « brute » sur la page, et c'est au metteur en scène et à ses acteurs d'établir la partition en fonction du nombre de voix disponibles. Ce groupe forme un ensemble important aux yeux du public car, si les pensées de la jeune femme sont très intimes, le public se projette sur les habitants qui font alors office de chœur.

> Le chœur, lui, émane du peuple, directement. Ses membres sont une part de la communauté citoyenne, provisoirement déléguée pour chanter et danser. Le public le voit, et ainsi se voit lui-même par délégation, figuration, métonymie. Le chœur est exactement une représentation du public – au sens politique et mimétique du mot[42].

Les habitants, qui forment un groupe face à la jeune femme, elle-même isolée par sa schizophrénie, représentent le regard extérieur sur la maladie. À plusieurs reprises (p. 14 et 24), l'expression « la petite du troisième » est évoquée ainsi que l'oubli de son prénom, ce qui donne lieu à des listes (p. 8 et 29). Elle-même ne sait plus comment elle s'appelle, il y a deux explications possibles à ce phénomène : il s'agit soit d'une conséquence de la maladie (Zucco avait lui aussi peur d'oublier son nom) ou celle-ci, prenant tant de place dans son esprit, annihile toute sa volonté. D'où les listes de prénoms parsemées ici et là : il s'agit à la fois de retrouver celui de la jeune femme tout en suggérant que la maladie peut toucher chaque individu représenté par l'un de ces multiples prénoms, masculins et féminins. Là encore, on peut considérer ces énumérations comme ayant pour fonction de souligner l'apparente absence de logique de la pièce mais aussi d'évoquer les obsessions que développent certains malades mentaux. Si les habitants ont, comme elle, oublié comment elle s'appelle, ils paraissent bien connaître sa maladie et se font un point d'honneur à retrouver ce prénom. Le public peut se demander si cette idée fixe (le diagnostic et le nom) n'est pas l'indice d'une hystérie collective. Si l'on accepte l'idée que les habitants sont un miroir du public, le public est donc, lui aussi, malade.

> Ce qui nous manque c'est le prénom de cette jeune fille en danger
> Là-haut sur les toits
>
> On voudrait l'appeler mais
>
> 12378 moins un : où est passé son nom
>
> Pulvérisé
>
> Détruit

[42] Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophique*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998, p. 20.

Manque à jamais

Remplacé par une étiquette qui lui colle à la peau

Elle
Schizophrène[43]

Cette opposition entre la jeune femme (il faut ajouter cette maladie qui prend le pas sur sa personnalité représentée par son prénom) et les habitants est résumée dans le titre de la séquence dont est tirée cette citation : « Dans les regards vers le ciel ». Elle est le point de convergence des regards, qu'ils viennent de la scène ou de la salle. Le « fou », quand il n'est pas enfermé dans un endroit réservé, est celui que l'on observe, et cela pas toujours de façon bienveillante. Ce regard n'est bien sûr pas le même s'il vient d'un membre de la famille, d'un médecin ou d'un passant.

La question du regard renvoie bien sûr à l'espace : mis à part sur les toits, où se trouve cette jeune femme ? Le texte évoque l'hôpital, le petit déjeuner, les toits… mais il pourrait tout aussi être un long monologue sur les toits, où la jeune femme ressasse ses souvenirs et les paroles des habitants ne sont que du discours rapporté. À moins que ce ne soit que des « voix dans sa tête » (un symptôme de sa schizophrénie) et qu'elle-même soit enfermée dans un hôpital psychiatrique où elle raconte des événements advenus depuis longtemps ? L'absence de didascalie permet de nombreuses interprétations. La pièce est suffisamment modulable pour qu'un metteur en scène privilégie l'aspect « maladie mentale » du texte et néglige la vie extérieure à l'hôpital.

Si la pièce *En découdre* se caractérise par son absence de répartition de la parole et de didascalie, les titres de séquences donnent quelques indications, ainsi que l'ordonnance du texte sur la page même : certaines forment des blocs sur la page, sans retour à la ligne ni espace (c'est le cas de la première séquence où elle apprend qu'elle souffre de schizophrénie). D'autres, comme celle intitulée « Dans les regards vers le ciel », s'apparentent plutôt à des débris de poésie, jetés sur une page. C'est la parole des habitants qui devra mettre de l'ordre parmi ces phrases ou morceaux de phrase. La mise en scène devient alors indispensable pour éclaircir le propos de la pièce. La jeune femme a un discours décousu, mais la question de comment accepter le diagnostic reste centrale, surtout dans la neuvième séquence intitulée « Dans la gueule du serpent » qui fait écho au tout début de la pièce déjà citée. La jeune femme revient sur le moment où le médecin lui annonce le diagnostic.

[43] Luc Tartar, *op. cit*. p. 16.

> Blanc. Quelques secondes de blanc et tout de suite on tombe dans la vie d'après. Quelques secondes d'incrédulité pour accueillir la nouvelle pour bafouiller *Schizoquoi* ? pour dire Ce n'est pas possible docteur j'ai mal compris. Quelques secondes à s'entendre dire Il faut garder espoir la médecine fait des progrès et nous sommes là pour vous aider. […] Faire une place à la maladie. Jusque dans nos lits la nuit. Entre les draps son corps froid. Je ne dors pas. Je pense à la vie d'avant. L'insouciance de l'enfance et puis ce qu'on a pris pour une crise d'adolescence. Un séjour à l'hôpital. Puis deux. Puis trois. Des années pour mettre un nom sur cette saloperie et maintenant le diagnostic. La morsure du serpent[44]

Si le nom de la maladie fait irruption dans la vie de la jeune femme, celle-ci s'est installée depuis longtemps. Elle a déjà fait plusieurs allers-retours à l'hôpital mais toute la dimension de la « morsure du serpent » et ses conséquences sur sa vie n'apparaissent qu'au moment du diagnostic. Le serpent est un animal associé à la médecine depuis l'Antiquité grecque. Cette science a pour symbole le caducée, un bâton surmonté d'une paire d'ailes et autour duquel s'enroulent deux serpents. Il était un des attributs du dieu Hermès, protecteur des médecins. Dans le théâtre grec, c'est avec deux serpents qu'Héraclès, dans la tragédie d'Euripide, se suicide après avoir tué dans un accès de folie ses enfants et son épouse. Par la suite, à la symbolique médicale s'est ajoutée une autre, biblique celle-ci, car le Serpent a tenté Ève dans le jardin d'Éden, ce qui a provoqué la chute d'Adam et de sa compagne. L'animal devint alors un symbole de trahison. C'est précisément le sentiment de la jeune femme quand elle entend qu'elle souffre de schizophrénie : elle est trahie, trahie par la vie, sa santé, l'impuissance de la médecine à lui offrir une guérison... Elle doit faire le deuil de sa vie « d'avant » et de l' « insouciance de l'enfance », tout cela à cause d'une morsure de serpent. Elle ne peut rien faire pour combattre le venin de la schizophrénie.

Pour Éric Jean, le metteur en scène qui a commandé et créé *En découdre*, il s'agit d'une deuxième collaboration avec Luc Tartar. Il a apprécié le travail en commun avec l'auteur (Luc Tartar a écrit la pièce durant une résidence au théâtre de Quat'sous) et encore plus la grande liberté laissée par l'auteur avec cette absence de didascalie.

> "C'est une écriture théâtrale qui me parle beaucoup. Dense, compacte. Sans didascalies ou presque. Une écriture dans laquelle il y a beaucoup d'espace entre les mots et qui laisse toute la place au metteur en scène. Je n'ai pas peur de l'espace entre les mots, au contraire. Pour moi qui ai l'habitude de construire un spectacle avec tout le monde durant les répétitions, c'est une sorte de compromis très viable puisque Luc n'a pas pu être ici durant le travail d'élaboration d'*En découdre*."
>
> […]

[44] Luc Tartar, *op. cit.*, p. 19.

> Dans *En découdre*, cet espace entre les mots dont parlait le metteur en scène s'incarne, comme d'ailleurs dans *S'embrasent*, de façon brutale, d'un coup sec : il se passe quelque chose et paf!, tout s'arrête. Tout à coup tout se fige et devant nous s'écrit un moment d'éternité. Ici, par exemple, le personnage central, une jeune fille, est diagnostiquée schizophrène par son médecin. On la retrouve sous le choc, troublée, en équilibre instable sur le toit d'une maison un jour de marché ; quand elle croise le regard d'un garçon, en bas, tout s'arrête...
>
> Pourquoi la schizophrénie? Éric Jean établit une relation intéressante entre théâtre et schizophrénie, deux "approches intenses" qui, selon lui, "s'acharnent" à transformer la réalité. Comme si les artistes étaient tous un peu beaucoup passionnément des schizophrènes volontaires[45].

Le choix de la maladie s'est imposé et n'est pas le fruit du hasard ou d'une volonté de parler d'une maladie mentale tout prix. La schizophrénie se caractérise par « des troubles dans la coordination des idées, dans le cours de la pensée qui reste anarchique et discontinu […] L'atonie affective, la froideur, le détachement complètent le tableau de ces manifestations émotionnelles[46] ». Une dramaturgie qui reflète une telle maladie est donc fragmentée, non linéaire dans sa chronologie et doit refléter la distance que prend le malade avec ses émotions. Ainsi, la jeune fille semble parfois être spectatrice de sa vie et la commente comme s'il s'agissait d'un film, d'un objet qui ne lui appartient pas vraiment. Les relations entre les personnages montrent une distance, une méfiance qui peut aller jusqu'à un début de paranoïa. Le dialogue n'est plus possible car il n'y a pas d'échange interpersonnel. *En découdre* consiste plutôt en une suite de monologues : les personnages se côtoient mais ne communiquent pas entre eux.

Éric Jean, qui est donc à l'origine de l'écriture de la pièce, fait le parallèle entre le théâtre qui « re-présente » le monde et la schizophrénie qui bouleverse la perception du réel. En tant que metteur en scène, il s'est intéressé à plusieurs reprises à des pièces qui abordent l'univers du mental et de la psychologie. S'il met en scène *En découdre* en 2011, cette création a été précédée de *L'Hippocampe* de Pascal Brullemans en 2007. Le titre fait allusion, non pas à l'animal marin, mais à la partie du cerveau qui gère la mémoire, les déplacements dans l'espace et qui pourrait jouer un rôle dans certains cas de schizophrénie. L'hippocampe est un prélude au serpent d'*En découdre*… Avec ce titre, la pièce annonce qu'il faut « en découdre » avec les idées toutes faites sur la maladie comme le fait que les malades mentaux sont dangereux, qu'ils ne comprennent pas ce qui leur arrive, qu'il est impossible de communiquer avec eux…. Le théâtre permet à la fois d'entendre l'inconscient de la jeune femme dans les passages monologués, de mieux comprendre son univers intérieur avec cette

[45] Michel Belair, « Dire tout l'espace entre les mots » [en ligne], disponible sur http://www.ledevoir.com/culture/theatre/321249/theatre-dire-tout-l-espace-entre-les-mots [consulté le 12.08.13].
[46] Évelyne Pewzner, *op. cit.*, p. 78.

impression d'observer une véritable malade en dehors des murs d'une institution psychiatrique. Cette sensation est rendue possible par le rapport direct qui existe entre le public et ce qui advient sur scène, contrairement au cinéma qui, bien que lui aussi très intéressé par la maladie mentale, offre une plus grande distance aux spectateurs. Les habitants décrits par Luc Tartar et présents sur le plateau sont un reflet du public et des pensées que chacun peut avoir à propos de la maladie mentale.

Il est légitime de se demander si un auteur dramatique, sans expérience de la maladie mentale, peut en rendre la complexité. Apparemment, Luc Tartar a réussi ce défi car Simon Longpré, aidant à la Société québécoise de la schizophrénie, témoigne sur le site de l'association de son expérience de spectateur suite à une représentation de la mise en scène d'Éric Jean.

> *En découdre* relate le quotidien d'une personne atteinte de schizophrénie, de l'annonce du diagnostic jusqu'aux dilemmes identitaires menant au rétablissement. Par son texte à connotations surréalistes, cette pièce est assez représentative d'une schizophrénie vécue dans notre monde moderne. La danse, le chant, les effets scéniques et le choix musical nous révèlent avec intensité la difficulté de vivre cette maladie parmi les gens dit "normaux". En tant que personne atteinte, j'ai bien aimé cette pièce qui n'avait pas peur de dérouter l'auditoire dans le but de les mener à une reproduction fidèle de la schizophrénie[47].

« En tant que personne atteinte », il a reconnu son univers mental projeté sur la scène et relève la question de l'espace : vivre parmi les gens dit « normaux », c'est vivre en dehors de l'hôpital psychiatrique, parmi des personnes qui ne comprendront jamais ce que vous vivez. *En découdre*, avec son absence de didascalie et de répartition des voix, offre une grande souplesse de mise en scène et de scénographie et donne une image selon Simon Longpré assez fidèle de la maladie. Philippe Couture, dans sa critique d'*Emovere*[48], la mise en scène d'Éric Jean qui a suivi celle d'*En découdre*, souligne justement la multiplicité des effets scéniques.

> Il y a une manière Éric Jean. Ses pièces sont des tissages éclatés, dans lesquels les vies des uns et des autres s'interpénètrent, et à travers lesquels les idées et les images s'associent et se confondent, selon une logique onirique. La manière est belle, pas de doute. Elle s'accompagne, depuis quelques spectacles, d'un parti pris pour la prise de parole directe, les acteurs se succédant au micro pour se raconter, entre réalité et fiction, accompagnés d'une trame sonore folk/pop émouvante, où dominent le remixage et un certain travail d'échantillonnage. Le théâtre s'y fait presque concert. Ainsi, Éric Jean navigue à la croisée de

[47] Simon Longpré, « *En découdre*, la schizophrénie au Quat'sous » [en ligne], disponible sur http://www.schizophrenie.qc.ca/nouvelles/en-decoudre-la-schizophrenie-au-quatsous.html [consulté le 11.08.13].
[48] Création en mai 2012 au théâtre de Quat'sous à Montréal (Canada) dans une mise en scène d'Éric Jean.

> plusieurs courants : dramaturgie éclatée, postdramatique, où disparaît plus ou moins le concept de personnage et où le récit emprunte une narrativité déstructurée, mais aussi théâtre imagé dans lequel les corps deviennent sculptures, et théâtre sonore baigné d'un puissant arrière-fond musical et mettant les voix de l'avant. Il y a là des ingrédients fertiles, que le metteur en scène agite lors de séances d'improvisations dirigées, de manière à fouiller l'humanité en laissant surgir l'irrationnel et le refoulé, tout autant que l'urgence, la passion, et la pensée telle qu'elle se construit spontanément.
>
> Mais comme dans *En découdre*, sa précédente pièce, cette esthétique soignée n'arrive pas à masquer la petitesse du propos d'*Emovere*[49]…

Le texte n'est plus l'élément central de la mise en scène mais un parmi d'autres (danse, chant, musique…), qui est l'une des caractéristiques du théâtre postdramatique tel que l'a décrit Hans-Thies Lehmann : « la juxtaposition et la mise à niveau de tous les moyens confondus qui permettent au théâtre d'emprunter une pléthore de langages formels hétérogènes au-delà du drame[50] »... Le spectateur est alors confronté à une mise en scène dont l'aspect désorganisé et la multiplicité des éléments l'amène à faire l'expérience de la pensé schizophrénique « dans la coordination des idées, dans le cours de la pensée qui reste anarchique et discontinu[51] »…

La pièce *En découdre*, avec son personnage féminin principal dont le lecteur/spectateur peine parfois à suivre les pensées, cette jeune femme perdue dans un espace traversé par des voix, rappelle *4.48 psychose* de Sarah Kane. L'auteur anglaise a elle aussi opté pour une quasi-absence de didascalies, et celles-ci sont principalement « *Silence* » et « *Un long silence* ». De très minces indications de jeu, mais rien à propos de l'espace, d'une éventuelle scénographie, des corps présents sur scène. Cela constitue un tout pour Sarah Kane car selon elle *4.48 psychose* parle :

> … d'une dépression psychotique. Et de ce qui arrive à l'esprit d'une personne quand disparaissent complètement les barrières distinguant la réalité des différentes formes de l'imagination. Si bien que vous ne faites plus la différence entre votre vie éveillée et votre vie rêvée.
> En outre vous ne savez plus – ce qui est très intéressant dans la psychose – vous ne savez plus où vous vous arrêtez et où commence le monde. Donc, par exemple, si j'étais psychotique, je ne ferais littéralement pas la différence entre moi-même, cette table et Dan [*son interlocuteur*]. Tout ferait partie d'un continuum et diverses frontières commencent à s'effondrer[52].

---

[49] Philippe Couture, « *Emovere* : l'esthète Éric Jean » [en ligne], disponible sur http://www.revuejeu.org/critiques/philippe-couture/emovere-l-esthete-eric-jean [consulté le 13.08.14].
[50] Hans-Thies Lehmann (1999), *Le Théâtre postdramatique*, traduction de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 14.
[51] Évelyne Pewzner, *op. cit.*, p. 78.
[52] Extrait d'une conversation de Sarah Kane avec des étudiants en novembre 1998, communiqué par Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, 2001, cité par Graham Saunders, *op. cit.*, p. 97.

D'après le sujet de la pièce selon son auteur (soit « une dépression psychotique »), l'espace ne veut plus rien dire puisque tout peut être une partie du corps ou un élément de décor. Chaque objet est remis en cause. L'espace et le corps n'ont donc plus aucune importance et chacun peut s'inventer « son » espace de jeu, son décor, l'acteur. De plus, comme « diverses frontières commencent à s'effondrer », même l'origine de la voix devient mystérieuse, le corps se délite dans l'espace. C'est justement en cela que consiste la « folie » pour Sarah Kane : elle considérait *4.48 psychose* comme « encore une pièce qui porte sur la rupture entre notre conscience psychique et notre être physique. Pour moi, c'est en cela que consiste la folie[53] ».

Pour Marie-Christine Lesage, cette déconstruction des repères habituels dans un texte dramatique est l'évolution naturelle d'un travail amorcé dans la pièce précédente de l'auteur, *Manque*[54], et qui atteint un degré supplémentaire dans *4.48 psychose* grâce à la forme monologuée. Toutefois, cela ne représente qu'une des possibilités de compréhension de la pièce, car une totale liberté est laissée au metteur en scène, à l'acteur et au scénographe. Éléonore Obis souligne quant à elle que « le changement du locuteur est indiqué par un tiret en début de ligne, seule forme de caractérisation encore présente. Par conséquent, la source de parole n'est jamais identifiée et le nombre de personnages peut varier à l'infini[55] ». En Grande-Bretagne, la pièce a été mise en scène comme un recueil de plusieurs voix, avec plusieurs comédiens, selon l'idée d'Éléonore Obis.

Le texte permet des interprétations différentes sur la question de l'origine de la voix (ou des voix) : *4.48 psychose* est souvent présenté comme un monologue, issu d'une seule narratrice. L'identification trop rapide du « je » à Sarah Kane elle-même, et donc à une voix féminine, nous conduit à penser que la pièce est destinée à une actrice.

Sarah Kane s'affranchit avec *4.48 psychose* des catégories dramaturgiques. Tout autre élément (personnages, décors, déplacements, lumière, temps…) est laissé à l'imagination des équipes artistiques. Pour Claude Régy, qui a créé la pièce en France, elle « nous parle depuis un lieu inconnu. C'est ce qui éclaire sa parole. Une interzone[56] ». L'hôpital psychiatrique s'est transformé pour devenir sans limite ni caractéristique (ce que le metteur en scène a qualifié d' « interzone »), le lieu de toutes les possibilités… Et le lieu de toutes les possibilités, n'est-ce pas la scène de théâtre ? Claude Régy, pour sa mise en scène de *4.48 psychose*, a installé

[53] Entretien avec Nils Tabert du 8 février 1998, cité par Graham Saunders, *ibid.*, p. 181.
[54] Sarah Kane (1998), *Manque*, traduction de Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2002.
[55] Éléonore Obis, « Stratégies d'effacement et de déconstruction du corps sur scène dans *4.48 psychose* de Sarah Kane et *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp » dans Claude Coulon et Florence March (sous la direction de), *Théâtre anglophone*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008, p. 147.
[56] Claude Régy, *L'État d'incertitude*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p. 149.

les fantômes de l'hôpital sur scène. En ce qui concerne les voix, il a choisi une lecture à deux voix : principalement une narratrice, et quelques rares dialogues avec un médecin.

> L'exemple de la mise en scène de Claude Régy est particulièrement intéressant, car une seule actrice se tient sur la scène face aux spectateurs. Celle-ci, pendant toute la durée du spectacle, demeure, quasi immobile, à l'avant-scène.
> […]
> Isabelle Huppert est accompagnée de Gérard Watkins qui intervient pour les répliques attribuées au médecin. Il reste néanmoins dans l'ombre en fond de scène et demeure très peu perceptible en opposition à l'actrice qui, elle, est exposée en pleine lumière[57].

Dans la mise en scène de Claude Régy, cette présence/absence est accentuée par le travail de l'espace et de la lumière. Par opposition, la narratrice, qui pourtant ne cesse d'annoncer sa disparition à venir (« j'ai décidé de me suicider » p. 12, les multiples références à 4h48), est très présente. Son discours tend aussi à dépersonnaliser les médecins : ils n'ont pas de nom (« Dr Ci et Dr Ça et Dr C'estquoi… » p. 13), ce sont des « Médecins impénétrables, médecins raisonnables, médecins excentriques, médecins qu'on prendrait pour des putains de patients si on ne vous prouvait pas le contraire… » (p. 14), « Dispute avec un jeune médecin… » (p. 31). Évidemment, quelle est leur légitimité si on ne peut que difficilement faire la différence entre un patient et un médecin ? Surtout quand celui-ci avoue être bouleversé par son travail.

> La plupart de mes clients veulent me tuer. Quand je sors d'ici à la fin de la journée j'ai besoin de rentrer chez moi voir mon amour et de me détendre. J'ai besoin de mes amis pour vraiment me retrouver.
>
> *Silence.*
>
> Je déteste ce putain de boulot et j'ai besoin de mes amis pour ma santé mentale[58].

Si le médecin tente de faire son travail dans *4.48 Psychose* malgré une patiente récalcitrante, celui d'*En découdre* démontre, malgré une impuissance avouée, beaucoup de compassion.

Les deux pièces ont aussi en commun de donner une certaine importance aux chiffres. Les habitants d'*En découdre* cherchent désespérément à se souvenir du nom de cette habitante. À ce moment, elle ne fait plus partie du recensement de la ville. Si elle connaît les

[57] Hermeline Guervilly, « Le monologue pour l'autre » dans *Le Monologue au théâtre (1950-2000)*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006, p. 101.
[58] Sarah Kane, *4.48 psychose*, *op. cit.*, p. 47.

12378 noms, eux cherchent cette « 12378 moins un : où est passé son nom » (p. 16). *4.48 psychose* présente, à deux reprises, une suite de chiffres. La première séquence (p. 13), les chiffres sont éparpillés sur la page, sans ordre apparent. Pour la seconde (p. 41 et 42), les chiffres sont bien alignés, correctement listés. Ils sont rangés dans un ordre décroissant, de sept en sept en partant de cent. Loin d'être une originalité de la part de Sarah Kane, ou une banale liste, procédé très répandu dans les écritures dramatiques contemporaines, il s'agit là d'un instrument de travail pour le personnel soignant.

> Il semble que ce soit un exercice auquel les infirmières en psychiatrie soumettent les malades pour évaluer leur niveau de concentration. Parfois elles procèdent en soustrayant à partir de cent et parfois à partir de mille pour parvenir à dix-sept, ce qui est probablement plus difficile. Si vous pouvez le faire de façon régulière, votre concentration est satisfaisante. Donc pour la première série de nombres, l'héroïne est complètement à côté de la plaque[59].

À travers les chiffres, une ligne directrice apparaît clairement à travers la pièce : la santé mentale de la narratrice de Sarah Kane s'améliore au fil du temps, alors qu'elle continue à annoncer sa fin à 4h 48. Cela ne peut plus être vu comme un signe de désordre mental mais une décision réfléchie prise en toute connaissance de cause. À l'époque de la rédaction de *4 .48 Psychose*, Sarah Kane lisait Antonin Artaud et ce qu'elle en dit est peut-être la clé de sa dernière pièce : « Je veux dire, voyez Artaud. C'est ça le choix qu'on a : devenir fou et mourir, ou fonctionner mais devenir dément[60]. » Comme cela a été abordé dans la première partie, Artaud considérait que la folie était surtout le fait de la société bourgeoise et répressive et non de l'individu. Au contraire, si l'on pose un regard lucide (acte digne d'un « fou ») sur notre société contemporaine, on ne peut avoir d'autre réaction que de vouloir y mettre fin. En cela, il rejoint Sarah Kane dont la psychose évoquée dans cette pièce est « avant tout psychose sociale, insanité collective. Ainsi, au détour de l'intime on trouve l'inscription du social[61] ». L'absence de didascalie relative à l'espace choisi par Sarah Kane et Luc Tartar rappelle ainsi que la maladie mentale n'est pas réservée aux hôpitaux psychiatriques, qu'elle concerne la société dans son ensemble. Si cela est sous-entendu chez Sarah Kane, Luc Tartar pose clairement la question avec ses habitants de la ville, désemparés mais bienveillants face à la maladie de la « petite du troisième ».

[59] Entretien avec David Evans cité par Graham Saunders, *op. cit.*, p. 276-277.
[60] Sarah Kane, entretien avec Nils Tabert du 8 février 1998, cité par Graham Saunders, *ibid.*, p. 181.
[61] Marie-Christine Lesage, « Les bords extrêmes : la dramaturgie de Sarah Kane » dans *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 150.

Si l'hôpital psychiatrique peut être, sur scène, un lieu mystérieux et onirique, voire un espace vide qui peut recevoir tous les fantasmes imaginables liés à la maladie mentale, il y a une troisième vision, plus réaliste, de l'institution médicale.

c) Histoires de fous et maisons de fols

La Chanson de l'éléphant du Québécois Nicolas Billon fait partie de ces pièces dont l'auteur précise, dès la première didascalie, la scénographie et les accessoires, dignes d'un décor de cinéma. Il s'agit de l'hôpital tel qu'on se l'imagine sans recherche de théâtralisation. Tout concourt à donner une image fidèle du quotidien d'un hôpital psychiatrique. La description de la scénographie est courte car elle n'a pas besoin d'être détaillée, le lecteur/spectateur sait tout de suite où se passe l'action. Les personnages renforcent cette impression car ils sont, là encore, fidèles à ce que l'on attend des personnages travaillant dans ces institutions. Ce sont des médecins et des infirmières qui boivent des cafés tout en transportant des dossiers d'un bureau à un autre et ont des rendez-vous avec des patients.

> *Le bureau du docteur James Lawrence. Peu meublée, la pièce est dotée d'un bureau, de deux ou trois chaises et peut-être d'un canapé fatigué. Sur une table, un sapin de Noël miniature orné de lumières multicolores donne un air de fête un peu surréaliste à l'endroit. Le docteur Greenberg entre, une tasse de café dans une main et une liasse de dossiers (dont un de couleur mauve) dans l'autre. Il pose les dossiers sur le bureau, puis va à la fenêtre et regarde dehors. Un instant plus tard, Miss Peterson entre à son tour*[62].

Il ne manque que la description des couleurs des murs, ce qui posera un dilemme intéressant au scénographe : la couleur verte est traditionnellement associée à la maladie mais elle porte malheur au théâtre. Les costumes ne sont pas précisés, mais ils permettent de dater grossièrement la décennie où est censée se passer l'action : si l'infirmière porte une coiffe, cela peut être perçu comme une pièce un peu datée ou une référence au film de Miloš Forman, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*[63] et au personnage de l'infirmière en chef Mildred Ratched. Michael Aleen, le patient, fait une parodie du titre quand il laisse entendre qu'il est victime

[62] Nicolas Billon, *La Chanson de l'éléphant*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 2005, p. 11. Création dans une version anglaise traduite par l'auteur en 2004 au festival de Stratford (Canada) dans une mise en scène de René Richard Cyr.
[63] Miloš Forman, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, Fantasy Films/United Artists, 1975.

d'abus sexuels de la part d'un psychiatre au sein de l'hôpital (p. 33) : « Pour le viol au-dessus d'un nid de coucous, j'ai déjà donné, merci. »

Mis à part le sapin de Noël qui permet au public de situer l'époque de l'année où se déroule la pièce, le décor se veut résolument « réaliste » et l'arbre, qui est décrit comme « surréaliste », renforce cette interprétation. Dès que le public découvre le plateau, il sait que le lieu en lui-même ne sera pas vraiment important. Ce qui va attirer l'attention du public ce sera l'histoire et les personnages plutôt que le décor. Tout est fait pour que l'action soit tout ce qui retienne l'attention du spectateur : l'enquête à laquelle se livre le docteur Greenberg va-t-elle déboucher sur un scandale d'abus sexuels ou est-il manipulé par un patient plus « futé » que les médecins ? Dans quelle mesure peut-on faire confiance à ce qu'il dit car « dans un asile de fous, les choses ne sont jamais ce qu'elles paraissent être » (p. 28) ?

La manipulation est aussi en question dans la pièce de Matéi Visniec, *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*[64]. L'Union des écrivains envoie un auteur dans un hôpital psychiatrique afin qu'il observe le quotidien des malades pour rédiger par la suite une histoire du communisme qui leur soit accessible. La pièce de Visniec pose la question de la politique et de l'instrumentalisation de la maladie au service d'un parti. Le but plus ou moins avoué de cette résidence d'auteur est qu'en amenant aux malades mentaux une meilleure connaissance du communisme, celui-ci, en tant que système politique idéal, parvienne même à soigner la maladie mentale, quelle qu'elle soit. Visniec suggère une scénographie réaliste qui évoque le mouvement artistique imposé par le régime, le réalisme socialiste soviétique.

> Une pièce dans une chambre au sous-sol. Une petite fenêtre (avec de gros barreaux) qui donne sur la rue. La fenêtre est située au niveau du trottoir, d'où on ne voit que les pieds des passants. Par rapport à la pièce, la fenêtre est située assez haut, juste sous le plafond. Sept ou huit "malades" (on peut croire qu'il s'agit de débiles légers) sont assis par terre, devant la fenêtre, autour d'une sorte de "tapis vert" sur lequel se trouvent plusieurs pièces de monnaie. Tous sont dans l'attente, le regard fixé sur la fenêtre. L'atmosphère est tendue[65].

La description du décor reste dans une veine très réaliste, tout en ne donnant que peu de détails. Rien n'est dit sur les accessoires, sauf le fameux « tapis vert » qui nous renvoie à l'univers des casinos et des jeux d'argent. C'est bien ce à quoi les malades s'adonnent dans ce tableau 9 : ils misent sur ce jeu qu'ils ont inventé et qui est appelé la « roulette des passants »

[64] Matéi Visniec, *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes théâtre », 2002. Création en 1998 au théâtre Eugène Ionesco de Chisinau (Moldavie) dans une mise en scène de Chares Lee.
[65] *Ibid*., p. 20.

(l'expression est utilisée dans la didascalie au début du Tableau 15, la deuxième scène de jeu). Chacun parie sur qui ou quoi (homme, femme, chien ou bicyclette…) va passer le premier devant la fenêtre. La scène est à la fois touchante et drôle : ces soi-disant malades ont trouvé un moyen de faire passer le temps plus vite dans un lieu où les distractions sont rares, mais certains malades continuent à se laisser aller à leurs idées fixes, ce qui rappelle indirectement où la pièce est censée se dérouler. Le malade 6 ne fait que répéter « Bicyclette. Bicyclette. Bicyclette. » Impossible de savoir combien il veut miser, bien qu'il remporte le jeu. Le malade 7 ne jure que par les chiens alors que le nom du personnage « Le fou qui mise sur Staline » parle de lui-même. Pourtant, il n'est peut-être pas si « fou » : les deux derniers tableaux de la pièce mettent en scène un Staline très affaibli qui passe devant la fenêtre pendant une partie de « roulette des passants ». C'est « Le fou qui mise sur Staline » qui a gagné, bien que l'auteur dramatique précise dans une didascalie à la fin du tableau précédent : « *Staline toujours heureux, soutenu par la jeune femme. On peut croire que tous les deux sont des patients de l'hôpital.* » La décision est laissée au metteur en scène : les malades auront peut-être la chance de voir enfin « Le petit père des peuples » ou leur envie devient si forte qu'ils sont prêts à voir Staline n'importe où, quitte à avoir des hallucinations.

Cet « Hôpital central des malades mentaux de Moscou » semble être habité par deux groupes qui se côtoient sans se mélanger, les malades mentaux d'un côté et le personnel soignant de l'autre. Toutefois, les malades ne sont pas toujours ceux que l'on croit. Si les fous ont pour obsession de voir Staline (tout comme l'assistante médicale Katia Ezova), une partie du personnel médical se tourne vers le parti afin de purifier l'hôpital des éléments subversifs qui auraient pu y trouver refuge. Le directeur adjoint avait contacté, quatre ans auparavant, les ORGANES afin qu'ils lui envoient de l'aide pour démasquer ces faux malades. Le fait qu'il pense que la venue de l'écrivain Iouri Petrovski, plusieurs années après sa demande, soit la réponse du parti permet de douter de son jugement et d'avancer un début de paranoïa à travers la répétition de l'expression « réactionnaire(s), subversif(s) et contre-révolutionnaire(s) ».

> **Stepan Rozanov** : Chers camarades. Je vous signale que le parti n'a pas accordé assez d'attention à la lutte des classes dans l'Hôpital central des Malades mentaux de Moscou. Notre camarade Staline a dit : "La lutte des classes a lieu à tous les niveaux, la lutte des classes entre dans la phase décisive, elle devient de plus en plus aiguë." Sachez, camarades, que dans notre hôpital se cachent pas mal d'éléments subversifs, pas mal de contre-révolutionnaires et pas mal de possibles saboteurs. Une partie des arriérés appartient à des classes hostiles. Une partie des idiots sont des éléments louches. Une partie des imbéciles sont des ennemis du peuple. Une partie de débiles mentaux sont des éléments suspects. La plupart des schizophrènes, des mélancoliques et des maniaques proviennent du milieu bourgeois et entretiennent, dans le cadre de l'hôpital, une propagande douteuse. Voilà pourquoi je vous prie, chers camarades, de prendre des mesures urgentes, car sous le masque de l'aliénation et de la déficience mentale se

> cachent de redoutables réactionnaires ! Il est de la plus haute importance de créer un tribunal révolutionnaire dans notre établissement. Il est de la plus haute importance de séparer les malades mentaux sincères et de souche prolétaire des malades mentaux suspects et haineux. Les malades mentaux proches de la classe ouvrière attendent l'aide du parti. Ne les laissons pas tout seuls dans leur lutte contre les malades mentaux proches de la bourgeoisie ! […]
> Au début, je me suis posé la question : mais comment, comment est-ce possible que des récits réactionnaires, subversifs et contre-révolutionnaires puissent être efficaces pour l'identification des éléments suspects. Et ensuite, je me suis rendu compte que c'est, dans le cas des malades mentaux, la seule méthode ! C'est fantastique, camarade Iouri Petrovski ! On les aura tous ! Ils ne pourront pas nous échapper ! Ils vont tous se trahir en écoutant vos récits ! Et finalement c'est si simple, si simple… et si clair… C'est beau, ce que vous avez imaginé, Iouri Petrovski… C'est beau comme la révolution… Car il n'y a que par un discours réactionnaire, subversif et contre-révolutionnaire qu'on peut démasquer les éléments réactionnaires, subversifs et contre-révolutionnaires… C'est aussi simple que ça… Bravo, Iouri Petrovski, bravo camarade ! Laissez-moi vous embrasser ! *(Il embrasse Iouri Petrovski et pleure.)* On les aura, on les aura tous… La lutte des classes ne s'arrête pas à la porte de notre établissement… Il faut que la bataille continue, il faut… surtout maintenant… car j'ai entendu dire que le camarade Staline est malade[66]…

Le directeur adjoint dresse une liste des pathologies présentes dans cet hôpital et chaque groupe de malades serait infiltré par des contre-révolutionnaires. La paranoïa du directeur semble refléter la peur du parti des éléments subversifs et la nécessité de trouver les malades simulateurs. Le problème de la quête de vérité et de transparence, de la part du personnel médical, se pose aussi pour les patients : que savent-ils vraiment ? Dans quelle mesure les soignants sélectionnent-ils les informations qu'ils communiquent ? Cela a des conséquences sur le décor lui-même : à trois reprises, le mur devient transparent, révélant les aspects cachés de l'hôpital. Durant le tableau 4, le mur révèle la salle à manger où les malades sont en train de servir le repas surveillés par le personnel. La scène est décrite comme ayant « quelque chose d'une scène de torture ». L'hôpital psychiatrique serait loin d'être un lieu de soin comme le prétend le directeur. Le mur escamotable du tableau 11 dévoile au chœur des malades Katia Ezova, l'assistante médicale, prête à avoir des relations sexuelles avec n'importe quel homme qui aurait (peut-être) connu Staline. Elle présente un « amour obsessionnel » et est prête à tout pour se rapprocher de l'objet de son désir. Cette idée fixe correspond à la définition de la névrose obsessionnelle.

> Le névrosé est aux prises avec un problème, l'Autre. […] Il ne vise pas un objet dont il pourrait jouir ; bien au contraire, la stratégie du névrosé, c'est de tenter de résoudre ce désir en demande : soit il demande cet objet supposé chez l'Autre, soit il pense qu'on lui demande de régler la dette ou le prix d'une jouissance. "Le névrosé, c'est quelqu'un qui n'arrive pas à ce

[66] Matéi Visniec, *op. cit*., p. 34-35.

qui pour lui est le mirage où il trouverait à se satisfaire, à savoir une perversion : une névrose, c'est une perversion ratée[67]."

Dans le cas de l'assistante médicale, l'Autre dont elle ne peut pas jouir est Staline. Elle résout donc ce désir en couchant avec ceux qui lui donnent l'impression de s'en approcher, de le rencontrer par procuration.

La frontière est mince entre certaines obsessions qu'ont les malades mentaux et celle de Katia Ezova. La seule chose qui lui permet de se trouver parmi le personnel médical et non chez les patients, c'est que son obsession pour Staline est acceptable en Russie soviétique. Ce qui n'empêchera pas le directeur de la renvoyer pour avoir couché avec un patient au tableau 19, précisément la troisième fois où le mur devient transparent. Les malades les voient tous les deux pleurer dans les bras l'un de l'autre. Un moment de faiblesse qui, en hôpital psychiatrique où l'assurance de façade est de mise, peut se révéler dangereux.

Ce mur qui disparaît donne une vision plus humaine du personnel médical en dévoilant au public ses failles. Cette scénographie peut être vue comme un élément quelque peu autobiographique de la part de Matéi Visniec. C'est un moyen de critiquer la dictature pour un auteur qui a connu le régime de Ceausescu, a été interdit dans son pays natal et a demandé l'asile politique en France. Visniec dénonce le communisme dans son application la plus absurde : il n'a jamais soigné personne, c'est une doctrine politique et en rien une thérapie.

Si les murs de l'hôpital cachent les secrets des membres de l'équipe soignante, la question se pose autrement pour les malades mentaux. La maladie mentale est la cachette idéale, surtout dans un pays où les opposants politiques sont aussi recherchés : jusqu'à quel point peut-on croire ce qui est dit par les malades ? Que comprennent-ils vraiment de la situation politique de leur pays ? Plus que ce que l'on pense, certainement, et leur ferveur est peut-être plus grande que celles des grands défenseurs du communisme présents dans l'hôpital. Ce sont les malades qui chantent à plusieurs reprises le chant des partisans (tableaux 1, 18 et 22). Timofei, le « débile moyen », offre un livre d'Henri Barbusse à Iouri Petrovski. Katia, grande admiratrice de Staline, ne connaît pas ce « camarade écrivain communiste frère français… » (tableau 12). Sans compter que la liste des personnages précise que deux malades ont rencontré Staline avant leur internement…

Les patients sont peut-être ceux qui connaissent, finalement, mieux le communisme que le personnel médical, à la recherche de contact (même indirect) avec Staline ou

[67] Alain Vanier, « Névrose obsessionnelle, névrose idéale » dans *Figures de la psychanalyse*, n° 12, 2005, p. 86-87.

d'individus opposés au régime… D'où l'idée du directeur adjoint : en trouvant les patients ayant des affinités avec les idées réactionnaires, subversives et contre-révolutionnaires présentées par Iouri Petrovski. L'œuvre de l'écrivain paraît compromise car, bien que l'hôpital essaie de lui donner des conditions de travail idéales, Iouri Petrovski fait de son mieux malgré les sollicitations diverses dont il est l'objet, de jour comme de nuit. Sa tâche est loin d'être facile comme le montre le tableau 8 où Iouri parvient à détourner l'attention des « débiles légers » de leurs obsessions après un moment d'agitation où les « malades se déchaînent ». Katia parviendra à ramener le calme, et certains retiendront des bribes qui reviendront tout au long de la pièce, comme une nouvelle idée fixe.

Si la séance avec les « débiles légers » fut mouvementée, la situation devient difficile voire franchement désespérée au tableau 13. Ce doit être une des « séances spéciales » qu'avait envisagé le directeur pour les « les malades de la section de haute sécurité » :

> *Iouri lit devant sept ou huit "malades" qui portent tous une camisole de force. Ils sont aussi bâillonnés. Derrière Iouri, Katia et deux surveillants très costauds observent chaque mouvement.*
> […]
> *(Les "malades", qui ont donné des signes d'excitation de plus en plus forts, réagissent énergiquement, on a l'impression qu'ils veulent s'exprimer. Certains se jettent par terre.)*
> **Katia** : C'est bien, Iouri Petrovski, on s'arrête ici. C'est bien pour aujourd'hui.
> **Iouri** : S'il y a des questions… Je peux répondre s'il y a des questions.
> *(Katia débâillonne les malades.)*
> **Katia** : Il y a des questions ? Notre camarade Ivan Petrovski est prêt à répondre aux questions…
> *(Les "malades" restent muets, mais ils fixent Ivan Petrovski avec une avidité étrange.)*

Le point commun entre *La Chanson de l'éléphant* de Nicolas Billon et *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux* de Matéi Visniec est que ces deux pièces se déroulent en un lieu unique, même s'il existe dans un hôpital psychiatrique des interactions avec l'extérieur. Les visites sont une occasion, pour l'auteur dramatique, d'introduire un nouvel élément et d'ajouter des péripéties avant que le huis-clos ne s'épuise. La résidence de Iouri Petrovski à l'Hôpital de Moscou est compliquée car la communication et l'écriture sont des exercices difficiles. Ce qui amène de la profondeur au personnage de Michael, le patient manipulateur obsédé par les éléphants, est la découverte d'éléments familiaux et de sa vie telle qu'elle l'était avant l'enfermement car si sa mère n'avait pas été aussi distante, peut-être que son fils aurait essayé de la sauver de sa tentative de suicide. L'obsession de Michael pour les pachydermes vient de son père qui l'a emmené, enfant, à une chasse à l'éléphant et a abattu un animal sous ses yeux. C'est sa famille qui a provoqué, indirectement, son

internement. D'après lui, si les psychiatres n'avaient pas pris en compte que ses actes, mais aussi son histoire familiale, il ne serait pas là.

> GREENBERG. Et qu'est-ce que vous voulez, exactement ?
> MICHAEL. Ma liberté.
> GREENBERG. Dans ce cas, adressez-vous à la commission d'examen. Personnellement, je n'ai aucun pouvoir sur votre statut/
> MICHAEL. Et si vous en aviez, vous me laisseriez sortir ?
> […]
> MICHAEL. La raison pour laquelle on m'a enfermé ici. La vraie raison. Tous les psychiatres qui m'ont examiné connaissaient la cause de mon placement. Aucun d'eux n'a vu la personne que je suis réellement. Ils n'ont considéré que mes actes.
> GREENBERG. Où voulez-vous en venir ?
> MICHAEL. C'est pas facile. On doit d'abord se parler.
> GREENBERG. Ah, parce que…
> MICHAEL. Oui, bien sûr, on s'est parlé jusqu'à présent, mais on n'était pas sur la même longueur d'onde. Pourquoi on ne mettrait pas nos différences de côté ? Pour se parler sur un pied d'égalité.
> GREENBERG. Je… Écoutez, ne le prenez pas mal, mais il ne peut y avoir entre nous qu'une relation de médecin à patient.
> MICHAEL. Sauf que je ne suis pas votre patient[68].

Que veulent les malades non délirants et, pour certains, aussi brillants que Michael ? Sortir de l'hôpital psychiatrique, bien sûr. Le docteur Greenberg, qui n'est pas son médecin attitré mais le directeur de l'institut, lui donne l'occasion de le manipuler avec des tours qui passent pour d'amusantes plaisanteries avant que leur véritable but ne soit révélé. Michael se montre peu coopératif, il invente des histoires, puis, pour le faire parler, Greenberg accepte de passer un marché avec lui (des chocolats contre le mot écrit par le docteur Lawrence). Dès que les friandises entrent en ligne de compte, Michael a gagné : il sait qu'il fera une violente crise d'allergie s'il en mange et qu'il a de fortes chances d'en mourir. Donc, de sortir de l'hôpital sans passer par la commission d'examen. Si le psychiatre pensait mener la négociation, c'est Michael qui, depuis qu'il est entré dans ce bureau, dirige l'interrogatoire. Le docteur Lawrence, qui le connaît bien, ne se serait certainement pas laissé abuser comme cela, mais un psychiatre qui ne connaît son dossier (Michael le lui fait d'ailleurs remarquer) et dont ce n'est pas le bureau est une proie plus facile. Le patient sait ce que pense de lui son docteur (p. 54-55) : « Il m'a dit que j'étais un garçon fascinant, avec une intelligence exceptionnelle, quasi effrayante. » Le côté imprévisible du malade mentale demande au personnel médical d'être en permanence en alerte et un nouveau membre de l'équipe devient une faiblesse dont les malades savent profiter. Ce que fait Michael en manipulant le directeur

[68] Nicolas Billon, *op. cit.*, p. 46-49. Les barres obliques à la fin d'une réplique signifient que la parole est coupée par le personnage suivant.

pour qu'il lui donne des chocolats. Toutes les plaisanteries qu'il a faites auparavant (l'éléphant en peluche dans le placard, prétendre avoir tué son psychiatre alors que tout indique le contraire, les photographies d'éléphant dans le bureau…) ont détourné le docteur Greenberg de son dossier mauve, élément majeur dans un hôpital psychiatrique. Toute première rencontre avec un patient devrait être précédée d'une lecture attentive du dossier. Le docteur Greenberg a fait preuve d'une négligence qui se révélera peut-être fatale : la pièce se termine alors que Michael suffoque suite à un choc anaphylactique. Le lecteur/spectateur ne saura pas s'il est parvenu à ses fins.

La dramaturgie de la pièce, proche de l'intrigue policière, est remarquable à de nombreux niveaux, ce qu'a relevé Catherine Cyr dans son compte rendu d'une représentation du texte de Billon.

> Premier texte signé par Nicolas Billon, *La Chanson de l'éléphant* étonne d'abord par sa solidité structurale. Rappelant à maints égards l'architecture de la "pièce bien faite", la fable, qui procède par dévoilements successifs, est ficelée avec soin. S'articulant autour des thèmes de la mémoire et de l'abandon et déployant en filigrane une réflexion sur le caractère insidieux de la parole qui, ici, papillonne entre vérité, semi-vérité et dissimulation, le texte révèle peu à peu son univers complexe, sans faille, construit avec une précision presque clinique.
>
> Situant le drame – car il s'agit bien, ici, d'un drame – dans la salle exiguë d'une petite institution psychiatrique, l'auteur, emprisonnant ses personnages dans un espace et une temporalité qui rappellent le huis clos, déploie une intrigue au déroulement implacable[69].

L'histoire s'apparente à une enquête en milieu fermé, où chaque élément est pensé comme une étape supplémentaire dans le processus mis en place par Michael pour enfin obtenir ce qu'il désire tant : la liberté. La psychiatrie, et surtout la psychanalyse, deviennent des éléments qui participent au jeu de chat et de la souris que jouent le patient et le médecin. Michael se moque de la psychanalyse (p. 29) : « On était un peu exzizibitionnistes. Moi surtout. Ça s'est passé ici, sur le divan. Sigmund a dû se retourner dans sa tombe. » En quelques mots, il dénigre le mot d'esprit (en référence à l'ouvrage de Freud *Le Mot d'esprit et sa Relation à l'inconscient*), le divan, accessoire indispensable à tout bon analyste est profané et le prénom « Sigmund » est bien sûr celui de Freud, père de la psychanalyse. Les psychiatres peuvent, eux aussi, faire preuve d'humour et Greenberg le prouve à la page 59. Michael lui apprend que le docteur Lawrence avait entendu sa mère, cantatrice, chanter à New York et qu'il précise : « C'était aussi une très belle femme. Moi, je ne peux pas dire. Je ne suis pas objectif. Vous savez, Freud. » Ce à quoi le psychiatre répond : « Freud ? Connais pas. »

[69] Catherine Cyr, « Frêle éléphant : *La Chanson de l'éléphant* » dans *Jeu*, n° 115, 2005, p. 42.

Michael, bien que patient interné, est décrit comme « futé » (p. 44), « d'une intelligence exceptionnelle » (p. 55) mais il connaît aussi les grands principes de la psychanalyse, et notamment l'interprétation des rêves. Freud a posé l'idée qu'un rêve (ou un cauchemar) n'est jamais anodin, qu'il s'agit d'un moyen pour l'inconscient de s'exprimer : « les nombreuses analogies qui existent entre la vie de rêve et les troubles psychologiques de toutes sortes que l'on observe dans l'état de veille[70] ». Les rêves sont ainsi des alliés très intéressants pour le psychiatre. Michael de *La Chanson de l'éléphant* connaît très bien les rouages de l'analyse, il avoue qu'il invente parfois des rêves juste pour faire plaisir à son psychiatre et que celui-ci feint de croire qu'ils sont vrais (p. 52-53) : « Après ma douche, je vois le docteur Lawrence. Je lui raconte mes rêves. Si je ne m'en souviens pas, j'en invente un, plein de symboles. Il n'est pas dupe, mais il prétend que c'est aussi bon que les vrais. » Il y en a un, pourtant, que Michael présente comme un véritable rêve récurrent.

> Quand ma mère était jeune, on lui a ôté la glande thyroïde. L'opération lui a laissé une cicatrice sur la gorge, comme un petit collier de chair. Je vous dis ça à cause de mon rêve. Ma mère est sur scène, et elle chante cet air-là. Le public est hypnotisé. Tout à coup, elle s'étrangle et se met à tousser sans pouvoir s'arrêter. Sa cicatrice s'ouvre et je viens au monde comme ça, sur scène, en sortant de sa gorge. J'ai été enfanté par sa voix. La salle se met à applaudir. Un bébé, ça fait toujours ressortir ce que les gens ont de meilleur. Ma mère salue, avec moi dans ses bras, et elle essaie de dire quelque chose, mais c'est une catastrophe : elle n'a plus de voix. Là, le public commence à la siffler et à l'insulter. Quand je me réveille, je me dis que la prochaine fois ça se passera autrement. Mais non, la fin du rêve est toujours la même[71].

Si Pierre, l'enfant-ourson de *Celle-là* de Daniel Danis, était perçu par sa mère, peu affectueuse mais présente, comme un remède potentiel à son épilepsie, Michael a eu une mère lointaine qui le faisait passer de pensionnat en pensionnat et le considérait comme un frein à sa carrière. Ce rêve démontre qu'il se voit comme un frein à la carrière de sa mère, qui a préféré se suicider après avoir chanté trois fausses notes plutôt que de vivre à ses côtés (p. 64) : « Moi, à quinze ans, j'ai compris que je ne valais même pas trois fausses notes. » Michael, toujours à la recherche d'un amour parental, s'exhibera pour des photographies qualifiées de « pornographie infantile » par le docteur Greenberg (p. 44). Il offrira son bien le plus précieux, l'éléphant en peluche Anthony, cadeau de sa mère si lointaine, à son substitut paternel, le docteur Lawrence. Michael en est conscient quand il dit (p. 56) : « Je recherchais désespérément une figure paternelle. » La psychanalyse ne lui apporte plus rien, la seule

[70] Sigmund Freud, *Le Rêve et son Interprétation*, traduction de Hélène Legros, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 13.
[71] Nicolas Billon, *op. cit.*, p. 63-64.

chose qu'il peut encore désirer est la liberté qu'il n'aura jamais. La psychiatrie moderne ne peut lui offrir que l'internement et sa routine pensée pour être la plus monotone possible afin de calmer les « agités ».

Le quotidien d'un hôpital psychiatrique est abordé selon un angle plus politique par Visniec, dans les années cinquante, juste avant la mort de Staline. Le personnel médical cherche à instaurer le communisme comme principe thérapeutique, ce qui n'est pas une nouveauté. En France, le docteur Bouchet, psychiatre durant la grande période de l'aliénisme, le voyait déjà comme un remède. Il attribue les maladies mentales à l'individualisation croissante de la société. Un retour au travail collectif et à la vie en communauté selon les principes du communisme effacerait, selon lui, les problèmes liés à la vie moderne.

> Isolement et règlement… jusqu'à cette phrase de Bouchet, proche disciple d'Esquirol, dans les *Annales médico-psychologiques* de 1849, à propos "du travail appliqué aux aliénés" : "L'individualité sociale doit disparaître et se fondre dans la vie en commun […]. Ce sont les principes mêmes du communisme dont l'application est faite aux aliénés. La plupart du temps, la maladie n'est que la conséquence de l'individualisme poussé à l'excès. Son remède se trouve donc dans la disposition contraire[72]."

L'isolement de l'hôpital psychiatrique va pourtant à l'encontre des principes du communisme mais, si l'idée de Bouchet est exacte, il peut très bien être établi comme règle de vie dans une telle institution. Il s'agit à peu de chose près de l'adaptation d'un courant de pensée qui estimait que les aliénés étaient des poids pour la société. Il faut les loger, les nourrir, les soigner… sans qu'ils soient productifs. De nombreuses tentatives ont été faites pour instaurer des petites manufactures dans les asiles où les malades les plus calmes et les plus valides étaient employés, parfois par l'institution elle-même pour les corvées quotidienne.

Une meilleure connaissance du communisme est considérée comme un traitement thérapeutique dans la pièce de Matéi Visniec, mais il s'agit d'une critique du régime qui passe par l'ironie. Dans la réalité, des règles de vie inspirées des théories communistes participeraient à une resocialisation des malades et permettraient d'envisager un retour à la vie hors les murs de l'hôpital. Ses principes étaient appliqués dans de nombreux établissements, sans toutefois se réclamer du communisme : cela relevait d'une nécessité, parfois thérapeutique, mais essentiellement financière. La psychiatrie et la psychologie soviétiques étaient vues par Joseph Wortis, psychiatre Américain, comme à la pointe de

[72] Claude Quétel, *op. cit.*, p. 267.

l'expérimentation, sans cesse renouvelées, alors que les pratiques occidentales se sclérosaient doucement, incapables de sortir d'un héritage encombrant.

> La psychiatrie soviétique est pavlovienne, physiologique, médicale et expérimentale et, en même temps, est toujours considérée du point de vue social. Elle se distingue de la psychologie soviétique qui est pédagogique, pratique et orientée vers la production d'une activité saine et féconde des citoyens soviétiques dans la société socialiste. La psychiatrie soviétique et la psychologie soviétique supportent toutes deux difficilement l'enlisement profond de la psychiatrie occidentale sous les aspects introspectifs, mystiques, poussant à la rumination du freudisme, son manque de base expérimentale matérialiste et son détournement de la pratique vivante[73].

Dans les années cinquante, le monde occidental voyait la psychiatrie soviétique comme une référence. Pour Wortis, la procédure d'internement en URSS faisait figure de modèle à suivre : une commission spéciale, où statuaient des médecins et des psychiatres, étudiait chaque cas, pour lesquels pouvaient intervenir les tribunaux du peuple, garants d'un processus démocratique et égalitaire. Sur le papier du moins, tout était mis en place afin que les internements arbitraires ou non motivés soient impossibles.

Pourtant, c'est un portrait peu flatteur de la psychiatrie russe que dresse Matéi Visniec dans sa pièce. Il n'y a point de principe thérapeutique autre que le communisme dans son hôpital central : les surveillants veillent à ce que tous restent calmes, parfois à l'aide de camisoles de force et de bâillons, il n'y a aucune mention de médicament ou d'analyse quelconque, les malades sont répartis en catégories qui rappellent celles utilisées du temps de l'aliénisme, depuis longtemps dépassées… L'expérimentation vantée par Wortis semble totalement absente de l'institution. Les patients passent le temps en inventant des jeux comme la « roulette aux passants », sans aucun soin.

La dénonciation de la vision idyllique de Wortis viendra d'un auteur opposé au régime, Valery Tarsis. Il fut arrêté et interné après la parution de sa nouvelle *La Mouche* (1963). Cet internement sera l'occasion pour lui de témoigner de l'enfermement psychiatrique réservé aux dissidents politiques. Le roman de Tarsis est intitulé *Salle 7* en référence à une nouvelle d'Anton Tchekhov, qui était auteur et médecin, *Salle 6*. Ce texte a pour décor une institution psychiatrique. Un médecin se prend d'affection pour l'un de ses patients et il finit par passer tout son temps dans la salle 6. Il néglige son devoir à tel point qu'un autre psychiatre est nommé et lui-même devient un patient. Le texte de Tarsis montre bien que les maladies de ces internés n'ont pas grand-chose de psychiatrique, elles sont surtout politiques.

[73] Joseph Wortis, *La Psychiatrie soviétique*, traduction de Colette Thomas, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychiatrie », 1953, cité par Claude Quétel, *op. cit.*, p. 534.

> La salle 7 était une sorte d'Arche de Noé où toutes les espèces de la création étaient représentées. Elles appartenaient en gros à trois groupes principaux : premièrement, les suicides ratés, classés comme fous parce qu'on supposait que, pour être mécontent du paradis socialiste, il faut être fou […]. On les traitait pendant des mois à l'aminodine, et parfois pendant des années. Certains s'y accoutumaient et ne voulaient plus y renoncer. "C'est peut-être encore pire dehors", disaient-ils, l'air sombre […]. Le groupe suivant, par ordre d'importance, était celui des "Américains", les gens autrement dit qui avaient tenté de prendre contact avec une ambassade étrangère ou avec des touristes du monde libre. Les plus audacieux avaient exprimé le désir d'émigrer. Il y avait enfin une catégorie de jeunes gens moins clairement définie ; c'étaient ceux qui n'avaient pas réussi à trouver leur place dans notre société et qui en rejetaient les normes. Peut-être ne savaient-ils pas toujours ce qu'ils voulaient mais ils savaient exactement ce dont ils ne voulaient pas […]. Il n'y avait en fait ni malades ni médecins, seulement des geôliers chargés de citoyens encombrants[74].

Le roman de Tarsis est à la fois un témoignage et, encore une fois, un pamphlet contre le gouvernement. Le modèle russe sera mis à mal par la découverte de la psychiatrie punitive pratiquée en URSS. Les dissidents politiques étaient internés pour cause de « schizophrénie torpide[75] » afin d'y subir une rééducation. Cela a mis fin au fantasme de la psychiatrie soviétique modèle. Tarsis le dit très bien que, dans la salle 7, les « malades » ne sont pas soignés par des médecins mais surveillés par des gardiens. L'ensemble rappelle plus une prison qu'un hôpital. Le traitement de la maladie mentale en URSS était devenu une question politique cruciale où le médical n'avait que peu de place.

La dimension politique de *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, bien que plus légère que celle présente dans le texte de Tarsis, a aussi une valeur semi-biographique. Si Matéi Visniec, auteur roumain ayant obtenu l'asile politique en France, s'empare d'un sujet encore très sensible en ex-URSS, c'est qu'il s'agit de dénoncer la dictature et les censures qu'il a connues avant l'exil. Son écriture était considérée comme subversive alors que lui-même la voyait avant tout comme humaine et universelle. La figure de l'écrivain Iouri Petrovski est celle de l'artiste utilisé par un régime totalitaire, ce que Visniec a refusé de devenir.

> Pendant des années et des années, en Roumanie, mon écriture a été imprégnée par une certaine attitude politique. Et quand je dis attitude politique, il faut lire protestation, critique sociale, ironie, etc. Mais je n'ai jamais oublié, même à l'époque où l'urgence était de miner le système totalitaire, qu'une page de théâtre ou de roman doit, avant tout, avoir une valeur universelle et une valeur littéraire. [...] Si maintenant mon écriture est plus axée sur l'homme que la société, si mon théâtre est devenu plutôt une réflexion sur les étoiles que sur le sol (si je parle, donc, plutôt des limites de l'homme en tant qu'être que des limites de l'homme en tant qu'individu

[74] Valery Tarsis, *Salle 7*, traduction de Serge Tuli, Paris, Plon, 1966, cité par Claude Quétel, *op. cit*., p. 536.
[75] Jean Garrabe, « L'éthique : de la recherche à la pratique » [en ligne], disponible sur http://psydoc-fr.broca.inserm.fr/colloques/CR/geneve/garrabegen.html [consulté le 06.08.13].

> social), ce n'est pas parce ce que je me sens maintenant sans adversaire. Chez moi l'obsession céleste est ancienne, et le fait que pendant toute mon adolescence (et ensuite pendant mes dix premières années de maturité) j'ai dû lutter contre le sol (le sol corrompu et sali par la stupidité, la méchanceté et la bêtise humaine) ne veut pas dire que je n'ai pas regardé les étoiles. Mais il y avait une urgence, celle de dire NON au monde où je vivais. Maintenant, pour moi, c'est urgent d'écrire sur le ciel, autrement dit sur les rapports pervers entre l'homme et la mort, entre l'homme et l'immortalité, l'homme et l'amour, l'homme et la solitude de son être[76].

Matéi Visniec est roumain mais écrit en français. La maladie mentale est cependant loin d'être un thème qui ne serait prisé que par les auteurs francophones. Ce qui rapproche le Roumain Visniec et le Suédois Norén est la dimension autobiographique de leurs textes quand ils abordent le côté politique de la maladie mentale telle qu'elle est traitée dans leurs pays respectifs. La pièce *Crises* de Norén reste très proche de la réalité en présentant un décor à visée presque documentaire : la pièce « pourrait s'inscrire dans une forme de théâtre appelée "documentaire" ou "sociologique", c'est un théâtre qui parle du réel sans oublier qu'il dépasse souvent la fiction[77] ». Dès la didascalie d'ouverture, nous sommes presque assis dans la salle de repos en présence des patients : « TOMAS […] *entre dans le service ; l'entrée se trouve en face de la salle à manger ; il se dirige vers la salle de repos*… ». Cette description extrêmement précise est présente tout au long de la pièce, comme à la page 108 : « *la salle fumeurs* ».

Les spectateurs se voient ainsi renvoyés à leur propre vécu (une visite à l'hôpital) et leurs connaissances communes de leurs pays. Même les « malades mentaux » ont eu une vie avant l'hôpital où ils partaient en vacances, habitaient en banlieue, arpentaient les rues de Stockholm… Ceci peut-être afin de créer chez le spectateur une *catharsis* indirecte : la « terreur » car le spectateur a certainement déjà côtoyé des « fous » sans le savoir, dans son quartier, son magasin préféré… et la pitié par le fait de savoir que ce malade ne connaîtra plus cela avant un moment, s'il parvient à sortir de l'hôpital.

Les accessoires mentionnés sont aussi un élément qui participe à cette impression donnée au spectateur de se trouver dans les parties communes d'un hôpital : un canapé, un journal, une télévision, des cigarettes… Des objets du quotidien qui ne sont pas médicaux et peuvent prendre une importance démesurée dans un lieu fermé où le moindre divertissement devient crucial. Les discussions portent régulièrement sur ce qui passe ou va passer à la

[76] Entretien avec Christian Auger cité par Sebastian Hamat Petru, « *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux* et l'espace utopique » [en ligne], disponible sur http://francais.agonia.net/index.php/article/1837739/ [consulté le 06. 08. 13].

[77] Sylvie Martin-Lahmani, « Lucides, les fous ? À propos de *Kliniken* dans la mise en scène de Jean-Louis Martinelli » dans *Alternatives théâtrales*, n° 94-95, 2007, p. 100.

télévision. Le réalisme de la scénographie et les références topographiques aspirent à inscrire le texte dans une réalité sociale. Le spectateur peut avoir une représentation très précise de la vie à l'intérieur de l'hôpital psychiatrique, mais aussi donner une humanité aux personnages, qui ne sont pas représentés par leurs maladies : avant l'hôpital, ils avaient des emplois, une famille, une belle maison dans une banlieue aisée… Tout est fait pour rappeler au spectateur que le malade mental n'est pas une sorte de monstre de foire, un poids pour la société, et que sa vie a été semblable au quotidien du spectateur.

L'hôpital psychiatrique est peuplé de personnages aisément identifiables pour le spectateur : les malades d'un côté et le personnel soignant de l'autre, qui lui-même se divise en deux catégories (les médecins et les infirmiers). Les auteurs dramatiques ne donnent pas une image flatteuse du personnel, critiquant ainsi l'institution et posant indirectement la question de son efficacité. Les personnages sur scène font référence aux médecins, mais le public ne les voit jamais. Et pourtant, n'est-ce pas ce que l'on s'attend à voir dans une pièce se déroulant dans un hôpital ? L'écriture dramatique de Norén, par l'utilisation du hors-scène, permet de mettre en évidence les lacunes du système hospitalier : si les médecins sont absents, l'hôpital psychiatrique n'est plus qu'une « prison pour fous ». Bien que malades, ils pointent eux aussi l'absurdité de la situation. Ainsi, rien n'empêche le suicide de Sofia, qui se passe aussi hors-scène et que l'on apprend indirectement, par le récit qu'en font les autres personnages sur le plateau. Avec ce procédé, Norén reprend la règle classique de la bienséance : ni cadavre, ni sang sur scène. Rien ne choque le spectateur dans cette mort qui se passe dans un autre espace. L'auteur s'inspire des dramaturgies et de pièces qui sont devenues des classiques. Le spectateur doit être attentif à décrypter les indices disséminés dans le texte.

> – Presque toutes vos pièces font référence à la maladie mentale, à la schizophrénie ou à l'hôpital psychiatrique. Pourquoi ?
> – Shakespeare, et même les tragédies grecques recouraient à la maladie mentale pour aller au-delà du langage normal, pour trouver un autre langage derrière et révéler la vérité. Comme pour Ophélie dans *Hamlet*. J'ai souvent utilisé ce procédé, pour voir ce que les gens voulaient réellement dire. Dans les années soixante et soixante-dix, Lacan m'a aussi beaucoup influencé. J'écrivais sur la façon dont la maladie traduit le langage, comme on bombarde une ville, dévoilant alors le langage derrière le langage[78].

Les fantômes du hors-scène rejoignent les fantômes du sens chez Norén, où ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas vu est peut-être plus *signifiant* que ce à quoi le public assiste sur la scène.

[78] Lars Norén, « La vie des ombres », propos recueillis et traduits par Gwénola David dans *Mouvement*, n° 45, 2007, p. 85.

Une dernière pièce se déroulant dans un hôpital psychiatrique et qui laisse aux équipes artistiques toute latitude de décider de leur vision d'un tel établissement est le texte court de Pauline Sales intitulé *La Route*. Ce texte est différent des autres pièces mentionnées car il s'agit d'une commande de la Comédie de Saint-Étienne pour son école d'art dramatique dans le cadre d'un projet de rencontres théâtrales en milieu scolaire.

Tout comme *La Chanson de l'éléphant* de Nicolas Billon ou *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux* de Matéi Visniec, le lecteur sait tout de suite où se situe la pièce (p. 45) : « *Dans un hôpital psychiatrique. Elle est venue lui rendre visite. Ils ont vingt ans tous les deux.* » Les didascalies sont courtes et rares, se contentant de décrire quelques gestes des personnages. Le seul objet mentionné est une sonnette. *La Route*, c'est l'opposition de deux univers : Elle, le monde extérieur, la « vraie vie », avec des projets, une famille et Lui, son univers intérieur qui tourne uniquement autour d'Elle. Ce n'est pas la première fois qu'elle vient le voir en institution, elle le supplie d'oublier son numéro de téléphone, c'est ce qu'il donne en premier quand il est ramassé par la police ou le SAMU. Cette fois, il a marché des jours sans manger ni dormir. Avant de s'évanouir complètement, il a noté son numéro de téléphone et Elle a été contactée. C'est le même processus qui se répète.

> **Elle** : Tu ne dois plus donner mon nom.
> **Lui** : Je n'ai pas donné ton nom.
> **Elle** : Tu dois oublier mon numéro de téléphone.
> **Lui** : Je ne m'en souviens pas.
> **Elle** : C'est ce que tu écris en premier à chaque fois. Cette fois-ci avec ton sang.
> **Lui** : Je ne le fais pas exprès.
> **Elle** : C'est comme ça qu'ils m'appellent et qu'ils me demandent – les flics d'abord – et puis supplient – les médecins après – de venir te voir[79].

Lui est délirant, la discussion est difficile. Il ne semble pas se rendre compte d'où il se trouve, croit qu'il va bientôt sortir, ne veut pas entendre qu'elle a une vie sans lui et un enfant avec un autre homme. Elle cherche à le persuader d'oublier son numéro de téléphone. Lui continue dans son idée fixe, il explique vaguement qu'il est à la recherche d'un endroit où ils vivraient ensemble, « nous deux » (p. 52), ce qui expliquerait son errance, la route qui donne son titre à la pièce.

[79] Pauline Sales, *La Route* dans *4 petites comédies pour une Comédie*, t. II, Carnières-Morlanwelz, Lansman/La Comédie de Saint-Étienne, 2004, p. 45. Création en 2004 à la Comédie de Saint-Etienne dans une mise en scène de François Rancillac et Yves Bombay.

Le texte présente des similitudes avec une pièce écrite environ deux ans plus tôt, à la demande du Royal Court de Londres et éditée en 2001, *Il aurait suffi que tu sois mon frère*[80]. L'action se passe dans le parloir d'une prison. Il s'agit de l'affrontement entre une adolescente et son violeur alors que *La Route* donne à voir les explications d'Elle et Lui dans un hôpital psychiatrique. La situation de base, entre les deux textes, est très proche : une jeune femme vient de l'extérieur se confronter à un homme enfermé. Dans la carrière d'auteur dramatique de Pauline Sales, *Il aurait suffi que tu sois mon frère* marque un tournant dans l'écriture que l'on retrouve dans *La Route*.

> C'est la première fois que je devais m'emparer d'un vrai sujet de société. Jusqu'à présent ce n'était pas du tout ma manière d'écrire. Alors je me suis bien documentée. […] Pour moi, les personnages sont le contraire de stéréotypes. Chacun est immense. Bien sûr que les vrais adolescents ne dialoguent pas comme ça. Mais quelque chose en eux peut parler comme ça, et c'est cette chose-là qui m'intéresse, leur donner vraiment le jeu de la langue et la possibilité d'échanger de manière pointue avec la langue. Chacun de nous a tout, peut faire le chemin de tout connaître[81].

La langue de Lui, bien qu'il soit enfermé et malgré son jeune âge, touche parfois à la poésie, qui est perçue comme un symptôme supplémentaire de son délire par Elle (p. 46) : « Aujourd'hui les gens ne se parlent plus entre eux, alors ils finissent par parler tout seuls tout haut, à chercher dans les murs, dans les arbres, des interlocuteurs. […] sont comme des allumettes qui pourrait prendre feu. » Elle ne veut pas écouter et le ramène sans cesse à ce qui la préoccupe : elle veut qu'il oublie son numéro de téléphone. Il lui promet que ce sera fait, mais une fois qu'elle a quitté la pièce, il récite celui-ci et ce seront les derniers mots de la pièce. Une suite de nombre qui rappelle les exercices d'évaluation évoqués par Sarah Kane.

Des représentations de *La Route*, du fait de sa structure légère (seulement deux comédiens, peu ou pas d'accessoires ou de décor), ont été données en prison dans le cadre d'un jumelage entre la Comédie de Valence et le service pénitentiaire d'insertion et de probation de la Drôme. Si les initiatives sont nombreuses pour amener le théâtre dans les centres pénitenciers, où l'accès à la culture et à l'art sont difficiles, les pièces prenant pour cadre la prison et la maladie mentale sont rares. Pourtant, selon le site Internet de l'Association des professionnels de santé exerçant en prison, une enquête de 2002 laisse entendre que « 55% des détenus présentent lors de leur premier entretien avec un membre du

[80] Pauline Sales, *Cake !* suivi de *Il aurait suffi que tu sois mon frère*, Besançon, Les solitaires intempestifs, coll. « Mousson d'été », 2002.
[81] Pauline Sales, « *Le Groenland*, entretien avec Laurence Cazaux » [en ligne], disponible sur http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=17689 [consulté le 07.08.13].

SMPR [service médico-psychologique régional] des troubles psychiatriques plus ou moins sévères[82] ». Les hôpitaux psychiatriques intriguent et fascinent mais la prison ou les maisons de retraite qui sont elles aussi des lieux clos où la maladie mentale est fréquente sont moins plébiscitées par les auteurs dramatiques comme décor pour leurs textes.

2) Surveiller et mourir

Si le théâtre contemporain apprécie l'hôpital psychiatrique, la prison reste un lieu d'action plus rare. Pourtant, à l'origine, l'hôpital était un lieu de renfermement selon la thèse que Michel Foucault défend dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*. Une foule hétéroclite se trouve en cette « étrange surface portante des mesures d'internement. Vénériens, débauchés, dissipateurs, homosexuels, blasphémateurs, alchimistes, libertins[83] ». Parmi eux, les malades, quelles que soient leurs maladies, ne forment qu'un groupe parmi d'autres. L'hôpital n'a pas vocation de soin, il est plutôt considéré comme un lieu de ségrégation. Jean-Baptiste Pontalis remarque que le parallèle entre les deux institutions est visible dans la géographie même des villes.

> La prison de la Santé est située à quelques centaines de mètres de l'hôpital Sainte-Anne : proximité qui révèle la gémellité des prisons et des asiles d'aliénés. Une société saine, une ville propre ne peuvent être que celles où les fous et les criminels – si c'était une seule et même espèce de déchets – sont enfermés, mis à l'écart[84].

Avec la naissance de l'asile, il est devenu évident que les malades avaient besoin d'un traitement que ne demandaient pas les détenus de droit commun relevant de la prison. « Il n'était pas étonnant que […] les deux institutions aient été confondues, au point qu'on ait réparti assez indifféremment les fous dans les unes et dans les autres[85]. » Michel Foucault relève un instant très précis où la confusion n'est plus admissible.

[82] Cyrille Canetti, « L'impact psychiatrique de l'incarcération et la pénalisation de la maladie mentale » [en ligne], disponible sur http://www.sante-prison.com/web/article.php?story=20100207124044428 [consulté le 13.08.13].
[83] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 116.
[84] Jean-Baptiste Pontalis, *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 21.
[85] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 117.

> Cette confrontation se produit, au tout début du XIX^e^ siècle, lorsque Royer-Collard veut chasser Sade de cette maison de Charenton dont il a l'intention de faire un hôpital. Lui, le philanthrope de la folie, il veut la protéger de la présence de la déraison, car il se rend bien compte que cette existence, si normalement internée au XVIII^e^ siècle, n'a plus sa place dans l'asile du XIX^e^ siècle ; il demande la prison. "Il existe à Charenton", écrit-il à Fouché le 1^er^ août 1808, "un homme que son audacieuse immoralité a rendu trop célèbre et dont la présence dans cet hospice entraîne les inconvénients les plus graves. Je veux parler de l'auteur de l'infâme roman de *Justine*. Cet homme n'est pas aliéné. Son seul délire est celui du vice, et ce n'est point dans une maison consacrée au traitement médical de l'aliénation que cette espèce de vice peut-être réprimée. Il faut que l'individu qui en est atteint soit soumis à la séquestration la plus sévère." Royer-Collard ne comprend plus l'existence correctionnaire ; il en cherche le sens du côté de la maladie et ne l'y trouve pas, il la renvoie au mal à l'état pur, un mal, sans autre raison que sa propre déraison : "Délire du vice[86]."

Antoine-Athanase Royer-Collard, le médecin en chef de l'asile psychiatrique, considère que la simple « séquestration » ne concerne plus une « maison consacrée au traitement médical ». Le vice n'est pas une maladie mentale, Sade n'a pas sa place chez les aliénés mais en prison. Ce qui nous paraît évident aujourd'hui est le résultat d'un long processus, bien que les partisans des droits du malade comparent souvent l'hôpital psychiatrique à une prison. La réciproque est une question cruciale car, si un malade n'est pas un détenu, la justice a mis des procédures afin qu'un prisonnier « responsable de ses actes » ne puisse être interné. Nous pouvons en déduire que les pièces de théâtre se passant dans des prisons se caractériseront par des personnages au discours sensé. Un personnage enfermé en prison peut-il se déplacer sur scène ? Comment la solitude et l'enfermement agiront sur la parole d'un personnage ?

Il y a de nombreux points communs entre hôpitaux et prisons, dont les moyens de coercition : si les insensés et les détenus sont enchaînés de la même façon, pourquoi avoir deux termes pour les désigner et envoyer les uns à l'hôpital et les autres en prison ? La différence provient des conséquences sur le corps : s'il devient évident que les malades mentaux doivent recevoir des soins thérapeutiques et ne relèvent pas de l'univers carcéral, il était admis que les criminels devaient subir des châtiments corporels, par divers moyens : « rationnement alimentaire, privation sexuelle, coups, cachot[87] ».

La prison moderne se caractérise justement par cette absence d'atteinte au corps de la part de l'institution. Il n'y a plus de chaîne, plus de passage à tabac de la part des geôliers (qui n'existent plus en tant que tels) et les tranquillisants, prescrits en masse en prison, ont changé beaucoup de choses. Les détenus ne sont plus uniquement enfermés dans une visée punitive, il s'agit là d'une occasion pour eux, encadrés par toute une équipe, de parvenir à une réinsertion

[86] *Ibid*., p. 122-123.
[87] Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 23.

réussie dans la société. Les supplices, la marque et autres mises au pilori sont devenus des souvenirs.

> S'il faut encore à la justice manipuler et atteindre les corps des justiciables, ce sera de loin, proprement, selon des règles austères, et en visant un objectif bien plus "élevé". Par l'effet de cette retenue nouvelle, toute une armée de techniciens est venue prendre la relève du bourreau, anatomiste immédiat de la souffrance : les surveillants, les médecins, les aumôniers, les psychiatres, les psychologues, les éducateurs[88]…

Si, à l'origine, l'Hôpital général ressemblait par certains aspects à une prison, l'évolution des deux institutions a cherché à accentuer leurs différences. Mais c'est parfois à la justice, la troisième instance, de décider quand un prévenu relève de l'une ou de l'autre.

Au théâtre, les auteurs aiment à jouer de cette ambiguïté : un personnage, enfermé dans un lieu mystérieux, dont on ne sait pas grand-chose si ce n'est qu'il ne peut en sortir… Il évoque parfois des surveillants qui rappellent à la fois le geôlier et l'infirmier… Le lecteur/spectateur ne peut qu'en conclure que la pièce se déroule dans un hôpital psychiatrique ou une prison. Quant aux maisons de retraite, elles ne sont pas encore considérées comme des endroits à explorer sur une scène, le préjugé du mouroir sordide reste vivace à ce sujet. C'est la maladie mentale qui réunit ces trois « cercles sacrés », ces lieux d'isolement autour desquels existe un environnement de solitude.

a) Les nouvelles loges

Les loges étaient, à l'âge classique, des chambres où étaient enfermés les malades les plus agités. Mal aérées, parfois sans fenêtre et en sous-sol, disposant d'un espace trop étroit pour un grand nombre de pensionnaires et d'une paillasse pas assez renouvelée couverte de vermine, elles symbolisaient la situation déplorable des « insensés ». Par certains aspects, les établissements pénitentiaires modernes n'ont rien à leur envier : épidémies, violence, surpopulation, troubles du comportement… Les liens étroits qui existaient entre l'Hôpital général et la prison sont loin d'avoir totalement disparu malgré les multiples réformes et les lois, la création des asiles d'aliénés, la médecine psychiatrique…

[88] *Ibid.*, p. 18.

Le monologue *Attitude clando* de Dieudonné Niangouna joue des liens entre hôpital psychiatrique et prison pour évoquer de façon détournée le sort des clandestins. Son narrateur interpelle sans cesse un docteur (sans spécifier la spécialité de celui-ci, ni même s'il est vraiment docteur en médecine) dans ce lieu étrange où il se trouve enfermé. S'il évoque à plusieurs reprises un hôpital où il doit se rendre (on peut soupçonner qu'il y est entré mais jamais sorti), les « murs tout blancs couronnés de fils de fer barbelés tout noirs » (p. 77) rappellent plus une prison ou un camp qu'un établissement médical. Le narrateur nous fait croire qu'il se trouve dans un hôpital, mais certains détails sèment le doute.

> Ayez confiance, vous me connaissez docteur. Je respecte les piqûres et les blouses blanches et vos saintes manières de me toucher. J'ai une affection amoureuse pour les médocs périmés, ils vous rappellent des tas de cadavres que vous n'avez pas pu sauver faute de temps, ou que les médicaments étaient arrivés beaucoup plus tard parce que le pharmacien vérifiait l'honnêteté du charabia sur l'ordonnance avec ses lunettes microsophones. J'aime aussi vos brancards électriques, vos fourgons, vos menottes et vos bastons sauvages, ça me plaît tout ça. Mais vous ne m'aurez pas.
> Vous voulez vérifier si je dis vrai ? Vérifiez. Personne ne vous empêche. Mais ne donnez pas votre diagnostic à la fin de l'enquête. Je vous interdis de rentrer dans ma vie brisée. […] Vous m'avez mis nu plusieurs fois dans votre hôpital pour savoir comment j'évoluais. J'étais nu, la boule à zéro, et vous me rinciez tendrement avec un tuyau d'eau chaude pour tuer les microbes[89].

Les mots « fourgons » et « menottes » sont dérangeants quand on s'attend à des « ambulances » et des « camisoles ». De même il demande à ce fameux docteur de le punir après l'avoir insulté en le frappant avec une matraque (p. 77). Si l'objet n'a qu'un intérêt thérapeutique limité, il appartient à l'univers de la justice et la prison, tout comme les menottes (p. 74) : « Ç'a le goût de la torture les menottes. J'ai des mains comme… pas bien à porter les menottes. Mais les médecins n'ont jamais compris ça. » Une interprétation possible est que le narrateur se confie au psychiatre de la prison où il se trouve, à moins que « les docteurs » et « les médecins » ne soient qu'une appellation générique pour les détenteurs de l'autorité dans cet univers fermé.

Cette incertitude quant au lieu de l'action est revendiquée par l'auteur. Il explique lors d'un entretien avec Jean-François Perrier que le public est libre de décider. Mis à part l'enfermement, ces lieux ont en commun qu'ils sont particuliers pour le narrateur du fait qu'il est clandestin, mais aussi que l'on y rencontre la maladie mentale. Là, si son corps est entouré par des murs surmontés de barbelés noirs, sa parole est libre car sa prétendue maladie mentale

[89] Dieudonné Niangouna, *Les Inepties volantes* suivi de *Attitude clando*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2010, p. 78. Création le 9 juillet 2007 au festival d'Avignon dans une mise en scène de l'auteur.

ou « folie » le protégerait : « il se dit fou parce que les fous ont seuls le privilège de la vérité qui n'offense pas[90] ».

> ***Pourquoi avoir situé le lieu du récit dans un hôpital ?***
> À une certaine époque, c'était les religieux qui pouvaient décider quand vous étiez en vie et quand vous étiez mort ; aujourd'hui, pour moi, ce sont les docteurs qui ont pris ce pouvoir. Ce sont les médecins qui signent l'acte de naissance et l'acte de décès, et même si vous respirez encore et que l'acte est signé, vous partez à la morgue… Cette symbolique du docteur qui a droit de vie et de mort est très importante pour moi et c'est la raison de mon choix quant au lieu où se développe la parole du clandestin.
> ***Mais votre hôpital est entouré de barbelés, est-ce aussi une prison ?***
> Mon hôpital n'est pas vraiment nommé comme tel. C'est un lieu entouré de murs blancs et de barbelés. Ce peut être une prison, un camp d'internement, un asile psychiatrique. Ce que je désirais c'est que ce soit surtout un lieu où l'on peut penser qu'il est difficile, voire impossible de partir et de revenir, un peu comme une grande frontière, une frontière à l'intérieur d'une autre frontière. Il y a dans notre vie des lieux de cette nature, parfois des ambassades où l'on se voit refuser des visas et qui sont souvent entourés de ces grands murs blancs avec des barbelés.
> ***L'hôpital, ou tout autre lieu d'enfermement, est-il le lieu de la parole ?***
> Ce n'est pas un lieu où l'on peut parler publiquement. Mais mon monologue est un monologue intérieur, comme une pensée qui s'évade involontairement. Même quand le "clando" parle au médecin, il parle à un absent. Par contre la parole, même intérieure, est un moyen de s'échapper du lieu d'enfermement et donc un moyen de pénétrer d'autres univers plus accueillants, qui tendent la main dans ces moments de désespoir. Il y a une possibilité d'atteindre le champ poétique ou lyrique qui permet de casser les murs et de franchir les frontières en dehors de tout réalisme[91].

Dieudonné Niangouna a adopté la dramaturgie du monologue qui accentue la solitude du clandestin. Il aurait pu introduire un second personnage, ce fameux docteur, mais cela aurait annihilé l'effet de « monologue intérieur, comme une pensée qui s'évade involontairement ». L'exilé est seul, et se parler est un moyen de rompre cette solitude, même s'il s'agit d'entendre sa propre voix. Ce serait cela, l'attitude clando évoqué par le titre de la pièce : rompre la solitude dès que cela est possible.

La scénographie est pensée par Dieudonné Niangouna, auteur et metteur en scène de ce texte, pour être « en dehors de tout réalisme ». Cela lui importe peu de donner un référent à ce lieu car la parole va créer l'espace. Il a joué ce monologue pour le festival d'Avignon en juillet 2007 dans sa propre mise en scène. Il se tenait au centre d'un grand cercle de braise, vêtu de noir, dans une pénombre d'où émerge à peine le haut de son visage. La bande-son retransmettait des bruits bien connus des « clandos » : un hélicoptère qui passe au loin, un groupe électrogène… Toutefois, l'aspect le plus frappant de cette mise en scène n'est pas dans

[90] Érasme, *op. cit.*, p. 84.
[91] Dieudonné Niangouna, « Entretien » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Attitude-clando/ensavoirplus/idcontent/5913 [consulté le 14.08.13].

la scénographie mais son impact sur le corps : la chaleur présente dans la salle (les températures estivales auxquelles il faut ajouter la chaleur dégagée par les braises) se répercute sur le visage de l'acteur. Le premier signe visible est bien sûr la transpiration, rendue par la lumière, mais il y a aussi la difficulté à se maintenir quasi immobile, à ignorer le corps maltraité pour dire la souffrance psychologique de ceux que l'on n'écoute pas, des « clandos ». Niangouna associe ces deux souffrances (physique et psychique) pour en évoquer une troisième, celle d'une communauté. Lui qui a connu la guerre, qu'il définit comme ayant pour caractéristique de « déchirer le tissu social et culturel[92] », n'aborde pas la politique de façon ouverte. Il passerait plutôt par une « esthétique du choc » pour retrouver la paix.

> L'esthétique du choc […] Tantôt excommunié, tantôt accueilli et protégé par un pouvoir désireux de s'allier sa puissance de "commotion" (Bossuet) sur les esprits ; tantôt en résistance, tantôt en politique – quand il ne tient pas simultanément les deux positions opposées, le théâtre joue dans sa relation au pouvoir et à l'ordre moral d'une ambigüité qui ne date pas d'hier. L'équivoque entre régulation et révolution est présente dès la *Poétique* d'Aristote, comprise dans les présupposés de la *catharsis*. En tant que "purgation", la *catharsis* qu'on entendra volontiers dans son sens médical et clinique, revêt une fonction conservatrice : celle de restauration, de soin, de retour à l'ordre et à l'*organon* purifié[93].

L'épreuve physique que constitue la mise en scène de l'auteur par lui-même devient une épreuve morale pour le public qui s'associe à cette souffrance. C'est la dénonciation des épreuves des « clandos » tout en jouant sur la capacité du public à compatir : la pitié des spectateurs pour la frayeur qui a poussé le clando à l'exil. Ce monologue, cette *Attitude clando*, serait une recherche de la « purgation » des maux du corps (le « clando » de Niangouna a perdu un œil et a été sévèrement blessé au tibia) mais aussi des traumas de la guerre et de l'exil que les clandestins évacuent par la parole.

Niangouna a connu l'exil au sein de son propre pays (la République du Congo) et les guerres civiles, tout comme son narrateur (p. 83) : « à l'époque où c'était encore un pays. […] Couper mon pays c'est me tuer. J'ai pris mon sac au dos, puisque j'étais mort, et suis parti ». Contrairement à son personnage, l'auteur a choisi de rester au pays. C'est au milieu des bombes qu'il a fondé sa compagnie en 1997 au nom plus que militant, Les Bruits de la rue. Cet acte éminemment politique se retrouve dans son idée du rôle que doit jouer l'art dans la société : « Pour moi le théâtre est une pratique de raisonnement politique. […] Pour moi le

[92] Fabienne Darge, « Un "clando" au festival » [en ligne], disponible sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/03/un-clando-au-festival_3440972_3246.html [consulté le 14.08.13].

[93] Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010, p. 133-134.

rôle de l'homme de théâtre est d'apporter une autre manière de voir les choses, une proposition parmi toutes celles qui vont s'exprimer dans un espace politique[94]. » C'est vers cette « autre manière de voir les choses » que convergent la dramaturgie et la mise en scène d'*Attitude clando*. Ce lieu indéterminé où se trouve enfermé le narrateur ne l'empêche pas de témoigner, dans les mots, le corps et :

> … par la fiction, le théâtre peut être un traitement du traumatisme qui est un des noms freudiens du réel. Le théâtre donne nom, forme, présence à ce qui n'a ni nom, ni forme, ni présence vivante. Se faisant, il opère une *catharsis*, une façon propre de continuer à vivre après ce qui fut un trauma[95].

Si la parole est libre, la langue, avec ses ressassements et ses retours en arrière, raconte indirectement les traumatismes du clandestin. Peu importe ce qui est vrai ou appartient à « la fiction » (les défenses que le narrateur a mis en place pour se protéger des souvenirs trop douloureux), ce monologue mêle le réel et le fictionnel. Le vrai et le faux deviennent indissociables, ce qui est souvent perçu comme un trouble du comportement. Par exemple, quand il raconte qu'il se sent surveillé, qu'il n'a pas encore été dénoncé (p. 71) : « La nuit dernière, ils ont installé un satellite là-haut pour surveiller qui négocie et où ? […] Je paye tout au noir, j'ai pas de carte bancaire, pas de chèque à laisser à la machine, pas de numéro de Sécu sociale, j'ai pas de carte d'identité… » Cela peut passer pour un délire paranoïaque mais ce peut tout aussi bien être de la prudence due à son statut de clandestin, lui qui a fui les « violeurs de gamines et génocidaires de sang-froid » (p. 75). La maladie (réelle ou prétendue) l'aide à maintenir un « cercle sacré » autour de lui. Il le sait et se conforme à cette idée, « maintenant que j'en suis là, trop tard, je fais le zoulou… » (p. 69). Son pays et les fameux piments qu'il y dégustait, directement cueillis sur l'arbre planté par sa mère, ont disparu. Malgré les détours sur les types « réglos » et son absence de papier, le principal n'est plus là (p. 91) : « Qu'est-ce qu'ils peuvent bien me faire ? Suis déjà mort reste qu'à pourrir. » Si l'espoir n'est plus là, que faire ?

La maladie mentale, dans la pièce de Niangouna, devient une métaphore de la clandestinité : toutes deux induisent un cercle sacré et une solitude qui sont soutenus par la dramaturgie du monologue. Si la maladie mentale a une longue histoire au théâtre, la clandestinité n'est pas encore devenue un sujet récurrent. Dans sa pièce, Niangouna utilise la

[94] Dieudonné Niangouna, « Le théâtre comme fabrique de la parole démocratique » [en ligne], disponible sur http://kourandartavignon.unblog.fr/2013/05/06/entretien-avec-dieudonne-niangouna-artiste-associe-du-festival-davignon-2013-par-irene-sadowska-guillon/ [consulté le 14.08.13].

[95] Hervé Castanet, « Préface » dans Christine Page (sous la direction de), *Écritures théâtrales du traumatisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2012, p. 9.

maladie comme métaphore de la clandestinité, qui elle-même témoigne, encore timidement, de ce qui ne va pas dans le monde.

b) Folie des hospices

Si l'univers carcéral inspire peu les auteurs dramatiques (et encore moins la question de la maladie mentale en prison), les maisons de retraite sont elles aussi peu présentes dans le théâtre contemporain, mis à part la pièce *L'Asile du bonheur* de l'Anglais John Arden (1960). Elles font partie de ces thèmes liés à la vieillesse que l'on préfère oublier. La mort prochaine et la déchéance du corps, souvent accompagnée d'une baisse des capacités de l'intellect, attirent peu les auteurs, qui privilégient le regard des personnages jeunes (c'est Brutus, le fils, qui raconte la maladie de Papa Alzheimer dans la pièce de Luc Tartar ou Ouais, la petite fille, pour le texte de Fabrice Melquiot intitulé *Blanches*) sur les maladies de la vieillesse, physiques ou psychologiques.

Les maisons de retraite accueillent des publics toujours âgés, bien sûr, mais très différents dans leurs pathologies. Ces établissements se sont organisés en plusieurs catégories qui prennent en compte l'état psychologique, physique et le degré de dépendance de la personne âgée. Certaines offrent des prestations hôtelières, d'autres ressemblent à de petites unités hospitalières réservées aux patients dépendants. Outre les ennuis de santé liés au grand âge, la maladie mentale est aussi bien présente dans les maisons de retraite et elle demande un suivi particulier.

> L'incidence des pathologies mentales sur la population des PA est forte. Dans une étude française récente (ESPRIT) réalisée en population générale chez des sujets de plus de soixante-cinq ans, 17 % présentaient un trouble psychiatrique. On constatait une dépression majeure chez 3,1 % des personnes étudiées. 4,7 % présentaient un trouble anxieux généralisé, 10,7 % une phobie, enfin des idéations suicidaires étaient présentes chez près de 10 % d'entre eux. À âge constant, ces pathologies étaient deux fois plus fréquentes chez les femmes, notamment du fait de l'augmentation de la solitude qui est un facteur de risque important de mauvaise santé mentale.
> Les interactions entre les affections physiques et psychiques sont nombreuses et réciproques. Les maladies physiques, surtout lorsqu'elles entraînent une perte d'autonomie, sont un facteur de risque majeur de troubles psychiatriques en particulier la dépression. À l'inverse, bon nombre de troubles psychiatriques aggravent les conséquences des affections chroniques. Ils ont un impact sur l'observance du traitement, l'évolution de la maladie et son pronostic. Les conséquences des troubles psychiatriques sur les activités de la vie quotidienne sont nombreuses et invalidantes. On estime qu'elles peuvent être plus importantes que celles

> entraînées par certaines grandes maladies chroniques […] À titre indicatif, la consommation de psychotropes croît systématiquement avec l'âge[96].

Parmi les maladies mentales présentes chez les personnes âgées, la dépression est de loin la plus fréquente. La proximité temporelle de la mort ne prévient pas les tendances suicidaires (alors que les plus de 65 ans représentent 20 % de la population française ils comptent pour 30 % des suicides). Tout comme les détenus, les personnes âgées sont de grandes consommatrices de psychotropes.

Le ressassement des souvenirs (le « radotage ») est cher aux personnes âgées qui aiment à se rappeler un temps où elles étaient plus jeunes. Les écritures dramatiques contemporaines apprécient les répétitions/variations, les obsessions et autres idée fixes et folles, les allers retours qui cassent le rythme linéaire d'une histoire. Si au plaisir de la personne âgée à raconter ses souvenirs s'ajoute la maladie mentale, les deux correspondent bien à l'une des tendances dramaturgiques du théâtre contemporain : pas d'histoire linéaire, un monologue qui se répète… Mais, tout comme le « clando » de Dieudonné Niangouna qui, bien qu'enfermé, peut parler de la situation des clandestins et de la guerre civile, la folie des maisons de retraite ne s'arrête aux murs de celles-ci.

Les deux pièces mises en parallèle, *Folie ordinaire d'une fille de Cham* de Julius Amédé Laou et *À la folie* d'Yves Lebeau, n'abordent pas directement la maladie mentale, mais la « folie » comme indiquée dans les deux titres, des personnes âgées. Ce terme qui n'appartient plus au domaine psychiatrique est largement utilisé dans le langage courant où il est encore tenu pour synonyme de maladie mentale. Il a de plus l'intérêt de donner l'idée d'un comportement qui regroupe tous les symptômes (qui recoupent parfois ceux de la maladie d'Alzheimer déjà étudiés) de la démence sénile qui peuvent affecter de nombreuses fonctions. Cette pathologie (parfois appelée « syndrome démentiel ») résulte de la détérioration progressive des fonctions cognitives, ce qui a des conséquences sur de nombreux aspects de la vie au quotidien.

> Le syndrome démentiel peut être défini par un affaiblissement ou une perte de plusieurs **fonctions intellectuelles** (cognitives) entraînant une **perte d'autonomie** et des **troubles comportementaux**. Les syndromes démentiels sont dus à des lésions structurelles du cerveau (pertes neuronales) d'où leur caractère progressif (toutes les fonctions intellectuelles ne sont pas perdues simultanément), d'où également leur caractère irréversible[97].

[96] Olivier de Ladoucette, « Bien-être et santé mentale : des atouts indispensables pour bien vieillir » [en ligne], disponible sur http://www.sante.gouv.fr/IMG/pdf/Rapport_Bien-etre_et_sante_mentale_des_atouts_indispensables_pour_bien_vieillir.pdf [consulté le 16.08.13].

[97] Collège des enseignants de neurologie, « Syndrome démentiel » [en ligne], disponible sur http://www.cen-neurologie.fr/1er-cycle/propedeutique/analytique/dementiel/index.phtml [consulté le 18.08.13].

Les personnes âgées souffrant de démence sénile ont des problèmes de mémoire, peuvent être désorientées (dans le temps et dans l'espace), ne pas reconnaître les gens qui les entourent. Un personnage de théâtre présentant de tels troubles est présent dans la pièce de Federico Garcia Lorca, *La Maison de Bernarda Alba* (1945). Maria Josefa, 80 ans, est soigneusement enfermée par sa fille et surveillée par la servante. Dans ses moments d'agitation, elle oublie son âge mais pas celle qui la tient à l'écart du village et de sa famille : « Je veux m'en aller d'ici, Bernarda ! Pour me marier au bord de la mer, au bord de la mer[98] ! » Elle met ses plus beaux bijoux avant de chercher à rejoindre un jeune amant hypothétique…

Madame Amélie, la « fille de Cham » atteinte de folie qui donne son titre au texte de Julius Amédé Laou, est elle aussi octogénaire. À 80 ans, dont près de soixante passés en métropole, sa vie semble s'être arrêtée à la mort de son amant Théodore. Cette femme vit en hôpital psychiatrique depuis une soixantaine d'années comme nous l'indique la didascalie qui présente la pièce.

> *Dans la chambre d'un hôpital psychiatrique, deux personnages se rencontrent, se côtoient, une malade et une aide-soignante, madame Amélie et Fernande, toutes deux originaires des Antilles, toutes les deux Martiniquaises, un jeu complexe s'instaure entre elles, la folie individuelle d'un personnage entre en relation avec la « folie collective » antillaise, le contact est ainsi établi.*
> […]
> ***Madame Amélie** est une vieille dame de 80 ans passés, elle a quitté son pays la Martinique en 1919 à l'âge de 20 ans pour rejoindre son fiancé qui avait fait sa guerre pendant quatre ans dans les tranchées et qui désirait, la guerre finie, rester vivre en France ; en 1924 après cinq années de vie commune à Paris son compagnon meurt subitement, madame Amélie ne trouvera de recours, de réponse, d'échappatoires à la douleur, sa solitude soudaine, que dans la folie, folie pour laquelle elle restera ainsi enfermée par la société pendant près de soixante années dans le même établissement*[99].

Si la folie n'est pas un diagnostic médical, l'hôpital psychiatrique n'accueille pas les personnes aussi âgées pour des séjours à vie. Ces établissements sont en manque chronique de lits disponibles et ils tentent dès qu'ils le peuvent de réorienter les patients qui ne relèvent plus de leurs compétences. Il faut certainement comprendre que l'hôpital psychiatrique de Julius Amédé Laou est une maison de retraite de type USLD (unité de soin longue durée).

[98] Federico Garcia Lorca, *La Maison de Bernarda Alba* suivi de *Noces de sang*, traduction de André Belamich, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957, p. 49.
[99] Julius Amédé Laou, *Folie ordinaire d'une fille de Cham* dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 770, 1985, p. 36. Création le 2 octobre 1984 au théâtre de la Bastille dans une mise en scène de Daniel Mesguich.

La maladie d'Amélie n'est pas clairement nommée par l'auteur (ce qui rend le mot « folie » aussi pratique) : un deuil mal vécu qui a entraîné son internement sans grande précision, comme dans le cas de Lars Norén… Un état dépressif associé son grand âge peut correspondre peu ou prou à une démence sénile. De plus, elle s'obstine à appeler son aide-soignante Stéphanie (alors qu'elle se prénomme Fernande) comme si elle la confondait avec une personne connue il y a bien longtemps en Martinique. Cette méprise entre le passé et le présent, des accès d'agressivité envers « Stéphanie » ainsi qu'une certaine paranoïa sont les principaux symptômes de la folie de cette fille de Cham.

Cette folie n'est pas appelée « folie ordinaire d'Amélie », mais faire référence à Cham est un moyen de poser les questions des rapports entre les Européens et leurs anciens esclaves. Cham est un personnage cité dans le chapitre 9 de la Genèse. Fils de Noé, il se moqua de son père un jour où celui-ci était ivre et nu. Noé maudit Cham et sa descendance, par l'intermédiaire de son fils Canaan, qui deviendra l'esclave de celles de ses frères Sem et Japhet. Canaan est l'ancêtre des Cananéens mais surtout, en ce qui nous concerne, du peuple d'Afrique les Hamites. L'histoire de Cham servira plus tard à justifier tout à la fois l'esclavage et la colonisation.

Si la malédiction de Cham obsède Amélie, elle permet à la pièce de Laou d'aborder une composante de l'histoire du peuple antillais et de ne pas se résumer aux élucubrations d'une vieille folle de 80 ans qui a passé sa vie en institution. Pour l'auteur, il n'est pas possible d'oublier que les origines du peuple antillais sont anciennes. Cette « histoire très accidentée, qui a passé par l'esclavage, remonte jusqu'à l'Afrique. Je crois que chaque Antillais, qu'il en soit conscient ou non, porte en lui cette histoire[100] ». C'est cet aspect de la pièce, bien plus que les délires engendrés par la folie ou un texte qui se déroule dans un soi-disant hôpital psychiatrique, qui a interpellé Daniel Mesguich, le metteur en scène qui a créé *Folie ordinaire d'une fille de Cham* en 1984.

> Mais il s'agit aussi d'une tragédie précise, et d'un combat précis pour la dignité et la réhabilitation : la faute n'incombe pas à ceux qui l'ont portée, mais à ceux qui l'ont fait porter, dit Amélie. Et nos hontes asilaires et pénitentiaires, nos hontes racistes, sont disséquées par son délire mieux que par tous les articles rationnels, les essais théoriques ou les slogans vengeurs du monde[101].

[100] Julius Amédé Laou, « La parole violée ou la rédemption d'une fille de Cham », propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 770, 1985, p. 32.
[101] Daniel Mesguich cité par Pascal Bouchez, *Filmer l'éphémère*, préface de Daniel Mesguich, postface de André de Peretti, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Information – Communication », 2007, p. 456.

Dans un entretien accordé à Irène Sadowska-Guillon et publié en guise de préface à la pièce, Mesguich se souvient qu'il a été « saisi d'abord et avant tout par l'écriture […] puis par les thèmes portés par la pièce : la femme, la vieillesse, la mort, l'esclavage, le racisme, la folie, l'enfermement. Ils ont pour dénominateur commun le thème de l'opprimé[102] ». La pièce de Laou prend, avec Daniel Mesguich, un tournant très politique. Comme le « clando » de Dieudonné Niangouna qui aborde de façon indirecte le sort des clandestins chassés de leur pays par les guerres civiles ou les malades mentaux qui doivent connaître (et être réhabilités par) le communisme de Matéi Visniec, la maladie mentale peut devenir prétexte à un texte très politique, dans la lignée du fou du roi. Elle libère la parole et permet de dire tout haut ce que l'on n'ose pas dire tout bas.

Le discours de madame Amélie est décousu, elle se montre tour à tour bienveillante et agressive envers Fernande. Elle accueille son aide-soignante en l'appelant Stéphanie et la remercie de lui avoir rendue visite. Elle prie et la sauve du Diable, mais elle doit la guider vers Dieu bien que cette Stéphanie soit laide et bête. Elle est devenue noire, comme Cham. L'abbé pourra peut-être la sauver.

> **TANTE AMÉLIE.** … L'abbé est encore là qui veut mon corps encore pour en prendre, dites-lui que c'est assez, regardez ses yeux pervers, hagards, il me dévore de sa hargne, il veut me sauver, me faire communier de sa dévorante blanchitude, c'est vrai que c'est sa mission qui par DIEU lui a été pourvue, ramener à Lui tous les nègres perdus dans leur noirceur maudite, […] tu es ma seule chance d'atteindre le TOUT-PUISSANT, d'atteindre la blanchitude, d'effacer mon tourment de damnée de fille de CHAM… […]
> **FERNANDE.** *(Fernande va dans un coin de la pièce et fait semblant de parler à quelqu'un, elle parle à haute voix afin que madame Amélie l'entende)*[103]…

L'abbé symbolise toute l'emprise des Européens sur le peuple antillais et l'esclavage, la main d'œuvre bon marché et dénigrée, ce à quoi il faut ajouter les abus sexuels (p. 43): « quand j'étais petite, l'abbé Coignard il me prenait déjà, il déchirait ma robe, mes vêtements, ma culotte comme ça… […] pourquoi le respect devant ce curé qui viole vos enfants avec vos sourires, vos muets consentements ?... » L'abbé, incarné par une comédienne dans la mise en scène de Daniel Mesguich, contribue à semer le doute chez le lecteur/spectateur : réminiscence, fantôme, hallucination… Fernande le voit-elle ou joue-t-elle le jeu pour Amélie ? Est-ce un symptôme de la folie ou un simple souvenir un peu trop vivace ?

[102] Daniel Mesguich, « Le pouvoir de la folie des mots pour Daniel Mesguich », propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 770, 1985, p. 35.
[103] Julius Amédé Laou, *Folie ordinaire d'une fille de Cham*, *op. cit*., p. 41-42.

Depuis la mort de son amant Théodore, pour qui elle était venue en métropole, Amélie a sombré dans un état de totale déconnexion avec la réalité qui pourrait s'apparenter à un épisode psychotique. Elle se rappelle vaguement de son fils, qui est né peu après la disparition de son père, alors qu'il a près de soixante ans aujourd'hui. Il espère toujours qu'elle va le reconnaître avant de mourir, « si vous saviez à quel point c'est important pour lui… » (p. 45). Sa folie est cet univers qui l'a acceptée quand elle s'est retrouvée seule, entre un pays étrange qui ne l'acceptait pas et la Martinique où elle ne voulait pas retourner. Elle s'est drapée dans sa création mentale comme dans un manteau ou une armure censé la protéger des duretés du monde qu'elle connaissait déjà trop bien. Julius Amédé Laou a opté pour « folie » afin de donner un nom à cet état de solitude extrême, et par certains côtés il ne s'est pas trompé : noire parmi les blancs, seule parmi des étrangers, enceinte… L'hôpital psychiatrique devenait un refuge où elle a trouvé soixante ans de soin et d'attention.

Les statistiques constatent depuis longtemps que les femmes vivent plus longtemps que les hommes. Les personnages féminins sont privilégiés dans les pièces se déroulant en maison de retraite. Le personnage de la Mère, dans la pièce *À la folie*[104] d'Yves Lebeau, a été placé en « maison de retraite » par ses deux fils (on le suppose) suite à une chute. L'établissement se donne beaucoup de mal pour ne pas ressembler à un mouroir ou un hospice. Il y a plusieurs bâtiments, dont certains classés comme cela est annoncé dans le guide (p. 16) : « L'aile nord, pur dix-huitième : classée », des jardins arborés où se promène un couple de paons, des distractions organisées… La didascalie au début de la pièce donne une idée de tous les efforts entrepris pour que ce lieu ne ressemble pas à ce qu'il est.

Salle d'attente ou de pas perdus.
Le lino luit, une serpillière se retire au bout d'un balai.
Une douzaine de fauteuils à haut dossier, rangés de part et d'autre de l'espace.
Une pancarte : Allée des Bruyères. *À l'opposé, une flèche :*
Allée des Saules – Salle d'Activités.
Dans un décrochement un aquarium géant et une chaîne stéréo.
Le lieu est pris sous une verrière.
Le fond de la "boîte" est fermé par une porte vitrée à guillotine
Qui donne sur un jardin anglais.
Une grille monumentale clôt l'horizon.
Au-delà, le reflet d'une mare[105].

[104] Yves Lebeau, *À la folie*, préface de Pascal Lainé, Paris, Théâtrales, 2001. Création en avril 2007 au centre culturel de Bertrix (Belgique) dans une mise en scène de Laure Chauvaux.
[105] *Ibid*., p. 15.

Des fauteuils pour recevoir, un aquarium pour se relaxer et une chaîne stéréo pour écouter de la musique, une jolie vue, de la lumière naturelle… Les pancartes mises à part, tout est fait pour que les résidents se croient chez eux. C'est un véritable défi pour un scénographe : donner l'illusion d'un salon privé dans une demeure bourgeoise tout en indiquant par quelques détails ci et là qu'il s'agit d'une maison de retraite installée, peut-être, dans une ancienne « folie » (ce sont, aux alentours de Montpellier, des maisons de plaisance bâties au XVIII[e] siècle par des architectes locaux pour des notables et des bourgeois en pleine campagne). L'Un trouve une autre explication dans son guide (p. 16) : « Ladite serre est attenante au corps du bâtiment, appelé Folie, en raison des "folies" que leurs anciens propriétaires y perpétrèrent à l'abri des regards lors d'innombrables fêtes… Et les mœurs de l'époque ! » Le titre de la pièce indique alors que la maison de retraite s'appelle « La Folie » et qu'il ne s'agit pas de l'expression « à la folie »… À moins que les deux explications ne soient valables ?

Les deux fils sont venus voir leur mère. L'Un, l'aîné, est professeur, l'Autre est acteur. Tous les trois attendent la Mort, mais les visiteurs sont prêts à accélérer un peu les choses. L'Autre est venu avec un revolver (qui se révélera être chargé à blanc), l'Un avec du poison (en réalité, de l'huile de foie de morue). Les deux accessoires et la promesse de mourir enfin excitent la convoitise des autres pensionnaires. La didascalie (p. 23) décrit un moment de comédie qui permet d'oublier où se passe l'histoire : « *L'Un, un instant en arrière, sort de sa poche un mouchoir de tissu brodé qu'il déplie. Dedans, une fiole de verre à étiquette rouge. Il vérifie l'étanchéité du bouchon. Une vieille femme* […] *se glisse dans son dos, lui subtilise la petite bouteille et se sauve avec son larcin.* » Il réussit à récupérer son bien avant qu'elle ait pu le boire. Quant à monsieur Leclair, hémiplégique ne pouvant plus parler, il s'intéresse à l'arme de l'Autre. Si le vieillard se contente de la regarder, leur Mère sait s'en servir. Elle a déjà eu un revolver comme celui-ci, « récupéré sur le corps d'un boche » (p. 53).

Le rapport à la mort dans cette pièce est présent à chaque mot, mais il ne peut pas et ne doit pas être pris au premier degré. La présentation du texte par l'éditeur, sur la quatrième de couverture, mentionne « comment rire du pire ». L'humour est noir et grinçant, « Elle » est attendue avec impatience par les résidents et leurs familles. C'est le point de départ de *À la folie*.

> Deux fils de leur mère sont venus rendre visite à la vieille qui jadis, dans une autre vie peut-être, les enfanta. Dans le mouroir "high-tech" où l'histoire se passe, les auteurs de nos jours font ce qu'ils peuvent pour passer l'arme à gauche, mais, malgré l'aide offerte par le personnel soignant, n'y arrivent pas vraiment. C'est qu'ils y tiennent encore, à leurs douleurs, à leurs

infirmités. “Qu’est-ce que c’est que ces âges insensés qu’elles atteignent nos mères ? Et dans un état[106] !”

La « folie » est plutôt un moyen de qualifier l’ambiance qu’un diagnostic médical dans cette maison de retraite. On y croise de drôles de personnages, souvent en couple. La confidente de la Mère est surnommée « Des Pieds Des Mains » car elle raconte sans cesse comment elle a fait « des pieds et des mains » pour y être acceptée. Elle se déplace difficilement avec six béquilles, ce qui explique que la Mère préfère l’appeler « La Fourmi » (une analogie avec l’insecte qui a six pattes). Elle pousse Robert, son mari, dans son fauteuil. Il ne dira pas un mot de toute la pièce mais tricote un « carré de laine rouge » (p. 38). Les Cavaleuses, un couple de vieilles femmes se tenant par la robe, essaient à plusieurs reprises de s’enfuir par la porte, fermée par un code. Leurs tentatives désespérées sont vouées à l’échec, elles se « fracassent » littéralement sur cette porte. Deux petits garçons disparaissent par un tunnel creusé sous l’aquarium, une enfant porte une redingote à la mode du XVII^e^ siècle et une perruque poudrée blanche… Quant au personnel, il s’exprime grâce à un « langage des lèvres. Parler-muet… » (p. 24). Il est à peine plus compréhensible que les poissons de l’aquarium. Les deux frères apprendront à déchiffrer leur langage puis se transformeront en sirènes. Les hommes-poissons, les enfants, le personnel quasi muet… Tout semble concourir à créer une atmosphère surréaliste, à la Lewis Carroll, peuplée d’hallucinations et de créatures étranges qui se transforment sous les yeux du public. Bien que le lieu où se passe l’histoire invite à des scénographies et des costumes plutôt réalistes, Yves Lebeau a pris soin de disséminer au fil de son texte des détails qui nous rappellent que nous nous trouvons dans une folie. Cet univers, entre réalisme et fantastique, permet d’évoquer un lieu peu plébiscité par le public de façon plutôt ludique.

Cette maison de retraite est un univers clos sur lui-même, peuplé de personnages étranges, soumis à la direction d’un médecin-chef qui passe « une fois par trimestre » (p. 49) en véritable Godot. Soigner des personnes âgées et malades n’est manifestement pas une priorité et participe au projet tacite de ne pas trop prolonger la vie des résidents. Pour se débarrasser enfin de la Mère, il prescrit une série d’opérations inutiles mais dangereuses pour une personne de son âge au fil de la semaine : les yeux lundi, les hanches le lendemain, puis les oreilles (16 % de réussite) suivies de la ceinture abdominale, et les varices pour occuper son vendredi. Elle se remettra de son anesthésie le samedi, mais le chirurgien est en congé le

[106] Pascal Lainé, « Sur *À la folie* » dans Yves Lebeau, *op. cit.*, p. 9.

dimanche. Étrange endroit où l'on cherche à faire mourir ses pensionnaires, mais la maison de retraite idéale, selon les deux fils, est un établissement sans vieux ni malade.

> L'AUTRE. – C'est intime, ici.
> L'UN. – Douillet. Au premier abord, ce qui produit une sale impression, c'est le côté médicalisé.
> L'AUTRE. – Sans ça !
> L'UN. – Sans blouses, sans béquilles, sans paons, sans perfusions, sans alarmes, sans chariots, sans urgences…
> L'AUTRE. – Sans vieux – ça sent déjà meilleur.
> L'UN. – Sans ça !
> L'AUTRE. – Tu rafraîchis les peintures, tu pends des voilages.
> L'UN. – L'aquarium, tu le déménages.
> L'AUTRE. – À sa place, tu installes un coin repos-auditorium, avec musiques, ambiances, bruits…
> L'UN. – Oui, quel genre ?
> L'AUTRE. – Une vague qui déferle. Un hydravion qui amerrit. Une tondeuse qui tond. Un homme qui pense. Une fille qui rit. Un pot-au-feu qui mijote…
> L'UN. – Des morceaux choisis !
> L'AUTRE. – La leur reconstituer, leur putain d'existence. Sinon[107]…

Malgré tous les efforts des architectes et du personnel soignant pour améliorer le cadre de vie, les détails sanitaires et médicaux dispersés au fil de la pièce ne permettent pas d'oublier où se passe l'histoire. La présence d'animaux (poissons, paons) et des enfants costumés ainsi que le personnel silencieux ne compensent pas l'image terrible de la maison de retraite. Tout d'abord, le code pour entrer et sortir sous-entend que les personnes âgées ne sont pas libres de leurs déplacements, comme condamnées à la maison de retraite. La Fourmi rappelle qu'elle a dû remplir des dossiers, faire intervenir le Maire et son médecin traitant pour être « reçue » (p. 25). L'établissement comporte « des soins palliatifs » (p. 32) et des lits médicalisés mentionnés à plusieurs reprises (p. 41 et 59). Il s'agit de ne pas confondre avec un hôtel, lieu qui accueille rarement « les intubés, les perfusés, les en-chariot » (p. 54) ainsi que « les déments » (p. 69). Si la maladie mentale devient une sorte de mode de vie en maison de retraite où la démence est reine, la maladie organique n'est pas en reste.

À la folie est une pièce qui nous fait passer de l'autre côté du miroir : la mise en scène fantastique reflète le désordre intérieur des personnages. Les spectateurs sortent du théâtre, après une représentation du texte d'Yves Lebeau, en ayant la sensation d'avoir fait un rêve d'une « inquiétante étrangeté » (ou *Unheimliche*) théorisée par Sigmund Freud.

[107] Yves Lebeau, *op. cit.*, p. 69-70.

Une scène de théâtre est un lieu magique qui permet aux spectateurs de regarder une histoire qui se déroule dans un espace auquel ils n'ont, d'habitude, pas accès. Le théâtre permet de faire tomber les murs, d'ouvrir les portes, de regarder à travers le trou de la serrure. Être enfin une petite souris qui se glisse derrière les « murs de l'asile », sans quitter le confort de son fauteuil ni risquer de subir la dangerosité du malade mental. Ce doit être une des raisons qui poussent les auteurs dramatiques à s'intéresser à la maladie mentale et à l'hôpital psychiatrique qui forment :

> … une sorte de matrice pour la prison, pour la clinique, pour les institutions disciplinaires : pour pouvoir contrôler, identifier et gérer ce qui se présente comme l'autre de soi, l'autre du même, il faut lui assigner un lieu physique, un lieu institutionnel et un lieu de l'institution du savoir. […] À partir de ce moment, on définit les fous comme une population cohérente, on leur assigne un lieu[108]…

Il s'agit toutefois de ne pas lasser le spectateur/lecteur. Pour cela, les espaces de la société où l'on rencontre statistiquement le plus souvent la maladie mentale (hôpitaux psychiatriques, prisons et maisons de retraite) ne sont pas traités de façon réaliste. Ces pièces ne font pas partie du courant du « théâtre documentaire » et les équipes artistiques qui mettent en scène ces textes sont libres de donner à voir leur « vision » de ces lieux sur le plateau.

Il reste toutefois un espace encore préservé de cette exposition générale des pensées, des émotions et des traumas. La *catharsis* d'Aristote, modernisée par la psychanalyse et la cure par la parole (ou l'écriture), devient une aide pour ceux qui ont souffert et la notion de partage soude la communauté autour d'un « voyeurisme généralisé [qui] se double d'un exhibitionnisme de masse[109] ». Au théâtre, le spectateur est, de fait, celui qui regarde le personnage qui s'exhibe, création tripartite de l'auteur, du comédien, du metteur en scène. Les petits « vices du regard » sont encouragés et exploités au théâtre qui lui-même suit une certaine évolution de la société hypermoderne.

> En parlant de portes, de seuils, de lieux, d'espaces, je veux rendre sensible qu'une dimension essentielle de l'hypermodernité, de cette nouvelle civilisation que je qualifie de civilisation du regard tient dans une disparition progressive des limites, comme entre privé et public. […] Se manifeste là le profond changement de civilisation dont je parle. Parce qu'on prend soudain la mesure que ce qui dominait jadis, c'était une culture du secret. C'était silence et yeux fermés.

[108] Judith Revel, « La folie et Foucault » dans Raphaël Enthoven (sous la direction de), *La Folie*, Paris, Fayard/France culture, coll. « Les nouveaux chemins de la connaissance », 2011, p. 11.
[109] Gérard Wajcman, « Trouble aux frontières de l'intime » dans Florence Baillet et Arnaud Regnauld (sous la direction de), *L'Intime et le Politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, Michel Houdiard, 2011, p. 31.

> Telle était la civilisation du temps de Freud qui aura joué un rôle subversif dans la culture en faisant en sorte que les bouches et les yeux s'ouvrent. Avant, il y avait des choses qu'il ne fallait pas dire. […] Comme la vie privée, la culture du secret semble révolue. Notre époque se veut au contraire celle de la pleine lumière[110].

L'inconscient tel que Freud l'a exposé montre que le fait de regarder et le fait de parler ne sont jamais anodins, mais le théâtre repose précisément sur « les bouches et les yeux ». Il n'y a alors plus de domaine réservé, de propriété privée, de chose cachée ou de « secret ». Les auteurs dramatiques, après avoir fait tomber les murs derrière lesquels était enfermée la maladie mentale, se sont tournés vers la place forte de l'inconscient, le lieu ultime de la pensée. Ils ont découvert une « autre scène[111] ».

[110] *Ibid*., p. 19-20.
[111] Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, traduction de Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, préface de François Robert, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 589.

Chapitre III : L' « Autre scène[1] »

La disparition de l'histoire ou du lieu, la transformation du personnage en « figure » ou « silhouette » (en quelque sorte une épuration de la dramaturgie pour ne retenir que l'essence même du théâtre) est un événement contemporain de la fondation de la psychanalyse par Sigmund Freud (il entre à l'institut de Brücke en 1876 comme physiologiste-assistant où il rencontrera Joseph Breuer et la célèbre Anna O.). C'est à la même période que le théâtre connaît de grands changements, qualifiés par Peter Szondi de « crise du drame » dans son ouvrage *Théorie du drame moderne*, publié pour la première fois en Allemagne en 1956 et dont le titre allemand précise qu'il portera sur une période allant de 1880 à 1950. Ce bouleversement dans l'écriture dramatique est le fait d'auteurs comme August Strindberg, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck ou Anton Tchékhov... L'histoire ne repose plus sur les relations entre les personnages ou l'histoire.

> Le conflit dramatique qui se déroulait jadis dans un espace interpersonnel prend désormais pour siège principal la vie intérieure de chaque personnage créé par l'auteur ; de Strindberg à Beckett et d'Ibsen à Duras, nous assistons non seulement à un glissement du drame vers plus de subjectivité mais encore à une "insularisation" du drame dans la psyché du personnage[2].

La « psyché du personnage » prend le pas sur l'histoire, une plus grande place est laissée à l'expression des pensées et des sentiments. L'action sur scène se réduit au minimum, ce qui préfigure déjà le théâtre de Samuel Beckett.

Les espaces de la maladie mentale ont pour point commun avec le théâtre d'être des lieux à part dans la ville (ou, si nous désirons reprendre le vocabulaire aristotélicien, la cité). On n'entre pas chez une famille ou dans une institution fermée sans invitation formelle et le théâtre est à la fois dans la cité, où il fait partie de l'architecture urbaine, et en dehors puisqu'il permet aux spectateurs de sortir de l'espace du quotidien. Cet espace de l'entre-deux est aussi un lieu de liberté de l'imaginaire puisque nous pouvons assister, au théâtre, à un complot visant à l'assassinat du roi, à une tragédie grecque, à une histoire d'amour sous le règne d'Élisabeth I, à une représentation inspirée du *kabuki* japonais ou de la technique des

[1] Sigmund Freud, *ÉInterprétation du rêve*, traduction de Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, préface de François Robert, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 589.
[2] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 10-11.

marionnettes d'eau vietnamiennes… Sur une scène de théâtre, les contraintes de l'espace et du temps sont abolies, la liberté est totale pour les auteurs.

> Le théâtre est espace. Espace profane. Espace consacré. Espace sorti des contraintes de la vie. Espace de fête, dirons-nous. Mais non, pas seulement. Espace où les humains se divisent, où certains se montrent à d'autres. Et peu importe si les uns et les autres sont les mêmes ou différents, s'ils peuvent ou non échanger leurs rôles. L'essentiel est que, dans le moment théâtral, il y ait des regardants et des regardés[3].

Si le théâtre repose sur le regard, le langage y est tout aussi important (ce qui est dit sur scène est tout aussi important que la façon dont cela est dit). Les écritures dramatiques contemporaines, en supprimant toute notion d'académisme et de pièce bien faite, ont fait du plateau de théâtre un espace où tout est possible du point de vue de la langue, des personnages, de l'espace, du mélange des genres... Si nous adoptons le point de vue d'Anne Ubersfeld, la « représentation contemporaine travaille essentiellement sur l'espace[4] », alors il n'est pas du tout étonnant que la question de la maladie mentale au théâtre devienne une question d'espace. Après avoir démoli les demeures familiales et escamoté les murs des institutions pour les mettre « en pleine lumière[5] », il restait aux auteurs dramatiques une ultime *terra incognita* à explorer : l'espace mental, ou ce que Freud a appelé « l'autre scène ». Il devient plus facile et plus tentant, pour les auteurs, de projeter certains aspects autobiographiques dans leurs pièces de théâtre et sur les personnages. Parmi ceux qui se sont laissés entraîner à cette psychanalyse dramatique, August Strindberg est certainement le meilleur exemple et son influence sera grande sur le théâtre contemporain. Malgré une personnalité complexe et difficile (sa période française appelée « crise d'*Inferno* » et relatée dans le texte du même nom est de nature à faire douter de sa stabilité mentale), il a été un précurseur dramatique, notamment en ce qui concerne les dramaturgies du rêve. Si la psychanalyse n'en était qu'à ses prémices, l'auteur suédois se passionnera pour l'hypnose. On le sait, Freud commencera par s'intéresser à l'aide que peut apporter la suggestion pour guérir l'hystérie avant d'établir la méthode cathartique. C'est exactement le rôle que va jouer le théâtre pour Strindberg, puis pour Arthur Adamov par la suite pour le théâtre « moderne ».

> Le théâtre ("intime") est bien pour Strindberg le lieu d'une *catharsis*, d'abord opérée pour lui-même – au risque de s'y brûler car cette *catharsis* passe par la révélation de ce qui doit être

[3] Anne Ubersfeld (1981), *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996, p. 49.
[4] *Ibid*., p. 105.
[5] Gérard Wajcman, « Trouble aux frontières de l'intime » dans Florence Baillet et Arnaud Regnauld (sous la direction de), *L'Intime et le Politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, Michel Houdiard, 2011, p. 20.

> regardé en face. C'est le ressort d'une bonne partie de la dramaturgie strindbergienne, qui consiste à mettre à jour, fût-ce par un incendie (en fait, c'est le même mouvement qui brûle et qui révèle), ce qui est caché. Peu d'œuvres font apparaître avec autant de netteté la racine commune au monologue intérieur et à la psychanalyse : car ce qui est révélé, c'est bien une parole authentique et intime que le discours socialisé a pour rôle de recouvrir et de cacher. *La Sonate des spectres* est explicite sur ce point : "Quand on se tait trop longtemps, dit l'Étudiant, il se forme en vous une nappe d'eau croupissante. C'est exactement ce qui se passe dans cette maison" – où l'on retrouve l'analogie sous-jacente entre la maison et le moi, et aussi le danger de dire, car la folie, alors, n'est pas loin, ou la mort ; et plus encore, peut-être, *Le Pélican*, pièce qui repose tout entière sur une parole qui doit être dite, et finit par l'être grâce à une lettre du père mort, qui "réveille" le Fils qui lit[6].

L'écriture devient un exercice de psychanalyse sauvage et l'auteur est présent sur scène à travers ses personnages. Dans la lignée des textes de Strindberg, les auteurs dramatiques contemporains ont utilisé la psychanalyse et les avancées médicales sur scène. Cela se fait principalement sous deux formes, que l'on peut qualifier grossièrement de dramaturgique ou de scénique. Les textes qui exploiteront l'espace mental et sa manipulation (comme l'hypnose dans la pièce de Gildas Milin *L'Homme de février*) ou son fonctionnement (la neurologie avec un autre texte de Milin, *Anthropozoo*) sous l'influence des psychotropes. Littéralement, ils vont puiser leur matériau dans le cerveau même. À moins de devenir leur propre source d'inspiration, comme l'a fait Arthur Adamov, qui se place ainsi dans une position d'héritier de Strindberg et fait le lien avec les textes de Milin. Bien que son œuvre relève plutôt du théâtre moderne et non des écritures contemporaines comme nous l'avons défini dans l'introduction, il nous paraît intéressant de faire ce petit écart afin de mettre en lumière l'évolution de l'espace mental au théâtre, d'August Strindberg à Gildas Milin.

1) L'auteur face à la *catharsis* : Arthur Adamov

Si la vie de l'auteur d'origine russo-arménienne Arthur Adamov rencontre à de nombreuses occasions la psychanalyse et ses concepts (il s'y intéressait et à certains moments de sa vie elle aurait pu lui fournir un soutien), il entretenait néanmoins une relation ambivalente avec cette « nouvelle science ». Né dans le Caucase en 1908, sa famille s'installe en Allemagne et en Suisse avant de s'établir définitivement en 1924 en France. Adamov gardera de cette enfance en exil et des déracinements successifs de mauvais souvenirs qui se

[6] Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, préface de Jean-Pierre Sarrazac, Rouen, Médianes, coll. « Villégiatures essais », 1995, p. 108.

répercuteront sur sa vie d'adulte et son rapport à l'autre : une « haine tenace à l'égard du père, joueur, lâche et menteur ; conscience maladive de la faute, due aux interdits sexuels d'une éducation puritaine, qui aboutira à l'impuissance et aux pratiques masochistes ; peur de la persécution et sensation aiguë de la condition d'étranger[7] ». Les concepts-clés de la psychanalyse ne pouvaient pas ne pas interpeller l'auteur dramatique qui portera sans cesse ses conflits intérieurs sur scène. Si Adamov ne s'est pas livré (à notre connaissance) à une psychanalyse formelle guidée, suivant les étapes de cette « nouvelle discipline scientifique » telle que définie par son premier théoricien Sigmund Freud, son théâtre a quant à lui fait office d'exutoire, de *catharsis*. L'art dramatique devient psychanalyse pour l'auteur, une véritable thérapie pour traiter ses « désordres névrotiques[8] ».

L'auteur était familiarisé avec ses principaux concepts. Adamov a tenu des propos lors d'entretiens (un exemple sera donné ci-dessous) qui démontraient une connaissance approfondie de la psychanalyse. En ce qui concerne le théâtre, il a par ailleurs consacré un ouvrage à son modèle dramatique August Strindberg, auteur très apprécié des critiques littéraires psychanalytiques pour son œuvre qui « s'enfonce dans le pur non-sens de la vie brute ou dans la rencontre avec les puissances des ténèbres[9] ». C'est une œuvre qui présente « une grande résonance autobiographique[10] », dont son mal-être quasi pathologique. Ce qui va dans le sens de Lacan pour qui l'œuvre de chaque artiste est un catalyseur d'angoisse et un exutoire cathartique : « l'œuvre de l'artiste est "un pare-angoisse" à la fois évocation redoutable et pacification. Un "savoir y faire" destiné non à refouler l'angoisse mais […] à la "présentifier" et à l'exorciser – non sans risque – par les subtils protocoles d'une mise à distance[11] ». Pour Arthur Adamov, cette « mise à distance » passera par le théâtre, qui sera le fameux « pare-angoisse ». L'auteur mettra en scène ses processus psychiques et ses traumas pour se purifier (« se purger ») à travers plusieurs concepts psychanalytiques que sont le roman familial (nous l'avons vu, les histoires de famille – parfois influencées par le vécu de l'auteur – sont encore très présentes dans le théâtre contemporain), les rêves et le transfert.

---

[7] Jacques Poulet, « Adamov Arthur (1908-1970) » [en ligne], disponible sur http://www.universalis-edu.com.lama.univ-amu.fr/encyclopedie/arthur-adamov/ [consulté le 20. 08. 13].

[8] Sigmund Freud (1985), « Psychanalyse » et « Théorie de la libido », traduction de Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, dans *Résultats, Idées, Problèmes*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 511.

[9] Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001, p. 11.

[10] Marie-Claude Hubert, *Langage et Corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, préface d'Eugène Ionesco, avant-propos de Marcel Maréchal, Paris, José Corti, 1987, p. 144.

[11] Yves Chevallier, *En voilà du propre !*, préface de Anne Ubersfeld, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 1998, p. 132.

a) Le « roman familial adamovien[12] »

Sans grande surprise Adamov a affirmé à plusieurs reprises que Strindberg était son modèle à suivre, et surtout la pièce *Le Songe* : « C'est Strindberg, ou plus exactement *Le Songe*, qui m'a incité à écrire pour le théâtre[13] », « à cette époque je lisais beaucoup Strindberg – notamment *Le Songe*, dont la grande ambition m'avait aussitôt séduit[14] »… Si les « spectres » hantent le théâtre de Strindberg, ce sont des fantômes pour Adamov.

> Quant au journal qu'Arthur Adamov a tenu, à la fois pour essayer de conjurer sa névrose et pour situer ses personnages dans son propre débat avec le monde, il éclaire profondément l'angoisse de la séparation dont ils souffrent, le masochisme et leur terreur de la mutilation, du fait qu'il les relie aux rêves les plus personnels de leur auteur et à sa réflexion intime sur les pouvoirs, de l'écriture. Et le voici allant vers une dramaturgie où l'homme s'unit "à ses propres fantômes, mais aussi, mais encore à d'autres hommes et partant à leurs fantômes, et cela dans une époque donnée et, elle, non fantomatique[15]".

Ces fantômes, ce sont les vivants dont l'influence a marqué à jamais Adamov et qu'il tente d'exorciser, de s'en purger, par leur éternel retour dans chacun de ses textes. C'est cela qu'Alexandra Marié appelle le « roman familial adamovien ». Il s'agit du douloureux moment où il prend conscience que ses parents ne sont pas parfaits. Et cela, Adamov le savait bien, voire trop. Que ce soit dans le cas du Père et de Berne dans *Le Sens de la marche*[16] ou de la Mère dans *Les Retrouvailles*[17], les parents sont des manipulateurs qui prétendent être malades pour mieux assurer leur mainmise sur leurs enfants. Tyranniques et infantilisants, ils ne connaissent pas l'amour ou la bienveillance. Adamov, qui se projette dans les fils malingres et malheureux que sont respectivement Henri et Edgar, n'a pas droit au bonheur familial. L'auteur se voit « semblable à ses héros et prêtant à ses personnages, ses propres angoisses. Une corrélation permanente s'établit entre l'écriture dramatique et l'autobiographie[18] ». Les

---

[12] Alexandra Marié, « Adamov rêvé par Planchon » [en ligne], disponible sur http://recherchestravaux.revues.org/143 [consulté le 20. 08. 13].
[13] Arthur Adamov, « Note préliminaire » dans *Théâtre*, t. II, Paris, Gallimard, 1955, p. 8.
[14] *Idem*.
[15] Robert Abirached (1978), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 432. Pour la citation dans la citation, voir Arthur Adamov, *Ici et Maintenant*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1964, p. 240.
[16] Arthur Adamov, *Le Sens de la marche* dans *Théâtre*, t. II, Paris, Gallimard, 1955. Création le 18 mars 1953 au théâtre de la Comédie à Lyon dans une mise en scène de Roger Planchon.
[17] Arthur Adamov, *Les Retrouvailles* dans *Théâtre*, t. II, Paris, Gallimard, 1955. Création en avril 2011 au théâtre de la Tempête dans une mise en scène de Gabriel Garran.
[18] Marie-Claude Hubert, *Langage et Corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, *op. cit*., p. 144-145.

obsessions de l'auteur deviennent des histoires dramatiques et ses proches, ainsi que lui-même, jouent dans ce « théâtre familial » des personnages terrifiants ou pitoyables qui explorent le « désordre psychique ».

> Force est de constater que ce dramaturge, rivé à son histoire personnelle et à ses incurables tourments, ressasse le drame du conflit familial et effeuille inlassablement le récit d'une impossible maturité, portant sur scène la destinée de héros coincés dans le giron d'une Mère étouffante ou écrasés par l'ordre du Père. Ses premières productions théâtrales arpentent les invisibles espaces du désordre psychique et débusquent, dans l'espoir de les exorciser, les angoisses ou les fantasmes, sources du profond désarroi qui agite son être[19]…

L'auteur fait la différence entre la famille réelle et la famille telle qu'il la rêve. Si Adamov était profondément névrosé (une personnalité gangrénée par un ensemble de troubles du comportement et de déviances sexuelles), ce désir obsessionnel de se confronter à ses traumatismes et à ceux qui y sont liés indique une personnalité fragile à la recherche d'un « remède ». Mais comment faire quand on est à la fois celui par qui la guérison doit advenir et le malade ? Peut-on être à la fois son patient et son médecin ? Adamov expérimentait dans sa psyché même la dualité du *pharmakon*… Si l'autre était une source d'angoisse et d'inquiétude pour l'auteur, il était aussi perçu comme la source du salut…

Le « profond désarroi » de l'auteur, pour reprendre l'expression d'Alexandra Marié, s'accentuera avec l'âge. La non-reconnaissance, en France, de l'œuvre d'Adamov au profit des deux autres auteurs de la « troïka » (Beckett et Ionesco) du théâtre de l'absurde n'a aucunement secouru cet homme en manque, non de « reconnaissance », mais plutôt d'acceptation *par* et *de* l'autre. Adamov finira par se suicider. Son théâtre, où il se projette dans les personnages les plus faibles et les plus maltraités, devient selon Emmanuel Jacquart quasi pathologique : « le protagoniste, souvent épave ou créature déchue, est un être faible, en proie à l'angoisse existentielle ou au masochisme, quand il n'est pas victime de la violence sadique des autres. Adamov nous présente donc un théâtre *quasi pathologique*[20] ». Il se place ainsi en précurseur des auteurs dramatiques contemporains qui s'intéressent à la maladie mentale. Pourtant, il notait à propos des *Retrouvailles* qu'il « était temps d'en finir avec l'exploitation du demi-rêve et du vieux conflit familial[21] ». Nous avons vu que les histoires de famille sont encore prisées du théâtre contemporain…

[19] Alexandra Marié, *op. cit.*
[20] Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, p. 100.
[21] Arthur Adamov, « Note préliminaire » dans *Théâtre*, *op. cit.*, p. 15.

b) Dramaturgie du rêve et autres songes

Pour la psychanalyse, il y a de « nombreuses analogies qui existent entre la vie de rêve et les troubles psychologiques de toutes sortes[22] ». Adamov ne se contente pas de s'inspirer de sa vie pour écrire des pièces de théâtre que l'on pourrait qualifier de semi-autobiographique, il projette certains aspects de ses névroses et idées fixes sur scène, ses rêves s'incarnent sous les yeux du public. Toutefois, si le rêve prend des chemins détournés pour révéler ses angoisses, elles sont toujours dissimulées.

> Pour Adamov, *se porter dans le rêve*, c'est enfin jouer […] ce qu'il appelle le "non-alignement du réel". Dans son texte ultime […] – intitulé "Le théâtre ou le rêve" et publié le 4 février 1970 dans *Les Lettres françaises*, l'auteur de *Si l'été revenait* ne déclare-t-il pas : "Quel rapport entre le rêve et le théâtre ? Le non-alignement du réel […] Le théâtre, le vrai, c'est celui où on se trouve presque dans la réalité, mais sans y être absolument, une distance vous sépare d'elle […] La très grande importance du *presque*, partout, toujours[23]."

Cette démarche le rapproche encore plus de son mentor Strindberg, tout comme les références aux rêves : l'auteur suédois en faisait un modèle à suivre avec *Le Songe* (1901). Avec cette pièce Strindberg allait plus loin dans sa modernisation du drame à station en y ajoutant tout l'aspect inattendu, morcelé et parfois franchement fantastique du rêve. Si l'enchaînement chronologique de l'histoire et du temps n'existe plus, c'est le spectateur qui va restaurer ces catégories dramaturgiques pour créer du sens. Dans ces dramaturgies du fragment, le sens ne vient pas tant de celui qui écrit que de celui qui regarde : ainsi le « travail du spectateur consiste à se laisser aller à capter les éléments d'une histoire qui ne sont pas reliés de façon contraignante, à saisir ces éléments et les laisser se joindre, se tamponner et fusionner, jusqu'à cristallisation d'un sens, ou plutôt, de bouts de sens[24]». Ce concept de non-linéarité est devenu une grande tendance dramaturgique du théâtre contemporain, voire du postdramatique. Soit une idée qu'Adamov reprendra avec *Si l'été revenait* (1970). L'histoire est simple et un bel hommage à Strindberg : c'est une suite de rêves, à Stockholm…

[22] Sigmund Freud, *Le Rêve et son Interprétation*, traduction de Hélène Legros, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 12-13.
[23] Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 62. Pour la citation dans la citation, voir Arthur Adamov, « Le théâtre et le rêve » dans *Les Lettres françaises*, n° 1320, 1970.
[24] Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, t. II, Paris, L'Arche, 1998, p. 190.

> Obscur, *Si l'été revenait* le paraîtra forcément, étant donné que la pièce est une suite de rêves effectués par quatre dormeurs différents. Si l'on peut y retrouver les mêmes situations, il n'en demeure pas moins que les perspectives varient, ce qui est très normal, chacun voyant le monde et les autres à sa façon, chacun étant pour les autres et pour lui-même un monde.
> Pas de vision objective : y en a-t-il une seulement dans la vie individuelle ? Il n'y en a jamais que sur le plan social.
> […]
> Qu'est-ce qui ressort de tout cela ? En tout cas, que j'étais bien léger à l'époque où je voulais "bannir" la psychologie du théâtre. Mais tout ou presque tout est psychologie, le corps lui-même est un objet quasiment psychique, alors ? Alors je confondais le formalisme psychologique idiot, boulevardier, et la psychologie profonde. Quiconque sait l'influence que Strindberg a exercée jadis sur moi, verra que cette influence, il l'a aujourd'hui, bien que d'une toute autre manière, reconquise[25].

Bien qu'il se défende de faire de la psychologie de personnage à la Zola (il écrira aussi que « nourri du *Théâtre et son Double*, écœuré surtout par les pièces dites psychologiques[26] »), sa dramaturgie se fonde sur un mélange de souvenirs (conscients ou non) et de concepts psychanalytiques (l'étude des rêves, la culpabilité) qui fait des mises en scène de ses textes une expérience tout à fait à part. Le public est introduit directement dans la psyché de l'auteur en une sorte d'autopsie ou d'analyse dramatique faite à travers les personnages. L'action passe au second plan, mouvement amorcé par Strindberg et repris par Adamov.

> Force est de constater que dans *Si l'été revenait*, Adamov s'intéresse davantage à la psyché des personnages, à leurs souvenirs et à leurs fantasmes qu'aux péripéties, aux événements effectifs et à leurs conséquences. […]
> "En tentant de placer le moi d'un individu, et plus particulièrement le sien, au centre de l'œuvre, il s'éloigne de plus en plus de la construction dramatique traditionnelle du drame […]."
> Szondi souligne un peu plus loin que Strindberg s'assigne la tâche "de faire accéder la vie psychique, par essence cachée, à la réalité dramatique". Ces propos pourraient tout aussi bien concerner l'ultime pièce d'Adamov[27].

Sur le plateau, cela se concrétise par un espace non réaliste car la *mimêsis* est bien sûr impossible. Comment représenter un cerveau ou du moins l'intérieur d'une boîte crânienne ? La scénographie devient une représentation spatiale de l'esprit même de l'auteur. Cette intériorisation du drame existait déjà dans le théâtre symboliste. Le souci principal de nos

[25] Arthur Adamov, « Notes préliminaires » dans *Si l'été revenait*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1970, p. 9-11.
[26] Arthur Adamov, « Note préliminaire » dans *Théâtre*, *op. cit.*, p. 9.
[27] Hélène Laplace-Claverie, « *Si l'été revenait*, pièce anti-dramatique ? » dans Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (sous la direction de), *Onirisme et Engagement chez Arthur Adamov*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2009, p. 218. Pour les citations dans la citation, voir Peter Szondi (1956), *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983, respectivement p. 41 et 42.

auteurs, que ce soit Adamov ou Milin, est de donner des clés de compréhension au public : « Pour que la pièce soit comprise, il faut d'abord que l'éventuel lecteur ou spectateur sache bien que l'extrémité gauche de la scène est en quelque sorte le rêve latent de chacun, alors que la scène elle-même est le lieu manifeste du rêve[28]. »

Freud distingue trois sortes de rêves dans son ouvrage *Le Rêve et son interprétation* : les premiers sont « clairs et raisonnables » (p. 27), puis les « rêves raisonnables dont le sens, quoique parfaitement clair, ne laisse pas de nous étonner parce que rien en nous ne justifie de tels préoccupations » (p. 28) et enfin « les rêves qui manquent à la fois de sens et de clarté, qui sont incohérents, obscurs et absurdes » (p. 28-29). Le chiffre trois est le « nombre d'or » de la psychanalyse car Freud divise aussi la personnalité en trois instances : le moi (la personnalité et les fonctions conscientes), le surmoi (les interdits, la figure d'autorité) et le ça (l'instinct, l'animalité). Un bel exemple de la scène divisée en trois selon les principes psychanalytiques est celui de *Si l'été revenait*, mis en scène par Gilles Chavassieux qu'Anne Ubersfeld interprète comme la réalisation, sur scène, d'un inconscient où chaque acte et chaque accessoire a un rôle à jouer au-delà de son existence propre. Chaque élément peut devenir, à tout moment de la représentation, le symbole d'une maladie mentale.

> Nous ne reviendrons pas sur le fait déjà formulé par nous (in *Lire le théâtre I*[29], p. 126-127), que le psychisme humain peut être tenu pour un espace[30], espace dont le lieu théâtral semble être l'image. L'espace théâtral contemporain est parsemé d'images spéculaires […]. Une très belle mise en scène de *Si l'été revenait* d'Adamov (Gilles Chavassieux) montrait dans l'espace scénique les divers lieux de la topique du moi ; l'inconscient était figuré par le grand miroir, reflet de l' "autre scène" de l'inconscient freudien, tandis que le moi allait chercher dans un décrochez-moi-ça les hardes qui habilleraient ses fantasmes[31].

Cet inconscient est représenté, en tant qu'objet artistique, sur une scène de théâtre par des artistes qui ne sont pas l'auteur en direction d'un public convoqué pour un spectacle et non pour une psychanalyse dramaturgique. Toutefois, la parole vient des personnages, qui

[28] Arthur Adamov, *Si l'été revenait*, Paris, Gallimard, « Le manteau d'Arlequin », 1970, p. 14. Création en 1972 au théâtre de la Tempête dans une mise en scène de Michel Berto.

[29] « L'espace scénique peut aussi apparaître comme un vaste champ psychique où s'affrontent des forces qui sont les forces psychiques du moi. La scène est alors assimilable à un champ clos où s'affrontent les éléments du moi divisé, clivé. La seconde topique du moi peut être considérée comme une sorte de modèle permettant de lire l'espace scénique comme le lieu de conflits internes dont les "instances" (le *moi*, le *surmoi*, le *ça*) recouvriraient les personnages principaux. La scène figurerait alors l'"autre scène" freudienne […]. Là encore on peut dire que le texte, s'il ne fonctionne pas comme *origine* de la représentation spatiale (dont l'origine serait à chercher dans un certain caractère spatial de la *psyché*, dans une topique du moi, ou dans un fantasme déjà spatialisé), fonctionne comme une *médiation* […] une lecture triangulaire s'impose, qui va des structures psychiques aux structures textuelles et, inversement, des unes et des autres aux matériaux de l'espace scénique. »

[30] Note de Anne Ubersfeld : « Freud affirme que "la psyché est étendue" et construit par ses deux topiques une topologie de l' " âme " humaine. »

[31] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, *op. cit*., p. 64-66.

eux-mêmes sont des créations de l'inconscient d'Adamov… L'auteur cherche à se « purger » définitivement des éléments à l'origine de son mal-être en les partageant avec le public qui à son tour sortira du théâtre « épuré » par cette expérience, à la fois *catharsis* aristotélicienne dans sa dimension collective et freudienne quand elle ne concerne que l'auteur. « Quant à *Si l'été revenait*, la dernière, Adamov y abandonne son point de vue politico-social, pour se livrer à ses rêves et à ses hantises au sein d'une vie en proie à des conflits névrotiques, voire à une autodestruction lente et irrémédiable[32]. » Dès la description de la scénographie, nous savons que le rêve sera la base de la dramaturgie et que les différentes subdivisions de l'espace scénique font autant sens que les mots prononcés par les rêveurs.

> *Les acteurs principaux ne font pas leurs entrées et sorties comme dans les pièces réalistes. Ils vont très souvent à l'extrême gauche de la scène, où ils se livrent aux occupations que leur prête le rêveur. Jeu muet, qui s'ajoute au jeu parlé, se déroulant très normalement au milieu de la scène ou à son extrémité droite, là où le rêveur s'étend et rêve après avoir traversé la scène. Le rêve ne commence que quand l'acteur destiné à rêver se lève et parle.*
> *Pas de décors. Seuls, tantôt très visibles, tantôt à terre, enfouis sous d'autres, des accessoires. Et ces accessoires (une balançoire, un téléphone, un tableau noir, un miroir, une chaise, une table, etc.), il faut que les différents personnages, rôdant sans arrêt, les cherchent, tantôt avec peine, tantôt les trouvent presque sous leurs pieds, sans le moindre effort*[33].

La représentation du rêve, dans cette pièce d'Adamov, passera par le jeu des comédiens : une alternance de jeu muet et de jeu parlé, ne pas parler en même temps que l'on se déplace, les mouvements pour chercher les objets paraissent relever plus de la danse que du geste quotidien… L'atmosphère onirique est créée par la mise en scène, moins par les mots employés. Si les rêves sont le modèle à la base de *Si l'été revenait*, il faut garder en mémoire qu'ils sont considérés comme des processus psychiques au même titre que les « symptômes hystériques, angoisses, obsessions, démences, etc[34] ». S'ils sont perçus comme bénéfiques, d'autres sont proprement redoutables et la proximité de création des uns et des autres peut faire craindre un basculement.

Pour se libérer enfin des fantômes familiaux et de ses rêves récurrents, Adamov, auteur réservé pour qui l'autre est une source d'angoisse, a recherché le public en lieu et place d'un médecin.

[32] Arzu Kunt, « Arthur Adamov ou la chanson du mal-aimé » dans *Synergies*, n° 1, 2008, p. 124.
[33] Arthur Adamov, *Si l'été revenait*, *op. cit.*, 1970, p. 14.
[34] Sigmund Freud, *Le Rêve et son Interprétation*, *op. cit.*, p. 85.

c) Transfert : alliance et mésalliance avec le public

« Le transfert en psychanalyse, est essentiellement le déplacement d'une conduite émotionnelle par rapport à un objet infantile, spécialement les parents, à un autre objet ou à une autre personne, spécialement le psychanalyste au cours du traitement[35]. » La recherche de l'affection et de l'amour est si difficile pour Adamov qu'il cherche à effectuer un transfert, mais à la place d'un psychanalyste, il rencontre des spectateurs et des lecteurs. Pour ses personnages aussi, l'autre est une source d'angoisse, on se l'imagine comme étant l'objet idéal de son désir : quand Lars lit le journal intime de Thea, celle-ci soupire : « quand j'avais quinze ans, je rêvais qu'il en avait trente-six et qu'il était mon père » (p. 21). Ce désir est bien sûr inassouvi, l'autre « réel » est trop éloigné de cet autre « fantasmé ».

Bien que l'œuvre d'Adamov soit très personnelle, ce n'est pas un théâtre égocentrique écrasé par la personnalité de l'auteur. Son écriture faisait office de médiateur : à partir d'une subjectivité absolue, Adamov parvenait à dire des choses du monde et ouvrait son théâtre à une certaine universalité. De son propre aveu, cette démarche est plutôt tardive dans son œuvre et concerne les textes qui nous intéressent plus particulièrement. *Si l'été revenait* est le dernier texte de l'auteur. Parue en 1970, c'est l'année où Adamov a mis fin à ses jours. Le transfert était impossible, inaccessible, et l'idée devenait insupportable. En tant que dernier texte de l'auteur, c'est celui où cette démarche a été la plus aboutie. L'autre pièce qui nous intéresse est *La Politique des restes* qui est basée sur les lectures d'ouvrages psychiatriques d'Adamov.

> *Une remarque encore. J'ai voulu, avec* La Politique des restes *et* Sainte Europe, *comme l'ont remarqué quelques amis, retrouver mon ancien théâtre dit d'"avant-garde" et que j'ai, il est vrai, beaucoup décrié. Mais je crois que, dans ces dernières pièces – et quelles que soient les ressemblances évoquées –, j'ai uni, réuni, un peu mieux que dans le passé, la psychologie de chacun et la ligne générale,* politique, *de tous*[36].

Avec *La Politique des restes* et *Sainte Europe*, Adamov étudie les rapports entre l'individu et le collectif, qu'il appelle « psychologie » pour chacun mais « politique » quand cela concerne la société. Ce qui n'est pas sans raison car Freud a bien démontré dans son ouvrage *Psychologie des foules et Analyse du moi* que la foule fait régresser le niveau de

[35] Daniel Lagache (1949), *L'Unité de la psychologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1997, p. 33.
[36] Arthur Adamov, « Introduction » dans *Théâtre*, t. III, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

civilisation chez l'individu. Le psychisme d'une personne isolée ne ressemble en rien à celui d'un groupe. Adamov avait des problèmes de relation à l'autre, ceux-ci résultant de son propre « roman familial » et d'une enfance marquée par l'exil. Le transfert à la multitude qui compose un public de théâtre ne l'a pas aidé à dépasser ses traumas.

Dans l'« Introduction » citée ci-dessus où Adamov présente son œuvre dramatique, il utilise le vocabulaire de la maladie mentale et de la psychanalyse, qu'il connaissait bien, pour expliquer sa pièce *La Politique des restes*. Il l'aurait écrite en référence directe à la psychiatrie, dans une période où celle-ci était au centre de ses préoccupations : « *Le Temps vivant*, pour la radio, et *La Politique des restes* (1962) partent de la lecture d'observations psychiatriques resituées l'une dans l'Allemagne nazie, l'autre dans un contexte de ségrégation raciale[37]. » L'ouvrage d'Eugène Minkowski, *Le Temps vécu*, dont la seconde partie, intitulée « Structure spatio-temporelle des troubles mentaux » fait un lien entre les représentations de l'espace et la maladie mentale. Il explore les rapports perturbés qu'entretiennent les schizophrènes avec le temps dans une « psychopathologie de l'espace[38] ». Adamov s'en est inspiré pour *La Politique des restes*.

> *Je crois très sincèrement qu'une pièce pensée, écrite ici dans "notre"* Western World, *et qui ne serait pas comique, serait une pièce, pour le moins médiocre. Les contradictions criardes appellent le rire, et même le rire jusqu'au hoquet…*
> *Il me semble être, disons,* au courant, *et c'est pourquoi aussi, sans doute, j'ai écrit* La Politique des restes *qui, partie d'une observation clinique, volée au très grand livre du docteur Minkowski,* Le Temps vécu *parce que je voulus ainsi, aboutir à la condamnation du racisme.*
> *Une remarque sur cette avant-dernière pièce. Son "héros", Johnnie Brown, a peur de la multiplicité des choses, des gens, des situations, et surtout des restes qui traînent dans les rues ou sur les quais de gares (par exemple, des lettres déchirées, aux timbres oblitérés, et à moitié déchirés, eux aussi). Et alors je me suis* amusé. *J'ai supposé ce malade crevant de peur devant la multiplicité générale dans un pays* particulier : *l'Afrique du sud (grosso modo) où les Blancs crèvent de peur, mais non devant la multiplicité* générale *des choses seulement devant la multiplicité* particulière *des "Nègres". Ce qui résulte de cette double peur, difficile de répondre. Mais je veux dire, tout bêtement, tout simplement, et sans même prévoir une "synthèse" prématurée, entre la névrose individuelle et la névrose collective, qu'il existe tout de même bel et bien un lien entre elles deux, et même si la névrose collective est aiguillée, dirigée par un régime social précis*[39].

Dans *La Politique des restes*, Johnnie Brown a peur des noirs et des détritus, qu'il assimile les uns aux autres. Cet homme, dont la « névrose individuelle » (la peur de ce qui est sale ou noir) rejoint la « névrose collective » (les Blancs ont peur des autres, non-blancs) est

[37] Jacques Poulet, *op. cit*.
[38] Eugène Minkowski (1933), *Le Temps vécu*, introduction de Yves Pélicier, postfaces de Alexandre Minkowski et Jeannine Pilliard-Minkowski, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005, p. 397.
[39] Arthur Adamov, « Introduction » dans *Théâtre*, *op. cit.*, p. 8.

un avatar d'Adamov lui-même. Son « inadaptation sociale » est le reflet de celle de l'auteur, réelle ou supposée.

Johnnie Brown est en clinique suite à son délire de persécution, mais le docteur Perkins a autorisé sa sortie. L'avocat général souligne le fait que pour laisser sortir Brown, manifestement délirant par moments, il fallait être un bien mauvais médecin. Une expertise (sous-entendu faite par un membre du corps médical compétent) est demandée.

> JAMES BROWN : Vous l'entendez ?
> LA DÉFENSE, *bas, au Président :* Je crois, en effet, qu'il n'a plus ses esprits.
> *Le Président acquiesce tristement de la tête.*
> L'AVOCAT GÉNÉRAL, *bas* : Hélas ! *(Haut.)* Messieurs, l'accusé a, par ses dernières paroles, prouvé son irresponsabilité et, partant, démenti, il faut bien le reconnaître, les conclusions auxquelles, abusée par la déclaration du docteur Perkins – qui, en laissant sortir l'accusé de sa clinique, commit une grave faute professionnelle –, la Cour était arrivée à l'égard de son état mental. Il n'est pas besoin d'être psychiatre pour déclarer formellement qu'un blanc prêt à tuer d'autres blancs sous le prétexte qu'un jour ceux-ci pourraient lui chercher querelle, qu'un tel homme est un malade, et même un malade dangereux. De plus, l'accusé a – ne l'oublions pas – déjà témoigné de son inadaptation sociale, et je dirais même de tendances rétrogrades en refusant à maintes et maintes reprises de contribuer avec les siens à l'essor commun, qui exige une concentration toujours accrue de la production nationale. *(James Brown rit très fort, Joan Brown un peu moins fort.)* En attendant, bien sûr, un examen plus approfondi de l'état mental de l'accusé, mais un examen dont le résultat ne saurait, j'en suis convaincu, contredire mon point de vue, je propose que l'on renvoie l'accusé dans une clinique, j'entends une clinique où il sera traité comme il convient.
> *James et Joan Brown rient ouvertement.*
> LA DÉFENSE, *ricanant :* C'est-à-dire pas dans la clinique du docteur Perkins[40].

Les arguments de l'avocat général sont censés reposer sur la « supposée » maladie de James Brown. Il est sûr que l'expertise psychiatrique, s'il y en a une, confirmera son avis. Pour Adamov, il est clair que l'accusé est malade. L'ouvrage qui a servi de modèle, *Le Temps vécu*, est décrit comme « une observation clinique du docteur Minkowski. La peur de tout ce qui traîne par terre, mégots, fétus de paille, détritus. Le malade s'imagine contraint d'avaler tous ces restes et au docteur qui lui demande quel nom il donnerait à sa maladie il répond : la politique des restes[41]. » Si l'œuvre d'Adamov joue avec les concepts de la psychanalyse, ces derniers textes prennent un tour plus psychiatrique, plus médical que psychologique.

Arthur Adamov a fait de ses conflits intérieurs la base de ses histoires dramatiques, qu'il expose sur scène comme s'il racontait ses traumas, ses rêves et ses angoisses à un thérapeute. C'est un théâtre extrêmement subjectif et intime, pour lequel la médecine ou la

[40] Arthur Adamov, *La Politique des restes* dans *Théâtre*, t. III, Paris, Gallimard, 1966, p. 184-185. Création le 31 mai au *Unity Theatre* à Londres sous le titre *The Scavengers*.
[41] Arthur Adamov, *L'Homme et l'Enfant*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 146.

psychanalyse restent des disciplines plus ou moins lointaines, mais Adamov, à la suite de Strindberg, a auguré une dramaturgie qui mêle la psychanalyse et les névroses de l'auteur. La question qu'il faut aborder maintenant est comment une telle dramaturgie peut s'adapter aux progrès de la psychiatrie ? Si Adamov était obsédé par certaines épreuves qu'il mettait en scène, le théâtre de Milin s'intéresse à la science et au cerveau humain à un niveau anatomique. Tous deux, de façons très différentes, cherchent à comprendre ce qui se passe dans le dernier lieu intime de notre société.

2) Quand Hypnos charme les hippocampes…

Gildas Milin écrit des textes qu'il met lui-même en scène avec sa compagnie Les Bourdons farouches. Ses pièces s'intéressent particulièrement à l'homme et à sa psyché ainsi qu'aux conséquences que peuvent avoir les avancées médicales et scientifiques. Son œuvre est parsemée de références, entre autres thématiques, à l'univers de la maladie mentale. *Clara 69*, écrite en 1996, se déroule dans une prison et met en scène des hallucinations, un délire collectif qui ira jusqu'au crime et à sa rédemption. *Le Premier et le Dernier* (2000) se demande ce que pourra être le prochain objet sur lequel le fascisme projettera sa haine. Avec les découvertes récentes de la génétique, ce sera peut-être l'ADN. Ses deux textes *Machine sans cible* (2007) et *Force faible* (2007) posent la question des émotions, surtout dans une société où la technologie prend de plus en plus de place.

Les deux pièces de Milin qui nous intéressent plus particulièrement ici sont *Anthropozoo* (2003) et *L'Homme de février* (2005). Elles ont en commun, outre d'avoir été rédigées à peu de temps d'intervalles, de questionner la psychanalyse, mais d'une façon plus technique qu'Adamov (ce qui l'amène parfois à se confondre avec la psychiatrie), et la neurologie avec les conséquences des substances chimiques sur le cerveau humain. Les psychotropes et autres substances médicamenteuses sont au centre des préoccupations d'*Anthropozoo* grâce au travail de la neurologue Anna Adviso et *L'Homme de février* est le nom d'une technique d'hypnose créée par un psychiatre Américain, le docteur Milton Erickson. Les textes de Milin s'inspirent à la fois de la psychologie et des sciences médicales pures pour créer sur scène un espace où sont dévoilés les processus psychiques ainsi que les

divers moyen de les modifier. Par la suite, il s'agit de représenter cet « espace » et les diverses transformations qu'il a subi sur scène.

> Chez Gildas Milin, il s'agit entre autres de mettre en scène "une nouvelle géographie de l'espace et du temps" ; l'espace psychique s'y dévoile grâce à des méthodes empruntées aux psychothérapies actuelles (constellations familiales, hypnose ericksonnienne, etc.) ainsi qu'aux sciences médicales (neurologie et neuro-anatomie, techniques de l'imagerie cérébrale par résonance magnétique nucléaire) pour représenter sur scène des espaces fictifs qui se veulent non seulement des terrains d'expérimentations scientifiques et psychanalytiques mais aussi des espaces thérapeutiques[42].

Les sciences cherchent à expliquer les mystères de l'univers et le cerveau humain n'est pas épargné. Milin propose d'observer comment la psychologie et la neurologie ont rendu l'être humain fragile et manipulable. Il a besoin des « espaces thérapeutiques » comme cela a été vu avec Adamov.

a) Anthropologie du cerveau humain

Anthropozoo est le récit d'un essai clinique mené dans les tréfonds d'un centre militaire. Une neurologue, Anna Adviso, tente de mettre au point deux substances, le FILB 8 et le XRT 19 (les noms n'évoquent, bien sûr, aucune molécule brevetée ou médicament déjà commercialisé). Pour son expérience, Anna dispose de deux groupes témoins, composés de militantes opposées à l'armée. Ces femmes sont enfermées, droguées et observées comme des animaux de laboratoire. La neurologue les observe, prend des notes, les encourage à s'exprimer par l'écriture ou le dessin : toutes les données sont bonnes à prendre, qu'importent les moyens pour les obtenir. Les spectateurs les découvriront plus tard, le premier personnage à parler sur scène est la neurologue qui présente indirectement le projet au lecteur/spectateur.

Les premiers mots de la pièce sont ceux d'Anna qui se présente pour le contrôle de sécurité. Elle place des capteurs sur son visage et son corps (le mystère reste entier quant à leur usage, peut-être des facteurs de stress) puis elle donne une identification codée. Ses paroles sont incompréhensibles pour le public mais évoquent tout de suite le secret d'une entreprise militaro-industrielle ou des protocoles pharmaceutiques. Le public sait tout de suite

[42] Solange Ayache, « Utopie et Pathologie : le théâtre contemporain à la conquête de l'"espace mental" F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin. » [en ligne], disponible sur http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1306 [consulté le 22.02.13].

où l'histoire se déroule. Les codes du genre sont respectés : du matériel médical mystérieux, du jargon vaguement militaire… Dès le début de la pièce, la question des substances pharmaceutiques et de leur emploi à des usages non-thérapeutiques, comme les guerres chimiques ou une toute autre éventualité offerte par la pharmacologie, est posée. Pourquoi tant de précautions ?

> *Anna Adviso entre comme une ombre.*
> *Une lumière s'allume sur son passage.*
> *Elle pose quatre capteurs sur son front et plusieurs autres sur son corps.*
>
> ANNA. Ouverture. Infini. OER/DZA. 9595. 94. 14. 44. 08. 996. 44. 16. 10101. Poste : 01. 800. 1A'. Sujet contrôle : Adviso Anna.
> Ouverture. Tiret, n, n, tiret, SD. UMF. FSP. Univers Sécurité. Tiret, à la Cité du Jour, tiret, EDI. 588. Ordinateur personnel. Sujet-contrôle : Adviso Anna.
> Dossier personnel. Enregistreur[43].

La suite de chiffres place d'emblée le lecteur/spectateur dans un univers plus scientifique que fantastique. Le langage ne raconte rien mais il évoque l'espionnage à travers des codes et des protocoles d'identifications. Un tel procédé peut être déstabilisant pour le spectateur : la première réplique ne lui apporte aucune information sur ce qui va suivre.

Le petit monologue de la neurologue installe très vite la situation, mais s'il s'agit des premiers mots prononcés sur scène, ce n'est pas la première séquence du texte. La pièce s'ouvre sur une longue didascalie qui décrit les agissements d'une femme, dont nous apprendrons plus tard qu'il s'agit d'une héroïne de conflit surnommée « Boule de guerre ». Elle fait des cauchemars durant son sommeil, elle s'agite et pleure. Elle finit par se réveiller suffisamment pour aller prendre une pilule dans la poche de son uniforme, ce qui lui donne des convulsions. Les spasmes et les pleurs finissent par se calmer. Si Boule de guerre est apaisée, la curiosité du public, quant à ce « quelque chose qu'elle avale très rapidement » (p. 7), est éveillée.

Si Boule de guerre, qui a un rôle de geôlier au sein du complexe, prend de mystérieuses pilules et si la neurologue est un « sujet-contrôle », soit un individu lambda qui sert de comparaison (elle est à la fois partie prenante de l'étude et sa directrice, ce qui est d'un point de vue déontologique plutôt contradictoire), les conditions dans lesquelles est organisé cet essai clinique sont douteuses.

[43] Gildas Milin, *Anthropozoo*, Arles, Actes sud-Papiers, 2003, p. 8. Création le 7 janvier 2003 à la maison de la Culture de Bourges dans une mise en scène de l'auteur.

Anna Adviso cherche à mettre au point deux substances différentes, chacune administrée à un groupe de cobayes. La première substance, le FILB 8, doit affaiblir la volonté du sujet au point qu'il n'est plus conscience de lui-même : il s'agit de créer de parfaits soldats (c'est bien sûr un projet militaire), toujours obéissants aux ordres de la hiérarchie. La neurologue, avec un tel projet, sait qu'elle se trouve à la limite de l'éthique. Un tel produit est extrêmement dangereux, c'est la fin des notions de libre arbitre, de personnalité, de responsabilité individuelle, de prise de décision…

> Je suis en train de mettre au point une arme. Un outil. Je vais vous expliquer pourquoi. Je veux. Ça me semble très utile. Mais, avant tout, très utile, que vous preniez conscience du monde dans lequel nous sommes en train d'entrer. Il y a quelques mois j'ai créé une substance pour l'armée, le FILB 8. Mais je considère aujourd'hui que le FILB 8 représente un véritable danger. J'y reviendrai. Je veux vous transmettre ce que je sais. En tout cas ce que je crois. Savoir. Bon. Je pense que vous n'allez pas me prendre tout de suite pour une paranoïaque incurable, sinon vous ne seriez pas là[44].

Anna s'adresse là à un public « *créé par l'ordinateur* » comme le précise la didascalie (p. 11). Mais comment interpréter cela ? L'ordinateur lui donne-t-il des interlocuteurs fictifs mais visibles, comme des sortes d'hologrammes, afin que son « bilan personnel » soit plus aisé ? Est-ce une hallucination, est-elle manipulée au point de prendre elle aussi l'une des deux substances qu'elle a elle-même mises au point ? Le centre fait-il des expériences sur elle à son insu ? Que se passera-t-il s'ils trouvent la bonne molécule et le bon dosage pour chaque sujet ? Les conséquences d'une alliance entre la psychiatrie et de la neurologie dans un but militaire peuvent être terrifiantes.

Si la neurologie est la science qui s'occupe des maladies nerveuses (et principalement du cerveau et de la moelle épinière), l'attitude d'Anna paraît être à l'opposé de ce que préconise sa spécialité, du calme et de l'assurance. Elle ne finit pas ses phrases, elle a peur de passer pour une « paranoïaque incurable » en public mais elle se décrit aussi comme étant « probablement plus une poétesse et une prophétesse qu'une neurologue » (p. 25). Ce qui explique pourquoi elle n'a pas l'attitude que l'on attend d'un scientifique, la rigueur et le détachement clinique.

La seconde substance que la neurologue Anna Adviso cherche à mettre au point a des effets diamétralement opposés à ceux du FILB 8. Si celui-ci est le produit censé donner la maîtrise absolue des « cerveaux », le XRT 19 est « une alternative à toute tentative de

[44] *Ibid*., p. 12.

mainmise sur le monde par le contrôle des consciences » (p. 19). La substance est celle de « l'écart », c'est-à-dire la capacité à penser par nous-mêmes et ressentir des émotions et prendre une certaine distance avec tout système de pensée imposée. Autrement dit, les facultés que tout système totalitaire cherche à annihiler.

Avec ce traitement, le XRT 19, il ne s'agit pas d'un retour en arrière, de revenir à un temps où les individus étaient plus libres. Anna voulait au contraire atteindre un état du développement psychique pas encore atteint : « développer, élargir nos perceptions, nos sens, tant vers l'interne que vers l'externe » (p. 19). La neurologue avait pour projet d'amener l'être humain à un nouveau stade de l'évolution. Quant aux autorités militaires, elles cherchent à obtenir une substance comme le FILB 8 pour passer de l'asservissement volontaire mais aléatoire à un esclavage médicamenteux et sûr.

> ANNA. L'équation économique présente un monde idéal et inaccessible pour la grande majorité des êtres humains : richesse, pouvoir, beauté, etc. L'inaccessibilité à ce monde "idéal", en général par manque d'argent, crée un hiatus entre ce que les gens vivent réellement et ce qu'ils aimeraient bien vivre et qui leur est présenté comme le bonheur à atteindre. Ce hiatus, ce désaccord avec soi-même crée une absence "naturelle", une inhibition de la libération de certains neurotransmetteurs, dont la dopamine et la sérotonine, dans leurs cerveaux, ce qui équivaut, pour eux, à un malheur ressenti. Ils sont malheureux. Et finalement, ce que l'équation leur propose pour compenser leur ressenti du malheur, c'est : consommer.
> Ce qui revient à dire que le monde de la consommation […] crée un "malheur biochimique" chez les hommes[45]…

Entretenir le « malheur biochimique » chez l'homme pour mieux lui promettre et lui administrer par la suite une « pilule du bonheur » qui rapportera énormément d'argent à court et à long terme, n'est-ce pas l'idéal économique ? Il suffira de modifier légèrement la composition pour obtenir des foules dociles, à l'opposé de ce que décrit Freud dans son analyse de la *Psychologie des foules et Analyse du moi*. Plus la foule est dense, plus son degré de civilisation diminue. En somme, plus il y a de gens, moins ils sont disciplinés. Le discours d'Anna montre la connaissance précise de la neurologie quant à la chimie et au fonctionnement du cerveau. Modifier le comportement grâce à un traitement bien choisi ne peut pas être très difficile si le cerveau n'a plus aucun secret…

Comment se justifie la présence d'une neurologue auprès des femmes emprisonnées, en lieu et place d'une psychologue ou d'une psychiatre ? La neurologie est devenue une spécialité distincte de la psychiatrie au XIX^e^ siècle, mais les deux disciplines collaborent sur un certain nombre de pathologies, notamment celles ayant une origine cérébrale repérable

[45] *Ibid*., p. 23-24.

dans la physiologie même du cerveau avec des répercussions sur le comportement de l'individu. La maladie d'Alzheimer est un bon exemple, pour citer une pathologie déjà rencontrée ici. Si la psychiatrie, avec les psychotropes, s'appuie pour la guérison sur la chimie du cerveau, la neurologie se préoccupe de son anatomie. Anna propose même de donner à son public créé par ordinateur un cours de « neuro-anatomie […] C'est, disons, c'est de la géographie du système nerveux central. On est un peu obligé d'en passer par là » (p. 26). Elle présente la neurologie comme plus objective, plus scientifique que la psychiatrie. Celle-ci se base avant tout sur l'expérience du psychiatre et ses connaissances alors que la neurologie, en tant que « vraie » science, utilise des données quantifiables et des mesures objectives (scanner, IRM, prises de sang et analyses d'urine…). Anna Adviso peut même montrer des photographies pour illustrer sa démonstration : « La surface plissée, là, sur le dessus des deux hémisphères cérébraux, c'est ce qu'on appelle le cortex cérébral. La structure à laquelle les neurosciences ont consacré. » Les scénographes, grâce à ces images, peuvent indiquer le véritable rôle d'Anna dans cette expérience : si les illustrations sont réalistes, elle est véritablement un neurologue, si les photographies sont de pures créations de l'équipe artistique, elle est victime d'hallucinations et son jugement est faussé par les substances. Anna devient un cobaye au même titre que les femmes qu'elle est censée superviser.

La représentation graphique d'une anomalie du cerveau fait partie du diagnostic neurologique, mais il s'agit là d'une chose impossible en psychiatrie : une psychose peut difficilement se photographier, alors que la neurologie peut littéralement découper un cerveau, indiquer les différentes parties et dire quelle zone est impliquée dans quelle maladie. Pour le public, l'espace psychique est matérialisé sur scène à travers cette illustration de façon très concrète.

Si la neurologie est précise et factuelle, Anna indique la grande différence avec la psychiatrie, où la notion de diagnostic est plus subjective car les mots deviennent eux-mêmes incertains :

> … aujourd'hui, quand quelqu'un a une hallucination, on évoque tout de suite la folie, sous toutes ses formes, mais on, schizophrénie, mais. On oublie que le mot "fou" n'a pas deux mille ans d'existence, en réalité. Avant, on disait "oracle", "prophète", "sainte", "devin", "voyant", "poète", je ne sais pas : "initié", tout ce qu'on veut. Jamais on ne disait "fou", le mot n'existait pas[46].

[46] *Ibid*., p. 85.

En quelques mots, Anna expose l'aspect mouvant et arbitraire de la folie, avant que celle-ci devienne la « maladie mentale ». En comparaison, la neurologie devient encore plus scientifique et objective : dans ce domaine, les mots ne changent pas de sens. Il est intéressant qu'Anna, qui s'est qualifiée de « poétesse » et de « prophétesse » (p. 25), cite ces mots comme relevant de la folie. Elle remet en cause, indirectement, sa propre santé mentale une fois de plus… Peut-on être à la fois médecin et prophète ? Si cela a été possible, ce n'est plus acceptable… Le personnage de la neurologue renvoie aussi à l'attitude générale qu'entretient notre société contemporaine vis-à-vis des sciences médicales : avec toute la technologie disponible, une science aussi subjective que la psychiatrie est considérée comme suspecte. Cela se vérifie à chaque fait divers qui implique un malade mental. Avait-il été diagnostiqué ? Son traitement est-il adapté ? Est-il suivi ? La neurologie semble plus rationnelle et plus sûre que la psychiatrie car cette science du système nerveux est basée sur des faits empiriques et chiffrés. Cette spécialisation correspond à notre idée de médecine idéale, alors qu'elle n'est, justement, qu'une spécialité parmi d'autres. L'étude du comportement humain intéresse aussi (et surtout) les psychiatres et d'autres spécialités non-médicales : psychologie, psychanalyse, psychothérapie…

Gildas Milin, avec *Anthropozoo*, a cherché à montrer sur scène toute la complexité des rapports entre les émotions (et tout ce qui fait une personnalité en général) et les découvertes scientifiques récentes qui peuvent influencer celles-ci. Si notre espace psychique était le dernier bastion de notre subjectivité, celui-ci est tombé.

> On sait que nos choix sont régis par les émotions et par les sens, par la réception et la compréhension de toutes nos informations émotionnelles. Or, il est évident que les médicaments ou les substances de confort, comme les antidépresseurs, que notre société consomme à haute dose, modifient déjà notre "moi neural". Nous sommes déjà soumis à des multitudes de produits qui modifient profondément nos choix, et nos personnalités. Les répercussions sociales ne sont pas évidentes mais inévitables. Gilles Deleuze pensait qu'on entrait dans une société du contrôle par le chiffre et la carte. Mais un contrôle plus serré encore est possible grâce aux substances, aux produits, aux manipulations, transplantations, implantations, et aux interventions directes sur les cerveaux humains[47].

Cette exploration de Milin, à propos des « interventions directes sur les cerveaux humains », s'est poursuivie avec son texte intitulé *L'Homme de février* (2006). Si *Anthropozoo* était la pièce de la neurologie et des sciences pures, *L'Homme de février* est

[47] Pierre Notte, « Entretien avec Gildas Milin » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Anthropozoo/ensavoirplus/ [consulté le 22.08.13].

celle consacrée à l'hypnose et aux diverses thérapeutiques disponibles, médicamenteuses ou non.

b) Hypnose, manipulation et psychotropes

L'Homme de février ou la Maladie des émotions est un texte complexe qui joue sur plusieurs niveaux scéniques et textuels. Milin s'explique dans son avant-propos que le texte d'une façon générale doit rendre compte de notre difficulté à appréhender l'univers. Il est à la fois la théorie de la relativité appliquée à « l'infiniment grand » d'Albert Einstein et la mécanique quantique qui s'applique à « l'infiniment petit ». Milin ne cherche en aucun cas à faire « une sorte d'état des lieux des avancées scientifiques » mais plutôt « de laisser la part d'incertitude, de chaos, d'aléatoire que la science accepte aujourd'hui ». *L'Homme de février* est une « tentative de description, d'observation stricte du monde ».

Dans le petit texte qui précède la pièce intitulé « Vers un théâtre holographique », Milin développe son projet : il s'agit d'« une pièce à incarnation multiple » car les personnages ne passent pas d'un univers à un autre mais ils se trouvent dans tous les univers simultanément. Ils sont donc « pourvus d'un double état, d'un triple état ou d'états multiples infinis selon les points de vue adoptés par les observateurs ». La liste des personnages précise que huit comédiens joueront plusieurs rôles : un lié à la musique (chanteuse ou musicien), un scientifique, une luminosité, un fantôme et l'homme de février. La répartition des rôles est mouvante car à chaque univers « les protagonistes incarnent un autre personnage, adoptent une autre forme, une autre structure ». La difficulté à suivre l'histoire d'un « théâtre holographique » est encore accentuée par Cristal, le personnage principal, ainsi que son homme de février dénommé Christelle. La paronomase que présentent les deux prénoms accentue le phénomène de projection et la perte du repère du spectateur.

> Christelle et Cristal sont une seule et même personne puisqu'elles sont toutes les deux issues du psychisme de Cristal, comme tous les personnages – ici, le psychisme de Cristal est un univers à part entière ([…] Cristal utilise son imaginaire comme outil de réparation des traumatismes occasionnés tout au long de sa vie, dans ses diverses rencontres avec le public – ici, *L'Homme de février* est une fiction sur une fiction qui répare son auteur), en même temps, Cristal et Christelle sont aussi deux êtres singuliers à l'intérieur du FASS – La Fabrique artistique scientifique du scandale – qui est un autre univers, et encore deux autres êtres

> singuliers à l'intérieur de la chambre de mesure qui elle aussi est un autre univers et ainsi de suite dans autant d'univers qu'il est possible de saisir par l'imagination[48].

L'Homme de février est une pièce où cohabitent les univers différents, mais qui ont tous la même finalité : la guérison de Cristal. Dans le premier cas décrit par Milin, tout ce qui se passe sur scène est une création mentale de la chanteuse. Le public assiste à ce qui advient dans son cerveau même, comme à une projection sur la scène de son film intérieur cathartique. Christelle n'est qu'une entité parmi d'autres, toutes imaginées par Cristal alors que, dans un même temps, elles peuvent être deux personnages distincts qui se rencontrent au FASS. Cet acronyme désigne la fabrique artistique scientifique du scandale qui prend la forme, pour Cristal, chanteuse paralysée par le stress, d'un studio d'enregistrement. Ceci n'est en fait qu'un décor pour que des observateurs-opérateurs puissent observer la thérapie de Cristal ou, dans un autre univers, ses créations mentales... Toute la scénographie repose sur la thématique du regard : observé et être observé en fonction des univers…

Après s'être bourrée de médicaments et autres substances pour surmonter sa phobie, Cristal rencontre au FASS une jeune chanteuse, Christelle, qui lui conseille de se créer un ange gardien bienveillant toujours auprès d'elle pour l'encourager. Cette technique d'autohypnose n'est pas du tout une création de Gildas Milin mais une méthode mise au point par Milton Erickson, psychiatre et psychologue Américain, dont le nom donne son titre à la pièce, « l'homme de février ».

> CHRISTELLE. Tu as entendu parler de Ah comment il s'appelle J'ai oublié son nom merde Un thérapeute américain des années cinquante-soixante ?
> CRISTAL. Non.
> […]
> CHRISTELLE. C'est un mec qui a inventé pas mal de choses il s'occupait de gens de patients donc qui étaient donc qui étaient parfois dans un malheur tellement profond il ne savait pas du tout quoi faire avec eux pour eux des gens qui avaient peut-être qui en étaient peut-être à la quinzième tentative de suicide Parfois il ne savait plus du tout comment s'y prendre avec eux […] mais il bossait pas mal avec l'hypnose légère hypnose conversationnelle et un jour il a inventé un truc c'est dingue un truc qui s'appelle qu'il a appelé "L'Homme de février" c'est un personnage de fiction c'est une fiction un personnage complètement fictif Et il a commencé à dire à ces gens qui étaient dans le malheur si profond dans la douleur psychique totale il a commencé à leur dire il a commencé à leur demander d'imaginer qu'il y avait à côté d'eux quelqu'un avec eux quelqu'un qui était tout le temps là avec eux qui était proche d'eux à partir de maintenant ils ne seraient plus jamais seuls il y avait cet Homme de février ce personnage fictif était tout le temps à côté d'eux prêt à les aider à les épauler
> […] un peu comme ça tu vois donc l'idée qu'une fiction peut-être comme ça une fiction peut-être pourrait porter secours et induire une réparation un processus d'autoguérison[49]…

[48] Gildas Milin, « Vers un théâtre holographique » dans *L'Homme de février*, Arles, Actes sud-Papiers, 2006, p. 7-8.

L'homme de février est le titre d'un ouvrage d'Erickson, sous-titré « Évolution de la conscience et de l'identité en hypnothérapie », où celui-ci rapporte les séances d'une certaine mademoiselle Jane S. Il y développe la régression, jusqu'à demander à sa patiente en quel mois sont-ils. Il s'agit du mois de février et Jane viendra chaque février consulter le docteur Erickson, qui sera son homme de février. L'hypnose ericksonnienne a la particularité de ne pas reposer sur la suggestibilité du patient comme le veut la pratique traditionnelle mais plutôt d'amener le patient à mobiliser ses ressources pour trouver de lui-même une solution à ses angoisses. Avec la technique de l'homme de février, le patient devient le créateur d'un double qu'il mettra en scène pour améliorer son état. C'est une démarche quelque peu similaire qu'a tenté Adamov avec son théâtre, mais les résultats ne l'ont malheureusement pas aidé. On peut comparer cette technique d'hypnose au travail de construction du personnage du comédien : le patient va élaborer ce double, l'enrichir de détails au fil du temps pour créer une entité de plus en plus complexe, à la personnalité de plus en plus riche, comme l'acteur imagine le personnage qu'il doit ensuite incarner sur scène.

Pour Milin, la maladie mentale et le théâtre ont de nombreux points communs comme la notion de « dépersonnalisation » qui, à un niveau conscient et temporaire, est une incarnation de personnage. À un degré plus élevé, inconscient et permanent (ou chronique), la dépersonnalisation passe pour un trouble du comportement.

> Je me suis intéressé à tout ce qui pouvait me faire peur dans des phénomènes de dépersonnalisation, qu'ils soient plus légers – un acteur s'apprêtant à jouer un rôle, un chanteur à chanter – ou qu'ils soient plus lourds – transes, possessions, schizophrénies. Puis avec le temps, j'ai étudié les fonctionnements du corps, du cerveau, jusqu'aux interrogations de la mécanique quantique portant sur le réel, le chaos, la créativité de la nature. Quelles similitudes entre les scientifiques et les artistes ? Les deux sont porteurs d'intelligences spécifiques, et les deux produisent des intuitions fondamentales. Les scientifiques utilisent des outils imaginaires (comme le temps imaginaire utilisé par les mathématiciens) pour appréhender des phénomènes plus ou moins chaotiques et j'utilise ici des outils scientifiques pour nourrir la fiction et le travail des acteurs[50].

L'auteur a commencé à s'intéresser aux phénomènes psychiques qui rappellent certains aspects du travail de l'acteur puis cela l'a amené à considérer des idées de plus en

---

[49] Gildas Milin, *L'Homme de février*, Arles, Actes sud-Papiers, 2006, p. 53. Création le 2 mars 2006 à la maison de la Culture de Bourges dans une mise en scène de l'auteur.

[50] Gildas Milin, « Sciences et poésie » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LHomme-de-fevrier/ensavoirplus/ [consulté le 22.08.13].

plus éloignées du théâtre. Milin utilise alors des concepts empruntés à la science pour écrire ses textes dramatiques. Si les deux domaines peuvent paraître à première vue incompatibles et opposés, ils sont tous les deux porteurs de connaissances et ce sont précisément ces connaissances qui servent de base à la dramaturgie de *L'Homme de février*. Cette pièce a des points communs avec *Anthropozoo* qui sont l'intérêt pour la neurologie, les essais cliniques, l'expérimentation de substances psychoactives et leurs effets… Cristal, avant d'arriver au FASS, avait pour habitude de prendre des drogues et de faire de dangereuses associations de molécules pour calmer ses angoisses et chercher un « paradis artificiel », pour reprendre le titre de l'essai que Charles Baudelaire a consacré à la relation entre la création poétique et les drogues (le haschisch de préférence, que le psychiatre et criminologue Moreau de Tours a étudié dans son ouvrage *Du hachisch et de l'aliénation mentale*[51]). Le poète a violemment critiqué cette utilisation potentielle du haschisch.

> Il me faut mentionner que pour mémoire la tentative faite récemment pour appliquer le haschisch à la cure de la folie. Le fou qui prend du hachich contracte une folie qui chasse l'autre, et quand l'ivresse est passée, la vraie folie, qui est l'état normal du fou, reprend son empire, comme chez nous la raison et la santé. Quelqu'un s'est donné la peine d'écrire un livre là-dessus. Le médecin qui a inventé ce beau système n'est pas le moins du monde philosophe[52].

Contrairement au poète, Cristal ne cherche pas à développer son talent, mais à apaiser ses angoisses. Elle a détourné de leurs usages certaines molécules et, en les associant à d'autres, s'est créée sa substance dopante personnelle.

> Avant dans mon ancien cocktail si tu veux il y avait toutes sortes de médocs mais ce qui faisait le plus d'effet c'était surtout deux antihistaminiques précis que je mélangeais à un bêta-alpha-bloquant plus deux trois autres trucs ce mélange-là d'abord ça avait un effet dopant ça dopait à fond et ça avait aussi un côté psychotrope clairement c'est-à-dire je me sentais bien quoi et ça améliorait la respiration mais là je ne trouve pas mais là c'est vraiment pas ça c'est ce que je vous ai dit l'autre fois en fait c'est-à-dire le médicament en fait dont je vous ai parlé qui a été retiré de la vente qui a été retiré de la circulation en fait ce médicament c'était un des deux antihistaminiques donc c'est pour ça là je ne retrouve pas du tout les sensations je ne retrouve ni la voix ni les sensations rien[53]

Le personnage a été rattrapé par les lois qui régulent la commercialisation (ou non) des médicaments, notamment ceux dont les effets secondaires sont dangereux ou peuvent être

[51] Jacques-Joseph Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845.
[52] Charles Baudelaire (1860), *Les Paradis artificiels*, précédé de Théophile Gautier, *La Pipe d'opium*, *Le Hachich* et *Le Club des hachichins*, édition établie et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1961, p. 103.
[53] Gildas Milin, *L'Homme de février*, *op. cit.*, p. 43-44.

détournés de leur usage premier. Maintenant elle ne trouve plus le fameux antihistaminique indispensable à son cocktail apaisant. Cristal se place ici dans une longue tradition d'artistes faisant l'expérience des drogues, que ce soit pour un usage privé ou artistique : Jean Cocteau qui racontera son expérience accompagnée de dessins dans un ouvrage intitulé simplement *Opium* ou Antonin Artaud qui rédigera une « Lettre à monsieur le législateur de la loi sur les stupéfiants » parue dans *L'ombilic des limbes*. Il y défend l'extrait de pavot car c'est une « imprescriptible et impérieuse substance […]. Il y a un mal contre lequel l'opium est souverain et ce mal s'appelle l'Angoisse, dans sa forme mentale, médicale, physiologique, logique ou pharmaceutique, comme vous voudrez[54] ». Les écrivains livrent dans ces ouvrages leurs expériences d'une façon très personnelle, à la première personne, un peu à la façon d'un journal intime : comme Adamov, ils donnent à leurs lecteurs (ou spectateurs) accès, littéralement, à leurs « espaces mentaux » et aux effets que peuvent avoir certaines substances sur leurs perceptions.

Cette introduction du public (le lecteur ou le spectateur) dans l'intimité (nous pourrions même parler d' « ultra-intimité » quand il est question du corps ou du psychisme même de l'artiste) pose là encore la question de l'espace. L'accès restreint à un lieu, soumis à autorisation ou fermé, est une constante du théâtre contemporain. L'intimité familiale a disparu, les lieux de la maladie mentale ne semblent plus effrayer mais intriguer et fasciner.

> *Enregistrement des chansons.*
> *Cristal écoute les voix, dos tourné aux chanteurs.*
> *Elle s'écroule.*
> *Tous se sont arrêtés de chanter.*
> *Certains se précipitent sur elle, hurlent : "Crache ! Crache !"*
> *Cristal vomit son dernier cocktail de médicaments.*
> *Tous s'écartent.*
> TOUS. Crache ! Crache !
> CRISTAL. Non ! Non ! Laissez-moi ! Laissez-moi je ne veux pas qu'on mesure mon âme ! Je ne veux pas qu'on mesure mon âme[55] !

Les sciences ont transformé l'esprit humain (ou l' « âme » pour reprendre l'expression de Cristal) en données quantifiables, mesurables et objectives. Le personnage de Milin refuse cela tout en jouant avec les progrès de la science grâce aux médicaments. Elle est à la fois capable de solliciter son imagination pour créer des fantômes mentaux d'une incroyable complexité et annihiler tout cela dans sa recherche effrénée de *catharsis* chimique. Cristal

[54] Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs* et autres textes, préface d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968, p. 71.
[55] Gildas Milin, *L'Homme de février*, *op. cit.*, p. 59-60.

veut se libérer de ses traumas par elle-même sans trop se remettre en question et la médecine moderne est censée offrir cela. Comme Adamov, elle cherche à être son médecin et son patient, son homme de février et son *pharmakon*.

Les lieux clos, chez Gildas Milin, sont souvent liés à des expérimentations sur la psyché, et surtout la psyché féminine. Dans *Anthropozoo*, une neurologue fait des expériences sur un groupe de captives, *L'Homme de février* est l'histoire des univers de la chanteuse névrosée Cristal… En cela, il se place d'une certaine manière comme héritier d'une croyance médicale tenace : les femmes seraient plus fragiles psychologiquement et plus sujettes à l'hystérie, maladie provoquée par l'utérus (Hippocrate a créé le nom de cette pathologie à partir du mot grec *hystera*, utérus). Le recours à l'hypnose (dont la technique de l'homme de février d'Erickson n'est qu'une variante) a été étudié par Breuer et Freud dans leur ouvrage *Études sur l'hystérie*, à partir de quoi Freud a ensuite développé la « valeur thérapeutique du procédé cathartique[56] ». Milin compose des textes dramatiques à la croisée de l'histoire de la médecine et des progrès techniques pour rendre compte de la « personnalité névrotique de notre temps[57] » :

> … il s'agit bien de mettre en scène les discours de la synthèse rêvée par autrui devant le mystère de la psyché en s'attachant presque à chaque fois à un sujet cobaye féminin névrosé, voire psychotique, enfermé dans ses contradictions (Anne, Cristal, la mère de Bobby, les cinq femmes de la cage que l'on pourrait dire anthropozoologique, d'après le titre de la pièce de Milin). L'utopie de notre société, mise à l'essai ou dénoncée ici, semble bien d'explorer, voire de guérir ou d'amplifier, et tout du moins de percer à jour l'espace mental par le biais de la psychanalyse, la psychiatrie, la chimie, la science et la technique, ou simplement le discours rationalisant[58].

« Percer à jour l'espace mental », n'est-ce pas le fantasme ultime ? La société contemporaine dispose de nombreuses sciences et technologies pour cela, mais il reste néanmoins une part du psychisme qui restera à tout jamais rebelle à toute analyse. Pourtant, ce qui rassemble les artistes, que leur outil de découverte de l'archéologie de la psyché soit la psychanalyse (appliquée à soi ou mise à distance, comme le fait Adamov) ou la neurologie de Milin, c'est l'intuition. Le scientifique observateur-opérateur de la chambre de mesure Vincent l'avoue au public venu assister à cette première soirée au FASS : ils pourront mettre

[56] Joseph Breuer et Sigmund Freud (1956), *Études sur l'hystérie*, traduction de Anne Berman, préface de Marie Bonaparte, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2007, p. 210.
[57] Karen Horney, *La Personnalité névrotique de notre temps*, traduction de Jean Paris, Paris, L'Arche, coll. « Psyché », 1953.
[58] Solange Ayache, *op. cit.*

en réseau un nombre infini d'ordinateurs, ils ne parviendront jamais à créer une pensée autonome. La « mise en scénographie » de l'espace mental sera toujours le témoignage fait devant la communauté des spectateurs que quelque chose résiste et résistera toujours à la compréhension. La maladie mentale n'est que l'aveu d'un échec, celui de comprendre enfin et à jamais l'homme.

Les auteurs dramatiques ont investi la théorie freudienne de l'inconscient qui implique que « le *moi n'est pas maître dans sa propre maison*[59] » comme un espace représentable sur une scène de théâtre. Cela a été possible car, avec les écritures dramatiques contemporaines, il n'y a plus de lieu interdit ou de vraisemblance à respecter. L'espace mental, cette « autre scène », devient un lieu d'histoire comme un autre, bien que soumis aux lois du théâtre.

> Le lieu fantasmé d'un état idéal, ce n'est plus celui où les hommes pourraient vivre ensemble et entretenir des rapports économiques équilibrés dans un monde régenté de façon harmonieuse, mais celui où l'être intime serait enfin réconcilié avec lui-même et avec le monde. C'est aussi le lieu où la dissociation psychopathologique, les troubles de la personnalité et du comportement, la schizophrénie et la dépression – ou leur menace –, caractéristiques du sujet post-traumatique contemporain, seraient dépassés, résolus, où l'identité serait de nouveau entière, intacte, mais aussi où cette psyché réunifiée serait appréhendable et maîtrisable par autrui.
> Ainsi, la parole pathologique du sujet clivé projetée sur la scène et la voix démultipliée de la maladie qui dit à la fois le rêve et la détresse, introduisent, aux côtés du discours scientifique et comme pour lui faire contrepoids tout en marquant l'écart dramatique qui les sépare, une poésie dans le texte de théâtre et sur la scène qui fait de la voix un événement dramatique essentiel, pour dire à la fois l'utopie et le traumatisme dont elle est le produit mais qu'elle combat[60].

C'est cet « état idéal » qu'ont représenté sur scène Arthur Adamov et Gildas Milin. Le psychisme est devenu un objet scientifique comme un autre, à observer et déconstruire pour mieux le connaître, en l'analysant « scientifiquement » avec des expériences (ce que montre Gildas Milin dans ses pièces) ou en devenant son premier sujet d'étude, comme le fait Arthur Adamov. Paradoxalement, ce qui pourrait passer pour un repli sur soi (l'intimité, la complaisance des petits soucis quotidiens…) devient au contraire le moyen de rassembler les individus au sein d'une communauté, le public. Les spectateurs, bien qu'étant par définition une collectivité temporaire (elle ne durera que le temps de la représentation), se rassemblent

[59] Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933, p. 146.
[60] Solange Ayache, *op. cit*.

pour découvrir une individualité qui se dévoile sur scène et pallier ainsi à l'individualisme grandissant qui caractérise les sociétés modernes.

> L'individu "hypercontemporain", pour reprendre le vocabulaire de Marcel Gauchet, n'est pas seulement replié sur lui-même et soumis à la tyrannie de l'intimité : il est aussi un individu "désaffilié", exposé à des processus de déliaison, de désappartenance, de désencadrement du collectif. Car si son inscription dans le tissu social a été rendue problématique du fait même de sa propre sacralisation et de sa montée en puissance – c'est ce qui, dès son avènement, caractérise la modernité –, elle a été de surcroît fragilisée par des transformations plus récentes[61]…

La société moderne, en plaçant l'individu au centre de ses préoccupations, a affaibli les liens qui existaient entre les hommes et qui constituaient les bases de cette même société. L'intimité est ambivalente : à la fois revendiquée et exposée aux regards, elle oscille entre deux extrêmes. Si les rêves sont des messages de l'inconscient, une fois exposés sur scène, que reste-il d'intime ? L'auteur dramatique adopte le rêve en tant que principe de construction dramaturgique comme le recommandait Strindberg. Or, pour lui ou pour Adamov, le rêve comme idéal et le rêve individuel se confondent. Cette structure est privilégiée par des auteurs à la santé mentale fragile. Créer une scénographie de l'espace mental ou comment matérialiser cette « autre scène » dont parle Freud est un défi pour les artistes, qui voient toutefois des repères dans l'espace.

> L'espace scénique peut devenir matériellement cette *autre scène* dont parle Freud, le lieu des fantasmes, mais la différence est que la scène est en principe le lieu des fantasmes de plusieurs personnages, au lieu de déployer au regard le champ étendu de la *psyché* d'un seul. Tout espace construit dans la mise en scène contemporaine (vu la souplesse et la richesse de ses possibilités spatiales) comporte un rapport aux structures psychiques. Vitez remarque que certaines diagonales de l'espace engendrent l'angoisse, sans qu'on puisse expliquer raisonnablement ce fait[62].

Ces fameuses diagonales évoquées par Vitez permettent de manipuler le public : si le metteur en scène cherche à provoquer de l'angoisse chez le public, le placement sur scène des comédiens ou de certains éléments de la scénographie induira l'effet voulu. Depuis la *catharsis* d'Aristote basée sur une expérience désagréable, le théâtre n'est pas un art destiné à être uniquement un divertissement agréable.

[61] Myriam Revault d'Allonnes, *L'Homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008, p. 24.
[62] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 66.

Conclusion de la deuxième partie

Exposer les conséquences de la maladie mentale sur la famille (ou l'entourage familial déviant) sur une scène de théâtre participe de ce processus d'exhibition que l'on tenait auparavant caché. Les secrets de famille étaient tus et les malades étaient enfermés, tout cela sous le sceau de la discrétion et de la bienséance. Les mœurs ont changé avec le « grand renfermement » et depuis l'avènement d'Internet il est devenu d'une très grande simplicité de montrer et/ou de se montrer. L'édition n'a pas manqué de repérer ce phénomène avec un nombre croissant d'ouvrages où les auteurs témoignent de leurs expériences. Oh ! éditions, maison qui s'est spécialisée dans ce domaine, indique sur son site Internet : « Entre 2002 et 2010, nous avons publié 72 livres : 75 % ont été présents sur la liste des best-sellers et 60 % ont été largement vendus à l'international. *Brûlée vive*, par exemple, a été traduit en 36 langues[1]. » Plus les expériences sont traumatisantes, meilleures seront les ventes et les milieux commerciaux l'ont bien compris.

Le cabinet du psychologue ou du psychanalyste ne suffise plus pour s'épancher, la *catharsis* sera plus efficace s'il y a une grande audience. L'intimité et la confidentialité entre un praticien et son patient deviennent des concepts de plus en plus flous. Si les écrans et les livres sont des *media* privilégiés, le théâtre donne un sentiment accru de témoignage direct grâce à l'incarnation du comédien, au texte et à la scénographie… Il repose essentiellement sur la croyance du spectateur.

> L'espace dramatique se distingue par-là du bien matériel, ou du lieu scénique, par sa nature littéraire, poétique, et cherche ainsi à constituer une première perception d'un espace spécifique propre à la fiction, ou à la représentation. Cet espace est constitué à la fois par le lieu de la représentation elle-même, donc sur le lieu scénique (qui a vocation à devenir un espace), et par le texte de théâtre, donc dans un lieu textuel. Si bien que, par une sorte de contrat qui affectera sa perception de l'ensemble de la fiction, le spectateur accepte de se projeter dans un espace imaginaire[2]…

Le spectateur accepte, en entrant dans un théâtre, que ce qui lui est proposé sur scène n'a parfois aucun référent dans le réel. Malgré les confessions du personnage auxquelles nous avons tant envie de croire, celui-ci n'existe pas et ce qu'il raconte n'est jamais advenu. Le

[1] Oh ! éditions, « Qui sommes-nous ? » [en ligne], http://www.oheditions.com/spip.php?breve1 [consulté le 19.08.13].
[2] Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, postface de Emmanuel Wallon, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 78-79.

théâtre est un lieu hybride, à la fois construit par la volonté de l'équipe artistique et les projections que fait le public sur ce qu'il voit. C'est sur l'imagination du spectateur que s'appuient les équipes artistiques qui mettent en scène une pièce se passant dans un lieu donné, comme l'hôpital psychiatrique, en créant un espace non réaliste : le spectateur accepte de ne pas retrouver sur scène les éléments qu'il imagine comme faisant partie du mobilier incontournable de ce genre d'endroit. Le théâtre contemporain, affranchi du poids de la vraisemblance, permet de créer des espaces scéniques intimement liés à l'aspect éphémère du théâtre. Les scénographies n'existent que pour une mise en scène précise et le spectateur, en allant voir deux mises en scène d'un même texte, ne verra jamais deux décors semblables. À moins que les équipes ne décident de suivre à la lettre les indications données dans les didascalies, alors que celles-ci offrent parfois des espaces de liberté…

La création scénique s'accentue avec l'espace mental. Situer une histoire dans un tel lieu offre des possibilités presque illimitées en ce qui concerne la création scénographique. Du côté de l'écriture, les auteurs se permettent ainsi des dramaturgies complexes, comme c'est le cas avec les univers de Milin ou les rêves transposés sur scène d'Adamov. Ce qui peut passer pour une obsession de la part d'un auteur, un intérêt difficilement objectivable pour le public, n'est toutefois pas ressenti comme le signe d'un égocentrisme exacerbé. L'individu et sa psyché exposés sur scène sont perçus par le public comme un échantillon d'humanité, à la fois semblable et différent. Pour le spectateur, cela peut toutefois être une épreuve douloureuse.

> L'individualisme est, en essence, un isolement à l'intérieur du groupe social. Il est l'écart, la différence entre moi et l'autre et le moyen d'établir mon indépendance et ma suprématie. Par le rituel du théâtre c'est cette suprématie qui est sacrifiée et le spectateur se voit attaqué dans ce qu'il a de plus cher, puisqu'il est forcé de participer sans aucune défense possible, à la désintégration systématique de son individualité en fonction d'une absorption dans un univers de forces instinctives et primitives faisant partie d'un cosmos qu'il ne peut plus contempler avec détachement, devenant lui-même partie intégrante de ce tout.
> […]
> Le théâtre est donc à la fois une révélation violente et une crise cathartique par laquelle l'homme prend conscience de ses possibilités et de sa puissance[3].

Cette véritable épiphanie que le théâtre est capable de susciter chez le spectateur est le reflet de la « crise cathartique » vécue par certains auteurs. Chercher à résoudre cette « crise cathartique » les pousse à utiliser la multiplicité des écritures dramatiques contemporaines : les adaptations, les monologues, la réécriture et la citation… La maladie mentale est adaptable à toutes les dramaturgies privilégiées par le théâtre aujourd'hui.

[3] Franco Tonelli, *L'Esthétique de la cruauté*, Paris, Nizet, 1972, p. 18-19.

Troisième partie : Les multiples personnalités du théâtre contemporain
Des dramaturgies à l'œuvre

Le théâtre contemporain, de par ses multiples formes, est un art de la multitude. Il existe nombre d'écritures dramatiques et de pratiques scéniques dont nous n'avons vu que quelques exemples. Beaucoup de maladies mentales (Alzheimer, retard du développement, schizophrénie…) et de troubles du comportement (anorexie, alcoolisme… par définition plus difficiles à repérer) sont abordés de façon très précise, parfois presque clinique, ainsi que des actes considérés comme ne pouvant être commis que par des malades mentaux (meurtres sans raison particulière ou « gratuits », infanticides, perversions diverses…). La maladie mentale a de « bons côtés » : elle permet d'interpréter des actes qui nous sembleraient, sans cela, impossibles à appréhender. Pour supporter les atrocités qu'un être humain peut commettre à l'encontre d'un autre être humain, il nous faut pouvoir le mettre à distance grâce à la raison. Ne disait-on pas d'un « fou » qu'il avait « perdu la raison » ?

Le théâtre contemporain a de commun avec le « fou » qu'il a perdu quelque chose : il n'est plus « un », il est multiple, divisé et catégorisé. Il se définit par ce qu'il n'est pas (ou plus) et les vieux genres bien connus depuis Aristote, la tragédie et la comédie, ne sont plus des références. Si la notion de *catharsis* nous a guidée à travers les deux premières parties, la notion de tragédie, à qui elle est intimement liée dans la *Poétique*, est devenue plus floue voire obsolète.

> Depuis Aristote et sa théorisation du "bel animal" et de la *catharsis*, le théâtre n'a eu de cesse de prendre pour modèle l'organicité de la *vie*, et de penser le théâtre en tant qu'organe *vivant* à l'intérieur de la communauté des hommes. Le vitalisme contemporain […] a néanmoins pour spécificité de rejeter le paradigme illusionniste : alors que, dans la métaphore du "bel animal", la vie et la nature servent de modèles à imiter, la scène contemporaine se réfléchit et s'invente comme étant la vie même voire comme substitut à la vie[1].

La maladie mentale a la particularité de bien se prêter au côté protéiforme des écritures dramatiques contemporaines. Malgré cette « légion » de dramaturgies et d'esthétiques, Michel Corvin distingue dans son *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-*

[1] Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010, p. 49.

2000) trois formes dramatiques principales caractéristiques du théâtre contemporain : le monologue, le théâtre documentaire et le théâtre comme « objet de spectacle[2] ».

Le monologue est perçu comme la dramaturgie la plus adaptée à la maladie mentale depuis la fameuse « crise du drame[3] » que Peter Szondi situe autour des années 1880. Jean Jullien, auteur dramatique, témoigne de la difficulté à imposer cette pratique sur scène.

> "Qu'ai-je donc eu l'intention de rendre par ce petit acte ? J'ai simplement essayé de traduire à la scène le tumulte d'une âme, j'ai voulu montrer la pensée vivant et agissant seule, sous l'effet d'événements si terribles et si contradictoires, quoique vrais, qu'ils semblent défier la raison de l'homme ; j'ai voulu la mettre en scène, non plus à l'aide de confidents, de personnages épisodiques, ou par un froid récit, mais telle que le cerveau qu'elle gouverne la conçoit. On a crié : "Au monologue !"
> […] théâtre oblige, Jean Jullien évoque les "fous" et les "exaltés", qui "parlent […] à haute voix[4]".

Le monologue, au théâtre, est une forme dramaturgique privilégiée pour aborder la maladie mentale. Il donne l'illusion parfaite, si la pièce est écrite à la première personne, que l'acteur est, véritablement, son personnage. Le spectateur n'assiste plus à une représentation mais à une présentation : l'individu en face de lui, sur scène, se confie et offre un accès semble-t-il direct au public à ses tourments, sentiments et souvenirs. Évidemment, si l'individu exposé est heureux, le récit n'a que peu d'intérêt. Par contre, s'il s'agit d'entendre l'histoire des traumatismes et autres névroses d'un être humain, cela devient plus intriguant si la dramaturgie d'une telle mise en scène nous offre les conditions déjà étudiées auparavant : un lieu fermé, un personnage qui éveille chez le spectateur les sentiments d'une *catharsis* tripolaire…

Le théâtre documentaire où la maladie mentale est mise en scène est l'occasion, non de faire un exposé médical, mais d'exposer les conditions de création et le statut de l'auteur dramatique :

> … ce théâtre documentaire ne saurait prétendre à l'objectivité historique, toute relative d'ailleurs : il ne se contente pas de fournir des informations, il se livre à une démonstration ; il s'appuie sur des faits, mais pour produire un effet de réel qui inscrit l'entreprise non dans l'artifice (et le mensonge), mais dans l'art, donc dans la création[5].

---

[2] Voir Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales/Scérén, 2007, p. 133.
[3] Peter Szondi (1956), *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983.
[4] Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, préface de Jean-Pierre Sarrazac, Rouen, Médianes, coll. « Villégiatures essais », 1995, p. 84. Pour la citation dans la citation, voir Jean Jullien, *Le Théâtre vivant*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 25.
[5] Michel Corvin, *ibid*., p. 132.

Ces formes dramatiques renvoient le spectateur au théâtre et à l'Histoire, mais les aspects mis en avant ont été présélectionnés par l'auteur.

La maladie mentale permet aussi le jeu avec les genres traditionnels du théâtre : les auteurs dramatiques n'hésitent pas à utiliser des dénominations désuètes comme « vaudeville » ou « comédie » pour leurs pièces se déroulant dans des institutions médicales. Faut-il vraiment se fier à ces qualificatifs ou nous indiquent-ils que les auteurs sont à la recherche de ce fantôme du théâtre, la *catharsis* par le rire ?

Premier chapitre : Maladies de la communication – le monologue

Le monologue passe pour être une forme dramatique contemporaine qui transforme le personnage en le faisant passer d'une entité complexe dotée d'un « état civil complet[1] » à un simple « parleur[2] ». La disparition du dialogue réduit le drame à son essence en supprimant tous les éléments qui sont considérés parfois comme superflus sur une scène : deuxième comédien (un retour à la tragédie grecque dans laquelle il n'y a longtemps eu qu'un protagoniste avec le chœur), acte physique mis en scène (geste ou déplacement), scénographie… Le théâtre, avec le monologue, s'appauvrit pour devenir une forme extrême de lui-même, un mouvement qui a commencé dans les années 1880 et que Peter Szondi a qualifié de « crise du drame » dans son ouvrage *Théorie du drame moderne*[3]. Le théâtre n'est plus un art de la relation à l'Autre mais de l'expression du moi et de la découverte de l'inconscient avec des auteurs comme Ibsen ou Strindberg.

Le dialogue est perçu, contrairement au monologue, comme la base d'une dramaturgie de l'échange interpersonnel, basée sur une *mimêsis* de la communication. Au contraire, parler à voix haute, sans s'adresser spécifiquement à quelqu'un, est depuis toujours assimilé à un symptôme de désordre mental (sous-entendu, une personne équilibrée ne se livrera jamais à un acte aussi absurde et vide de sens).

> Dans l'existence quotidienne, une transgression trop manifeste des lois conversationnelles est sanctionnée par des jugements qui la récusent et renvoient au locuteur la responsabilité de l'"indicible" : "il est fou ! il ne sait pas ce qu'il dit ! qu'est-ce qu'il raconte, ce n'est pas possible[4] !"

Si cela fait partie des préjugés que l'on rencontre souvent à propos de la maladie mentale, la pièce monologuée (constituée uniquement d'un monologue prononcé par un seul acteur) a mis plusieurs siècles à revenir sur scène. Le théâtre, et tout particulièrement depuis la Renaissance, suit un mouvement d'appauvrissement centré autour de la notion de *mimêsis* promue au rang de dogme.

---

[1] Émile Zola, « Lettre » dans August Strindberg, *Théâtre cruel et Théâtre mystique*, Paris, Gallimard, 1964, p. 96.
[2] Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales/Scérén, 2007, p. 129.
[3] Peter Szondi (1956), *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983.
[4] Anne Ubersfeld (1981), *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996, p. 79.

> Or le terrain linguistique où peut être médiatisé le monde de l'interhumain est le dialogue. À la Renaissance, lorsque prologue, chœur et épilogue furent supprimés, il devint, peut-être pour la première fois dans l'histoire du théâtre (avec le monologue, qui resta épisodique et n'était donc pas constitutif de la forme du drame), la seule composante de la texture dramatique. C'est ce qui distingue le drame classique de la tragédie antique comme de la pièce religieuse médiévale, et du théâtre profane à l'époque baroque comme de la pièce historique de Shakespeare. La suprématie du dialogue et donc de l'échange interhumain du drame indique que celui-ci n'a d'autre matière que la reproduction du rapport entre les hommes et qu'il ne connaît que ce qui brille dans cette sphère[5].

La « suprématie du dialogue » en tant que procédé d'échange verbal est mise à mal par cette mode du monologue qui donne une impression de dramaturgie « ultra contemporaine ». Ce ne semble pourtant pas si révolutionnaire car il ne s'agit, finalement, que d'une extension de la tirade... Cette forme dramatique est parfois présentée comme un archétype postmoderne ou postdramatique (d'après la formule de Hans-Thies Lehmann), ce qui sous-entend que le monologue est une écriture dramatique entièrement nouvelle, coupée de toute tradition ou héritage. Nous mettrons en évidence que le monologue est une forme dramatique presque aussi ancienne que le théâtre lui-même mais qui se prête particulièrement bien à la représentation de la maladie mentale.

1) Troubles du dialogue

La situation paraît plutôt simpliste : à sa naissance, le théâtre présentait une multiplicité de formes qui se sont peu à peu réduites au seul dialogue, qui a régné en maître jusqu'à ce que sa suprématie soit remise en cause dans les années 1880 par le monologue. Cela ne prend pas en compte la multiplicité des écritures et des représentations du théâtre. Anne Ubersfeld présente une situation bien plus complexe qu'il n'y paraît.

> Dès l'origine du théâtre coexiste donc une grande variété de modes d'échange : dialogues conflictuels, récits épiques, confessions-apologies, monologues et faux monologues, paroles en contrepoint, discours politiques, chants lyriques, dialogues chant-parole, et même le chant alterné d'un chœur et d'une prophétesse ; un moment étonnant : l'éclatement en voix plurielles de l'unité chorale[6].

[5] Peter Szondi, *op. cit.*, p. 14.
[6] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996, p. 18.

Si le monologue semble aujourd'hui aussi répandu sur la scène des théâtres, s'il semble parfaitement accepté à la fois par le public et les professionnels, cela n'a pas toujours été le cas. L'histoire du monologue théâtral est longue et houleuse ; les difficultés à qualifier cet étrange objet dramatique, ainsi qu'à lui donner un nom, témoigne d'un rapport particulier à la voix solitaire.

a) Récitations, monologues, sermons joyeux… Une histoire sans « nom »

Les débuts du monologue sont aussi anciens que le théâtre lui-même, si l'on en croit les inscriptions gravées dans le marbre trouvé sur l'île grecque de Paros. L'art dramatique aurait véritablement commencé avec des représentations assurées par un acteur unique, Thespis : « Depuis que le poëte Thespis, d'Icare, représenta le premier la tragédie, savoir : l'*Alcestis*, de dessus un char, et eut un bouc pour récompense[7]... » Aujourd'hui, le monologue est devenu une forme dramaturgique privilégiée par les auteurs contemporains en ce qui concerne la maladie mentale. Le fait d'incarner un personnage sur scène donne l'illusion au public d'assister à la confession d'un malade, d'avoir un accès à sa pathologie.

S'il n'existe pas de pièces destinées à un acteur unique parmi les textes grecs qui nous sont parvenus, la récitation de poèmes est ce qui se rapproche le plus du monologue moderne parmi les pratiques artistiques (mime, pantomime, danse…) que l'on pouvait trouver en Grèce antique. Elle était parfois faite par les auteurs eux-mêmes dans le cas des aèdes alors que les rhapsodes présentaient leurs récits comme inspirés par les Muses – ils n'en étaient donc pas les « vrais » auteurs. La poésie des rhapsodes était d'origine divine, tout comme les maladies : Platon distingue quatre sortes de démence (prophétique, rituelle, poétique et érotique), toutes d'origine divine.

Cette croyance est très bien illustrée dans diverses pièces grecques où les dieux interviennent dans les affaires humaines. Dans la pièce *Ajax* de Sophocle, Athéna provoque la folie meurtrière du personnage. Même situation chez Euripide : Héra est à l'origine de la *furor* du héros dans *La Folie d'Héraclès*. De même, avec *Les Bacchantes*, c'est le dieu du théâtre et

[7] Jean Picot, *Tablettes chronologiques, de l'histoire universelle, sacrée et profane, ecclésiastique et civile depuis la création du monde jusqu'à l'année 1808*, t. I, Genève, Manget et Cherbuliez, 1808, p. 49.

de l'ivresse Dionysos qui lance sur ses prêtresses « le taon de la folie » pour se venger de n'être pas considéré comme un « vrai » dieu à part entière.

> Thèbes est la première ville de cette terre grecque qui se soit levée à mes hurlements, où j'aie attaché sur le corps des Bacchantes la nébride et mis en leur main le thyrse, ce trait entouré de lierre. Car les sœurs de ma mère – hélas ! pourquoi elles ? – déclaraient que Dionysos n'est pas le fils de Zeus, que Sémélé avait été séduite par un mortel quelconque et rejetait sur Zeus sa faute d'amour, par une ingénieuse invention de Cadmos ; c'est pourquoi Zeus l'avait tuée, insinuaient-elles, jalouses, son mariage n'étant que mensonges. Aussi je les ai chassées du palais en lançant sur elles le taon de la folie ; elles habitent la montagne, frappées de délire ; je les ai forcées à porter les insignes de mes mystères orgiaques ; et toute la gent féminine, tout ce qu'il y a de femmes en Cadmée, je les ai entraînées, folles, loin de leurs demeures[8].

L'origine divine de la démence sera remise en cause par deux grands médecins grecs, Hippocrate de Cos et son disciple Claude Galien. La théorie des humeurs deviendra la base de la médecine du monde antique et remplacera les superstitions.

Les Romains se sont par la suite approprié plusieurs aspects de la culture grecque, dont l'art dramatique et la médecine. Suite à la chute de l'Empire romain, le théâtre, en tant que pratique institutionnalisée, disparaît pendant plusieurs siècles. On peut supposer que le monologue est devenu une forme spectaculaire parmi tant d'autres qui pouvaient être facilement jouées par les artistes itinérants car il ne nécessite que peu de moyens.

Bien que les différentes formes dramatiques médiévales semblent avoir peu en commun avec le théâtre grec ou les jeux scéniques latins après cette longue période d'absence, Georges Jamati estime qu'ils se préoccupent tous deux de la vie psychique des hommes : « Le théâtre du Moyen Âge, s'adressant comme le théâtre grec à des foules avec le même caractère religieux ou parareligieux, doit à son caractère chrétien de se pencher avec plus de tendresse et de pitié sur les émois individuels et les tâtonnements de la vie intérieure[9]. » Malgré la disparition momentanée du théâtre entre la chute de l'Empire romain et la période médiévale, il s'agit bien d'un art préoccupé de la vie psychique humaine.

Le monologue devient l'une des nombreuses spécialités des histrions, trouvères et autres jongleurs, artistes complets et itinérants. Ils travaillent le plus souvent en solitaires. « Le pouvoir magique que détient le jongleur de passer à volonté d'un personnage à l'autre ou

[8] Euripide, *Les Bacchantes* dans *Théâtre complet*, t. III, traduction de Georges Duclos, introduction et notes de Henri Berguin, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1966, p. 51-52.
[9] Georges Jamati, *Théâtre et Vie intérieure*, préface de Charles Labo, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1952, p. 64.

d'un lieu à l'autre est un pouvoir solitaire[10]. » Le monologue est donc particulièrement bien adapté.

Le XIV^e^ siècle marque un tournant chez ces artistes, les jongleurs cessent de se déplacer mais « certains continuant leurs activités "littéraires" en se sédentarisant au service d'un seigneur[11] ». La genèse d'écriture d'un monologue tel que nous l'entendons aujourd'hui, où l'auteur n'est pas forcément l'interprète, commence à émerger à partir du moment où l'itinérance des poètes cesse et la circulation des textes est rendu possible grâce à l'imprimerie mise au point par Gutenberg au XV^e^ siècle.

La grande célébration carnavalesque appelée « Fête des fous » est née le jour où un « fou » eut l'idée « de monter dans la chaire et d'y parodier le prédicateur[12] ». Ce que l'on a appelé le sermon joyeux semble donc avoir été improvisé à ses débuts, puis il est devenu une œuvre à part entière quand il a été jugé digne d'être rédigé et imprimé. Le sermon joyeux, récité par un « fou », parodie l'Église (parfois en mauvais latin) et invite donc à se moquer des institutions comme le mariage, de certains corps de métiers connus pour n'être composés que de charlatans ou à célébrer « Saint Jambon et Sainte Andouille ». Ces sermons, Bernard Faivre les qualifie bien de monologues tout en précisant qu'ils « engendrèrent sans doute rapidement des formes dialoguées[13] ». S'il s'agissait au départ de s'amuser aux dépens de la hiérarchie religieuse qui était inversée ce jour-là, l'état de « fou » a permis de passer par-delà la censure car le « fou du Moyen Âge est parfois un fou naturel dont on s'amuse ou qu'on redoute mais plus souvent un fou sage, un morosophe, qui refuse la règle et se moque des usages[14]». Le fou de carnaval se pose en observateur de la communauté et rit de ses travers. Ce personnage vêtu de vert et de jaune n'a de « fou » que le nom. Les participants-comédiens ne cherchent en aucun cas à incarner le fou « naturel » ou de donner l'illusion d'un trouble du comportement ou d'une maladie.

[10] Bernard Faivre, « La pitié et la fête », dans Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, préface de Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992, p. 45.
[11] Frédérique Offredi, *Monologues en France du Moyen Âge à Raymond Devos*, thèse de doctorat, Queen's University (Canada), 2010, p. 43-44.
[12] Louis Petit de Julleville, *La Comédie et les Mœurs en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886, p. 73, cité par Frédérique Offredi, *ibid.*, p. 43-44.
[13] Bernard Faivre, *ibid*., p. 49.
[14] Yves Pélicier, *Histoire de la psychiatrie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1971, p. 35.

Durant la période allant du XVII^e siècle au XIX^e siècle, nous n'avons que peu de traces écrites de monologue, bien que celui-ci doive exister dans les foires ou sur les tréteaux car ce n'est pas une forme appréciée du temps de la dramaturgie classique. Ce qui semble poser problème avec le monologue aux théoriciens de l'époque est la question de la vraisemblance. Si l'Abbé d'Aubignac énonce quelques règles permettant de rendre le monologue acceptable, il n'en reste pas moins, à ses yeux, un « défaut du Theatre [qu'il] excuse avec [Scaliger] par la nécessité de la Représentation, étant impossible de representer les pensées d'un homme que par ses paroles[15] ». Si le monologue peut avoir une utilité dramaturgique occasionnelle, il doit être évité autant que possible pour les auteurs dramatiques classiques au nom de la vraisemblance. Cette règle restera en vigueur jusqu'à ce que la société fin-de-siècle redécouvre cette forme théâtrale.

Le monologue dramatique connaît un certain succès à la fin du XIX^e siècle avec le récit appelé « monologue fumiste ». Sa célébrité vient, entre autres éléments, du fait qu'il représente une prise de risque modérée pour les directeurs de théâtre : un texte court, un comédien unique, peu voire pas de décor… Il est placé tout d'abord comme intermède entre deux représentations théâtrales et se donne parfois dans les salons en guise de récitation dramatique. De grands artistes se prêtent volontiers à cet exercice, comme les frères Coquelin (sociétaires de la Comédie Française) ou Sarah Bernhardt, souvent bien rémunérés dans le cadre des récitations de salon… Des maisons d'édition se créent dans l'unique but de les publier, ce qui attire un grand nombre d'auteurs (pour beaucoup amateurs) par appât du gain.

Le monologue fumiste se caractérise par un certain vide, « un sentiment légitime de parfaite vanité[16] ». Les personnages sont creux, bien qu'ils donnent lieu à de véritables numéros d'acteurs car il faut incarner une « baudruche qui s'agite, et qui s'empare de façon despotique de l'attention générale, pour finalement aboutir… à son point de départ[17] ». Françoise Dubor compare le personnage du monologue fumiste à une « baudruche », image qui renvoie à l'étymologie même du mot « fou » : celui-ci serait un dérivé de *follis* signifiant « soufflet pour le feu ; outre gonflée ; ballon ; bourse de cuir[18] » qui a pris par extension le sens de « idiot, sot ». Le fumiste a donc la tête pleine de vent et son propos est vide.

[15] Abbé d'Aubignac (1657), *La Pratique du théâtre*, Genève, Slatkine reprints, 2000, p. 251-252.
[16] Françoise Dubor, « Préface » dans Françoise Dubor, *Anthologie de monologues fumistes*, textes choisis par Françoise Dubor, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Textes rares », 2005, p. 11.
[17] Françoise Dubor, « Préface », *ibid*., p. 11.
[18] Notice donnée par le Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Fou » [en ligne], disponible sur http://www.cnrtl.fr/etymologie/fou [consulté le 21.01.14].

> Le monologue dramatique empêche tout accès à une quelconque intériorité, et se concentre au contraire sur un pur extérieur. Il déploie ainsi une parole sans pensée. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de rencontrer systématiquement un personnage imbécile, taré, sourd et aveugle au monde et à autrui, une baudruche pleine de vent, dont la parole rend parfaitement compte de sa propre vanité[19].

Le monologue a ses détracteurs, qui lui reprochent ce manque de profondeur. Le récit fumiste se rapproche de la comédie avec des personnages qui ne présentent que peu ou pas de psychologie, des caractères grossiers qui les rapprochent plutôt de la farce. C'est un pur divertissement qui a rapidement perdu son côté satirique au profit d'une ambiance plus « vaudevillesque ». Georges Feydeau, champion du genre, s'amuse des codes avec ce monologue.

> Non ! je m'en vais ! cela m'agace ! Il y a là, à côté, ce grand blond, vous savez, ce grand blond qui dit des monologues… Eh bien ! il en dit un en ce moment !…
> Des monologues ! a-t-on idée de cela ! Si j'étais la préfecture de police, je les défendrais ! C'est faux ! archi-faux ! Un homme raisonnable ne parle pas tout seul : il pense, et alors il ne parle pas ! C'est ce qui le distingue des fous qui parlent et qui ne pensent pas. Admettre le monologue, c'est rabaisser l'humanité ! On devrait le défendre ! cela me rend malade !
> Moi, je n'admets le monologue… qu'à plusieurs, parce qu'alors ce n'est plus un monologue ! Ce sont des gens qui se parlent et nous, qui les écoutons, dans la salle, nous sommes comme des indiscrets ; mais ils ne s'occupent pas de nous. Tandis que celui qui vient nous débiter un monologue… De quel droit ? Qui est-ce qui lui demande quelque chose ? Enfin, c'est comme si je venais vous en dire un, moi ! Hein ! qu'est-ce que vous diriez ? C'est faux, archi-faux, n'est-ce pas ? Eh bien ! nous sommes du même avis.
> Ah ! quand on a une excuse, bon, je comprends : c'est autre chose ! ainsi, moi, tenez, j'ai un concierge… c'est très curieux… pas d'avoir un concierge : c'est une infirmité !… Non : c'est qu'il parle toujours seul. Mais lui, cela ne m'agace pas, parce qu'il a une excuse : il est sourd ! Il parle, c'est une façon de s'entendre penser.
> Mais, tenez, pour vous prouver que je ne suis pas de parti pris : la chanson, la romance : je comprends très bien ! parce qu'il y a la musique ; c'est faux, archi-faux, mais il y a la musique. Voilà l'excuse. C'est une façon de vous dire : "Vous savez ? n'en croyez pas un mot !" Tandis que le monologue, on dirait toujours que c'est arrivé. Ainsi, dans les tragédies de Corneille, c'en est rempli ; chaque fois qu'il y en a un, je quitte la salle : ça m'agace ! et je ne rentre que lorsqu'un second personnage rentre aussi. C'est pour cela que vous me voyez toujours aux strapontins ; c'est plus commode pour sortir ! Malheureusement, on les a supprimés. Enfin, je vous demande un peu, quoi de plus ridicule qu'un homme qui a bien autre chose à faire que de bavarder tout seul, et qui se met à déclamer, par exemple :
>
> *Déclamant.*
>
> *Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !*
> *N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie !*
> *C'est idiot !... Encore s'il y avait de la musique !*
> *Il chante sur l'air de* tout à la joie *de Fahrbach.*
> Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
> Ah ! ah ! ah !
> *N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie !*
> Ah ! ah ! ah !

[19] Françoise Dubor, « Préface », *ibid.*., p. 24.

> Eh bien ! ce serait tolérable : il y aurait une excuse ! mais sans cela il n'y en a pas.
> L'autre jour, j'étais en chemin de fer ; dans le même compartiment il y avait un monsieur. Nous n'étions que deux… lui et moi ! C'était un Anglais… ou, du moins, il en avait l'accent… quand il parlait… mais il ne parlait pas. Tout à coup, entre deux stations, il se met à remuer, à se tortiller, avec un flegme britannique ; puis, soudain, il desserre les dents… des dents britanniques, comme le flegme ; et je l'entends murmurer : "Oh ! yes, yes, water-closet ! oh ! là !" J'ai compris que c'était de l'anglais. Un monologue en anglais, passe encore ; je ne pouvais pas lui en vouloir : au moins celui-là, il avait ses raisons !
> L'autre jour, j'étais à l'Exposition : il y avait des dames, beaucoup de dames ; j'en avais une devant moi… elle était très bien ! elle parlait toute seule, et j'entendais tout ce qu'elle disait : "Ah ! je suis bien fatiguée !… Si je prenais une voiture… j'irais dîner avec plaisir au restaurant… un bon buisson d'écrevisses, du champagne, oh ! ce serait bon !…" Et ainsi de suite. C'était un monologue ! mais là, soit, il y avait une excuse ; je ne pouvais pas lui en vouloir ;… je ne lui en ai même pas voulu du tout… Enfin c'est un monologue qui m'a coûté très cher… Passons !
> Tenez ! ma femme !… elle est bien bonne !… pas ma femme : l'aventure. Elle était dans sa chambre, un soir, étendue sur son divan. Je rentre doucement ; elle parlait toute seule, elle disait des bêtises : "Auguste !… viens !… n'aie pas peur, l'autre est sorti ! tu n'as rien à craindre…" Auguste ! je vous demande un peu ! Et je m'appelle Ernest. Elle faisait du monologue ! mais je n'ai pas pu lui en vouloir : c'était inconscient… elle dormait !
> Enfin, celui-là je le comprends, mais les autres… c'est faux, archi-faux. Ah ! si jamais je venais comme cela, à propos de rien, vous raconter mes petites affaires, je voudrais que chacun de vous se levât et me criât : "Allez-vous-en ! allez-vous-en !" Et tenez ! c'est une idée : si le grand blond n'a pas encore fini son monologue, je vais rentrer dans la salle, et je lui crierai : "Allez-vous-en ! allez-vous-en ! allez-vous-en !"
>
> *Il sort en courant*[20].

Feydeau se moque de la vraisemblance du monologue (tout en insinuant que les pièces de Corneille, qui y était farouchement opposé, en sont remplies) avec un personnage « imbécile, taré, sourd et aveugle[21] », incapable de se rendre compte de l'infidélité avouée de sa femme, obsédé par sa haine du monologue longuement exposée… Si le récit fumiste est considéré comme un plaisant mais court intermède, il n'y a qu'un pas à franchir pour qu'un monologue occupe toute une pièce. Les directeurs de théâtre de l'époque avaient bien compris tout l'intérêt économique d'une telle forme théâtrale : légère, rapide, comportant peu de risques financiers mais capable de lancer une carrière d'auteur...

Bien que le temps passe et que le théâtre ait beaucoup changé, nous assistons à un retour de l'acteur unique sur scène avec le monologue. Si celui-ci n'était auparavant qu'un moment donné d'une pièce de théâtre où le personnage donnait à entendre ses tourments, le monologue contemporain a envahi le texte au point de ne laisser aucune place au dialogue.

[20] Georges Feydeau, « Un monsieur qui n'aime pas les monologues » dans *Théâtre complet*, t. IV, texte établi avec introduction, chronologie, bibliographie, notices et notes de Henri Gidel, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature », 2012, p. 678-680.
[21] Françoise Dubor, « Préface », *op. cit*, p. 24.

b) Une pratique complexe

Anne Ubersfeld rappelle que le monologue a toujours existé au théâtre et qu'il n'était qu'une forme d'échange parmi d'autres. Pourtant il semble prendre, depuis le début des années quatre-vingts, une place considérable dans les écritures dramatiques contemporaines avec la mode des pièces constituées uniquement d'un monologue.

> Les non-dialogues – monologues et soliloques – sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur "autre[22]".

Le monologue n'est, selon Anne Ubersfeld, qu'une forme dialogique : bien que la convention théâtrale exige du spectateur qu'il ne réponde pas, le personnage ne peut pas se parler uniquement à lui-même. Cela induirait donc un acteur qui s'adresse à une salle vide et annulerait l'idée du théâtre qui repose essentiellement sur l'échange entre deux personnages.

> On ne peut pas nier que les troubles du dialogue commencent avec le monologue, dès lors que celui-ci cesse d'être un moment dans une œuvre pour devenir toute l'œuvre […] Quand les sources de la parole (les personnages) sont affaiblies ou absentes […], que se déploie un mélange de discours aux origines indéterminées, ou que le silence devient envahissant, le brouillage du système énonciatif s'accentue[23].

Nous pourrions aussi parler de l'analyse en cabinet (sans aller jusqu'à l'hôpital psychiatrique) qui a elle aussi son côté théâtral : alors que l'hôpital est un lieu de parole adressée à d'autres autour de soi (le malade en institution est rarement isolé), l'analyse consiste en une parole émanant d'un seul locuteur, une sorte de monologue. Dans ce cas le psychanalyste a remplacé les auditeurs de l'hôpital. Le théâtre repose sur cette simple mais fragile situation : un spectateur ne répond pas à l'acteur, même si celui-ci s'adresse ouvertement à lui au cours d'une représentation. Si la fantaisie prenait un membre du public de se lever et de tenter de parler à (aux) acteur(s) sur scène, l'acte scénique volerait en éclat. Le personnage est protégé par les codes du théâtre qui se rapprochent de ceux de l'analyse :

[22] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996, p. 21.
[23] Jean-Pierre Ryngaert, « Éclats » dans Michel Azama, *De Godot à Zucco*, t. I, Paris, Théâtrales/CNDP, 2003, p. 94.

par convention, l'analyste et le public écoutent mais ne répondent pas. La parole est ainsi libérée, même en présence d'un autre. Dans son article « Dialogues, voix croisées, évocations », Jean Florence relève la théâtralité de la séance d'analyse :

> … il y a une théâtralité potentielle de ce type de dialogue dont la relation analytique déploie de façon expérimentale les stratifications et les registres, ce qu'on appelle la dimension "topique" (conscient, préconscient, inconscient), de même qu'elle en déploie les temporalités (anticipations, régressions, effets d'à-coups). L'analyse touche au cœur de ce qui en chacun est en exigence, en instance, en urgence d'expression, et tire sa vertu de le faire émerger à l'existence par une symbolisation qui est une dramatisation, une *catharsis*. Il y a là une puissance pulsionnelle d'appel, d'invocation, d'adresse à l'autre. La tradition théâtrale en est, selon ses moyens propres, une fantastique problématique et une infinie exploration qui déploie toutes les puissances de la parole, ses étagements, ses strates, ses ruses, ses apories, ses fastes[24].

Nous pouvons retenir de cette citation que la séance d'analyse théâtralisée devrait produire une *catharsis*. Mais celle-ci est certainement à entendre non plus au sens aristotélicien du terme mais selon une idée freudienne de la *catharsis*, qui consiste en une « cure par la parole » et peut être définie ainsi : « la *catharsis* est une méthode de psychothérapie inspirée, mais différente, de l'hypnose, où l'effet thérapeutique visé consiste en une abréaction des affects liés à des événements anciens traumatiques que le sujet revit, le langage constituant un substitut symbolique de l'acte[25] ». Chez Aristote la *catharsis* se produit quand les spectateurs ont ressenti de la crainte et de la pitié en assistant à une action, ce qui les a « purgés » de leurs mauvaises émotions (Platon évoquait un « soulagement de l'âme ») ; alors que chez Freud la cure par la parole va libérer le patient en provoquant le souvenir du traumatisme. Ainsi, pour le théâtre, la place et l'utilisation du langage devient à la fois une question centrale et de plus en plus complexe. Parler sur une scène de théâtre n'est jamais anodin, mais il s'agit maintenant de se demander comment le faire, étant donné que ce que Jean Florence appelle le « topique » imprègne de plus en plus notre société (les spectateurs sont de plus en plus susceptibles d'avoir eux-mêmes vécu une psychanalyse ou une psychothérapie). Le théâtre ne peut pas (plus ?) faire comme si cela n'avait aucune conséquence artistique ou esthétique.

> Psychanalyse, psychosociologie et linguistique nous ont appris que « je suis parlé » et que « ça parle en moi », en d'autres termes que le langage nous aliène, que nous devons nous méfier de

[24] Jean Florence, « Dialogue, voix croisées, invocations » dans *Études théâtrales*, n° 31-32, 2004-2005, p. 141.
[25] Claude Balier et Gilbert Gormezano, « *Catharsis* » dans *Lexique des termes psychiatriques*, *s. l.*, Laboratoire Hydrosarpan, *ca* 1970, p. 29.

> lui, le mettre à distance tout autant que faire se peut, et que la rhétorique peut apparaître comme une construction langagière proche du mensonge[26].

La maladie mentale a trouvé, avec le monologue, une forme d'expression particulièrement bien adaptée à un désir du spectateur : comment exprimer ce qui se passe « dans la tête d'un malade mental » ? Cette volonté de se plonger directement dans la psyché du sujet déviant se retrouve aussi dans la littérature et le cinéma. Un très bon exemple pour illustrer cette fascination de la psyché peut être l'ensemble des adaptations inspirées de la série de crime commis par Francis Heaulme (un livre puis un film ainsi que des documentaires). Le choix du titre est tout particulièrement parlant : le récit de l'enquête qui a servi de base au scenario du film de Claude-Michel Rome est intitulé *Dans la tête du tueur* (et non *L'Affaire Heaulme* ou *Le Routard du crime* comme l'ont surnommé les journalistes). Le cinéma étant une industrie plus ouvertement commerciale que le théâtre, les titres ont tout intérêt à mettre en avant l'aspect du film le plus susceptible d'attirer le plus grand nombre de spectateurs. Ici, il s'agit clairement de l'aspect psychopathologique et non judiciaire.

2) La pièce monologique : l'idéal dramaturgique de la maladie mentale sur scène ?

Nous avons déjà abordé l'ambiguïté de l'espace au théâtre où les auteurs aiment à jouer avec les codes de la maladie mentale. Il est aisé de laisser le lecteur/spectateur imaginer où se situe l'action ou de brouiller le sens en ne plaçant sur scène que quelques accessoires équivoques comme un lit, élément attendu dans un hôpital, une prison, un hôtel... Le monologue est une dramaturgie qui renforce ce non-engagement de l'auteur (refus ou volonté délibérée de ne pas préciser le lieu de prise de parole) au profit d'une plus grande implication du spectateur.

Pour donner un exemple de la difficulté que pose la scénographie d'un monologue, nous examinerons rapidement la situation dans une pièce de Philippe Madral, *Finalement quoi*. Elle repose entièrement sur la libre interprétation du public/lectorat : un homme est occupé à peindre des œufs et ne se sent pas assez bien pour sortir de sa chambre aujourd'hui. Il s'échappe de la monotonie de sa tâche grâce à la parole et il repousse le silence avec des

[26] Michel Azama, *op. cit.*, p. 22.

souvenirs, des observations sur sa santé, des opinions… Les mentions relatives à la scénographie et à la fameuse « chambre » n'apportent que peu d'informations supplémentaires (p. 6) : « Un lit étroit dans un lieu très nu. » Cela a déjà été dit ici, il s'agit d'accessoires qui évoquent tout de suite dans l'imaginaire collectif les lieux de l'enfermement par excellence sans que le texte ne penche en faveur de l'un ou de l'autre. Une longue didascalie, à la fin du texte, entretient le mystère.

> *Il se met à fredonner et à faire des claquettes. Cela dure quelques secondes, puis on entend soudain un bruit au loin. L'homme s'arrête et tend l'oreille. Ce sont des bruits de pas dans un couloir sonore. Trois ou quatre personnes, peut-être plus, qui se rapprochent, venant de loin.*
> *L'homme se tourne lentement dans la direction du bruit. Le bruit se rapproche au point de devenir irréel à force de présence, et s'arrête soudain. Attente. Puis quelqu'un tousse, tout près.*
> *L'homme est maintenant complètement tourné, le dos au public, très tendu. On entend quelqu'un, très près, qui cherche des clés dans un trousseau. Cliquetis. Puis une clé dans une serrure, qui tourne. Très fort. Une porte apparemment très lourde qui grince en s'ouvrant.*
> *Un silence, pendant lequel l'homme reste debout, le dos au public, immobile, très tendu. Pendant cette attente en suspension, la lumière monte excessivement jusqu'à devenir aveuglante.*
> *Elle reste un court moment à son intensité maxima, presque irréelle, insoutenable.*
> *Puis noir brutal.*
> *Presque aussitôt, la lumière revient sur le plateau désert et nu, comme si rien ne s'était passé*[27].

La question de la maladie mentale dans les textes que nous allons étudier ici se pose de façon différente car il n'y a pas de diagnostic « établi ». Il s'agit plutôt d'une dramaturgie de l'enquête médicale, qui peut se présenter de deux façons. Dans le premier cas, la présence de la maladie peut être révélée dès le début de la pièce comme dans *Intrigues* de Louis Julien où le narrateur précise très vite qu'il est interné. Quant au titre du texte de Serge Valletti, *Psychiatrie/Déconniatrie*, il met tout de suite le lecteur/spectateur sur la voie de la psychiatrie, tout en expliquant qu'il « déconnera » avec ses codes.

L'autre possibilité dramaturgique est celle qui est utilisée dans les deux autres textes étudiés ici, *En bas c'est moi* de Sébastien Joanniez et *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* d'Enzo Cormann. Elles font du lecteur/spectateur le médecin des deux protagonistes : si aucune maladie n'est avancée, le récit ainsi que la langue employée par les personnages principaux indiquent la présence d'un certain retard mental chez les deux protagonistes.

[27] Philippe Madral, *Finalement quoi*, illustrations de Marc Taraskoff, Paris, Papiers, 1986, p. 35.

a) Solos et autres *monologies*

Le monologue doit compenser le déficit d'informations qu'il engendre pour ne pas rester obscur et permettre au spectateur « d'entrer » dans l'univers proposé par la représentation. Si l'échange entre deux personnages (ou plus) permet de renseigner le spectateur sans que cela soit maladroit ou grossier, la dramaturgie du monologue doit donner quelques clés essentiels. Si le « qui » est souvent escamoté au profit d'une parole sans identité ou d'une entité parlante, le « pourquoi » reste de l'ordre de la supposition (besoin de se confier, incapacité à supporter le silence…) et le « comment » est le plus évident. Le monologue met en valeur l'écriture, mais ce qui va tout particulièrement nous intéresser ici sont le « où » et le « quoi ».

Nous avons déjà abordé les espaces de la maladie mentale dans la deuxième partie de ce travail. Les indications se rapportant à cet univers se trouvent disséminées dans les monologues afin que le spectateur n'ait aucun doute sur le personnage : celui-ci est malade. Ce qui permet à l'auteur de faire des économies sur des explications cachées et laborieuses : pourquoi ce personnage est seul ? Pourquoi parle-t-il à voix haute s'il n'y a personne pour l'écouter ? Tout simplement parce qu'il est malade…

- L'*homo valletticus*[28]… Une nouvelle maladie ?

La pièce monologique (ou le « solo » comme Serge Valletti aime à les appeler) *Psychiatrie/Déconniatrie*[29] est un hommage à François Tosquelles, médecin psychiatre catalan considéré comme l'un des grands théoriciens de la psychiatrie institutionnelle. Il a notamment écrit *Éducation & Psychothérapie institutionnelle* (1984) et *Le Travail thérapeutique en psychiatrie* (1967). Tosquelles est arrivé en France après avoir fui l'Espagne franquiste avec deux livres dans sa valise, ouvrages qui lui ont inspiré toutes ses théories futures : la thèse de Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports à la*

[28] Bernadette Bost, « De la tribu Léopold à la bande à Branko. Introduction à l'étude de *l'homo valletticus* » dans *Recherches & Travaux,* n° 69, 2006, p.27-36.
[29] Serge Valletti, *Jésus de Marseille* suivi de *Psychiatrie/Déconniatrie*, Nantes, L'Atalante, coll. « Bibliothèque de la chamaille », 2007. Création en octobre 2004 au théâtre des Salins à Martigues dans une mise en scène de Christian Mazzuchini.

personnalité, et l'ouvrage d'Hermann Simon, *Aktivere Krankenbehandlung in der Irrenanstalt*. Il emprunte à Simon l'idée que l'hôpital est un organisme « malade » et qu'il faut responsabiliser les malades en leur permettant d'exercer leur créativité. De Lacan, il garde l'idée que le discours psychotique a du sens et qu'il faut multiplier les rencontres avec le patient pour le comprendre. Ensemble, ces deux ouvrages sont une remise en cause de l'institution psychiatrique d'après la découverte des psychotropes, quand tous espéraient que les médicaments allaient tout soigner et que la fin des maladies mentales était proche. Les médecins rencontraient peu leurs patients, les échanges étaient rares. Les idées de François Tosquelles ont contribué à changer cette situation.

Valletti fait directement référence à ce médecin avec la mention d'un docteur qui se prénomme François, que le patient/narrateur aurait rencontré dans les Pyrénées, ou en Savoie… Enfin quelque part dans les montagnes, les psychotropes ont parfois des effets secondaires sur la mémoire. Ce docteur, comme ses futurs malades, avait lui aussi pris la « clé des champs »…

> Et apparaît sur l'écran l'image d'un docteur. C'est mon docteur.
> – François ! François ! Tu me reconnais pas ? On était ensemble à l'asile !
> Il veut pas le dire.
> – Dans les Pyrénées ! À côté de la Savoie ! L'hiver y avait la neige sur les pics, sur les collines !
> Il veut pas le dire parce qu'il a peur qu'on l'écoute.
> – Mais ce n'est pas grave qu'on t'écoute, François ! Dis-le, quand j'avais démonté la pompe à huile ! Qu'ils m'avaient envoyé chercher le marteau à bomber les vitres ! Et la clé des champs !
> – Pardon, madame, c'est le surveillant, il m'a dit qu'il fallait que je vous demande pour avoir la clé des champs[30].

Si le docteur apparaît sur l'écran, c'est peut-être que le patient regarde *Une politique de la folie*[31], un court-métrage tourné en 1989 qui présente à la fois la biographie et les théories de François Tosquelles (le prénom ne serait pas qu'une simple coïncidence).

Psychiatrie/Déconniatrie est une galerie de personnages enfermés dans un hôpital psychiatrique, tous joués par un seul acteur qui incarne l'un après l'autre les patients de cet « asile ». Si Serge Valletti a commencé sa carrière théâtrale en tant qu'acteur, il s'écrit son premier « solo » en 1981, *Balle perdue*, après avoir lu *Malone meurt* de Samuel Beckett. L'œuvre de Valletti dénote d'une prédilection pour le monologue ainsi que pour l'univers de la psychiatrie et *Psychiatrie/Déconniatrie* ne fait pas exception. Son premier texte, *Les*

[30] *Ibid*., p. 104.
[31] François Pain, *Une politique de la folie*, Anabase productions, 1989.

Brosses (inédit), est décrit comme mettant en scène « les clients d'une clinique douteuse, tous candidats au suicide et tous invités à acheter des brosses avant de mourir[32] ! » *Papa, folie en cinq actes* (texte lui aussi inédit) place un sosie de Jean-Marie Le Pen dans un hôpital psychiatrique. On ne sait si le personnage principal de *Saint Elvis*[33] est le véritable chanteur ou un fan un peu dérangé qui se prend pour son idole…

Dans le texte paru en 1996 intitulé « Comment j'écris ? », l'auteur se met en scène : il monologue dans un train et s'interroge lui-même quant à ses pratiques d'écriture. Il explique que lui n'invente rien, qu'il ne fait que transcrire ce que racontent les « voix dans sa tête ».

> – Je note ce que j'entends.
> – Où l'entends-je ?
> – Dans ma tête...
> – Ce sont des voix ?
> – Oui !
> – Donc ce sont des gens qui parlent ?
> – Non, c'est toujours la même personne...
> – C'est moi ?
> – Oui, mais avec en plus d'autres ?
> – Puis-je préciser ?
> – ... avec en plus d'autres moi(s)...
> – Ce moi, dont je parle, est-ce que je pourrais le décrire ?
> – Difficilement, parce que je l'entends, mais je ne le vois pas, enfin, pour chercher un peu plus profondément et pour jouer sur les mots, puisque c'est de ça qu'il s'agit, je serai tenté de dire que : je le voix !
> […]
> – Oui, mais pour le théâtre... pourquoi du théâtre ?
> – Pour le dire... Je n'ai pas commencé à écrire du théâtre... j'ai commencé à écrire ce que j'allais dire sur une scène...
> – Parce que j'avais envie d'être sur scène ?
> – Oui... ça me plaisait de me faire remarquer... et puis de faire rire... j'aimais faire rire les gens... c'était comme une excitation folle, moi-même de rire du fait de faire rire les gens... C'était vivre, ça ! Une pulsion dévorante ! faire rire les gens... les gens que je connaissais... et en plus les gens que je ne connaissais pas... du coup ils devenaient des gens que je connaissais, ou plutôt qui me connaissaient... Je voulais être connu[34] !

Quand un autre passager (la troisième instance de ce monologue qui devient donc dialogue) interrompt l'auteur pour chercher à comprendre pourquoi il parle à voix haute, seul en pleine nuit, les deux hommes finissent par se disputer. Le voyageur, excédé, finit par

[32] Serge Valletti, « Présentation de l'auteur » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Serge-Valletti/presentation/ [consulté le 06.02.14].
[33] Serge Valletti, *Saint Elvis* suivi de *Carton plein*, Nantes, L'Atalante, coll. « Bibliothèque de la chamaille », 2008.
[34] Serge Valletti, « Comment j'écris ? » [en ligne], disponible sur http://serge.valletti.pagesperso-orange.fr/cpage6articles.html [consulté le 01.09.14]. Le texte est déjà paru dans *Prospero*, n° 8, juillet 1996.

conclure qu' « il a le cerveau malade[35]... » Valletti développe ses affinités avec les malades mentaux, ceux qui, comme lui, entendent des voix, mais ne sont pas parvenus à les transcender en personnages de théâtre. Bernadette Bost, dans un article de 2006 intitulé « De la tribu Léopold à la bande à Branko. Introduction à l'étude de *l'homo valletticus*[36] », définit un personnage propre à l'univers de l'auteur marseillais. Cet *homo valletticus* se caractérise par un langage bien à lui, des difficultés à vivre en société et un esprit grégaire centré autour d'un groupe. Nous retrouvons beaucoup de caractéristiques du malade, isolé, incompris et enfermé. Si Bernadette Bost appuie son analyse sur des pièces de Valletti qui ne sont pas des monologues, nous trouverons trace de l'*homo valletticus* dans ce solo de l'auteur.

- Rythme et langage du fou *valleticus*

Dès le titre de la pièce, nous savons que la pièce abordera la psychiatrie, mais le second terme nous indique qu'il ne faudra pas prendre cela trop au sérieux… Là encore, il s'agit d'une référence directe à François Tosquelles : le terme de déconniatrie est utilisé par le psychiatre comme un synonyme d'association d'idée. Si l'association d'idée est une base de la psychanalyse, le médecin doit veiller à ce que le patient ne se censure pas, quitte à le « pousser » un peu en s'inspirant de ses propres expériences.

> Ce qui caractérise la psychanalyse, c'est qu'il faut l'inventer. L'individu ne se rappelle de rien. On l'autorise à déconner. On lui dit : "Déconne, déconne mon petit ! Ça s'appelle associer. Ici personne ne te juge, tu peux déconner, à ton aise." Moi, la psychiatrie, je l'appelle la déconniatrie. Mais, pendant que le patient déconne, qu'est-ce que je fais ? Dans le silence ou en intervenant – mais surtout dans le silence –, je déconne à mon tour. Il me dit des mots, des phrases. J'écoute les inflexions, les articulations, où il met l'accent, où il laisse tomber l'accent… comme dans la poésie.
> J'associe avec mes propres déconnages, mes souvenirs personnels, mes élaborations quelconques. Je suis presque endormi, il est presque endormi. On dit au type "Déconne !" Mais ce n'est pas vrai, il s'allonge, il veut avoir raison, il fait des rationalisations, il raconte des histoires précises du réel : "Mon père par ci, ma mère par là…" Et il ne déconne jamais. Par contre, moi, je suis obligé de déconner à sa place. Et avec ce déconnage que je fais – à partir de l'accent et de la musique de ce qu'il dit, d'avantage que de ses paroles – je remplis mon ventre. Et alors, de temps en temps, je me dis : tiens, si je lui sortais ça maintenant, une petite interprétation[37].

[35] *Idem*.
[36] Bernadette Bost, *op. cit.*
[37] La transcription intégrale du film est parue dans le numéro 19 de la revue *Chimères* en 1991 par Ben Matsas, « Une politique de la folie » [en ligne], disponible sur http://deterritorium.wordpress.com/2011/10/05/une-politique-de-la-folie-par-francois-tosquelles/ [consulté le 23.01.14].

La pratique institutionnelle de François Tosquelles repose sur un binôme, « psychiatrie/déconniatrie », qui expose les idées du psychiatre mais qui peut passer pour un simple jeu de mot, tout en allant au-delà pour les initiés aux théories du médecin catalan. François Tosquelles passe pour un psychiatre iconoclaste et il remet en cause l'image du médecin sérieux en toutes circonstances avec cette notion très personnelle de « déconniatrie »… Il inverse les rôles, comme les fous médiévaux qui donnaient des sermons joyeux pendant le Carnaval, le jour où l'ordre établi était bousculé. Alors, pour rendre hommage à la carrière de ce psychiatre, quoi de mieux que le monologue ? Oui, mais en institution…

Serge Valletti aime jouer avec les mots, ce qui peut laisser planer un doute sur la « fiabilité » de la parole du récitant. Que faut-il croire ? Et surtout, qui ? Mais dès le début du premier tableau, l'auteur ne laisse aucune ambiguïté sur le lieu où se déroule la pièce. Tout d'abord, avec un petit préambule (p. 90) : « Il y en a encore qui rentrent. Ils rentrent. Mais d'où ils viennent ? C'est pas un hôtel ici ! » Donc, ce lieu n'est pas un hôtel… puis les choses se précisent (p. 94) : « Ils croient que je suis fou. /Parce ce que je ne suis pas comme eux. /Que je ne rentre pas chez-moi. » Ceci, qui n'est pas un hôtel, est donc le lieu où sont placés ceux que l'on croit fous… Valletti commence par semer des petits cailloux dramaturgiques en forme d'hommage à René Magritte : ceci n'est pas un hôtel… Le monologue doit compenser le déficit d'informations : il est plus facile de faire passer les clés de compréhension d'une pièce aux spectateurs grâce à un dialogue. Le monologue, pour ne pas paraître maladroit, demande un travail d'écriture plus fin concernant la langue et le rythme. Et les « fous », surtout s'ils sont enfermés (ce qui permet de régler le problème du lieu et du décor – ou de son absence), ont un langage bien à eux, avec leurs obsessions et leurs moments de lucidité.

La dramaturgie de *Psychiatrie/Déconniatrie*, avec sa suite de monologues, permet de changer de personnages régulièrement, ce qui a plusieurs avantages : le rythme est assez rapide, ce qui empêche le public de s'ennuyer. Certains tableaux sont écrits en vers libres, d'autres en prose. Le phrasé de l'acteur sera donc différent. Le changement de personnage est aussi rendu par une langue particulière. Ceux des tableaux n° 6 et 19 utilisent une langue déformée, proche de l'argot, où les idées s'enchaînent sans suite logique. Le personnage du tableau n° 16 présente une certaine agitation : manifestement, il est peut-être en train de hurler (ce qui est rendu sur la page par un grand nombre de points d'exclamation). Il (ou elle ?) transforme les mots en un nouveau langage et présente des obsessions comme lors d'une « crise ».

> Qui sommes tous nés ! Moi, je, vous, eux, ils et ouls, les hemmes et les fommes, tous nés ! Je suis né ! Faut le crier, ça, qu'on est nés ! On est nés ! Tous un jour on est né ! Les gens ne le savent pas ! Faut le crier ! Je suis né ! Qu'est-ce que vous êtes ? Je suis né ! Je m'appelle Hortense Chemambroucker et je suis née ! Et c'est vrai ! C'est vrai[38] !

Le personnage se pose manifestement beaucoup de questions sur le genre, au point de mélanger les mots (ce qui peut nous rappeler le fameux « ille-même » hermaphrodite de la pièce de Sarah Kane *4 .48 psychose*[39]). Au niveau du texte, si le récitant annonce s'appeler Hortense Chemambroucker (donc porter un prénom féminin), l'auteur écrit les accords au masculin. Il est aisé de comprendre alors ce qui a pu amener « Hortense » en hôpital psychiatrique : savoir s'identifier en tant qu'homme ou femme fait partie des éléments qui structurent, très tôt, une identité. Manifestement, l'obsession de ce malade pour la naissance ou le genre peut se traduire, sur une scène de théâtre, par le travestissement de l'acteur en femme. *Psychiatrie/Déconniatrie* est une pièce du carnaval, où tout s'inverse, même les genres. Nous pourrions aussi parler d'une dramaturgie du plaisir du comédien, où les rôles se succèdent, excessifs et différents. Pour présenter une telle succession de personnages excessifs, l'institution psychiatrique semble être le lieu idéal.

- Lieu de (sur)vie de l'*homo valletticus*

Bernadette Bost précise dans son article que cet animal curieux se trouve « plutôt dans des lieux squattés ou de passage[40] ». L'intérêt de l'hôpital psychiatrique, pour l'*homo valletticus*, est qu'il s'agit d'un lieu de vie temporaire, le but de ce genre d'institution étant bien sûr de réinsérer les malades dans la société.

La pièce *Psychiatrie/Déconniatrie* ne comporte pas de didascalie d'ouverture pour nous présenter le lieu de l'action. Il est précisé dans plusieurs tableaux que l'histoire se déroule dans un hôpital psychiatrique ou à « l'asile », comme le dit un patient (voire la citation ci-dessous). Au cas où le public aurait un doute, la répétition de telles informations, données par des personnages différents, se charge de le faire disparaître. La maladie mentale

[38] Serge Valletti, *Jésus de Marseille* suivi de *Psychiatrie/Déconniatrie*, *op. cit*., p. 115-116.
[39] Sarah Kane (2000), *4.48 psychose*, traduction de Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001, p. 10.
[40] Bernadette Bost, *op. cit*., p. 30.

faisant peur, les patients cherchent à cacher leur état et la honte d'être considérés comme « fous ». Il existe en effet des astuces pour pallier ce problème de dedans/dehors.

> Ceux qui seraient derrière et qui se plaindraient parce qu'il y a des devant eux, ils n'ont qu'à écrire à la boîte postale 128. J'ai pris une boîte postale, c'est très pratique, pas pour habiter, pour recevoir le courrier. Les gens vous écrivent là. Comme ça, ils ne savent pas que je suis à l'asile. Eh ! Pas fou ! Si ! Enfin…
> Comme ça, je reçois du courrier sans que les docteureux le sachent[41] !

Le monologue permet de donner une vision plus « intime » de l'internement et de l'univers psychiatrique. Même si Tosquelles préconisait de considérer les membres du personnel et les soignants comme un ensemble, les malades ont des secrets et des droits qu'ils défendent jalousement à travers des astuces et des petites manies, percevant parfois les soignants comme des ennemis (d'où le qualificatif peu flatteur de « docteureux »). La boîte postale permet au patient de dissimuler son lieu de résidence au monde extérieur. Pour le personnel médical, il s'agit de lui laisser un certaine part de responsabilité dans sa propre vie, de gérer par lui-même la question du « dedans » et du « dehors ». L'autonomie financière, abordée par un autre malade plus loin dans la pièce, est aussi une question cruciale concernant les droits des malades. Le personnage de Valletti précise (p. 93) qu'ils – les médecins – lui « ont fait un pécule. J'ai un pécule ». Là encore, il s'agit en filigrane des idées de François Tosquelles concernant le fonctionnement d'une institution psychiatrique. Ses théories ont donné lieu à plusieurs circulaires qui gèrent toujours certains aspects de la vie des patients internés.

> La *circulaire du 4 Février 1958* règle les problèmes du travail et de l'argent. Elle s'accompagne d'un arrêté qui renverse la logique asilaire dont le règlement-modèle édictait en son article 175 que "le produit du travail des malades appartient à l'établissement", en compensation des charges supportées par la collectivité pour leur hébergement. Le nouvel article établit que désormais "le produit du travail des malades appartient aux malades", venant confirmer l'anticipation incluse dans le règlement intérieur de Saint-Alban qui dès 1947 introduisait une clause restrictive à cette absorption de la plus-value par l'hôpital lorsque la matière première et l'outillage était la propriété du club[42].

Si les malades sont longtemps passés pour une main d'œuvre peu chère et, selon les institutions, corvéables à merci, cela n'est plus le cas aujourd'hui où les malades peuvent toucher un véritable (mais petit) salaire. Ce qui leur permet de se constituer un petit capital

[41] Serge Valletti, *Jésus de Marseille* suivi de *Psychiatrie/Déconniatrie*, *op. cit.*, p. 97.
[42] Jean Ayme, « Essai sur l'histoire de la thérapie institutionnelle » dans *Institutions*, n° 44, 2009, p. 122.

pour démarrer une nouvelle vie le jour où ils sortiront enfin de l'hôpital pour rejoindre la communauté du « dehors »…

- *Homo valletticus*, animal grégaire[43]

Les patients et les soignants s'organisent en communauté, avec ses codes, ses rituels et son langage. L'arrivée d'un nouveau venu peut passer pour une ingérence à laquelle il faut faire face. Cela remet en cause la hiérarchie et le confort fragile des lieux. L'*homo valletticus* est un animal grégaire qui réagit à chaque nouvelle intrusion sur son territoire. Il faut déterminer si un nouvel arrivant est un ennemi ou un allié potentiel. Il existe des signes à décoder pour identifier chaque pensionnaire du premier coup d'œil. Mais que peut-on en déduire de celui qui s'y trouve déjà ? Peut-on se fier à son jugement ? Un des personnages de *Psychiatrie/Déconniatrie* essaie de résoudre ce dilemme.

> Il est fou, lui !
> Il est fou.
> Il rentre, il sait même pas que je suis fou.
> Oh ! c'est vrai, je suis fou !
> C'est des malades qui me l'ont dit. C'est pour dire !
> Tu es fou, il m'a dit.
> Je suis pas fou, je suis coopté par moi-même.
> Ils le savent pas, ça.
> Ils viennent de Vienne[44].

Toute la difficulté du « monologue du fou » est résumée ici : un « lui » inconnu pénètre dans le territoire où vit une communauté de *valletticus*. Or, s'il est là, c'est qu'il a des points communs avec le groupe, il doit être malade. Chacun doit déjà connaître les troubles du comportement des autres pensionnaires mais le nouveau venu ne sait pas. Cette absence d'information l'isole dans cette « maison de fous ». Par nature, si notre guide (celui qui se cache derrière la première personne) reconnaît que lui-même est fou, le lecteur/spectateur peut-il se fier à son jugement ? Il est permis d'en douter, surtout s'il a été catalogué par ses pairs. D'une façon plus générale, si la pièce de Serge Valletti se passe dans une institution psychiatrique, lieu de travail de François Tosquelles, il n'y a pas de diagnostic ou de maladie

[43] Bernadette Bost, *op. cit.*, p. 34.
[44] Serge Valletti, *Jésus de Marseille* suivi de *Psychiatrie/Déconniatrie*, *op. cit.*, p. 90.

mentale identifiée : le point commun des êtres présentés dans cette galerie de portraits est d'être « fous ». Le « il » utilisé par le personnage donnerait à entendre qu'il parle de son docteur, mais cela n'est pas du discours direct : un psychiatre ne peut pas utiliser un tel adjectif lors d'un diagnostic, le malade nous transmet l'information « avec ses mots à lui ». Mais, bien sûr, le médecin s'est trompé car il s'est coopté lui-même. Le personnage qui parle, à ce moment de la pièce, a choisi d'intégré cette communauté. L'*homo valletticus* est un homme libre de ses choix et cela, il n'y a que les membres de la communauté qui le savent. Les autres « le savent pas, ça » pour reprendre la citation. Ce sont des étrangers qui peuvent venir de loin, de Vienne peut-être. Au-delà du jeu de mot que nous offre Serge Valletti sur l'homonymie Vienne/viennent, il s'agit aussi de glisser une allusion amusante au père de la psychanalyse Sigmund Freud qui a vécu la majeure partie de sa vie dans la capitale de autrichienne.

Si Serge Valletti apprécie l'univers de la psychiatrie, ce n'est pas d'un point de vue médical : nous l'avons vu, le diagnostic n'a aucune importance dans son théâtre. L'auteur se place loin de toute vérité scientifique mais il y trouve une matière idéale pour ses solos malgré l'impossibilité de rendre compte sur scène de la complexité de l'espace mental. Ce paradoxe, Mireille Losco-Lena le qualifie de « théâtre du fiasco ».

> Car, peut-être, tout cela n'est que folie au sens propre – psychiatrique – du terme. Un tel questionnement alimente la "mazzuchinade" *Psychiatrie/Déconniatrie*, qui est l'un de ses textes les plus récents. Ce solo est une sorte d'écho théâtral au célèbre ouvrage d'Oliver Sacks, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, qui a beaucoup intéressé Valletti. La question de l'étrangeté de l'univers mental est explorée dans cet ouvrage : s'y donne à lire, à travers une série d'analyses de cas, la multiplication des possibles de la psychè humaine et, en conséquence, la mise en crise de l'idée d'une perception commune de la réalité. L'assemblée théâtrale vallettienne, toujours en partie exclue du théâtre "psychiatrique-déconniatrique" qu'est la scène mentale du parleur, est invitée à observer une telle multiplication des possibles et à prendre acte de la singularité radicale de la parole funambulesque, prise qu'elle est toujours entre une impartageable scène mentale et la scène réelle commune.
>
> La réussite paradoxale de ce théâtre du fiasco tient à la capacité qu'a le parleur – et que doit avoir l'acteur qui l'interprète – à s'obstiner, à persister dans l'expression de son impartageable singularité. Son insistance à assumer le fiasco, plutôt que de tenter de le rattraper, parie sur les vertus d'un entêtement aberrant. Mais l'obstination déconniatrique du personnage a quelque chose d'inouï et de paradoxalement héroïque[45].

[45] Mireille Losco-Lena, « Le solo chez Valletti : l'imposture du monologue » dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit, *Le Monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 108. La « mazzuchinade » fait référence à Christian Mazzuchini, acteur fétiche de Valletti, qui a joué ses textes à de nombreuses reprises. Il assure aussi la mise en scène de *Psychiatrie/Déconniatrie*.

Cette « obstination déconniatrique » dont témoigne le personnage n'est qu'une projection de celle de l'auteur qui revient sans cesse aux mêmes thématiques et aux mêmes formes dramatiques. Le théâtre comme *catharsis*, encore et toujours.

b) « Le théâtre de l'asile[46] »

La pièce inédite *Intrigues*[47] de Louis Julien a plusieurs points communs avec le texte de Serge Valletti : elle se déroule dans un hôpital psychiatrique et elle comporte plusieurs rôles joués par un seul acteur. L'auteur précise avec une didascalie (p. 1) que « Jean est le seul personnage de cette pièce. Il interprète néanmoins plusieurs personnages. » La didascalie consacrée au décor (p. 1) indique que la pièce se déroule à « L'intérieur d'une chambre d'hôpital. Un lit, une table de nuit. » La scénographie classique et attendue d'une institution médicale. La pièce est divisée en quatorze scènes, qui correspondent à deux histoires parallèles : les répétitions du spectacle que le directeur Croisard a commandé au patient Jean, un ancien comédien, et la découverte de la raison de l'internement de celui-ci. Toutefois, ces deux intrigues n'occupent pas le même temps sur scène. Si, à la deuxième page, nous découvrons que « Moi, qu'on avait jugé trop malade, pour me mettre en prison, et qui depuis dix ans, me traîne dans l'hôpital psychiatrique de Bois d'Arcy, on me confie l'organisation des fêtes de fin d'année », le crime pour lequel Jean a été jugé ne sera révélé qu'à la scène 10.

Intrigues commence quand le directeur d'une institution demande à l'un de ses pensionnaires de monter un spectacle pour les malades. Celui-ci commence par refuser, jugeant qu'une telle représentation est indigne de son talent (p. 3) : « Il me propose de jouer devant qui ? Des PDG obsessionnels, des bouchers hystériques, des pâtissiers pervers. » Ce qui dénote peut-être un certain mépris pour ses camarades malades. Jean, le protagoniste, nous dresse très rapidement un tableau clinique des affections rencontrées et nous présente à la page suivante Françoise, « une jeune et belle schizophrène. Très gentille mais assez imprévisible ». En plus de ce public que l'on ne peut pas franchement qualifier d' « avertis », Jean a déjà un projet artistique en cours, comme il l'a expliqué au directeur. Il nous rapporte le dialogue.

[46] Juan Rigoli, *Lire le délire*, préface de Jean Starobinski, Paris, Fayard, 2001, p. 53.
[47] Louis Julien, *Intrigues*, document inédit disponible dans les bibliothèques du réseau ANETH. Création le 30 novembre 1982 à la Péniche-théâtre à Paris dans une mise en scène de Christian Rauth.

– Monsieur Fabrice… J'aurais bien envie de me défoncer pour ces gens-là, mais je dois livrer ma biographie à un éditeur le premier février parce qu'il veut que mon bouquin soit imprimé le premier mars, jour de l'émission littéraire « Je pense donc j'écris ».
– Je ne vois pas le rapport, qu'il m'a dit.
– Cette émission sera consacrée aux Anciens. Y aura un Ancien drogué, un Ancien alcoolique, un Ancien de 14… Il veut que je fasse l'Ancien malade… Si vous ne voyez toujours pas le rapport… Je vous l'explique. Le rapport, c'est que je préfère faire l'Ancien malade au milieu de gens cultivés, que le guignol au milieu des vieux malades[48]…

Le directeur parvient à le convaincre avec des moyens bien peu thérapeutiques : il menace son patient de lui retirer les quelques petites douceurs qui rendent son séjour moins pénible. Ses idées du théâtre et du métier de comédien laissent quelque peu à désirer car la formulation de sa demande n'est pas flatteuse : « montrez-nous donc que vous avez retrouvé le goût de faire le con ». La représentation désirée n'a aucun but artistique, il s'agit de distraire les patients qui n'ont pas reçu de visite en cette période de fêtes. En guise de scène, cela aura lieu au réfectoire.

Alors qu'il n'a ni budget ni équipe (sauf ses camarades malades qui pourront et voudront bien participer) et qu'une seule semaine de répétitions, Jean accepte bon gré mal gré de se charger de l'organisation de ce divertissement. Il commence à imaginer un spectacle grandiose et démesuré. Il s'agit de montrer qu'il est « très intelligent » et qu'il a « beaucoup lu ». Ce sera une représentation en deux parties avec la participation d'autres malades, le décor sera un château hanté perdu quelque part en Europe centrale… Jean jouera « une sorte de Richard III, revu et corrigé par le Marquis de Sade » (p. 11), soit deux grands « malades » réunis en un seul. Les femmes devraient devenir folles de désir suite à tant de merveilles et toute l'assistance sera « subjuguée par tant de talent » (p. 14). L'écart entre la réalité et la vision de Jean montre que celui-ci perd le contact avec la réalité, alors que l'équipe soignante a presque réussi à le guérir. Malgré cette bonne nouvelle quant à sa bonne santé mentale, le directeur tient à s'assurer que le spectacle ne va pas bouleverser les patients les plus fragiles. Manifestement, la responsabilité du médecin ne rencontre pas la sensibilité artistique et grandiloquente du comédien malade.

"Je trouve ça minable, qu'il m'a dit Croisard. Ce film d'horreur est complètement déplacé…"
Il m'a regardé des pieds à la tête et il a conclu par :
"Vous êtes en crise ?"
"Primo, que je lui ai dit, ce n'est pas un film d'horreur. Secundo, je ne suis pas en crise et tertio, qu'est-ce que vous entendez par déplacé ?"
"Déplacé, ça veut bien dire ce que ça veut dire."

[48] *Ibid.*, p. 7-8.

> – Monsieur Croisard, sans m'identifier à la période glorieuse du théâtre élisabéthain, je trouve qu'il souffle, dans mon chef d'œuvre, un vent, n'ayons pas peur des mots, Shakespearien[49].

Si le directeur avait donné « carte blanche » à Jean, il y a des limites à ce que le comédien peut proposer. Il faut rappeler que ce spectacle est censé être un divertissement sans danger pour les malades. Il ne doit ni les effrayer, ni les angoisser et ne pas déclencher de nouvelles crises. Le projet est plus abouti que l'esquisse donnée à la scène n° 3, mais il ne peut pas être joué dans un hôpital psychiatrique. Ce « film d'horreur » peut s'expliquer, pour le médecin, d'une seule façon : le comédien est en crise et le spectacle qu'il prépare est le résultat d'un épisode aigu de la maladie. Le délire de grandeur, que l'on soupçonnait déjà avec le décor de château hanté, est confirmé avec la référence au théâtre élisabéthain. L'ex-comédien se voit déjà tout simplement en nouveau Shakespeare.

En tant que patient, Jean doit être sous traitement et capable de réfréner ses ambitions démesurées. Malgré son internement et les médicaments, certains penchants, comme le délire de grandeur, n'ont pas été éradiqués, ni même maîtrisés. Pourtant, le médecin pense avoir fait de son mieux et que Jean doit montrer une certaine reconnaissance…

> J'estime, qu'au bout de dix ans de traitement psychiatrique, qu'avec ces kilos de tranquillisants que vous avez ingurgités, qu'avec ces tonnes de douches froides qui se sont déversées sur vous, qu'avec ces randonnées que nous avons fait à Fontainebleau, au Mont Saint-Michel ou dans la vallée de Chevreuse… J'estime que vous êtes en mesure, comme Rémi Jounas et comme les frères Lumière l'ont fait il y a deux ans, de faire oublier à tous ces malades, ce qu'ils sont devenus[50].

Jean a fait l'expérience des traitements à la mode qui ont eu la faveur de la psychiatrie. Si les médicaments restent des classiques, les douches froides ne se pratiquent plus depuis longtemps tout comme les randonnées : l'exercice physique n'est plus perçu comme un remède curatif. Si Jean est interné depuis une dizaine années, le lecteur/spectateur ne sait toujours pas pourquoi mais il entend les multiples traitements subis par le personnage.

Ce spectacle le pousse à se replonger dans ses souvenirs, à se rappeler l'époque où il était comédien. Fils d'un couple de fermiers savoyards, il s'enfuit de la ferme à « vingt ans et deux jours » (p. 32), bien décidé à ne pas passer sa vie à traire des vaches. Il se prostitue devant les théâtres et devient le favori d'une actrice. Elle l'aide à lancer sa carrière de comédien en échange de ses faveurs. Il met rapidement un terme à leur « arrangement », ce qui ne plaît pas à sa maîtresse. Elle missionne ses autres amants pour la venger, Jean s'enfuit

[49] *Ibid*., p. 15.
[50] *Ibid*., p. 16.

en province où il avait un certain succès jusqu'au jour où quelqu'un, dans le public, se met à le siffler au beau milieu de sa tirade. Il arrête la représentation, fait rallumer la salle et demande qui a sifflé. Un homme lève la main, Jean descend de la scène et s'en prend si violemment au spectateur qu'il meurt sous les coups. Suite à ce meurtre, le comédien a été interné et non emprisonné.

> J'aime mieux vous dire qu'on m'a trouvé bien malade. Il paraît que personne ne m'avait jamais sifflé, que tout se passait dans ma tête. Et que l'homme qui avait levé la main demandait simplement l'autorisation à sa femme d'aller se saouler au bar. Alors on m'a mis à l'hôpital, pour qu'en prison, je n'entende des sifflements, alors que c'était des cris[51].

Le délire de grandeur qui se manifeste chez Julien (un petit spectacle d'animation dans un hôpital psychiatrique devient une représentation wagnérienne, lui-même est le nouveau Shakespeare…) n'est pas la cause principale de son internement. Si le tableau clinique décrit un malade qui croit avoir des origines bien plus aristocratiques que ce qu'on lui a toujours raconté, le comédien d'*Intrigues* se projette dans un personnage illustre au théâtre. Ce symptôme s'accompagne souvent d'un délire de persécution qui se traduit parfois par des hallucinations auditives, toujours hostiles au persécuté : Paul Garnier, dans son ouvrage *Des idées de grandeur dans le délire des persécutions* cite « des menaces, des injures, des calomnies[52]… » Ce qui explique pourquoi Jean s'est créé un spectateur hostile qui se manifeste en le sifflant. Mais la vérité est rétablie car il sait que son persécuteur n'a jamais existé, ce qui n'empêche qu'il n'est pas prêt de sortir de l'institution psychiatrique car la pièce finit sur ces mots.

> Et c'est ainsi, qu'en ce deux février… Je me suis rendu compte, cher et fidèle jury du prix Nobel, que je me suis rendu compte, avec stupeur, que j'avais été interné pendant dix ans, pour paranoïa, alors qu'autrefois, j'étais simplement sorti de mon pavillon… pour aller prendre l'air dans une clairière.
> Mémoires. Tome III. Chapitre 322. Carnets de voyage.
> Hier, j'étais sur le Vésuve. Aujourd'hui, je suis l'Annapurna.
> Tome IV. Chapitre 758.
> Aujourd'hui, je suis dans les Pyrénées espagnoles. La Savoie me manque terriblement.
> Tome V. Chapitre 6.
> Aujourd'hui, j'ai été sifflé sur la montagne qui domine mon village.
> Parce que c'est une fois qu'on est en Espagne, qu'on n'a plus envie d'y bâtir des châteaux[53].

[51] *Ibid*., p. 33-34.
[52] Paul Garnier, *Des idées de grandeur dans le délire des persécutions*, Paris, V.-A. Delahaye et Cie, 1878, p. 25.
[53] Louis Julien, *op. cit.*, p. 38.

Malgré son internement, malgré des moments de lucidité, Jean n'est pas guéri et il n'est pas prêt à retrouver la communauté du « dehors » : il entend encore des sifflements et perd encore tout lien avec la réalité. Sa névrose transparaît dans cette idée de voyage autour du monde alors qu'il est toujours enfermé, à la fois dans ses délires et en hôpital psychiatrique. La communication avec l'extérieur est impossible, ce qui explique que le monologue soit la seule forme dramatique adaptée pour raconter l'histoire d'*Intrigues*.

La pièce de Louis Julien est perçue comme un monologue car il n'y a qu'un seul acteur. Toutefois, la présence de plusieurs personnages n'est pas une dramaturgie que l'on rencontre beaucoup dans les pièces monologuées car elle implique beaucoup de dialogues rapportés. *Intrigues* correspond plutôt à ce que Hans-Thies Lehmann appelle *monologie* : « Ou bien l'on trouve des acteurs qui, seuls, jouent ou parlent tous les rôles d'une pièce ou d'un texte, sans que l'on puisse parler ici véritablement de monologue au sens strict, mais plutôt d'un théâtre conçu en monologue[54]... » Cette dramaturgie met en avant la relation acteur-spectateur car dans nos deux pièces à l'étude, l'adresse et la motivation de la parole ne sont pas avouées : si le personnage de *Psychiatrie/Déconniatrie* demande le silence (p. 116), à qui s'adresse-t-il ? Aux spectateurs directement, aux autres malades, au personnel soignant, aux « voix » qui ne s'adressent qu'à lui ? Pour Hans-Thies Lehmann, le concept de monologie va plus loin car il existe « Là où se trouvent mis en valeur – conceptuellement et non de façon accidentelle – la présence des acteurs, leurs rapports aux spectateurs, on peut parler de monologie comme modèle théâtral[55]. » Le monologue est la forme dramatique et dramaturgique qui privilégie le rapport acteur-spectateur. Si l'on ajoute à cela la thématique de la maladie mentale, il s'agit de donner l'illusion au spectateur d'une relation directe avec un malade, sans pour autant se mettre en danger.

Avec *Psychiatrie/Déconniatrie* de Serge Valletti et *Intrigues* de Louis Julien, nous avons vu des pièces constituées de fragments monologués destinés à être joués sur scène par un seul acteur. Il pouvait y avoir plusieurs personnages représentés par un protagoniste (c'est le cas d'*Intrigues* où Jean est lui-même mais joue aussi les autres rôles) ou une suite de personnages, différents à chaque tableau. Avec les deux pièces à venir, nous nous plaçons dans le cadre d'une dramaturgie de la pièce monologuée plus conventionnelle où le même personnage s'exprime du début à la fin. Celui-ci peut parfois rendre compte des paroles

[54] Hans-Thies Lehmann (1999), *Le Théâtre postdramatique*, traduction de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 202.
[55] *Ibid*., p. 207.

d'autres personnages en discours rapporté, mais cela reste un moment rare dans ce type de monologue.

3) Pathologies du parler tout seul

Les deux pièces réunies ici présentent deux points communs majeurs : en plus de leur dramaturgie monologuée, les deux personnages principaux sont présentés comme deux malades. Leur pathologie n'est pas nommée, mais tous deux semblent présenter un certain retard mental comme le Fils de *Celle-là* de Daniel Danis, déjà étudié dans le chapitre consacré à la famille. Enzo Cormann indique avec le titre de son texte qu'il s'agit d'un monologue dramatique. *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph*[56] fait référence à une forme de monologue médiéval qui présentait déjà une dimension dramatique et non plus narrative…

> Le dit est une poésie récitée – par rapport au chant – qui est déjà le cadre d'une dramatisation du Moi. "Le dit est un discours dans lequel un "je" est toujours représenté. Par-là, le texte dit devient le mime d'une parole[57]". Le dit, récit plaisant d'aventures incroyables que le récitant prétend avoir vécues, se prête à la parade, à l'exhibition, au boniment et à la satire. D'après Jean-Claude Aubailly, le *Dit de l'herberie*, écrit par Rutebeuf vers 1265, peut être considéré comme l'ancêtre du monologue dramatique[58]...

Encore une fois avec la pratique du monologue, nous retrouvons une référence au théâtre médiéval. Enzo Cormann a inclus cette pratique du « dit » dans son texte intitulé *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph*.

En bas c'est moi[59], texte de Sébastien Joanniez, fait partie d'une trilogie de monologues intitulée *Trop tard c'est bientôt* que l'auteur qualifie de « trois seuls », tout comme Valletti qualifie ses monologues de « solos ». Nous pouvons nous interroger sur la raison qui pousse ces auteurs à chercher de nouvelles catégories. Qu'est-ce qui peut « déranger » les auteurs dramatiques dans les appellations « monologue » ou « soliloque » ?

---

[56] Enzo Cormann, *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* dans *Petites pièces d'auteurs*, Paris, Théâtrales, 1998. Création en octobre 1994 au théâtre de la Tempête dans une mise en scène de Jean-Pierre Dougnac.

[57] Jacqueline Cerquiglini, citée par Michel Zink, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 213, cité par Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011, p. 40.

[58] *Idem*.

[59] Sébastien Joanniez, *En bas c'est moi* dans *Trop tard c'est bientôt (trois seuls)*, illustrations Aurélie Bianchin, Givors, Color gang, coll. « Urgences », 2007. Création en 1999 au Carré 30 à Lyon dans une mise en scène de Anne-Pascale Paris.

Cela ne prend pas en compte toute la dimension du théâtre car il s'agit de termes littéraires. Les auteurs, en choisissant de qualifier leurs textes de « seuls » (pour Joanniez) ou de « solos » (pour Valletti), mettent l'accent sur la pratique scénique. Ce sont des pièces destinées à un acteur seul en scène en représentation.

a) « … *du haut en bas c'est le corps qui parle comme le sang*[60]… »

Pour Sébastien Joanniez, le théâtre est avant tout une question de corps, qu'il aborde dans la citation extraite de son autobiographie donnée ci-dessus de façon presque biologique. Il compare le flux de la parole à la circulation sanguine et cela donne le principe de base de l'écriture de son monologue. *En bas c'est moi* est un récit à la première personne, dont les premiers mots donnent son titre à la pièce : « En bas c'est moi sur le toit pour voir le feu d'artifices… » Le narrateur raconte sa vie aux côtés d'une femme dont le lecteur/spectateur ne sait pas s'il s'agit d'une mère, d'une sœur ou d'une compagne, son emploi aux abattoirs et surtout de sa maladie. Le texte étant un monologue, celle-ci n'apparaît jamais, le public est libre d'imaginer qui est-elle ainsi que son apparence. *En bas c'est moi* ne donne pas de diagnostic précis car le narrateur n'est pas capable de se souvenir des « noms comme des mille pattes » (p. 32). Cette mystérieuse maladie n'empêche pas le narrateur de travailler dans un abattoir car « le sang ça me fait pas peur moi j'ai des médicaments je suis malade » (p. 33-34). Nous ne saurons pas grand-chose sur l'affection dont souffre le narrateur directement, les informations les plus précises viennent de ses collègues de travail.

> Alors après je travaille.
> Je suis à la viande pour le frigo et des fois quand je suis moins *dans la lune* je suis au *conditionnement*. Ça c'est le mieux à faire le *conditionnement*… Mais presque toujours je suis au frigo.
> […]
> Au travail je suis *le crétin*, c'est comme si c'était mon nom vu que si on dit *le crétin* je me retourne.
> Elle dit que c'est pas mon nom que je dois me défendre à cause de ça mais avec tellement de viande sur le dos pour se défendre c'est pas facile[61]…

L'auteur reste dans le flou tout en donnant des indices qui nous orientent vers un retard mental, sans préciser le degré de gravité ou le syndrome à l'œuvre. Le narrateur de *En*

[60] Sébastien Joanniez, « Biographie » dans *La Lettre de la Chartreuse*, n° 61, 2006, p. 3.
[61] Sébastien Joanniez, *En bas c'est moi* dans *Trop tard c'est bientôt (trois seuls)*, *op. cit.*, p. 28-29.

bas c'est moi rapporte plusieurs qualificatifs le concernant utilisés par son entourage. Tous ces mots renvoient au handicap ou à la maladie mentale. Il est souvent « dans la lune » (p. 28), l'astre qui a été associé au cerveau par Paracelse (auteur d'un *Traité des lunatiques*), et qui est censé être responsable des troubles du comportement. Cette idée est restée dans la composition de l'adjectif « lunatique ».

Ses collègues de travail le traitent de « crétin » (p. 29), adjectif qui désigne aujourd'hui une personne stupide ou peu éveillée alors qu'il correspondait il n'y a pas si longtemps à un véritable diagnostic médical. Le crétinisme congénital est une déficience mentale engendrée par un manque d'hormones thyroïdiennes ou une carence en iode. Il donne, parmi plusieurs symptômes, une peau très blanche, comme la surface de la lune avance le narrateur de Sébastien Joanniez. Pourtant, il sait bien qu'il ne vient pas de la lune car « si c'était vrai je serais pas comme ça, je serais d'une autre couleur » (p. 28). La femme qui vit avec le narrateur le trouve « *innocent* » (p. 29), dénué de méchanceté. L'avant-première édition du *Dictionaire de l'Académie françoise* (1687) est moins charitable car elle précise que « On appelle encore, *Innocents*, Ceux qui ont l'esprit foible, qui sont idiots. »

Le narrateur avoue pleinement que, s'il a bien conscience d'être malade, il peine à comprendre en quoi consiste cette maladie, et en premier lieu son nom. Il se soumet à de nombreux tests et entretiens de mauvaise grâce, mais la coopération avec les médecins est la condition *sine qua non* à remplir pour ne pas vivre à l'hôpital. Si notre narrateur est légèrement attardé, il ne se voit pas comme les autres patients qu'il peut croiser, « des fous de la marmite ».

> C'est des mots que je comprends pas pour ma maladie, des noms comme des mille pattes à dire que c'est dans ma tête à force de frapper contre le mur ou des choses comme ça. C'est pas comme une maladie du cancer ou qui se voit sur la figure c'est dans la tête. Alors je vois des docteurs et c'est des questions pour des heures qu'on me demande, et si je pisse au lit et si j'ai peur des araignées […]
> Alors des fois j'ai des fils sur la tête avec un écran qui sonne et des dessins pour dire ce qui se passe dans ma tête, ça j'aime pas vu qu'ils peuvent tout savoir ce que je pense alors je pense à des choses de rien du tout je fais semblant. Après je me rhabille et je dois aller ailleurs et on me donne des cubes et je fais des rectangles et des dessins.
> Des fois je croise des gens, je dis rien vu qu'eux leur tête c'est comme une marmite c'est de la bouillie comme ils sont dans leur tête, alors je dis au docteur c'est pas comme eux moi je m'énerve un peu mais pas tellement sinon je reste là elle m'a dit, je dis juste calme que je veux rentrer chez moi vu que c'est vrai je veux pas vivre avec des docteurs et des fous de la marmite moi je suis pas comme ça.
> Alors je fais encore des tests et après je rentre et je sais pas ce que j'ai vu qu'on me dit pas, elle elle sait mais y'a pas de petits noms pour dire ce que j'ai, alors c'est dans la tête voilà. Pour guérir elle dit je dois plus m'énerver je dois plus frapper ma tête comme ça ou rien alors je dis oui mais c'est simple, je dis avec un sourire comme je sais faire des fois, c'est simple : je veux un train. Alors elle soupire. Elle soupire souvent comme ça, elle a trop d'air peut-être ou

> c'est quand je l'*exaspère*. Elle dit toujours ça je l'*exaspère*, c'est comme un nom de maladie ça[62].

La langue de Sébastien Joanniez est une langue peu littéraire au sens où elle reproduit les effets de la langue parlée avec des répétitions (« elle elle sait »), des phrases incomplètes, des ellipses de mots (« ça j'aime pas »)… Elle tente de reproduire le monologue intérieur d'un personnage qui a peu d'éducation (ce qui souligne aussi ses capacités intellectuelles limitées). Il s'agit aussi de donner sur scène une impression d'improvisation, que l'acteur ne récite pas un texte « bien écrit » et la quasi-absence de ponctuation accentue cet effet. La respiration de l'acteur n'est pas contrôlée par les points et les virgules mais par le sens : en cela, le rythme du texte souligne la fluidité de la pensée du personnage. La respiration marque le début ou la fin d'une petite histoire, qui est aussi remarquable par la typographie du texte car chaque anecdote forme des petits blocs sur la page : le narrateur n'arrive pas à se souvenir du nom de sa maladie, il a fait des tests à l'hôpital, il ne se reconnaît pas dans les autres malades… L'absence de didascalie va dans le même sens que le manque de ponctuation : l'acteur et le metteur en scène n'ont pas de consigne de la part de l'auteur, ils sont complètement libres. Tout le texte est pensé pour donner au public l'illusion de l'absence de théâtre.

La vie avec lui n'est pas de tout repos : le narrateur est sujet à des crises de colère au cours desquelles il est capable de se cogner violemment la tête contre les murs parce que sa compagne lui a refusé un jouet. Une telle fureur pour un objet aussi dérisoire construit le paradoxe du personnage car il combine la force d'un adulte (il peut travailler dans un abattoir, emploi très physique présentant de nombreux risques) et l'esprit d'un enfant obsédé par les trains. Ce contraste adulte/enfant rappelle le personnage de Lennie Small du roman *Des souris et des hommes*[63] de John Steinbeck. Si Lennie est décrit comme un homme grand et costaud avec une démarche d'ours, il accuse un handicap mental sérieux et montre une passion pour les choses douces (comme les souris) en contradiction avec son physique d'adulte. Un metteur en scène peut mettre en valeur ce côté homme/enfant en choisissant un acteur au physique imposant ou un décor basé sur des accessoires rappelant l'enfance, comme les trains miniatures ou des animaux en peluche (objets doux au toucher qui aideront à la gestuelle de l'acteur). Le contraste entre l'aspect infantile et la violence de la crise, ainsi que ses conséquences, est saisissant.

[62] *Ibid*., p. 32.
[63] John Steinbeck, *Des souris et des hommes*, traduction de Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1939.

> Moi pour la dernière fois je dis je veux un train alors elle elle dit non, c'est *comme d'habitude* non, alors je dis si mais c'est comme si je disais rien, je veux un train vu que je pourrais jouer comme ça avec un train on peut jouer je dis sans ça on peut jouer à rien alors c'est pas compliqué, mais c'est non encore c'est toujours non quand je veux quelque chose alors je m'énerve, sûrement je dis des choses et elle entend des choses et c'est jamais les mêmes, alors je pense à crier je dis mes étoiles je les casse et mes cadeaux je casse tout vu que je veux un train alors elle dit encore non, alors je vois plus rien vu que j'ai trop de sang ou des larmes ou des tourbillons dans les yeux, j'ai les bras comme des serpents et je pense à *suicider* je dis que ça sera de sa faute alors elle dit non pour m'énerver encore plus alors je cours je cours je me tape la tête sur le mur je dis comme ça c'est de sa faute si je me casse la figure et elle me tient pour m'arrêter mais pas si fort pour moi je suis plus fort qu'elle et je frappe dans les choses je casse la lampe et mes cadeaux j'en veux pas alors elle me tient les mais je suis comme un arbre elle me dit *s'il te plaît* et moi je tremble j'ai du sable dans la bouche pour m'empêcher je dis un train *s'il te plaît* je dis comme elle, j'ai mal à la tête j'ai du sang qui me coule sur le nez elle me tient les doigts j'ai sa main sur ma figure pour me guérir, alors elle me caresse les cheveux comme elle sait faire[64].

Dans la longue citation donnée ci-dessus, nous pouvons aussi voir que le phrasé donné par la ponctuation est très fluide car il s'agit d'une seule (mais très longue) phrase. Le texte ainsi écrit donne l'impression au spectateur d'une langue peu ou pas écrite qui met en avant le côté brut du personnage, sans éducation scolaire. Le monologue accentue l'effet de confession et d'improvisation, sans recherche pour organiser les idées qui arrivent et s'enchaînent au fil de la pensée. Pour Jean-Pierre Sarrazac, ce qui caractérise le soliloque c'est justement cette capacité à restituer « le *débit mental* du personnage, y compris dans son "bégaiement[65]" ». Cette langue, écrite de telle façon qu'elle ne doit surtout pas passer pour « littéraire », incomplète et troublée, est en miroir avec les désordres psychiques du personnage.

> La parole est si intimement liée à la personnalité qu'une altération profonde de celle-ci va rarement sans une atteinte verbale.
> Dans certaines démences, la voix devient monotone, la mélodie stéréotypée, l'aliénation se trahit par une sorte de dépersonnalisation.
> Dans la schizophrénie chez l'enfant, l'intonation est parfois un des facteurs caractéristiques du diagnostic, le sujet parlant comme à la cantonade, sans que rien n'indique qu'il s'adresse à une personne déterminée dont il attendrait réponse ou réaction.
> L'excitation mentale de caractère pathologique se traduit par une accélération du débit et une parole hypertonique ; mais il n'y a pas là altération du langage proprement dit ou du moins, quand elle se manifeste, c'est à titre de composante d'un trouble plus profond et plus complexe.
> En résumé l'ensemble des troubles de la parole et du langage se manifestant au cours de leur installation ou de leur désagrégation se répartissent en catégories bien différentes […]. Mais cliniquement, il se présente de nombreux cas où ces formes s'associent, notamment les troubles de prononciation et les retards de parole qui constituent un des syndromes les plus courants des anomalies de l'installation du langage. Les désorganisations de la parole et du

[64] Sébastien Joanniez, *En bas c'est moi* dans *Trop tard c'est bientôt (trois seuls)*, *op. cit.*, p. 30.
[65] Jean-Pierre Sarrazac, « Théâtre et lumière » dans Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, préface de Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992, p. 394.

> langage, par suite de surdité ou de troubles psychiques, ne sont que secondairement un trouble du langage[66].

Sébastien Joanniez, pour rendre compte de la maladie de son personnage, donne au lecteur/spectateur les symptômes à travers la langue, comme un « trouble du langage » qui serait l'une des conséquences de ce qui affecte le narrateur. Ainsi, le simple fait de parler peut rendre compte d'un retard ou d'un mauvais développement psychique…

Ce trouble de la langue souligne les troubles du comportement. Le protagoniste vit l'instant présent, ce qui provoque des crises quand ses désirs ne sont pas satisfaits : il ne supporte aucune frustration. Le texte ne comporte aucune projection dans le futur et des souvenirs liés à l'ici et au maintenant, d'où un récit raconté au présent.

> D'abord je pense à respirer. Puis je pense à elle. Je pense à elle. J'ai de l'air autour de moi je mets mes bras mes jambes comme une croix je suis au départ. Je dis je prends ma langue avec mes dents je mords je meurs. Je veux penser à elle et sa chemise comme un drap je veux m'accrocher je suis en équilibre sur le monde sur le toit sur elle je. Je suis pour elle et contre elle je suis comme un je suis comme un loup vu que j'ai les dents pour mordre je pense à la *guerre* comme elle dit c'est la *guerre* tout le temps dans les *informations*. Et je saute. Je lâche. C'est ma tête en bas. J'ai des courants d'air dans les oreilles qui sifflent et me percent à crier. Je crie. J'ai ma bouche ronde et ma langue sous mes dents je mords je suis à voler je m'approche des lumières je regarde par la fenêtre j'ai des yeux pour le *minuscule* je peux voir les docteurs et l'hôpital qui défile[67].

Cette incapacité à vivre autrement que dans le présent et en réaction immédiate au monde qui l'entoure serait une conséquence du retard mental du narrateur. Tout le texte est écrit au présent alors que le personnage raconte des événements qui se sont déjà produits. Le titre de la pièce, *En bas c'est moi*, fait allusion à la chute du narrateur du toit où il était monté pour admirer les feux d'artifice. Il est brusquement placé en observateur de lui-même : il regarde son corps qui est tombé « en bas », un moment unique où le personnage accède à une certaine capacité de projection. Il s'agit là de l'instant, aussitôt évanoui, où il présente un mode de pensée adulte : il sort de son corps comme il guérit de sa maladie d'enfance attardée et solitaire. « J'ai personne à côté vu qu'elle aime pas les feux d'artifices elle dit que c'est comme la *guerre*. Je dis rien, je fais juste attention de pas tomber comme elle m'a dit c'est *dangereux. Heureux* » (p. 24).

Cela explique pourquoi Sébastien Joanniez a choisi le monologue pour raconter cette histoire. C'est une écriture qui n'utilise pas beaucoup l'ailleurs (dans l'imaginaire des spectateurs) ou les changements de décor : il se contente très bien d'un lieu unique, celui-ci

[66] Suzanne Borel-Maisonny, « Les troubles de la parole » dans *L'Année psychologique*, n° 1, 1966, p. 179.
[67] Sébastien Joanniez, *En bas c'est moi* dans *Trop tard c'est bientôt (trois seuls)*, *op. cit.*, p. 36.

n'ayant même pas besoin d'être précisé. Ce qui convient très bien au narrateur car (p. 36) « Je peux pas sortir à cause de ma maladie. Je regarde dehors des fois par la fenêtre. C'est la pluie ou la neige ou le soleil. Je pense bientôt elle sera là. Pour attendre je compte les orages, je compte *un deux*… » Pour faire passer le temps, il ne cherche pas à « s'occuper » ou à « s'amuser », ce sont ses cinq sens et leurs stimulations immédiates qui nourrissent son imaginaire... Seul le présent existe.

b) Le *jazz poem*… Oratorio moderne

La pratique du monologue est annoncée dans le titre du texte de Cormann, *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph*, avec cette référence au « dit », une forme dramatique intimement lié à la parole incarnée et solitaire, mais aussi à la narration à la première personne. Il s'agit là d'une référence aux pratiques scéniques médiévales, mais le texte de Cormann rappelle aussi la rhapsodie grecque.

Le Dit de Jésus-Marie-Joseph est un texte « rhapsodique » tel que le définit Jean-Pierre Sarrazac dans son ouvrage *L'Avenir du drame*, une notion qu'il reprend dans un article intitulé « Le brut de l'art » consacré à Enzo Cormann : « Couseur et découseur de chants – en découdre avec le chant – le rhapsode moderne assemble des fragments, brouille les genres et organise, au sein de chacun de ses textes, le débordement mutuel des grands modes de la poésie, l'épique, le lyrique, le dramatique[68]. » Sur scène, c'est un *jazz poem*, label développé par Enzo Cormann en association avec le saxophoniste Jean-Marc Padovani. Il s'agit d'une véritable rencontre entre le théâtre et la musique dans une configuration scénographique minimaliste, à savoir « un travail d'évocation pure, radicalement dépouillé, physiquement invariant (pupitres, tenues de scène noires, plein feu[69]) ».

Quant au monologue, le texte de présentation écrit par l'auteur indique qu'il mêle trois influences principales, « cousues » pour former le « dit » : une référence à William Faulkner, un souvenir et une passion.

> Il n'y a pas de "était", dit Faulkner. Le temps est. Si "était" existait, il n'y aurait ni souffrance, ni tristesse. Le dit de Jésus-Marie-Joseph, est né de cette idée – sans doute abusive – de

[68] Jean-Pierre Sarrazac, « Le brut de l'art », dans *Registres. Hors-série*, n° 2, 2010, p. 100.
[69] Enzo Cormann, « Coudre, découdre, en découdre… Devenirs rhapsodiques » dans *Registres. Hors-série*, n° 2, 2010, p. 65.

> l'auteur de *Sound and Fury*, du souvenir d'un séjour en hôpital psychiatrique effectué il y a vingt ans, et de la fréquentation assidue des sentiers de grande randonnée. Le rêve qui conduit ce "dit" est un rêve empreint de souffrance et de tristesse. Ce pourquoi il est écrit au temps présent[70].

Le Dit de Jésus-Marie-Joseph est, si l'on en croit Sarrazac et Cormann, une rhapsodie formée de plusieurs matériaux : un roman et des éléments autobiographiques auxquels nous rajouterons une notion psychanalytique développée par André Green dans son ouvrage *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*[71].

- Le dit de la rhapsodie

La temporalité de Cormann se rapproche de celle de Faulkner avec une histoire principale racontée au présent, mais qui comporte néanmoins plusieurs souvenirs. Le passé et le présent se mêlent jusqu'à un point où il devient difficile de faire la différence. Le futur, lui, n'existe pas. Jean-Paul Sartre écrivait à propos du roman américain : « Quand on lit *Le Bruit et la Fureur*, on est frappé d'abord par les bizarreries de la technique. Pourquoi Faulkner a-t-il cassé le temps de son histoire et en a-t-il brouillé les morceaux[72] ? » Cette perturbation du temps, reprise par Cormann dans ce monologue, explique pourquoi elle est idéale pour une représentation de *jazz poem* : l'histoire principale devient la structure de base, les souvenirs permettant l'improvisation.

L'autre point commun entre le roman de l'auteur américain et le monologue, qui n'est pas évoqué dans la présentation, est la similitude entre Benjy, le personnage de la première partie du *Bruit et la Fureur*, et Jésus-Marie-Joseph. Le narrateur du monologue semble avoir quelques difficultés de communication parce qu'il parle peu et préfère le dessin à la parole. Benjy, sérieusement attardé, est incapable de s'exprimer autrement que par des hurlements. Le titre du roman fait référence à Shakespeare et à sa pièce *Macbeth*…

[70] Enzo Cormann, « *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* » [en ligne], disponible sur http://www.cormann.net/ecrits/liste/details.php?id=22 [consulté le 06.01.14].
[71] André Green, (1980), « La Mère morte » dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.
[72] Jean-Paul Sartre (1939), « À propos de *Le Bruit et la Fureur*. La Temporalité chez Faulkner » dans *Situations*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1947, p. 65.

> *"Ce roman, à l'origine, ne devait être qu'une nouvelle, me dit, un jour, William Faulkner. J'avais songé qu'il serait intéressant d'imaginer les pensées d'un groupe d'enfants, le jour de l'enterrement de leur grand-mère dont on leur a caché la mort, leur curiosité devant l'agitation de la maison, leurs efforts pour percer le mystère, les suppositions qui leur viennent à l'esprit. Ensuite, pour corser cette étude, j'ai conçu l'idée d'un être qui serait plus qu'un enfant, un être qui, pour résoudre le problème, n'aurait même pas à son service un cerveau normalement constitué, autrement dit un idiot. C'est ainsi que Benjy est né. […] Il n'avait pas de titre jusqu'au jour où, de mon subconscient, surgirent les mots connus* The Sound and the Fury. *Et je les adoptai, sans réfléchir alors que le reste de la citation shakespearienne s'appliquait aussi bien, sinon mieux, à ma sombre histoire de folie et de haine*[73]*."*

Il n'y aura pas de diagnostic pour Jésus-Marie-Joseph, pas de maladie déclarée. Si le lecteur/spectateur connait cette référence, il peut supposer que Jésus-Marie-Joseph accuse un certain retard mental, comme Benjy. Néanmoins, le personnage dramatique est moins gravement atteint que le personnage du roman que nous pouvons comparer grâce à leurs rapports à la sexualité à travers deux exemples très précis.

Benjy vit enfermé dans le domaine familial, surveillé par des domestiques. Un jour, il parvient à s'échapper du jardin et tente de violer une petite fille. Afin que cela ne se reproduise pas, la famille de Benjy décide de le faire châtrer. Sa vie devient celle d'un animal, il ressemble de plus en plus à un chien encombrant et mal éduqué qui hurle dès que les gens autour de lui s'agitent un peu. Il surveille les inconnus qui s'approchent de la maison, il ne vit qu'à travers ses cinq sens. Sa sœur Caddy sent « comme les arbres », odeur qu'elle perd avec sa virginité, ce qui bouleverse Benjy. L'expérience de Benjy ainsi que ses conséquences sont extrêmement violentes. Jésus-Marie-Joseph découvre le sexe avec une campeuse presque par hasard, mais dans une certaine douceur, au cours de sa longue randonnée.

> Ses seins pèsent dans mes mains. Ils s'enfoncent contre mes doigts. Elle met ses mains sur les miennes. Elle les appuie contre ses seins. Ses jambes me serrent. Elle déboutonne mon pantalon. Elle le tire vers le bas.
>
> Je ne sais pas ce que c'est.
> Mais maman, si[74].

Jésus-Marie-Joseph n'est pas aussi « innocent » à propos du sexe que ses pensées d'enfant le laissent croire. Il fait le lien entre ce qu'il vit et sa mère, envoyée en prison pour racolage avec son fils. Si Jésus-Marie-Joseph peut mettre des mots sur ses sensations, le personnage de Faulkner ne s'exprime que dans la première partie du roman (qui en comporte

[73] Maurice Edgar Coindreau, « Préface » (1937), dans William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, préface et traduction de Maurice Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 7.
[74] Enzo Cormann, *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* dans *Petites pièces d'auteurs*, *op. cit.*, p. 54.

trois) à travers un monologue intérieur. Les souvenirs sont organisés de façon anarchique et racontent divers événements familiaux, alors que le texte de Cormann est centré sur Jésus-Marie-Joseph. Le personnage dramatique a vécu enfermé, en prison ou en hôpital psychiatrique. Cette situation est à l'origine de la prise de parole du personnage car il tente d'expliquer pourquoi il s'est « évadé ».

> Le personnage en relatant sa fuite de l'hôpital et sa découverte de l'amour comprend que sa mère lui a volontairement dissimulé des choses. Ces choses de la vie sont à présent vécues et dites. Le personnage est parvenu à reconstituer son cheminement entrecoupé d'images de l'enfance, comme des clés ou de nouveaux mystères, mais il leur a reconstitué un ordre par la parole[75].

Cette évasion donne à Jésus-Marie-Joseph une emprise sur sa vie qui lui a été refusée depuis toujours par des forces extérieures (sa mère, les institutions…). La parole lui donne un pouvoir supplémentaire car il peut raconter et donc revivre les événements, pour le plaisir d'avoir découvert des « clés » ou tenter de percer « de nouveaux mystères ».

- Paradoxe des espaces

La maladie mentale présente dans *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* se rapproche donc de celle de Benjy, personnage accusant un retard mental sévère du *Bruit et la Fureur*. La référence au roman de Faulkner se combine avec une réminiscence d'un séjour en hôpital psychiatrique de l'auteur. Si nous pouvons croire dans un premier temps qu'Enzo Cormann a eu besoin d'être interné dans sa jeunesse, son autobiographie illustrée intitulée « Album » (parue dans un hors-série de la revue *Registres*) donne une explication plus prosaïque. L'auteur se serait fait passer pour un malade mental afin d'échapper au service militaire :

> sortie de la nasse service militaire par la case HP
> (à la grande satisfaction de l'institution il se plaît au métier de fou
> des amis alertés le poussent vers la sortie
> il abandonne à regret sa camisole chimique
> semaines de combat avec l'ogre Néant dans la forêt landaise
> trimballe tout le temps *Surveiller et Punir*
> le chien de la maison fait ce qu'il peut pour l'empêcher de sombrer[76])

[75] Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, *op. cit.*, p. 173.
[76] Enzo Cormann, « Album » dans *Registres. Hors-série*, n° 2, 2010, p. 17.

Il serait alors maladroit de confondre le « je » avec le « moi » de l'auteur. Une telle interprétation est de plus favorisée par le fait qu'Enzo Cormann joue lui-même ses *jazz poems*, dont fait partie *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph*. Il est tentant de voir le personnage comme un double littéraire de l'auteur, ce qu'induit généralement un texte à la première personne comme l'est notre pièce à l'étude. Or cette interprétation est mise à mal par la référence au *Bruit et à la Fureur* et autres éléments rhapsodiques.

Le héros de Cormann fait l'expérience des lieux clos : sa mère a été emprisonnée, il a vécu en hôpital psychiatrique, les gendarmes l'ont gardé dans leurs locaux quand ils l'ont retrouvé après son évasion. Si l'auteur s'est inspiré du souvenir d'un séjour en hôpital psychiatrique, l'idée des sentiers de randonnée va ouvrir l'espace : il ne s'agit plus d'être enfermé comme dans *Psychiatrie/Déconniatrie* de Serge Valletti ou *Intrigues* de Louis Julien mais d'évoquer une autre caractéristique du « fou » médiéval : l'errance et la forêt, très présents dans la littérature des XII^e^ et XIII^e^ siècles, un nouvel élément rhapsodique.

> Toute folie s'inaugure par une sécession : quitter le monde des hommes, se dérober à leurs regards, mourir à leurs discours, avant de mourir à sa propre raison : le désir de se cacher prélude à la démence. […] Ce mouvement de dissidence est à l'image de la conception médiévale de la folie : le fou est un être du dehors, hors de tout espace civilisé et sociabilisé, hors de soi, hors du sens[77]…

Le nouveau nom que s'est choisi le personnage (nous ne connaîtrons pas le précédent) le met tout de suite en marge : il s'agit d'un nom très connoté d'un point de vue religieux, ce à quoi il faut ajouter l'acte très symbolique de se doter d'un nouveau nom. Il s'agit d'une renaissance, d'un baptême pour ce personnage qui s'offre aussi une famille. À travers ce nouveau nom, il se compose la famille idéale qu'il n'a jamais connue avec une mère capable d'aimer, un père connu et un fils, lui-même.

Doté de cette nouvelle vie, Jésus-Marie-Joseph quitte la société des hommes pour un nouveau monde fait d'errance, au hasard des rencontres et d'une vie vécue au présent. La seule projection dans le futur à laquelle il s'adonne est son projet de voir la mer, mais que fera-t-il une fois qu'il aura réalisé cela ? Paradoxe du théâtre : l'acteur, enfermé sur l'espace du plateau, nous raconte un voyage qui n'aura peut-être jamais de fin… Le monologue exprime un contraste saisissant entre le mouvement récité (imaginé par le spectateur) et l'immobilité jouée. « Dans la mesure où – nous l'avons vu – toute folie s'inaugure par une

[77] Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1992, p. 16.

sécession, elle trouve naturellement son terrain d'élection dans la forêt, lieu par excellence de la vie sauvage et de la solitude[78]… » La folie s'instaure avec une rupture, plus ou moins spectaculaire, comme l'évasion de Jésus-Marie-Joseph qui combine à la fois de la ruse et un manque de réflexion inhérent au personnage : il trouve une voiture ouverte, il s'installe dans le coffre sans penser à ce qui se passera quand le ou la propriétaire du véhicule le trouvera… Dans la continuité de cette rupture, il faut à notre personnage un lieu de solitude où il ne sera pas repris tout de suite par la société, ce sera donc la forêt… Le monologue est alors une forme dramatique idéale car l'acteur est « seul en scène », le besoin ou le désir de parler du personnage est si fort qu'il dépasse l'absence de destinataire au profit du public. Quant aux spectateurs, ils sont là avant tout pour entendre car les *jazz poems* d'Enzo Cormann adoptent la forme d'un concert-spectacle : si l'auteur joue son texte et de la musique, il n'y a pas de décor. L'imagination des spectateurs fait office de scénographie.

Comme il l'a fait en allant chercher la notion de « dit », Cormann renoue avec une tradition littéraire médiévale, le fou errant. Mais la maladie de cet « hôte des forêts » est intimement liée à sa mère, qui a fait elle aussi l'expérience des lieux de la folie, tour à tour enfermée et errante « sans domicile fixe » (ce que nous pouvons déduire du fait que le personnage raconte des souvenirs de la ferme où se retrouve la famille élargie). Cette mère est une figure étrange, à la fois présente et absente, porteuse d'un secret, que nous proposons d'étudier grâce à André Green et son concept de la « mère morte ».

- … autour de la « mère morte[79] »

Le texte de Cormann relate la souffrance au présent de ce Jésus-Marie-Joseph, nous l'avons vu dans le texte de présentation de la pièce. Une didascalie précise que le personnage peint sans cesse en noir sur une feuille blanche alors que le récitant du dit rapporte les aventures incroyables qu'il a vécues, dont cette évasion de l'hôpital psychiatrique suivie d'une longue randonnée dans la forêt. Jésus-Marie-Joseph est obsédé par l'idée de parvenir à peindre sa mère, et surtout à rendre compte de son regard vide qui se pose sur les objets et les gens sans les voir. Il s'appelle Gouffre mais il s'agit du nom de famille de sa mère car il est

[78] *Ibid*., p. 24.
[79] André Green, *op. cit.*

« né de père inconnu » (p. 46), peut-être en prison où sa mère a été envoyée pour racolage. Cette naissance est rapportée à plusieurs reprises car le personnage se demande pourquoi des bébés se trouvent en prison. Peut-être que lui-même est né durant l'incarcération de sa mère, il se souvient de leur départ de la prison, qu'ils ont pris le bus. Ce qui explique pourquoi il ne peut pas connaître l'identité de son père et sa recherche de figure parentale : un enfant se doit de porter le nom de son père et l'identité du sien est problématique. De la même façon, les qualités de ses interlocuteurs deviennent très importantes pour lui, cela lui permet de catégoriser les personnes.

> Barnet me demande de lui parler de ma passion de peindre. Barnet n'a pas la passion de soigner. C'est seulement que son nom commence par « docteur ». Mon nom ne commence pas par « peintre ». Mon père n'a pas de nom. Le nom de maman est Gouffre. Marie-Ange Gouffre. Si je porte le nom de maman, je la fais passer pour mon père. Jésus-Marie-Joseph est mon prénom. On dirait une prière[80].

Le nom est un moyen, pour Jésus-Marie-Joseph, de s'interroger sur son identité car il lui manque des éléments. Son « père » est un géniteur anonyme et sa mère porte un prénom qui très symbolique : « Marie » qui évoque la Vierge Marie, mère de Jésus Christ, et « Ange », une créature céleste envoyée de Dieu. Tous deux paraissent très ironiques et peu appropriés pour prénommer une femme incarcérée pour racolage.

Pour remplacer ce nom de « Gouffre », qui avale littéralement son esprit, il se dote d'un nouveau nom, Jésus-Marie-Joseph, plus semblable à « une prière », mais aussi une exclamation. Mais que peut donc demander Jésus-Marie-Joseph ? Connaître le nom de son père, le grand absent… Peut-être est-ce à lui qu'il adresse sa supplique ? Ou il demande à sortir de l'hôpital où le docteur Barnet tente de soigner ceux qui, comme lui, ont une « passion » (p. 42). Le mot « passion » semble désigner à la fois un loisir et une maladie : « Barnet soigne ceux qui peignent. Ou ceux qui marchent. Barnet soigne les passions. Il y a beaucoup de familles qui viennent à la kermesse de l'hôpital. » L'institution psychiatrique est fréquentée par des enfants les jours de fêtes et Jésus-Marie-Joseph se sent manifestement plus proche du monde de l'enfance que des adultes, cela semble lui rendre les lieux plus supportables et briser sa solitude car, malgré tous ses efforts, le médecin a beaucoup de mal à comprendre son patient. La communication entre eux est très complexe car le regard du médecin semble agresser le personnage : « Quand Barnet me regarde, je me sens fou » (p. 51). La question du regard chez Jésus-Marie-Joseph et ses difficultés à communiquer, qui

[80] Enzo Cormann, *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* dans *Petites Pièces d'auteurs*, *op. cit*., p. 41-42.

ressemblent parfois à de l'autisme, renvoient toutes à sa mère. Jésus-Marie-Joseph est obsédé par l'idée de capturer le regard si particulier de sa mère, qui semble comme à son habitude absente à elle-même. Son attitude évoque une dépression qu'André Green a appelé la « mère morte ».

> Toutefois, afin d'éviter tout malentendu, je préciserai que ce travail ne traite pas des conséquences psychiques de la mort réelle de la mère, mais plutôt d'une imago qui s'est constituée dans la psyché de l'enfant, à la suite d'une dépression maternelle, transformant brutalement l'objet vivant, source de la vitalité de l'enfant, en une figure lointaine, atone, quasi inanimée, imprégnant très profondément les investissements de certains sujets que nous avons en analyse et pesant sur le destin de leur avenir libidinal objectal et narcissique. La mère morte est donc, contrairement à ce que l'on pourrait croire, une mère qui demeure en vie, mais qui est pour ainsi dire morte psychiquement aux yeux du jeune enfant dont elle prend soin[81].

Cette dépression maternelle dont souffre la femme qui a mis au monde Jésus-Marie-Joseph semble durer depuis des années. Le déclencheur d'une telle crise peut être la perte d'un être aimé, comme un autre enfant. André Green évoque une mère « en deuil » (p. 273), un automate qui accomplit son devoir envers sa progéniture sans investissement affectif. À son tour, l'enfant se détache du monde par « symétrie réactionnelle » (p. 258)…

S'il n'y a pas trace, dans le monologue, d'une mort à déplorer, Jésus-Marie-Joseph a assisté à une scène très étrange quand il était enfant : la voisine a brûlé un carton contenant une chose mystérieuse (p. 58) : « Dans la boîte noire, il y a du gris, avec des morceaux verts, des traces rouges, un morceau flasque de quelque chose, petit, avec des bulles qui éclatent sous la chaleur. » L'hypothèse la plus horrible est que la mère du narrateur a recommencé à se prostituer dès qu'elle est sortie de la prison pour femmes, et se débarrasse des fœtus en subissant des avortements sauvages. Elle porte alors le deuil de nombreux enfants, ou *a contrario* de celui qu'elle n'a pas réussi à « faire passer » et qui se donne pour nom Jésus-Marie-Joseph car elle ne peut pas lui dire qui est son père. En prison, la surveillance permanente exercée dans de tels lieux l'a certainement empêchée de recourir à cette pratique.

Si Jésus-Marie-Joseph a une psyché aussi particulière, cela peut être les conséquences d'un avortement raté. La fin de la pièce sonne alors comme une vengeance car si le fils veut montrer son couteau à sa mère, ne va-t-il pas tenter de la tuer à son tour… Cet objet phallique peut être perçu comme un complexe d'Œdipe non achevé de la part de Jésus-Marie-Joseph (il pourra ainsi « posséder » symboliquement sa mère comme il l'a fait charnellement avec la campeuse). Il peut aussi s'apparenter à la notion de *phallus* qui, selon Lacan, structure les

[81] André Green, *op. cit.*, p. 247.

relations mère-enfant. Le sang n'a que peu de choses à voir avec les couleurs de la dépression qui ont la préférence du narrateur, le blanc et le noir.

> Certes, toutes les formes d'angoisse s'accompagnent de destructivité, la castration aussi, puisque la blessure est bien le produit d'une destruction. Mais cette destructivité n'a rien à voir avec une mutilation sanglante. Elle a les couleurs du deuil : noir ou blanc. Noir comme dans la dépression grave, blanc comme dans les états de vide auxquels on prête maintenant une attention justifiée[82].

Jésus-Marie-Joseph peint inlassablement en noir et blanc car ces couleurs représentent l'état psychique de sa mère. Il tente désespérément de la comprendre, elle qui lui a caché tant de choses. Cette femme se caractérise par son absence de parole et sa passivité : elle pleure un peu mais ne dit rien. L'une des rares phrases qu'elle semble répéter à son fils est qu'il la rend folle avec ses questions (p. 50). À l'hôpital, elle ne tente pas de le défendre ou de le protéger, elle se contente d'être là, d'attendre que les événements suivent leur cours et aboutissent à leur fin logique. Même si André Green explique lors de sa conférence qu'il a rencontré un grand nombre de patients ayant vécu avec une « mère morte », une guérison est-elle possible pour les personnages de Cormann ? Tant que le médecin ne comprend pas que la peinture n'est pas une thérapie quelconque mais le seul rapport que son patient a réussi à instaurer avec sa génitrice, il ne parviendra pas à instaurer une thérapie. Pour Barnet, cela n'est qu'un symptôme de plus de la maladie sans nom du narrateur, témoignage discret d'une certaine impuissance psychiatrique.

> Barnet veut que je fasse son portrait. Je ne lui dis pas que je ne suis pas peintre. Je peins seulement le visage de maman, pour pouvoir peindre ses yeux. Mais ça ne marche pas. Barnet croit que peindre me soigne. Il ne sait pas le nom de ma maladie. Quand je lui demande, il dit qu'on ne doit pas enfermer la vie dans des noms de choses. Il m'enferme dans l'hôpital, parce que je ne sais pas quel est mon nom[83].

Contradiction du médecin : ne pas mettre un mot sur tout (objets, concepts ou personnes), mais enfermer ceux qui ne peuvent pas donner leur nom. Notre narrateur est en quelque sorte en « déficit » de mots et d'informations, à propos de son père, de sa maladie… Les médecins ne l'aident en aucune manière car ils lui demandent de faire son propre diagnostic alors qu'il n'en a pas les moyens (p. 48-49): « À la visite, les médecins me demandent ce que j'ai dans la tête. Maman ne dit rien. Je prends les feutres et le bloc de papier qu'elle m'apporte. J'essaye de peindre son visage. Mais ça ne marche pas. Peut-être à

[82] *Ibid*., p. 252.
[83] Enzo Cormann, *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* dans *Petites pièces d'auteurs*, *op. cit*., p. 47.

cause des feutres. Le médecin me demande ce que signifie le dessin. » Comment peut-il le dire, lui qui manque littéralement de mots pour communiquer avec l'autre, mais qui paradoxalement a une vie intérieure aussi complexe, où passé et présent se rencontrent sans cesse ? Ce va-et-vient prend naturellement sa place dans une dramaturgie monologuée où l'enchaînement des pensées, sans lien apparent, est plus facilement compréhensible pour le lecteur/spectateur. Cette complexité, Belinda Cannone la souligne en rapprochant le mouvement du monologue intérieur de la musique.

> Le lien avec la musique a aussi ceci de pertinent que, dans l'écriture du monologue intérieur plus encore que dans les autres formes d'écriture, la parole intérieure, avec son rythme, son souffle spécifique, détermine la musique du texte, et chaque écrivain connaît bien ce phénomène de cadence intérieure avec laquelle il lit silencieusement son écrit, à quoi il le confronte, en fonction de quoi il le modifie, cadence qui se retrouve difficilement lorsqu'on lit son propre texte à voix haute (peut-être simplement pour des questions respiratoires) mais qui est pourtant la clé de son travail[84].

Ainsi, le monologue devient la forme dramaturgique idéale pour un *jazz poem*, surtout si celui-ci met en scène un personnage à la vie psychique aussi intense que Jésus-Marie-Joseph. La musique souligne les méandres de la pensée et la respiration permet de donner corps à la logique du personnage. Contrairement aux auteurs qui n'écrivent pas pour le théâtre, la mise en danger d'Enzo Cormann est plus grande car il joue lui-même ses monologues mis en musique, il fait l'expérience de la question respiratoire en public. Toutefois, dans le *jazz poem*, la musique et la mise en scène écartent la tentation, pour le spectateur, de croire à un récit personnel de la part de l'auteur du fait qu'il s'agisse d'un texte à la première personne. Le monologue joue et déjoue la *mimêsis*.

> La question de l'adresse du discours permet de le distinguer du soliloque (adressé à un allocutaire présent mais muet, et non solidaire du locuteur comme peut l'être un confident, c'est-à-dire dont l'altérité est donnée comme irréductible), de la tirade (qui s'inscrit dans un dialogue et bénéficie par conséquent d'interlocuteurs immédiats) et de l'aparté (qui, contrairement au monologue, provoque une pause dans le dialogue sans l'interrompre pour autant).
> L'adresse d'un tel discours constitue en fait une transposition dramatique pour l'expression de la vie mentale du personnage, ce qui répond ainsi aux théoriciens du théâtre, qui redoutaient la non vraisemblance du monologue, prétendant pour cette raison borner sa longueur et sa fréquence[85].

[84] Belinda Cannone, « Qu'est-ce que le monologue intérieur ? » dans *Quai Voltaire*, n° 4, 1992, p. 16.
[85] Françoise Dubor, « Le monologue, la question des définitions » dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit, *Le Monologue contre le drame ?*, *op. cit.*, p. 41.

Dans le cas des pièces étudiées dans ce chapitre, nous sommes vraiment face à un monologue : les protagonistes ne cherchent pas à convaincre un interlocuteur quelconque de leur bonne santé ou de la nécessité de leur internement, aucune tirade n'est possible car les seuls dialogues rencontrés sont rapportés. Cette absence de communication interpersonnelle exclut de fait l'aparté et la connivence qu'il instaure avec le spectateur.

Chapitre II : Écriture, citation, adaptation et réécriture…

Le théâtre documentaire, que Michel Corvin donne comme l'une des trois tendances dramaturgiques du drame contemporain, peut se définir ainsi : « Théâtre qui n'utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et "montés" en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge[1]. » Celui-ci se décline en plusieurs types d'écriture, surtout à l'étranger : le *verbatim* anglo-saxon, le *teatro-narrazione* italien, les pratiques documentaires russes… Toutefois, les auteurs contemporains ne cherchent plus à respecter une vérité historique – se plaçant en rupture avec les premières tentatives de théâtre documentaire politique –, mais plutôt à écrire à partir d'un matériau préexistant tout en se libérant des contraintes du genre « théâtre documentaire ».

Dans ce chapitre, nous ne verrons pas de pièces écrites à partir de documents médicaux ou de thèses de médecine : une telle œuvre serait d'un abord trop difficile pour un public qui ne serait pas spécialiste. Les auteurs préfèrent donc adopter une démarche légèrement différente concernant le théâtre documentaire de la maladie mentale. Ils peuvent s'inspirer de faits divers comme Michel Vinaver quand il a écrit *Portrait d'une femme* ou s'inspirer d'un texte dramatique déjà existant où les personnages sont atteints de psychopathologies avérées. Nous verrons deux pièces qui mêlent ces deux possibilités : *R. S/Z.*[2] de Joseph Danan et *Hilda*[3] de Marie NDiaye. Le texte de Joseph Danan est un hommage à la pièce de Bernard-Marie Koltès *Roberto Zucco* (étudiée dans le chapitre consacré au fait divers). *Hilda* se rapproche d'un autre texte écrit à partir d'un fait divers, le meurtre des sœurs Papin et son adaptation sur scène, *Les Bonnes* de Jean Genet. Si ces deux textes ne rentrent pas exactement dans la définition du théâtre documentaire, elles se rapprochent plutôt de ce qu'Anne Herschberg-Pierrot appelle la *citationnalité*.

> Cela produit l'effet de citation, autrement dit le sentiment, parfois fallacieux, d'être devant une reproduction fidèle, une réplique de l'événement passé. Cet effet est comparable à ce que certains critiques appellent la *citationnalité* que Anne Herschberg-Pierrot définit aussi bien

[1] Patrice Pavis (1987), *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anne Ubersfeld, Paris, Armand Colin, 2012, p. 373.
[2] Joseph Danan, *R. S/Z.*, Paris, Théâtre ouvert, coll. « Tapuscrit », 2002. Mise en voix présentée au théâtre du Rond-Point à Paris le 19 octobre 2002.
[3] Marie NDiaye, *Hilda*, Paris, Minuit, 1999. Création le 29 janvier 2002 au théâtre de l'Atelier à Paris dans une mise en scène de Frédéric Bélier-Garcia.

comme “la citation au sens strict […] que des emprunts moins explicites aux autres discours ou au “discours de l’autre[4]”.

La *citationnalité* permet aux auteurs une plus grande souplesse que le théâtre documentaire : elle permet la réécriture et l’adaptation de textes déjà existants, processus que la citation, au sens strict du terme, interdit. Une telle œuvre relève de ce que les théoriciens ont appelé l’intertextualité ou, d’après Gérard Genette, la transtextualité : « la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par “tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes[5]” ». Les pièces qui seront étudiées dans ce chapitre sont des textes issus de cette pratique : si elles renvoient à d’autres textes, ce n’est pas pour le citer (comme dans le cas du théâtre documentaire) mais faire un emprunt au « discours de l’autre » et créer une nouvelle histoire. Il s’agit d’adopter la situation d’une pièce déjà connue pour la modifier légèrement, faire un écart vis-à-vis de celle-ci et se laisser surprendre par cette nouvelle fable, à la fois proche et différente.

Dans un second temps nous nous attarderons sur les textes écrits d’après le crime des sœurs Papin. L’histoire des bonnes meurtrières du Mans a tellement fasciné les artistes qu’elle a été adaptée plusieurs fois au théâtre, au cinéma (citons notamment *Sister my Sister*[6] de Nancy Meckler en 1994 et plus récemment *Les Blessures assassines*[7] de Jean-Pierre Denis en 2000). Elle a aussi donné lieu à l’écriture d’un roman, *L’Analphabète*[8] de l’Américaine Ruth Rendell, librement inspiré du crime des sœurs Papin et adapté au cinéma par Claude Chabrol sous le titre *La Cérémonie*[9] en 1995. La pièce de Jean Genet, elle, a été adaptée pour le cinéma par Nico Papatakis sous le titre *Les Abysses*[10].

Le tueur Roberto Succo deviendra, comme les sœurs Papin, un personnage prisé des artistes, quelle que soit leur discipline. Son histoire sera adaptée pour le cinéma par Cédric Kahn en 2001 (*Roberto Succo*[11]). Autre adaptation plus étonnante, la cavale du « tueur de la lune » a inspiré une bande-dessinée intitulée *Roberto Succo, coupable d’être schizophrène* (2008) de Ilaria Trondoli. Nous pouvons avancer sans trop de risque qu’elle donnera

[4] Catherine Douzou, « Le *11 septembre 2001* de Vinaver. Babel implosée » dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (textes réunis par), *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010, p. 94. Pour la citation dans la citation, voir Anne Herschberg-Pierrot, « Problématique du cliché » dans *Poétique*, n° 43, 1980, p. 338.
[5] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 7.
[6] Nancy Meckler, *Sister my sister*, British Screen Productions, 1994.
[7] Jean-Pierre Denis, *Les Blessures assassines*, ARP Sélection/StudioCanal, 2000.
[8] Ruth Rendell, *L’Analphabète*, traduction de Marie-Louise Navarro, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le masque », 1978.
[9] Claude Chabrol, *La Cérémonie*, France 3 cinéma/MK2 Productions/ZDF, 1994.
[10] Nico Papatakis, *Les Abysses*, Lenox Films, 1963.
[11] Cédric Kahn, *Roberto Succo*, Agat films & cie, 2001.

certainement lieu à d'autres adaptations dramatiques car tout peut devenir pièce de théâtre. Selon la formule d'Antoine Vitez, on peut « faire théâtre de tout » :

> lorsque Antoine Vitez, qui met en scène *Vendredi ou la vie sauvage* d'après Michel Tournier […] proclame faire du théâtre de tout[12], il exprime tout d'abord le désir de trouver le texte de théâtre là où on ne l'attend pas, dans le roman […], dans l'histoire […], dans les textes religieux, dans les journaux (réflexion sur les faits divers proposée par Jean Genet pour *Les Bonnes* ou par Bernard-Marie Koltès pour *Roberto Zucco* qui deviennent parcours tragiques) dans tout texte qui n'est pas pensé comme texte de théâtre mais qui peut devenir spectacle[13].

Nous irons plus loin en annonçant que tout spectacle (ou pièce de théâtre dans notre cas) peut à son tour donner naissance à une toute nouvelle œuvre, en rupture ou dans la continuité de son modèle. C'est ce que nous verrons ici : des pièces ayant un lien plus ou moins avoué ou recherché avec d'autres textes dramatiques devenus des « classiques modernes ».

1) Roberto(s)

Les pièces réunies dans ce chapitre semblent relever de la pratique dramaturgique appelée « théâtre documentaire » qui met à mal l'illusion théâtrale car elle expose les matériaux (le « tissu rhapsodique » tel que nous l'avons vu avec Enzo Cormann et son *Dit de Jésus-Marie-Joseph*) à la base du texte et les mécanismes du théâtre. Il y a là une fonction critique du théâtre qui va à l'encontre de la *mimêsis* et devient par-là même une composante du théâtre politique.

Parmi les diverses déclinaisons du théâtre documentaire, la dramaturgie dite *verbatim*, très répandue en Grande-Bretagne, repose sur des citations données par l'auteur sans commentaire ni réécriture comme le montre cette définition :

> … une forme de théâtre résolument fondée sur l'enregistrement audio, suivi d'une transcription des entretiens avec des gens « ordinaires ». Elle se produit dans le cadre de

[12] Antoine Vitez aurait utilisé cette formule en 1975 dans l'émission de Lucien Attoun « Théâtre ouvert », à propos de son spectacle *Catherine*, d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon, Denoël, 1934. Émission disponible sur : http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/audio/PHD99225530/catherine-d-apres-les-cloches-de-bales-d-aragon.fr.html. Voir aussi Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout » dans *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Georges Banu et Danièle Sallenave, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1991.

[13] Florence Fix, Sylvie Humbert-Mougin, Didier Souiller, Georges Zaragoza, *Études théâtrales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige manuels », 2005, p. 337.

> recherche dans une région particulière, d'un sujet à traiter, d'un problème, d'un événement, ou d'une combinaison de ces choses. La source première est alors transformée en texte qui sera joué, habituellement par les comédiens qui ont récupéré le matériau en premier lieu[14].

Ce modèle dramaturgique interroge le statut de l'auteur qui joue alors un rôle de « monteur », au sens cinématographique du terme. Le théâtre *verbatim* pose ainsi la question du statut de l'auteur dramatique : un auteur mérite-t-il encore ce nom s'il n'« écrit » pas ?

La citationnalité permet d'aller plus loin que le modèle *verbatim* en ce sens où elle autorise à ne pas respecter certains aspects du document de départ tout en exerçant sa propre créativité. Elle permet à l'auteur de reprendre sa place d'artiste créateur. Avec *R. S/Z.*, Joseph Danan écrit selon une dramaturgie qui emprunte à la fois à la citationnalité et au *verbatim*. Il s'approprie l'histoire de Roberto Succo, déjà à la base de la pièce *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès (texte étudié dans le chapitre consacré aux pièces écrites d'après un fait divers, nous ne reviendrons que ponctuellement sur ce texte). L'événement et les multiples textes qu'il a engendrés (romans, articles de presse et pièces de théâtre) deviennent un véritable matériau de travail.

a) L'auteur-enquêteur

Avec *R. S/Z.*, Joseph Danan ne se place pas dans une optique purement *verbatim* car les citations sont rares. Il donne toutefois, après la pièce, une bibliographie de ses sources : la presse quotidienne, un ouvrage consacré à Roberto Succo et deux citations de *Ce qui reste d'Auschwitz* de Giorgio Agamben.

Joseph Danan ne cite pas la pièce de Bernard-Marie Koltès parmi ses sources, mais la référence est implicite. S'il n'y a pas de citation à proprement parler de *Roberto Zucco*, le titre du texte de Danan rappelle que Koltès a modifié le nom de son personnage. Le fantôme mentionné dans le sous-titre, « Impromptu spectre », fait référence au « spectre de Koltès » (p. 97) qui hante toute la pièce. Le terme « impromptu » peut désigner, en littérature, une « Petite

[14] Derek Paget, « "Verbatim Theatre" : Oral History and Documentary Techniques », dans *New Theatre Quarterly*, n° 12, 1987, cité par Cyrielle Garson, « Le théâtre *verbatim* en traduction : une triple métamorphose » [en ligne], disponible sur http://blogs.univ-avignon.fr/ictt/files/2013/04/C._Garson_-_Th%C3%A9%C3%A2tre_verbatim_13-22.pdf [consulté le 02.03.14].

pièce de vers du genre épigramme, improvisée ou paraissant l'être[15]. » Plus spécifiquement, concernant le théâtre, cela définit une « Petite pièce de théâtre composée rapidement et gardant un caractère d'improvisation[16] ». Joseph Danan indique dans le texte même de sa pièce que l'esprit de « texte court » qui caractérise l'impromptu a disparu, que cela lui a comme « échappé » : l'histoire suit son cours sans qu'il ait la moindre maîtrise dessus, elle s'improvise au fur et à mesure que le temps passe. Les personnages font irruption dans les divers niveaux de pièce, ce qui détourne l' « enchaînement des faits » (pour reprendre l'expression d'Aristote) vers un événement inattendu. Nous retrouvons le caractère improvisé de l'impromptu sans sa brièveté. Quand le Chœur en fait la remarque auprès du personnage de l'Auteur à la hache (p. 97) : « un impromptu / et vous ne craignez pas que ce soit un peu long », celui-ci répond qu'il sera écourté. Pour cela, il dispose de l'instrument idéal puisque c'est l'Auteur « à la hache ».

Quant à la notion de « pièce de vers », le texte de Danan est composé d'une alternance de passages en prose et de passages en vers, comme le montre le prologue intitulé « Le spectre de R. S. » où l'Auteur à la hache est à la recherche de ce qui a interpellé Koltès, Danan et tant d'autres.

> Salut R. S. / sinistre héros / je viens te réveiller à nouveau / secouer ta poussière de mort / et je tremble / car c'est mon repos / aussi / que je secoue / je préfèrerais de loin te laisser tranquille / et que tu nous laisses tranquilles / nous / les vivants et les morts / ceux que tu as fait passer de vie à trépas / et les rescapés / les orphelins / les abîmés à vie / qui je suis ? / regarde / je suis l'auteur à la hache / et c'est à coup de hache que je te débusque maintenant / et te lève dans la poussière devant moi / ou peut-être est-ce toi / qui sortant de la tombe / m'as débusqué / je ne manque pas d'instruments / pas plus que toi d'armes / j'ai d'abord usé du crayon pour griffonner mes notes / du stylo puis de l'ordinateur / et aujourd'hui j'utilise la hache pour mettre en pièce ton corps / avant de la rapiécer comme je le pourrai / et le faisant / R. S. / héros de sinistre mémoire / je tâcherai de savoir ce que tu as dans le ventre / car le pourquoi / après tout ce temps / je ne l'ai pas encore trouvé / non le pourquoi de tes actes / si obscur soit-il / il est relativement simple / non / je pense au pourquoi de l'intérêt forcené que nous te portons / qu'est-ce qui nous intéresse en toi ? / qu'est-ce qui nous intéresse à ce point à toi / que nous écrivons des livres et des pièces / des films et des opéras / et voulons encore en écrire et en voir[17]

Ce n'est pas la schizophrénie du héros qui intrigue les artistes, car elle ne présente que peu de mystères : le pourquoi des actes de Roberto Succo est facile à expliquer. S'il a agi ainsi, c'est à cause de sa maladie non soignée qui provoquait de graves troubles du comportement facilement explicables. Ce qui intrigue l'auteur à la hache, ce n'est pas le tueur

[15] Trésor de la langue française informatisée, « Impromptu » [en ligne], disponible sur http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1420516515; [consulté le 02.03.14].
[16] *Idem*.
[17] Joseph Danan, *op. cit.*, p. 7.

en lui-même mais la fascination que ce cas continue d'exercer. C'est tout le paradoxe de Roberto Succo : « Son hyperlucidité et sa folie provoquent l'attirance et la répulsion mêlées… Que l'on convoque la psychiatrie (schizophrénie ?), les sciences humaines ou les systèmes philosophiques pour tenter de cerner le personnage, son énigme demeure[18]. » Malgré les progrès de la science et toutes les études qui pourront être faites, il restera à jamais des éléments qui échapperont à toutes tentatives d'analyse. C'est précisément ce phénomène qui intéresse Joseph Danan et qui est à l'origine de *R. S/Z*. Le titre évoque un texte de Roland Barthes, *S/Z*[19], où l'auteur étudie une nouvelle de Balzac, *Sarrasine* (1830), qui porte elle aussi sur les troubles de l'identité.

Le prologue donné ci-dessus joue le même rôle que son équivalent dans les tragédies grecques car il expose la situation. Il s'agit de comprendre non la maladie mais l'intérêt sans cesse renouvelé que suscite Succo, comme les héros mythiques qui fournissaient chaque année le sujet de nouveaux textes. Joseph Danan mène une enquête sur les origines de la fascination qu'exerce encore Succo, devenu héros mythique. Outre le prologue, Danan emprunte à la dramaturgie grecque le chœur et sa fonction de commentaire, celui-ci n'hésitant pas à interpeller l'Auteur à la hache.

> CHŒUR
> Pourquoi faites-vous ça ? / impossible / là-dedans / de démêler / les faits réels des autres / sans parler de l'ordre / que vous chamboulez / pour l'arranger à votre guise / prenez le mariage ensanglanté / par exemple / ça n'est pas avéré / c'est de l'invention pure et simple
> L'AUTEUR À LA HACHE
> Oui / c'est une fiction
> CHŒUR
> Pourquoi ? / alors que vous prétendez approcher au plus près / la vérité
> L'AUTEUR À LA HACHE
> La réalité des faits / en tout cas
> CHŒUR
> Vous n'avez pas répondu
> L'AUTEUR À LA HACHE
> Je ne sais pas
> CHŒUR
> Comment ça / vous ne savez pas ?
> L'AUTEUR À LA HACHE
> Ça s'est imposé à moi
> CHŒUR
> Vous êtes obscur / monsieur l'auteur / et vos intentions ne sont pas claires / vous avez toujours affirmé / que vous vouliez remonter à l'histoire véridique de Roberto Succo / ce que vous appelez la réalité des faits

[18] Jean-Claude Lallias, « Un tueur sur scène » dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, 1996, p. 130.
[19] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1970.

L'AUTEUR À LA HACHE
Je ne reviens pas là-dessus
CHŒUR
Et sans qu'aucune logique visible ne vous y contraigne / vous inventez une histoire particulièrement atroce
L'AUTEUR À LA HACHE
Oui
CHŒUR
Une histoire / qui vient de vous / on peut le dire comme ça / non[20] ?

L'Auteur à la hache se dédouane : lui n'a jamais montré la moindre velléité d'écrire une histoire de meurtre et de sang, c'est Roberto Succo qui s'est imposé. Pourtant, il a longtemps résisté puis, « un beau jour », la tentation est devenue trop forte. Il prend sa hache et commence à se renseigner sur Roberto, à faire son enquête. Celle-ci passe par la bibliothèque pour prendre connaissance de la presse quotidienne et des documents disponibles. « Avec un S ou un Z ? » lui demande la bibliothécaire car la pièce de Koltès est aussi importante, dans *R. S/Z.*, que les autres sources. L'Auteur à la hache lit (et c'est bien précisé en didascalie, p. 60) un extrait de *France-Soir*, le titre du journal est nommé dans le texte de la pièce. Nouvelle irruption du réel dans la fiction, voire mise en abyme du théâtre, la bibliothécaire dénonce elle aussi l'illusion du théâtre quand elle rapporte (p. 96) : « Je suis folle de joie / j'ai décroché le rôle de la bibliothécaire dans *R. S/Z. impromptu spectre*. »

La pièce joue sur plusieurs niveaux d'histoires et chaque niveau a son auteur. Pour le matériau « Succo », à l'origine de tout, il s'agit du spectre de Koltès, le premier à s'être intéressé à lui. Puis Danan lui-même, l'Auteur à la hache qui écrit une histoire dans laquelle un Écrivain part enquêter sur le mystère « Succo »… C'est ce que Barbara Métais-Chastanier appelle une dramaturgie de l'enquête, qui permet à l'auteur de mettre en scène à la fois le processus de recherche d'informations et lui-même.

> Les dramaturgies de l'enquête mettent en scène, de façon explicite, ce mouvement de recherche, ce processus d'exploration qui travaille le théâtre, en reconduisant l'autofiguration au seuil de la fiction : le mouvement d'étude qui porte le théâtre vers le réel est thématisé dans ces textes par une figure d'enquêteur qui est tout autant le porte-parole du dramaturge ou de l'auteur, que le délégué à l'examen pour le spectateur. Cette thématisation, qui porte dans l'espace du drame une dynamique d'interrogation à travers un personnage, donne des prises formelles et dramaturgiques à l'étude du dispositif de la figuration de soi.
> Si ses visages sont multiples, de L'Auteur à la hache dans *R. S /Z. impromptu spectre* de Joseph Danan […], le personnage de l'enquêteur convoque et interroge les deux pôles autour desquels s'articulent les entreprises autobiographiques classiques : la confession et le dispositif du procès. Cette figure interroge également les limites d'une pure adéquation entre

[20] Joseph Danan, *op. cit.*, p. 57-58.

> le personnage et l'auteur, la transposition autobiographique dans les dramaturgies de l'enquête ne se faisant qu'au prix d'une érosion, d'une altération de la consistance du sujet[21].

Joseph Danan se met à la recherche du « véritable » Roberto Succo, qui était de son vivant passé maître dans l'art de brouiller les pistes. Acteur-né, s'il a échappé à la police aussi longtemps, c'est qu'en plus du manque de coordination internationale, de son accent que les témoins ne perçoivent pas comme italien, il ne donnait pas son véritable prénom, garant de son identité. Quand Béatrice, une des filles rencontrées en boîte de nuit, lui demande son nom, il ose répondre « Robert », mais elle trouve que cela ne lui va pas. Il suggère alors « Angelo » puis « Marcello ». Pour Sandra, il sera « Andreas », mais encore une fois « Angelo » pour Daniela. Par ailleurs, il ne répond jamais directement aux questions. Il prétend tour à tour être un terroriste (p. 42) ou un agent secret (p. 64)… Il ira même jusqu'à dire aux agents de police venus l'arrêter : « Je ne suis pas Robert Succo » (p. 95) ce qui, dans sa bouche, prend une toute autre tournure qu'une simple volonté d'échapper à l'arrestation. La complexité de cette petite phrase sera un défi pour l'acteur qui joue ce personnage, ne pas donner à entendre que la maladie, mais une personnalité complexe dont la schizophrénie n'est qu'un élément… L'aveu final de Roberto est peut-être cet autodiagnostic désespéré : « Je suis fou » (p. 45). Derrière l'adjectif « fou » se cache toute la difficulté à comprendre Succo qui résiste à l'auteur-enquêteur. De l'aveu de l'Auteur à la hache, la maladie ne l'intéresse pas, c'est ce qui va au-delà de la schizophrénie qui interroge la fascination qu'exerce Succo.

Un élément frappant dans la longue cavale de Roberto est la grande solitude dont semble souffrir le tueur, repris dans *Roberto Succo* et *R. S/Z*. Ses propres parents, que Roberto a tués, ne savaient pas ce que vivait leur fils. Pourtant Roberto a cherché à s'expliquer, mais personne ne l'a entendu.

> LE PÈRE DE ROBERTO
> Qui m'a frappé. Ta mère, je l'ai tout de suite reconnue. Elle baignait dans son sang, son tablier couvrait son visage, mais je l'ai reconnue. Mais celui qui l'a frappé, non. J'ai vu une bête qui te ressemblait. Cet être, cette chose a bondi et m'a frappé mais je ne sais pas qui c'est.
> ROBERTO
> Mais tu le sais. Je l'ai dit à la police. Je l'ai dit aux juges. Je l'ai dit aux psychiatres. La terre le sait : c'était dans les journaux avec ma photo et la tienne, et le curé l'a dit à ton enterrement[22].

[21] Barbara Métais-Chastanier, « Écrire hors de soi : de la figuration à la délégation » dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (sous la direction de), *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011, p. 109.
[22] Joseph Danan, *op. cit.*, p. 70.

Joseph Danan poursuit son travail d'enquêteur et donne beaucoup de détails sur son héros dans ce court extrait : il a d'abord tué sa mère (qu'il surnommait « le dragon ») puis son père en Italie. Arrêté, jugé et condamné à l'hôpital psychiatrique, Roberto a été une première fois mentionné dans la presse. Discrètement, l'Auteur à la hache place des éléments autobiographiques afin que le lecteur/spectateur, s'il ne connaît pas encore « l'Ange noir », découvre ce fameux R. S/Z. Joseph Danan ne le désigne que par son seul prénom, opter pour l'une ou l'autre des orthographes connues de son nom de famille provoquerait la bascule du texte vers une réécriture de la pièce de Koltès ou vers l'adaptation du fait divers.

La confrontation entre l'Auteur à la hache (et non l'Écrivain) et Roberto advient à la fin de la pièce, lors de la dernière scène intitulée « Dans l'appartement vide ». Il s'agit d'une conclusion presque « logique » car l'Auteur à la hache veut en finir avec son obsession qu'il qualifie de « fièvre ». Il se découvre petit et sans arme face à un monstre, lui aussi issu de la mythologie grecque : « le délicat poète à la hache » doit affronter un minotaure. Il le compare à un taureau, il doit regarder sans ciller sa « face écumante / [son] mufle gigantesque ». Face à son héros, il trouve des éléments de réponse : ce qui le fascine tant chez R. S/Z., c'est son inhumanité. Roberto est une créature du fond des âges, mi-homme mi-animal, comme son père l'avait perçu.

Pour l'Auteur, une telle confrontation est dangereuse. Roberto refuse, comme à son habitude, de répondre à ses questions. Cependant, il propose de lui montrer comment se servir de la hache. La didascalie précise que Roberto prend l'objet des mains de l'Auteur. Le noir se fait sur scène. Le public n'entend que le bruit du coup de hache final, il ne peut que soupçonner l'identité de la nouvelle victime de Roberto. L'enquête de l'Auteur à la hache est finie, que ce soit dans le temps de la représentation ou le temps de l'histoire. À moins que Roberto mette fin à sa cavale meurtrière sans but, rappelons qu'il s'est suicidé en prison… Comment l'Auteur peut-il oublier, lui qui a déjà tant de mal à se défaire de son obsession ?

> Dans *R. S /Z. impromptu spectre* aussi, l'auteur, irréductible du réel, arpente l'espace d'une fiction dont il est lui-même la cause. Mais la pièce semble bégayer autour de son point d'origine, en nous livrant le portrait de deux auteurs : réplique violente et expéditive de L'Écrivain, L'Auteur à la hache parcourt le pendant sombre de cette enquête sur la fascination exercée par le mythe de Roberto Succo. Et l'idée de ce double est forcément troublante – troublante parce qu'alors deux sortes d'autres sont possibles : l'autre soi-même et l'autre que moi. Et l'on ne sait pas si ces deux personnages sont, comme l'affirme Jean-Pierre Ryngaert, "les deux versants d'un même personnage derrière lesquels on peut imaginer l'ombre de Danan" ou si "l'Auteur à la hache" ne serait pas une sorte de personnage mixte en qui se superposeraient les doubles traces du réel : les traits de Joseph Danan, dont le porte-parole le

plus proche dans la pièce serait encore "L'Écrivain", et ceux de Roberto Succo, l'"Ange noir" qui inspira Bernard-Marie Koltès[23].

Dans ce texte où réel et fiction se confondent, Danan prend plusieurs rôles pour mener à bien son enquête, tout comme son héros se crée de nouvelles identités à chacune de ses rencontres. *R. S/Z.* est une pièce complexe de par ses niveaux de lecture, ses sources documentaires, son jeu sur les frontières troubles entre réalité et fiction, les multiples spectres qui hantent cette histoire… Toute la difficulté de la pièce est concentrée en une scène que nous allons maintenant étudier en détail, qui s'intitule « Dans la nuit labyrinthique ».

b) « Dans la nuit labyrinthique »

Dans cette scène, les différents niveaux de la pièce se rencontrent, la situation de l'auteur, son histoire en cours d'écriture et le fait divers. Néanmoins, celui-ci prend la place d'un troisième niveau lointain mais immanent : « Il est vrai que le fait divers, le plus souvent, est relativisé, décentré, voire remisé en marge de la pièce[24]. » La cavale de Roberto Succo devient un prétexte à l'enquête des doubles de Danan, l'Auteur à la hache et l'Écrivain, qui se débattent eux aussi avec l' « Ange noir ».

L'Écrivain se trouve dans un hôtel près d'Annecy où il explique qu'il écrit une pièce d'après des faits qui se sont déroulés non loin de là. Il fait la lecture à la Serveuse d'un extrait de dialogue entre Charles et Cécile, une scène qui lui pose des difficultés. Il a l'impression de se poser en voyeur, problème qui disparaît avec « Roberto le violeur » (p. 39). La Serveuse remarque qu'il l'appelle toujours par son prénom. C'est normal, ils sont devenus « assez proches », c'est pourquoi il peut l'appeler par son vrai prénom. Roberto fait irruption dans l'auberge du lac, il menace Cécile et Charles. La Serveuse trouve que c'est un bel homme mais elle a quand même peur pour Cécile. Elle semble assister à l'histoire en spectatrice : prise dans l'illusion, elle oublie que l'Écrivain est à ses côtés, qu'il peut décider que Roberto fasse ou non du mal à Cécile. Il y a un répit dans l'histoire sanglante, le personnage féminin

[23] Barbara Métais-Chastanier, *op. cit.*, p. 110. Pour la citation dans la citation, voir Jean-Pierre Ryngaert, « Pouvoir d'un spectre » dans Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (sous la direction de), *Tout contre le réel*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'esprit des lettres », 2008, p. 406.
[24] Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 1981, p. 178.

gagne du temps, elle le conduira là où il veut. Ils passent alors de la chambre à l'intérieur d'une voiture, la rupture dans l'enchaînement des faits surprend la Serveuse. Danan expose certains principes dramaturgiques déjà adoptés par Koltès, qui reprenait le principe du drame à stations : « Rompant en apparence avec les dramaturges explorées dans les œuvres antérieures, la pièce se compose de "stations" un peu comme dans le théâtre médiéval. Quinze scènes linéairement enchaînées qui sont autant d'étapes du personnage de Zucco sur un chemin énigmatique[25]. » Le côté un peu « heurté » du drame à stations, avec ses changements brusques de lieu, peut déstabiliser le spectateur plus habitué à une certaine linéarité, souvent induite par le cinéma. L'Écrivain n'oublie pas qu'il écrit du théâtre.

L'ÉCRIVAIN
Maintenant ils sont dans la voiture.
LA SERVEUSE
Ah bon ?
L'ÉCRIVAIN
On n'est pas au cinéma.
LA SERVEUSE
Je vois. Et alors ?
L'ÉCRIVAIN
Alors, rien. Je n'ai pas envie de l'écrire.
LA SERVEUSE
Raconte-moi !
L'ÉCRIVAIN
Ils ont roulé jusqu'à un petit bois et là il l'a forcée à se déshabiller[26].

L'histoire principale (l'Écrivain écrit une pièce à propos d'« une sorte de *serial killer*[27] ») et l'histoire secondaire (la fiction avec Roberto) créent un univers où réalité et fiction se mêlent en cette « nuit labyrinthique ». Le titre de la scène nous prévient que nous allons perdre nos repères… Toutefois, celui qui aura le dernier mot, le « *final cut* », sera Joseph Danan qui découpe son histoire, à un troisième niveau de lecture.

Roberto est nerveux lors de la rencontre suivante. Il ne cesse de répéter : « Je te tue » qui était un tic de langage de Succo, régulièrement mentionné dans les sources documentaires. Le tueur donnait une grande importance aux mots, comme s'ils avaient un pouvoir magique : dire « Je te tue » équivaut à l'action elle-même. La formule « Je suis fou » doit à la fois faire peur à Nicole Vuillet chez qui Roberto s'est introduit et lui donner les clés de son comportement étrange, même pour lui-même. Il ne semble pas savoir pourquoi il est là, il demande de l'argent puis change d'avis pour une voiture, il veut que Damien, le fils

[25] Jean-Claude Lallias, *op. cit.*, p. 128.
[26] Joseph Danan, *op. cit.*, p. 42.
[27] *Ibid*., p. 32.

adolescent de Nicole Vuillet, les conduise… Son agitation peut passer pour une crise ou une phase aigüe de la maladie, à tel point qu'il cherche à s'en servir pour forcer ses victimes à lui obéir. Malgré toutes ces indications qui laissent présager le pire, il abandonne Nicole Vuillet et son fils Damien nus dans une décharge mais sains et saufs. Ce qui fait dire à la Serveuse : « Finalement, il n'est pas très dangereux. »

L'histoire continue et se répète, comme si Roberto était pris dans un cycle infernal. La cavale se poursuit, il rencontre des gens, qu'il tue ou non selon des critères qui n'appartiennent qu'à lui. Il pénètre chez un médecin, le docteur Francine Chazal. Le public attend un diagnostic du médecin qui reste assez passif devant l'agitation du malade, ce qui provoque un contraste intéressant de jeu sur scène : Francine est calme, pas encore bien réveillée, à sa routine du quotidien. En face d'elle, Roberto est agité, il ne tient pas en place. Ses propos sont peu cohérents et il doit faire plein de gestes nerveux, transpirer. Il lui demande néanmoins d'examiner son corps tout de suite (la précision est intéressante, la schizophrénie n'a que peu d'incidence sur le physique) car il se « sent » malade. Il ne dort plus depuis plusieurs nuits et compense avec des amphétamines, ce qui doit accentuer sa crise.

> ROBERTO
> Je ne bois jamais de café. Ça m'énerve.
> Examinez-moi. Vous êtes médecin, examinez mon corps.
> FRANCINE CHAZAL
> Prenez rendez-vous à mon cabinet, venez me voir en consultation, et je vous examinerai.
> ROBERTO
> Non. Je voudrais que vous examiniez mon corps tout de suite.
> FRANCINE CHAZAL
> Vous ne vous sentez pas bien ? Vous êtes malade ?
> ROBERTO
> De la tête. Mais je ne crois pas à l'âme. C'est pourquoi je vous demande d'examiner mon corps. Pour savoir ce qui ne va pas dans ma tête. Vous croyez à l'âme[28] ?

Discours étrange et confus : Roberto pressent que l'origine de sa maladie se trouve dans sa tête, qui est aussi le siège de l'âme. S'il ne croit pas à l'âme, sa tête est absente de son schéma corporel. Or, un organe ou un membre qui n'existe pas ne peut pas être malade. C'est donc son corps qui est malade puisqu'il n'a pas de tête. Quand Roberto commence à s'intéresser à la femme et non plus au médecin, la Serveuse demande à l'Écrivain d'arrêter. L'ordre est toutefois ambigu : que doit-il cesser, son récit ou d'imaginer tous les actes répréhensibles commis par Roberto ? Or, dans le cadre du théâtre documentaire, voire même de la citationnalité qui ouvre la création à un plus grand nombre de possibilités, l'écrivain

[28] *Ibid*., p. 54-55.

n'est pas totalement libre de ses choix : « Je vous ai déjà dit que je ne pouvais rien faire. » Au pourquoi de la Serveuse, il répond : « C'est la réalité. » Roberto a tué le médecin, l'Écrivain ne peut pas effacer les faits. Un tueur en série ne peut pas devenir innocent de tout ce qu'on l'accuse car « C'est la réalité »... Le théâtre documentaire permet d'exposer la dramaturgie ainsi que les matériaux à la source du travail artistique, comme le fait la recherche génétique littéraire.

> La recherche génétique aura toujours pour tâche de montrer par quel ensemble d'opérations une invention advient, par quelles propriétés progressivement mises en place celle-ci occupe précisément l'espace par lequel l'œuvre se détache de tout ce qu'il y a eu avant elle (d'où sa valeur d'écart, de singularité, de transgression, tout en intégrant suffisamment de cet avant pour être comprise[29]).

Danan, à travers ses personnages/miroir, fait cet aveu : il a intégré un ensemble d'informations à propos de Roberto Succo, pour, par la suite, décider de l'amener dans une toute autre direction…

Le Chœur souligne cette critique constante du texte par son auteur. Il intervient à nouveau « dans la nuit labyrinthique » pour interpeller l'Auteur à la hache sur ses choix. Celui-ci est considéré plus responsable que l'Écrivain, étant lui-même un personnage fictif… Le Chœur accuse alors l'Auteur à la hache de ne pas respecter les faits et donne le « mariage ensanglanté » comme étant inventé de toutes pièces. Si l'Écrivain était contraint par la réalité des faits, l'Auteur à la hache revendique la part fictionnelle de son œuvre. C'est tout le paradoxe de *R. S/Z.* : comment trouver une liberté artistique dans le théâtre documentaire ? Toute création n'est-elle pas une trahison du matériau de travail ? Le Chœur ne manque pas de soulever cette contradiction : « Vous êtes obscur / monsieur l'auteur / et vos intentions ne sont pas claires / vous avez toujours affirmé / que vous vouliez remonter à l'histoire véridique de Roberto Succo / ce que vous appelez la réalité des faits ». L'Auteur à la hache a perdu son objectivité d'enquêteur, il se laisse entraîner dans l'univers sanglant de Roberto et invente « une histoire particulièrement atroce ». Il ne peut plus mener à bien son projet.

À un autre niveau, cela pose la question de l'enquête de Joseph Danan : quelle est la part de projection de l'auteur dans ces deux personnages ? Et l'une des figures est-elle plus proche de son créateur ? L'Écrivain, qui tente désespérément de résoudre l'énigme « Succo » ou l'Auteur à la hache, qui se laisse aller à imaginer des événements qui ne se sont jamais produits ?

[29] Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 228.

> Parfois, les représentants de l'écrivain, parfaitement nommés et désignés, mettent bas les masques et interviennent dans la fiction comme des alter egos de l'auteur. Un bon exemple est *R. S/Z.* de Joseph Danan où deux figures apparaissent, l'Auteur et l'Écrivain, qui se partagent la lourde tâche d'affronter le personnage du tueur et de mener l'enquête sur la fascination que le meurtrier exerce sur le public (tout particulièrement après *Roberto Zucco* de Koltès)[30].

Joseph Danan et ses deux créations, moitié créatures-moitié doubles dramatiques, mènent l'enquête, sur les traces de ce tueur fascinant… L'enquête devient plus intime, de l'ordre de la confession : « À l'expression claire de soi, le théâtre de l'enquête substitue l'extorsion de l'aveu. Et cet autre – contraint au péril de la question – c'est Roberto Succo, soumis à la double enquête de l'écrivain et de l'auteur à la hache[31]… » Malgré cette recherche menée sur le double ultime de l'auteur dramatique, Roberto Succo ou Roberto Zucco, il reste un élément diffus, quelque chose qui ne se résout pas, un nœud impossible à défaire. Cette énigme, c'est ce qui nourrit, encore et encore, l'exploration par l'art des mystères humains, des monstres comme on les appelle parfois.

2) Léa, Christine, Hilda, Corinne…

L'adaptation du fait divers au théâtre est l'occasion de s'inspirer de ce que les journalistes appellent parfois un « accès de folie meurtrière ». La pièce la plus connue écrite d'après cette source d'inspiration est certainement *Les Bonnes* de Jean Genet où l'on retrouve une fascination de l'auteur pour un fait divers. Dans le préambule de la pièce intitulé « Comment jouer les *Bonnes* », Genet se projette dans son œuvre dans un but quasi psychanalytique, pour lui-même et pour le public : « c'est un conte, c'est-à-dire une forme de récit allégorique qui avait peut-être pour premier but, quand je l'écrivais, de me dégoûter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais, le but second d'établir une espèce de malaise dans la salle…[32] » Ce malaise, Marie NDiaye le suscite elle aussi avec le mécanisme implacable de la destruction du personnage éponyme à l'œuvre dans *Hilda*.

[30] Jean-Pierre Ryngaert, « Speech in Tatters : The Interplay of Voices in Recent Dramatic Writing », traduction personnelle, dans Josette Féral et Donia Mounsef (sous la direction de), *The Transparency of the Text*, New Haven/Londres, Yale University Press, coll. « Yale French Studies », 2008, p. 20.
[31] Barbara Métais-Chastanier, *op. cit.*, p. 112.
[32] Jean Genet (1947), « Comment jouer les *Bonnes* » suivi de *Les Bonnes*, Décines, L'Arbalète, 1976, p. 10.

a) Les « brebis enragées[33] »

Ce « récit allégorique » suit les actes des sœurs Christine et Léa Papin, femmes de service dans une maison bourgeoise, qui finissent par assassiner et littéralement massacrer leurs employeuses le 2 février 1933 au Mans. Ce qui est devenu « l'affaire Papin » a donné à réfléchir à la France entière par de multiples aspects : la psychologie des deux sœurs (on a parlé d'homosexualité latente, de relation dominante/dominée), la précision avec laquelle elles ont mutilé le corps (comme un lapin préparé pour la cuisine), l'absence de préméditation apparente et évidemment la différence de niveau social entre les victimes et les meurtrières dans une optique de lutte des classes. À l'époque, un journal posait cette question : « A-t-on condamné deux folles ? » car là encore ce meurtre ne paraissait pas explicable autrement. Les experts psychiatres nommés avaient conclu que les deux sœurs étaient responsables de leurs actes, idée remise en question lors du procès par le docteur Logre et plus tard par Lacan dans son article « Motifs du crime paranoïaque : le crime des sœurs Papin », paru dans la revue surréaliste *Le Minotaure*[34]. Nous voyons ici que, dans le cas des sœurs Papin, le fait divers est étroitement lié à la maladie mentale à travers les expertises et contre-expertises psychiatriques, déterminantes pour les conclusions du procès. Dans son dernier ouvrage paru en 2013, Jean-Baptiste Pontalis témoigne de l'attrait que peuvent encore exercer les sœurs Papin.

> Et puis voici que m'apparaissent, plus énigmatiques encore que Violette Nozière, plus chargées de mystères, comme si elles émanaient de quelque terreur nocturne de notre enfance ou des *Chants de Maldoror*, les sœurs Papin. Elles inspirèrent Jacques Lacan dans son article, paru dans *Le Minotaure*, ou les motifs de crime paranoïaque ; plus tard, Jean Genet avec sa pièce *Les Bonnes* (1942) qu'accueillit la vénérable Comédie-Française… Leur cas, plus ou moins transposé, donna lieu à plusieurs films dont le plus intense à mes yeux est celui de Nikos Papatakis, *Les Abysses* (1962). On dirait que ces sœurs sont une source inépuisable d'inspiration et que, telles des figures de la tragédie grecque, nous ne parvenons pas à nous en délivrer, tant elles transcendent le temps.
> En 1933, date du crime qu'elles commettent, la même année que celui perpétué par Violette Nozière, elles font la couverture de *Détective*, un hebdomadaire consacré aux faits divers, journal patronné, on l'oublie parfois, par Gaston Gallimard… La photographie a pour titre *Les*

[33] « Deux anges ? Non ! Deux monstres… » dans *Détective*, 9 février 1933, cité par Sylvie Châles-Courtine, « La construction des figures criminelles dans les faits divers du XIX^e^ et XX^e^ siècles » dans *Médias & Culture*, numéro spécial, 2008, p. 57.

[34] Voir l'analyse psychiatrique des sœurs Papin dans l'article « Christine et Léa Papin » de Marie-José Durieux-Thuin et François Pondevie dans Jean-Marc Alby, André Bourguignon et Philippe Parquet (textes réunis par), *Psychoscopie*, Paris, Josette Lyon, 1993.

brebis enragées et, pour légende, ces mots qui font du lecteur le témoin de l'horreur du crime : "Deux anges ? Non ! deux monstres qui, au Mans, arrachèrent les yeux de leurs patronnes. Orbites vides, crânes défoncés, mais, vivantes encore, les victimes moururent après une atroce agonie."
Comme elles sont belles, ces deux sœurs, avec leurs robes noires, la collerette blanche, leurs lèvres charnues, leur regard farouche ! Elles paraissent être des jumelles, même si l'aînée, Christine, a 28 ans et la cadette, Léa, 21. On devine qu'elles sont inséparables, qu'il y a entre elles, signé à jamais, un pacte d'alliance. Une alliance ne se scelle-t-elle pas toujours contre un adversaire, imaginaire ou réel ?
Elles étaient domestiques – on ne parlait pas encore à l'époque d'"employées de maison". Elles n'étaient pas maltraitées, mais elles étaient domestiques et les domestiques sont là pour servir, pour obéir, ils sont, par leur fonction, voués à la soumission. Dans leurs déclarations succédant à leur arrestation – opérée, soit dit en passant, par des gardiens de la paix nommés Ragot et Vérité – les deux sœurs ne se plaignent pas de leurs patrons. "Puisque j'y restais, dit Christine, c'est que j'y étais bien. Si nous leur en avions voulu, nous ne serions pas restées."
Et puis, un soir, elles tuent sauvagement – elles ne le nient pas – leur patronne, Mme Lancelin, et la fille de celle-ci (le mari était de sortie). Elles les frappent avec un couteau de cuisine, un marteau, un pot en étain (le médecin légiste parlera d'un "raffinement de cruauté"). "Nous avons changé plusieurs fois les instruments de l'une à l'autre, dira Christine, c'est-à-dire que j'ai passé à ma sœur le marteau pour frapper et elle m'a passé le couteau." Je le disais, ce sont deux sœurs inséparables. Il n'y a d'échange qu'entre elles. Après le meurtre, elles montent dans leur chambre, se disent "C'est du propre !", nettoient les instruments tachés de sang, se lavent, puis se couchent, serrées l'une contre l'autre. Le président du tribunal leur demandera si leur relation n'était pas "amorale", autrement dit sexuelle. Elles la nièrent. Je les croirais volontiers et invoquerais plutôt un inceste psychique.
Les sœurs diront que Mme Lancelin les épiait, qu'elle était toujours derrière leur dos, qu'elle ne cessait de les surveiller, que, par exemple, "elle mettait des gants blancs pour s'assurer qu'après le ménage il ne restait pas sur les meubles un grain de poussière". Ce qu'elles ne disent pas, c'est que le domestique aussi épie, en sait long sur ce que croient cacher leurs patrons. Il pourrait révéler bien des secrets du jour et de la nuit.
Alors, le crime, peut-on le comprendre ? Faut-il le comprendre ? La clé de l'énigme réside peut-être dans ces mots de Christine : "Nous (notons le "nous") avons montré notre force, voilà assez longtemps que l'on est domestique." *Notre force*[35].

Ce qui a autant intrigué les lecteurs de la presse de l'époque, ce sont les multiples interprétations données à ce meurtre. Dans une tendance marxiste-léniniste, on a pensé qu'il s'agissait d'un assassinat quasi politique, d'un acte de rébellion de travailleuses exploitées par la petite bourgeoisie.

Leur possible maladie mentale a été longuement discutée elle aussi, plusieurs diagnostics ont été avancés. S'il existe des points communs entre le crime des sœurs Papin et *Les Bonnes*, il n'est pas du tout avéré que le texte dramatique de Genet soit une adaptation du fait divers de 1933. Dans le préambule intitulé « Comment jouer *Les Bonnes* » qui paraît avec la pièce depuis 1963, Genet n'écrit pas un mot à propos des sœurs Papin. Il n'évoque pas non plus une quelconque source d'inspiration contrairement à Michel Vinaver pour son *Portrait d'une femme* ou Bernard-Marie Koltès avec *Roberto Zucco*. Genet brouille les pistes car il

[35] Jean-Baptiste Pontalis, *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 46-49.

devait connaître les sœurs Papin en tant que lecteur assidu de *Détective* (revue citée à plusieurs reprises dans *Les Bonnes*) mais, interrogé sur la genèse de la pièce, il évoque la grande influence de Jouvet sur son travail (c'est lui qui aurait mis en forme la première version produite par Genet et Jean Cocteau aurait trouvé la fin inspirée par sa chanson *Anna la bonne*). Vingt ans plus tard, il parle d'une commande.

> *Sur ces deux sources, il convient de ne s'appuyer qu'avec prudence. S'il est vrai que maints détails sont identiques dans* Les Bonnes *et dans la chanson de Cocteau, s'il est vrai que Solange et Claire ressemblent aux sœurs Papin, non par leur acte, mais par leur psychisme torturé, les convergences cessent vite d'être significatives. Autant les sœurs Papin s'enfermèrent dans un mutisme qui contribua pour beaucoup à leur image de monstres, autant les bonnes de Genet sont loquaces, poussant l'introspection jusqu'aux raffinements psychologiques les plus subtils, avec une jubilation de jongleuses de mots. De plus, sans être l'inventeur du procédé, Genet fait reposer la dramaturgie de sa pièce sur l'emboîtement du théâtre dans le théâtre et le dédoublement à vue des personnages, avec cette idée, assez pirandellienne, que le théâtre finit par déteindre sur la vie et la dévorer : il agit en artiste, non en chroniqueur judiciaire*[36].

Le démarche de Genet n'est pas du tout la même que celle de Danan et de son enquête. Il s'est peut-être, ou peut-être pas, inspiré du crime des sœurs Papin. Si ce n'est pas le cas, la pièce est le récit d'un jeu qui tourne mal, la cérémonie arrivant enfin à son paroxysme. Même si Solange et Claire sont de pâles copies de Léa et Christine, *Les Bonnes* ne présente pas les critères que nous avons utilisés pour établir le choix de nos pièces à l'étude : pas de traitement ou de diagnostic, de personnage de médecin, un lieu clos mais qui n'est pas un hôpital psychiatrique…

Si le modèle est écarté de notre corpus, nous nous intéresserons à un texte qui relève de la citationnalité et rappelle, par certains aspects, *Les Bonnes*, à savoir *Hilda* de Marie NDiaye. Nous avons écarté la pièce de Jean Magnan inspirée du crime des sœurs Papin *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*[37]*...* car il a choisi de s'affranchir de l'héritage encombrant que représente le texte de Genet et de retourner aux sources documentaires : « J'ai lu la pièce de Genet bien sûr, mais je l'ai ignorée dans le travail. Ce qui, en fait, m'a le plus servi c'est le texte de Lacan paru en 1933 au moment du procès, publié en annexe de sa thèse et qui traite des "motifs du crime paranoïaque[38]". » Marie NDiaye, quant à elle, a choisi

[36] Michel Corvin, « Préface » dans Jean Genet, *Les Bonnes*, version définitive (1968) suivie de la première édition éditée (1947), édition présentée, établie et commentée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001, p. V-VI.
[37] Jean Magnan, *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide…*, Quimperlé, La Digitale, 1978.
[38] Jean Magnan, « Et pourtant ce silence ne pouvait être vide » dans *Théâtre/Public*, n° 22-23, 1978, p. 62.

de se placer dans la citationnalité en s'appropriant le matériau du fait divers et la pièce de Genet pour en faire une toute autre pièce.

b) Hilda, « ce petit chat perdu[39] ! »

Hilda est le premier texte dramatique de Marie NDiaye, écrit après de nombreux romans salués par la critique. La citation et la maladie mentale, dans cette pièce, sont toutes deux liées à ce classique moderne, *Les Bonnes* de Jean Genet, comme le souligne Nathalie Wacker.

> En effet ces citations enlisent les personnages dans des représentations figées, leur imposant de la sorte un rôle dont ils ne cherchent plus à se défaire. Dans *Hilda* notamment, le discours de Mme Lemarchand sur Hilda lui assigne une identité partielle, liée à sa fonction, et la façonne à l'image de ce qu'elle attend d'une domestique. Comme en témoigne la mention des sœurs Papin dans une autre œuvre de Marie NDiaye[40], l'auteur connaissait le fait divers à l'origine des *Bonnes* de Jean Genet ; il est aisé de voir dans Hilda l'écho de cette pièce, non seulement dans le caractère ambigu de Madame, mais aussi et surtout dans l'exploitation à outrance de cette aliénation dont souffraient déjà les bonnes chez Jean Genet. Confusion des identités, mimétisme, robes de Madame attribuées à Hilda… bien des éléments laissent présager chez le spectateur un crime semblable. Or, Marie NDiaye renonce à la vengeance des deux sœurs, Hilda et Corinne ; la maîtresse de maison désamorce leur révolte en s'appropriant les discours gauchistes qui pourraient légitimer leur rébellion. La citation permet ainsi une relecture des conflits de classe, tandis que le potentiel dramatique est désamorcé pour mieux contraindre le personnage[41].

Dominique Rabaté, dans son ouvrage consacré à Marie NDiaye, analyse ce changement comme « le moyen d'un déblocage et la poursuite, par un autre biais, du même travail sur le langage et sur la représentation des relations humaines mises à nu[42] ». Avant la lecture, nous sommes ainsi prévenus : *Hilda* portera sur le langage et sur les relations humaines, mais celles-ci seront déséquilibrées et perverties à travers un schéma qui rappelle le

[39] Marie NDiaye, *Hilda*, *op. cit*., p. 69.
[40] Marie NDiaye, *Autoportrait en vert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 74 : « nous allons prendre le train à Bordeaux, elle et moi, jusqu'à Paris, afin de rendre visite à mes deux sœurs dont je me suis soudainement rappelé l'existence en lisant une *Vie des sœurs Papin*, et ce souvenir de leur présence obscure quelque part en banlieue m'a remplie d'inquiétude et de remords en me faisant penser que si je vivais très bien sans les voir ni songer à elles, il en allait peut-être différemment pour ces deux filles qui, à l'exception de ma mère maintenant exilée et mon père indifférent ; n'ont que moi comme proche parente ».
[41] Nathalie Wacker, « Marie NDiaye, Marie Redonnet, Enzo Cormann… Usage subversif de la citation dans le théâtre contemporain », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (textes réunis par), *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010, p. 107.
[42] Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Culturesfrance/Textuel, 2000, p. 43.

tableau clinique de la sociopathie. Genet exposait déjà ce mécanisme qu'il appelait la « cérémonie ».

- Un prénom bien mal porté

Hilda est le prénom d'une jeune femme, mère de famille d'un milieu modeste, que Mme Lemarchand, mère de famille d'un milieu aisé, souhaite engager comme « femme de corvée et de devoir, une femme de service » (p. 10). Or, très vite, deux choses apparaissent : l'insistance de Mme Lemarchand à vouloir à tout prix Hilda semble suspecte et, bien que la pièce s'intitule *Hilda*, nous ne l'entendrons jamais prononcer un mot. Nous ne la verrons même jamais sur scène, contrairement à ce que laisse entendre le titre de la pièce : Hilda est le centre de la pièce, les autres personnages ne parlent que d'elle, qui est « partout, obsédante et évanescente, sans n'avoir plus rien de tangible, rien de réel, comme un mirage ou un morceau de cire qui ne serait fait que de la valeur que les autres veulent bien lui attribuer, valeur monétaire et amoureuse indistinctement[43] ».

Chez le spectateur, la pièce se déroule en deux temps : il attend l'apparition de Hilda puis, une fois qu'il a bien compris qu'il ne verrait pas ni n'entendrait Hilda, son attention se concentre sur les autres personnages, incarnés sur la scène. Toute la pièce se déroule entre trois personnages qui se disputeront Hilda : Mme Lemarchand, Franck Meyer (son mari) et Corinne (sa sœur). Là encore, ce schéma triangulaire nous ramène aux *Bonnes* : « Dans le théâtre de Jean-Paul Sartre et de Jean Genet, déjà, notamment dans *Huis-clos* et *Haute surveillance*, le jeu de trois personnages est utilisé pour mettre en relief des conflits fondamentaux. Chez Sartre et Genet, ces personnages se trouvent dans des espaces clos, pareils aux prisons[44]. » Cette idée d'enfermement se trouve aussi dans le théâtre de Marie NDiaye où le lieu de l'histoire est un espace unique. Il s'agit avant tout d'une question de pouvoir sur l'autre et d'une emprise à la limite de la perversion.

> Les pièces de Marie NDiaye contiennent maints exemples de ce que Dominique Rabaté a appelé le "schéma de domination" : par exemple l'éducation que Mme Lemarchand propose

[43] *Ibid.*, p. 49.
[44] Ursula Hennigfeld, « Humain, trop humain, rien d'humain : le théâtre de Marie NDiaye » dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (sous la direction de), *Une femme puissante*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, p. 179.

> pour Hilda feint de la préparer au combat politique, à la lutte de classe et de guerre. Mais il s'agit avant tout d'exercer une contrainte, une surveillance et de la dominer totalement. Ainsi formée, Hilda doit agir comme surveillante. […]
> Comme Foucault l'a démontré dans *Surveiller et Punir*, la discipline procède d'abord de la répartition des individus dans l'espace. Selon lui, le sujet qui transgresse la frontière intériorise cette frontière et incorpore en même temps l'autre. Les frontières sociales, représentées par des espaces verrouillés, sont omniprésentes dans les pièces de Marie NDiaye[45].

La surveillance exercée est facilitée par un petit espace, ce qui permet de mieux jouer avec la vision du spectateur et son désir de voir apparaître enfin Hilda qui demeure, jusqu'à la fin de la pièce, un fantasme. Chaque personne présente dans le public peut imaginer pourquoi ce personnage fascine autant : un charisme particulier ? Une grande beauté ? Des questions qui resteront sans réponse et donc produiront une certaine frustration chez le spectateur, du fait que Marie NDiaye joue avec la notion de personnage principal. Cette entité concentre l'attention sur elle, la pièce porte son nom en guise de titre ; mais ici, le fantôme de Hilda déjoue cette tradition et met en avant la lutte entre Mme Lemarchand et Franck.

Mme Lemarchand, sans connaître Hilda, s'est comme « entichée » d'elle. Tout chez Hilda lui paraît idéal, désirable, en parfaite adéquation avec ce qu'elle attend d'une « femme de peine » (l'expression se trouve p. 22). Tout commence par son prénom qui l'obsède de façon insensée.

> MME LEMARCHAND. – […] et qu'elle s'appelle Hilda. Est-il exact qu'elle s'appelle Hilda ? Comment cela est-il possible ? Hilda.
> FRANCK. – C'est bien le prénom de ma femme, oui.
> MME LEMARCHAND. – Celle que nous avions jusqu'à présent s'appelait Monique. Et nous avons eu Françoise, Consuelo, Brigitte, Yvette, Françoise, Brigitte. Jamais aucune de nos femmes ne s'est prénommée Hilda, jamais. […] Aussi je veux Hilda[46].

Dès le début de la pièce Mme Lemarchand répète à l'envi le prénom « Hilda » : elle semble s' « enivrer » de ce prénom. Marie NDiaye l'a choisi « vraiment à cause du *son* Hilda, de la *musique* Hilda[47] » : d'origine germanique, il signifierait « combat ». Cela évince les interprétations qui pencheraient vers une vision contemporaine de l'esclavage à travers une approche racialisée. La pièce ne peut pas se résumer à une confrontation entre une bonne (d'origine africaine, dans un hommage maladroit à l'auteur) et sa maîtresse blanche. Pauvre Hilda, son si joli prénom « blanc » causera sa perte.

[45] *Ibid*., p. 189-190.
[46] Marie NDiaye, *op. cit.*, p. 7-8.
[47] Andrew Asibong, Shirley Jordan et Marie NDiaye, « Rencontre avec Marie NDiaye », dans *Revue des sciences humaines*, n° 293, 2009, p. 190.

Il ne faut pas oublier que nous sommes au théâtre, et Marie NDiaye cherche clairement à créer un effet de langage : ce prénom musical, sans cesse répété, donne un rythme et une mélodie au texte. Il fonctionne comme un leitmotiv qui revient éternellement, fait grandir l'envie chez le spectateur de voir enfin Hilda, qui doit lui paraître exceptionnelle pour susciter autant de désirs chez Mme Lemarchand. Attente sans fin ni satisfaction, comme pour les personnages de *En attendant Godot* de Samuel Beckett : toute la pièce est basée sur une croyance jamais satisfaite. Dominique Rabaté relève à ce propos que « Le théâtre de Marie NDiaye joue avec une redoutable efficacité du hors-scène […] : spatial pour ce qui concerne les personnages que l'on ne voit jamais[48]… » Ainsi, les personnages racontent en permanence la vie de Hilda, exclue de la scène. La pièce se déroule sur des pas de porte qui limitent la vision du public. Le pouvoir appartient à ceux qui peuvent se déplacer. Or, Hilda est enfermée… En tant que spectateur, notre désir de voir enfin Hilda va jusqu'à nous transformer en doubles de Mme Lemarchand à l'issue de cette première scène, mais contrairement à elle nous ne rencontrerons jamais Hilda qui restera un fantôme de coulisses. Le public devient à son tour un « monstre du désir » à l'image de Mme Lemarchand.

Parmi tous les prénoms de ses précédentes femmes de peine, aucun ne la passionne autant, elle a choisi Hilda sans la connaître, à partir de son seul prénom et ce qu'on a pu lui dire à propos d'Hilda. Et très vite son désir se fait impérieux, voire même menaçant. L'entretien d'embauche d'Hilda se fait entre Franck et Mme Lemarchand, sur le pas de la porte de la demeure de celle-ci, un lieu étonnant pour une telle conversation… Ne pas faire entrer le mari de sa nouvelle femme de peine est bien sûr un choix délibéré : « Le droit ou le refus d'accéder à un certain territoire désigne autant l'appartenance des personnages à certaines familles, groupes ou classes sociales – donc des communautés imaginaires socialement construites – que leur propriété[49]. » Dans *Les Bonnes*, Madame insiste sur le fait que la cuisine est le territoire de Solange et Claire. La maison bourgeoise est divisée en petits royaumes où chacun règne jalousement et c'est un autre point rapproche la pièce de Jean Genet et celle de Marie NDiaye : la question du rapport entre les classes sociales.

> Privé de tout par la bonté des autres, Genet dira plus tard sa haine de toute générosité qui s'exerce de haut en bas :
> "Madame est bonne ! Madame nous adore. Elle nous aime comme ses fauteuils… comme son bidet, plutôt comme le siège en faïence rose de ses latrines. Et nous, nous ne pouvons pas nous aimer… la crasse n'aime pas la crasse. C'est facile d'être bonne, et souriante et douce… quand on est belle et riche. Mais être bonne quand on est bonne !"

[48] Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 51.
[49] Ursula Hennigfeld, *op. cit*., p. 192.

Une dame lui disait : "Ma bonne doit être heureuse, je lui donne mes robes.
– Très bien, répondit-il. Vous donne-t-elle les siennes[50] ?"

La générosité condescendante est aussi à l'œuvre chez Marie NDiaye. Madame Lemarchand est très sûre de son bon droit car, selon elle, beaucoup de femmes en ville voudraient le poste qu'elle offre à Hilda. Elle présente cela comme une œuvre sociale, aider une famille dans le besoin car ce sont les employées qui « font de moi leur esclave » (p. 10). Ils sont de gauche, ils ne sont pas riches et elle est même une ancienne militante révolutionnaire, et par-dessus tout, elle aime ces femmes comme des amies. Pourtant, nous ne verrons pas le visage de cette amie, ce qui laisse entendre une relation déséquilibrée entre l'employée et l'employeuse.

Mme Lemarchand tente aussi de dépasser la question de l'argent, de faire passer sa proposition d'emploi pour un acte amical, mais ses mots, son attitude ne permettent pas de l'oublier et de croire à un acte de charité initié par une femme de gauche qui a un peu d'argent grâce à des « petites combines pour garder la tête hors de l'eau » (p. 20). Son nom souligne les tractations avec Franck, elle ne semble pas embaucher Hilda mais l'acheter sans l'avoir rencontrée et selon ses conditions. La principale intéressée est écartée de ces négociations, elle est d'emblée transformée en objet. C'est justement parce que Mme Lemarchand présente cet emploi plutôt comme une proposition d'amitié qu'une place de « femme de peine » (p. 22) que la pièce va largement au-delà du rapport maître/serviteur. Cette utilisation du mot « amitié » donne à la pièce *Hilda* une dimension moins politique et plus psychologique que *Les Bonnes* et amène la pièce à « un point insupportable » qui touche à la maladie mentale.

L'acte de Mme Lemarchand n'est pas désintéressé, mais ce qu'il implique n'est pas immédiatement perceptible. Pourquoi cherche-t-elle à le faire passer pour autre chose que ce qu'il est ? Vouloir le rendre le plus « séduisant » possible ? La « séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel. *La souveraineté de la séduction est sans commune mesure avec la détention du pouvoir politique ou sexuel*[51]. » Mme Lemarchand est dans le pouvoir et cherche désespérément à passer à la séduction pour obtenir ce qu'elle veut. Or chez Marie NDiaye, « L'amitié n'est jamais présentée comme un lien gratuit […], elle est toujours liée à un profit quelconque[52]… » Le « profit » que va tirer Mme Lemarchand de cette situation apparaît très

[50] Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1952, p. 18.
[51] Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël, 1979, p. 19.
[52] Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2002, p. 96.

vite : elle va peu à peu « vampiriser » Hilda, l'isoler de sa famille, lui ôter toute personnalité, transformer son apparence… Jusqu'à en faire une coquille vide.

> Les puissants, eux, font et défont les familles, reniant le lien imposé pour fabriquer des relations à la fois contractuelles et tyranniques. C'est tout l'enjeu dramatique d'*Hilda*, récit de l'irrésistible captation d'une femme de service par celle qui l'a engagée. Hilda, que nous n'entendons jamais s'exprimer, qui n'existe que par la parole de son mari et celle de son employeur, est arrachée à sa famille, comme kidnappée par l'hystérique et trop bien nommée madame Lemarchand. Mais sitôt confisquée par la bourgeoisie, Hilda est remplacée auprès de Franck, son mari, par sa propre sœur, Corinne, comme si son rôle était de pure fonction et qu'une autre pouvait lui succéder sans problème [...] Madame Lemarchand avoue son inaptitude à aimer ses enfants, son ennui à vivre auprès de son mari : elle n'est qu'apparence sociale, et, paradoxalement, seul son désir d'emprise hystérique sur Hilda lui confère quelque (monstrueuse) humanité[53].

Genet aussi considérait ses bonnes comme des monstres humains : « Sacrées ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous rêvons ceci ou cela[54]. » Dans *Hilda*, le monstre est Mme Lemarchand qui ne se contente pas de rêver, elle désire. Lacan a écrit à propos de cette volonté : « Ce dont il s'agit dans le désir, c'est d'un objet, non d'un sujet[55].» Effectivement, Hilda n'est déjà plus une personne aux yeux de Mme Lemarchand, mais un objet qu'elle désire et achète. L'employeuse s'était assurée de la malléabilité de sa future victime en s'assurant auprès de son mari qu'elle ne prenait aucun médicament qui la rendrait plus forte. Les demandes sont très détaillées (p. 12-13) et témoignent d'une connaissance de la pharmacopée psychiatrique : tranquillisant, antidépresseur, neuroleptiques, anxiolytiques, calmant et euphorisant…

Le travail d'anéantissement de la personnalité de Hilda commence. Elle ne se révolte pas et disparaît peu à peu, même son mari a du mal à la reconnaître. C'est le moment où le lecteur/spectateur sent que quelque chose a atteint un point de non-retour, que Hilda est définitivement perdue. C'est précisément un des principes de l'écriture dramatique de Marie NDiaye car ses pièces sont toutes ainsi construites :

> … sur un mécanisme qui doit aller jusqu'à son terme. La dureté du monde qui y est représentée tient à cette sorte de mathématique froide, intolérable, où tous les rapports familiaux ou amoureux sont devenus rapport de force […] La pièce semble même une sorte de traité marxiste dans sa démonstration glaçante du processus d'aliénation[56].

[53] Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 30-31.
[54] Jean Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* » dans Jean Genet, *Les Bonnes*, version définitive (1968) suivie de la première édition éditée (1947), *op. cit.*, p. 11.
[55] Jacques Lacan, *Séminaire VIII. Le Transfert*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 207.
[56] Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 47.

Si Hilda s'était révoltée, la pièce aurait fini dans le sang, comme *Les Bonnes*. Marie NDiaye propose une autre issue à cette situation. Chaque scène rapproche Hilda un peu plus de son anéantissement total. Le processus d'aliénation atteint un niveau supplémentaire dans la scène IV : Hilda ne rentre même plus chez elle, elle ne voit plus ni son mari blessé ni ses enfants. Pour persuader Franck que la place d'Hilda est chez elle, Mme Lemarchand n'hésite pas à se placer en victime de la situation : Hilda refuse d'être son amie et son mari la délaisse, elle se sent si seule, si Hilda n'était pas là elle aurait fait du mal à ses enfants… Mme Lemarchand prononce une petite phrase qui résume à elle seule ce vampirisme de la personnalité et de l'apparence de Hilda (p. 68) : « Je voudrais tant être Hilda ». Si les bonnes jouent le rôle de Madame, la situation est inversée chez Marie NDiaye où la maladie mentale semble être l'apanage de la patronne. Le désir de devenir Hilda est tel qu'elle ira jusqu'à adopter sa coiffure, tenter de séduire Franck, devenir amie avec Corinne… Mme Lemarchand a l'impression que tous ses problèmes seraient résolus si elle s'appelait Hilda. En portant ce prénom, elle s'approprierait sa personnalité que le monde entier trouve aux yeux de Mme Lemarchand si charmante, et elle-même en comparaison si détestable.

Ce « vampirisme amical » est un sujet récurrent dans le théâtre de Marie NDiaye. Mme Lemarchand cherche à la fois à s'approprier l'essence d'Hilda (son individualité et son apparence) et à la faire disparaître par petites touches successives, modifier son apparence, la couper de sa famille, changer sa personnalité… À propos de cette appropriation de personnalité récurrente, Christophe Meurée développe l'idée de « personnages concaves » et de « personnages convexes ».

> Les personnages de Marie NDiaye semblent enclins à glisser entre les doigts du lecteur. Dans chacune de ses pièces, on trouve deux types de personnages, en apparence distincts, que je m'autorise à figurer sous les espèces du concave et du convexe […] d'une part, des personnages clamant les manques qui les déchirent et d'autre part, des personnages comblés par l'existence – matériellement, familialement, mais aussi corporellement – ou qui paraissent avoir retrouvé un semblant de stabilité, confronté cependant à un type de manque indicible, souvent même imprononçable.
> La disposition corporelle valant pour la convexité marque également les personnages concaves : la fantomatique Hilda se distingue aux yeux de Mme Lemarchand par sa silhouette ni trop grosse ni trop maigre, avant de sombrer dans une totale spectralité[57]…

Effectivement, Hilda devient de plus en plus fantomatique : elle parle peu, est épuisée, a peur. On le sait, la fatigue et la peur, associées à une rupture du milieu familial, sont des

[57] Christophe Meurée, « Au diable le sujet : le concave et le convexe dans le théâtre de Marie NDiaye » dans *Revue des sciences humaines*, n° 293, 2009, p. 120-121.

éléments de manipulation mentale, ce en quoi excellent les personnalités narcissiques comme Mme Lemarchand.

Dans la scène V, nous faisons connaissance avec la sœur de Hilda, Corinne. Celle-ci est venue s'installer chez les Meyer pour aider Franck avec les enfants, le temps que sa blessure de la main guérisse. Mme Lemarchand commence par s'extasier devant Corinne, puis elle se renseigne très vite sur son travail, en sous-entendant la possibilité de faire de Corinne sa seconde femme de peine, comme une collectionneuse. Mais Corinne anéantit vite ses espoirs : elle ne fait pas « la bonne », ne sert pas « chez les autres » (pour les deux citations, page 77). Mme Lemarchand tente de la convaincre que le statut de servante n'est pas aussi méprisable qu'elle a l'air de le penser, mais Corinne sait que Hilda s'épuise à détester les Lemarchand et son statut de femme de peine… Là encore, il y a un écho avec *Les Bonnes* de Genet, mais cet écho est déformé car, si Solange déclare : « Je vous hais ! Je vous méprise. Vous ne m'intimidez plus[58] », Hilda n'a pas le courage (ou la force) de se révolter. Cette apathie est interprétée par Mme Lemarchand comme une acceptation tacite de la situation. D'ailleurs, Hilda rit avec les enfants de son employeuse, et quelqu'un qui rit n'est pas quelqu'un qui a peur. Elle finit par retourner la situation en traitant Corinne de « menteuse et vicieuse » (p. 79), qui sont des qualificatifs que l'on pourrait utiliser à son encontre.

Toutefois, la transformation que fait subir à Hilda Mme Lemarchand a un revers inattendu. Hilda devient de moins en moins Hilda, et Mme Lemarchand n'est pas comblée par cette nouvelle personne qu'elle a pourtant créée. Son travail de Pygmalion ne la satisfait pas (la fin très cynique de la pièce de George Bernard Shaw, *Pygmalion*, tendait déjà à démontrer qu'une telle transformation est vaine : maîtriser la langue de la bourgeoisie n'apporte pas la fortune). L'essence vitale d'Hilda, la nourriture que recherche tant Mme Lemarchand, disparaît petit à petit. Cette « créature » n'est pas à la hauteur de ses espérances.

> Hilda sourit beaucoup maintenant, Corinne, même si elle parle peu. Mais Hilda travaille moins bien. Je dirais, en quelque sorte, que la valeur de votre sœur s'est effondrée. Oui. Elle travaille lentement, mollement, presque paresseusement. Elle prend du retard dans ses tâches et les corvées s'accumulent...[59]

Mais elle affirme par la suite qu'elle gardera « toujours Hilda, même une Hilda décotée [60]», alors que le lecteur/spectateur pressent que le processus de vampirisation arrive peu à peu à son point de rupture : à force de modifier ce qui faisait qu'Hilda était Hilda et que

[58] Jean Genet, *Les Bonnes*, version définitive (1968) suivie de la première édition éditée (1947), *op. cit*., p. 28.
[59] *Ibid.*, p. 79-80.
[60] *Ibid.*, p. 80.

Mme Lemarchand trouvait si désirable, Hilda devient de moins en moins intéressante pour Mme Lemarchand qui commence à chercher une nouvelle « amie », qui sera en fait une nouvelle victime. C'est un processus sans fin, puisque quand Mme Lemarchand a incorporé toute l'essence d'une femme, celle-ci devient sans intérêt, il faut en trouver une autre, qui sera à son tour remplacée par une nouvelle femme de peine…

> Chez Marie NDiaye […] au contraire d'un objet qui fait arrêt, le personnage cherche à en effacer la présence obsédante, entre autres par le moyen de l'incorporation [...] Ainsi, d'un point de vue purement symbolique, les personnages NDiayens qui tentent de détruire l'objet du désir se retrouvent irrémédiablement confrontés à la béance que laisse la disparition de l'objet, qui ne met pas fin au désir, bien au contraire Mme Lemarchand cherche à s'aliéner Hilda dont le prénom l'interpelle[61].

Mme Lemarchand a « détruit » l'essence de Hilda, elle commence à sentir la « béance » et la frustration que cela va entraîner chez elle. Pourtant, elle conduit le processus jusqu'à son terme car elle est venue chez les Meyer annoncer à Franck qu'elle emmène Hilda passer trois mois à Paris. De retour, Hilda pourra rentrer chez elle le soir (et non quitter le service des Lemarchand). Ce séjour est la dernière étape dans la disparition de Hilda, et toujours présenté comme un cadeau d'une amie à une autre. Elle propose à Franck de rendre visite à Hilda, d'en profiter pour se cultiver. Mais Franck se tait, il sait que les mots n'ont aucun pouvoir sur Mme Lemarchand : lui aussi, tout comme Hilda, devient muet par ricochet. Les personnages vampirisés se taisent de plus en plus autour de Mme Lemarchand. Et sur une scène de théâtre, que deviennent des personnages qui se taisent ? Nous avons évoqué *Pygmalion* : des silhouettes muettes, presque des statues, un musée silencieux créé par une collectionneuse. Mme Lemarchand en profite, elle parle et parle, tout en exhortant Franck à lui répondre. La seule à combattre encore est Corinne, qui n'a pas peur et n'hésite pas à employer un langage peu respectueux face à Mme Lemarchand. Mais ceci ne vexe pas le monstre, bien au contraire : Corinne devient, à ses yeux, désirable puisqu'elle représente une nouvelle identité à détruire. En effet, Hilda n'existe plus et Franck en prend le chemin puisqu'il ne parle plus. La dernière réplique de Mme Lemarchand laisse entendre que Corinne pourrait devenir sa prochaine « victime », mais le commentaire est plus nuancé que celui inspiré par Hilda : « Au revoir, joli sœur. Quel dommage que vous ne soyez qu'une Corinne ! Je vous aurais bien prise aussi. »

[61] Christophe Meurée, *op. cit.*, p. 127.

La pièce de Marie NDiaye rejoint le fait divers des sœurs Papin dans le sens où tous deux sont des énigmes quant à la raison des actes de leurs protagonistes, mais la maladie mentale peut fournir un éclaircissement. Léa et Christine n'ont jamais réussi à expliquer clairement pourquoi elles ont tué leur patronne et sa fille. Si Mme Lemarchand se laisse aller à détruire Hilda ainsi, sans éprouver manifestement le moindre remord, cela indique une personnalité particulière, à la limite du pathologique.

- Mme Lemarchand : un cas de perversion narcissique

Le processus mis en place par Mme Lemarchand arrive à son terme avec la dernière scène. La dramaturgie de Marie NDiaye suit son cours, inexorablement, alors que la « cérémonie » des bonnes est toujours empêchée : il n'y a pas assez de temps, Madame rentre toujours trop tôt. Les personnages ont changé physiquement durant ces trois mois : Franck apparaît « bien amaigri, bien long et tendu », Hilda a des cheveux très courts. Tous deux sont dans la perte : des cheveux, de poids, même un doigt pour Franck ; alors que Mme Lemarchand, elle, a gagné en présence en commençant à se transformer en Hilda : « J'ai laissé pousser mes cheveux et ils ont maintenant la même longueur exactement qu'avaient les cheveux d'Hilda avant que je ne les lui coupe. » Elle a entrepris, par les cheveux, la première étape de la mutation d'Hilda. La dette des Meyer est remboursée, Hilda n'est plus qu'une coquille vide, alors Mme Lemarchand vient « rendre » Hilda à son mari tout en cherchant son approbation.

> MME LEMARCHAND. – Hilda ne parle pas, Franck. Mais, en ce qui concerne ses cheveux, ce sera maintenant comme vous le souhaitez. Hilda gardera ses cheveux longs si vous le voulez. Hilda et vous ne me devez plus rien, Franck, aussi je ne toucherai plus à Hilda d'une manière qui ne serait pas celle que vous avez décidée. Je vous rends le droit d'user d'Hilda, Franck, quoi qu'il m'en coûte. Vous pouvez, de nouveau, faire à peu près d'Hilda ce que vous voulez, pendant que je me contenterai du reste. Voilà ce que je viens vous dire. Je viens aussi me montrer à vous afin que vous constatiez que, s'il y avait encore quelque chose qui vous causait du dégoût, ce motif d'aversion n'existe plus, Franck, puisque je ressemble tant à l'Hilda que vous avez aimée[62].

Mme Lemarchand va si loin dans le processus de vampirisation et de métamorphose de la pauvre Hilda que le spectateur/lecteur cherche à analyser celui-ci. Si les personnages

[62] *Ibid.*, p. 85-86.

semblent incapables d'arrêter le mécanisme de la pièce, le public peut prendre une certaine distance pour s'interroger sur les raisons du comportement aussi surprenant de Mme Lemarchand. René Girard évoque le désir triangulaire : « La jalousie et l'envie supposent une triple présence : présence de l'objet, présence du sujet, présence de celui que l'on envie. Ces deux "défauts" sont donc triangulaires[63]… » Le désir triangulaire suppose la présence de trois objets. Or, dans la pièce de Marie NDiaye, il en manque un, ce qui rend le comportement de Mme Lemarchand encore plus pathologique car elle développe un attachement irraisonné pour un objet qui, aux yeux des spectateurs, n'existe pas… Dominique Rabaté va plus loin et évoque la « (monstrueuse) humanité[64] » de l'employeuse. Le choix de Dominique Rabaté dans les mots utilisés est très révélateur puisqu'il fait de Mme Lemarchand un monstre du désir à visage humain et c'est précisément dans cet attrait que se loge la perversion de ce personnage. Franck désire sa femme, lui aussi, et il montre son visage. Hilda, qui ne désire rien ni personne, n'a pas de visage. Nous pouvons en conclure qu'elle n'est pas un monstre. Ce qui explique son absence scénique : la pièce de Marie NDiaye présente une galerie de monstres à visage humain.

La monstruosité de Franck est bienveillante, mais Mme Lemarchand souffre d'une perversion qui la pousse à tout mettre en œuvre pour atteindre son objet et, une fois en possession de celui-ci, de détruire son identité par la manipulation et le chantage. Il s'agit là de la perversion narcissique telle que l'a décrite le psychanalyste Paul-Claude Racamier dans son article intitulé « Entre agonie psychique, déni psychotique et perversion narcissique » paru en 1986. Il qualifie ce trouble du comportement ainsi : « une propension active du sujet à nourrir son propre narcissisme au détriment de celui d'autrui, ce n'est donc pas une perversion sexuelle[65] ». L'homosexualité latente, qui pourrait apparaître comme une interprétation possible du texte, est alors à écarter car ce « trouble de la personnalité », appelée aussi sociopathie, ne trouve pas de satisfaction particulière avec le sexe. Nous pouvons trouver une raison au comportement de Mme Lemarchand dans un roman semi-autobiographique paru récemment, écrit par une personne souffrant de ce trouble.

> Je souffre de ce que les psychiatres appellent aujourd'hui "un trouble de la personnalité antisociale", répertorié […] comme "un schéma invasif de mépris et de violation des droits

[63] René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1961, p. 34.
[64] Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 30-31.
[65] Paul-Claude Racamier, « Entre agonie psychique, déni psychotique et perversion narcissique » dans *Revue française de psychanalyse*, n° 5, 1986, p. 1307.

> d'autrui". Les principaux symptômes listés sont l'absence de remords, la tendance à mentir et l'inaptitude à se conformer aux normes sociales[66].

La description donnée ci-dessus évoque Mme Lemarchand à un tel point que cela en devient troublant. Si Marie NDiaye n'a pas du tout écrit *Hilda* dans le but de créer un personnage sociopathe, elle a réussi à en donner un tableau presque clinique tant sa précision est grande. Cela permet aussi d'expliquer que le processus aille aussi loin dans l'anéantissement de Hilda : « Les sociopathes ont à la fois la capacité et l'inclination à détruire les existences, et ils ne se gênent pas pour les exercer sur des inconnus[67]… » La vengeance ou toute autre motivation sont des raisons étrangères aux sociopathes. Ils identifient une victime potentielle et la détruisent. Un tel processus était peut-être à l'œuvre dans le cas de la « folie à deux » des sœurs Papin, avec la mainmise de Christine sur Léa. L'aînée croyait se souvenir d'une vie antérieure où elle était le mari de sa sœur. Si Léa a pu reprendre une vie normale après être sortie de prison, Christine, une fois séparée de sa sœur, est décédée en hôpital psychiatrique.

Michel Guérin décrit le désir déviant comme le fait de ne pas pouvoir considérer l'autre car « il n'existe simplement pas ».

> L'autre est moins méprisé comme autre qu'absorbé – incorporé – comme mien. Il n'existe même pas pour mon désir ; il apparaît pour disparaître *dans* la tension appétive. […] Encore une fois, l'autre n'est pas seulement maltraité, déconsidéré ; il n'existe simplement pas, puisqu'il tombe, comme dans un gouffre, au fond de l'être-là-*déjà*. L'obscénité chavire d'emblée la scène. Tous les regards lourds dénotent une sexualité infantile-perverse[68].

Ce qui expliquerait le choix dramaturgique de Marie NDiaye : la pièce expose le point de vue de Mme Lemarchand et, pour elle, Hilda n'existe pas. Donc, pour rendre cette absence, le personnage n'existe qu'à travers le récit des autres. Il serait possible de rendre visible Hilda à travers une présence muette et de rendre compte de la transformation physique subie (les cheveux coupés sont un bon exemple). Or, la pièce perdrait sa force.

Nous avons là une première étape vers le diagnostic de la monstruosité de Mme Lemarchand : cet engouement soudain serait de l'ordre de la perversion ou de la sociopathie. Son insistance à vouloir à tout prix Hilda semble suspecte dès le début du texte et nous supposons rapidement que cette véritable obsession n'est pas saine quand elle déclare :

---

[66] M. E. Thomas, *Confessions d'une sociopathe*, traduction de Luc Rigoureau, Paris, Larousse, 2014, p. 18.
[67] *Ibid*., p. 41.
[68] Michel Guérin, *La Pitié*, Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », 2000, p. 294.

« Aussi je veux Hilda » (p. 8). Si elle a le pouvoir sur la famille Meyer puisqu'elle a de l'argent, elle qualifie néanmoins d' « amitié » à plusieurs reprises les liens qu'elle tente de créer avec Hilda. L'amitié est dangereuse dans l'œuvre de Marie NDiaye, idée que nous retrouvons dans une autre de ses pièces intitulée *Rien d'humain*[69] où Djamila habitait dans l'appartement de son « amie » Bella pendant qu'elle vivait à l'étranger. De retour en France, celle-ci ne pourra jamais récupérer son bien et toute la situation s'explique par l'amitié qui existait entre les deux femmes. Ce mot, « amitié », cherche souvent à qualifier la domination de l'un sur l'autre. Plus personne ne veut de cette Hilda qui agit comme un automate avec ses cheveux courts, ses vêtements de prix, qui boit du thé… Le portrait d'Hilda que fait Mme Lemarchand est tout simplement terrifiant.

> Hilda ne fait plus grand-chose, elle n'adresse même plus la parole à mes enfants et le regard d'Hilda, Franck, est vide, perdu. Hilda est passive et lente. Elle n'est plus froide ni distante, elle n'est plus rien, elle n'est plus que soumise et apathique, et pas efficace du tout. Je ne sais que faire d'Hilda, Franck. Toute vitalité l'a quittée. Hilda est égarée, molle, et je vous avais dit, Franck, rappelez-vous, je vous avais dit il y a trois mois qu'Hilda n'était pas morte. Eh bien, Hilda est morte à présent, Franck, morte, morte. Il n'y plus d'Hilda[70].

Mme Lemarchand lui a ôté toute personnalité, Franck ne veut plus de cette femme incapable de s'imposer pour lui ou leurs enfants et l'a « remplacée » par sa sœur Corinne. Cette aventure ayant été encouragée par Mme Lemarchand qui avait écrit à Corinne de ne pas laisser tomber Franck durant cette épreuve, lettre accompagnée d'un chèque (peut-être encaissé). Les bonnes avaient elles aussi dénoncé Monsieur avec une lettre… Écho des sœurs Papin, elles aussi avaient cherché à « acheter » Madame par ce moyen.

Pour que le jeu des pouvoirs reprenne et amuse à nouveau Mme Lemarchand, il faut que Hilda joue à nouveau son rôle de mère de famille. Elle propose alors « d'amener Hilda une heure ou deux », en espérant bien que Franck daigne accepter « un peu d'Hilda ». Mme Lemarchand ne peut pas la renvoyer, et elle ne sait plus vraiment comment la qualifier : elle n'est pas une « bonne », une « servante », un « vieux chien », une « vieille bête folle et inutile », ou une amie, une « pauvre amie » ? Tout cela pour amener à ce constat terrible, « Hilda n'existe plus », p. 91. Ce revirement final donne à l'intrigue une dimension non réaliste typique de l'œuvre de Marie NDiaye que les critiques qualifient difficilement, entre littérature réaliste ou fantastique, de « réalisme magique[71] ». L'auteur explique que ce qui

[69] Marie NDiaye, *Rien d'humain*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2004.
[70] *Ibid.*, p. 88.
[71] Cornelia Ruhe, « La poétique du flou » dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (sous la direction de), *Une femme puissante*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, p. 17.

« donne l'impression de décalage par rapport au réel, c'est la magie [qu'elle introduit] dans [ses] histoires. Mais celle-ci opère sur une base de réalité assez pragmatique[72] ». En termes de dramaturgie, cela se traduit par ce mécanisme implacable qui commence au seuil d'une porte avec une conversation banale pour finir avec le désarroi étrange de Mme Lemarchand. La magie, ce « décalage par rapport au réel », fait franchement basculer la pièce dans le registre de la fable. Genet, quant à lui, comparait *Les Bonnes* à un « conte », à un « récit allégorique ». Que ce soit la fable ou l'allégorie, ces deux genres comportent une moralité à dégager de l'histoire. Mais quelle conclusion peut-on tirer de la mésaventure d'Hilda ? Comment va faire Mme Lemarchand pour s'approprier une nouvelle personnalité, maintenant qu'elle a épuisé sa victime, comme un parasite finit par tuer son hôte et en mourir ?

C'est l'objet de l'avant-dernière réplique : « Que puis-je bien faire ? » de Mme Lemarchand. Franck ne veut plus entendre parler ni de la patronne ni de sa bonne, cela ne le concerne plus. C'est le désespoir pour Mme Lemarchand : que va-t-elle faire maintenant ? Qui va pouvoir combler les manques de sa vie ? Elle se raccroche aux personnes qu'elle a côtoyées ses derniers mois, même si elles ne sont pas aussi raffinées, instruites et propres qu'elle-même ou sa nouvelle Hilda. Elle veut fréquenter le nouveau ménage Meyer, qui se montre méfiant. Pour arriver à ses fins, elle leur promet une nouvelle Hilda : « Et remarquez encore ceci, que lorsque je penche la tête d'un côté ou de l'autre, comme le fait Hilda, la masse entière de mes cheveux bascule d'un seul coup, très précisément comme le faisaient les cheveux d'Hilda. Regardez. Vous en souvenez-vous, Franck ? » Les sociopathes détestent l'ennui, ils ont besoin d'une stimulation perpétuelle, donc de nouvelles victimes.

Si de tels personnages sont rares au théâtre, les pervers narcissiques sont déjà bien présents dans la littérature ou le cinéma : l'auteur de *Confessions d'une sociopathe* ne cesse de se comparer à Cathy Ames dans le roman de John Steinbeck *À l'est d'Eden*. M. E. Thomas présente son personnage comme un monstre psychique et effectivement, il existe plusieurs points communs entre elle et madame Lemarchand.

> Les humains peuvent engendrer des monstres. Certains sont reconnaissables […].
> S'il y a des monstres physiques, ne peut-il y avoir des monstres mentaux ou psychiques ? Le visage et le corps peuvent être parfaits ; mais si un sperme déficient ou un facteur héréditaire produit des monstres physiques, pourquoi ne produirait-il pas des âmes difformes ?
> Les monstres ne sont que des variations à un degré plus ou moins grand des normes usuelles. Et, tout comme un enfant peut naître manchot, un autre peut naître sans bonté ou sans conscience. […] Au monstre, le normal doit paraître monstrueux, puisque tout est normal pour

[72] Marie NDiaye, « Je ne veux plus que la magie soit une ficelle » [en ligne], disponible sur http://www.telerama.fr/livre/marie-NDiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php [consulté le 06.03.13].

> lui. Et pour celui dont la monstruosité n'est qu'intérieure, le sentiment doit être encore plus difficile à analyser puisque aucune tare visible ne lui permet de se comparer aux autres. Pour l'homme né sans conscience, l'homme torturé par sa conscience doit sembler ridicule. Pour le voleur, l'honnêteté n'est que faiblesse. N'oubliez pas que le monstre n'est qu'une variante et que, aux yeux du monstre, le normal est monstrueux.
> Je crois sincèrement que Cathy Ames naquit avec les impulsions ou le manque d'impulsions qui devaient diriger et dévoyer sa vie. […] Et tous ceux qui la touchèrent souffrirent énormément[73].

Le cinéma a aussi exploité la souffrance que peuvent causer les sociopathes. Dans un article intitulé « Basiques instincts[74] », Éric Libiot donne des titres de films dont le personnage principal est un pervers narcissique. Norman Bates du très célèbre *Psychose*[75] d'Alfred Hitchcock ou le tueur de *Seven*[76] de David Fincher sont de très bons exemples. Les personnages féminins sociopathes ne sont pas à écarter avec *Basic Instinct*[77] de Paul Verhoeven ou *JF partagerait appartement*[78] de Barbet Schroeder bien qu'il semblerait qu'une majorité des sociopathes soient des hommes. Les films français sont peu représentés avec un seul titre, *Harry, un ami qui vous veut du bien*[79] de Dominik Moll. Ce qui intéresse tant les artistes dans la notion de sociopathie, c'est montrer ces « monstres mentaux ou psychiques » capables de détruire une personnalité sans éprouver le moindre remord. Ils ne connaissent ni la peur ni la pitié, sont incapables d'une *catharsis* quelconque.

Mme Lemarchand doit se trouver de nouvelles victimes : en promettant aux Meyer qu'ils pourront voir Hilda (qui n'existe presque plus), qu'elle-même s'est transformée en Hilda pour être aimée et en laissant entendre qu'ils pourront profiter de son aisance financière, elle tente de se montrer séduisante. Mais c'est elle qui a besoin de les côtoyer pour vivre, malgré tout ce qu'elle a pu dire sur eux et leurs vies. Elle a déjà oublié tout ce qu'elle leur a fait subir et qu'elle est à l'origine de son propre malheur.

> Les métamorphoses chez NDiaye s'accompagnent d'une amnésie ambiguë : le lecteur ne sait pas s'il s'agit d'une volonté d'oublier, d'une condition pathologique ou d'un événement surnaturel. Le paysage ndiayéen, dans lequel une personne se substitue facilement à une autre […] Hilda est remplacée en tant que mère et épouse par sa sœur[80]…

[73] John Steinbeck, *À l'est d'Éden*, traduction de Jean-Claude Bonnardot, Paris, Mondiales, 1954, p. 78-79.
[74] Éric Libiot, « Basiques instincts » dans *L'Express*, n° 3268, 2014, p. 48.
[75] Alfred Hitchcock, *Psychose*, Shamley Productions, 1960.
[76] David Fincher, *Seven*, Metropolitan Video, 1995.
[77] Paul Verhoeven, *Basic Instinct*, Carolco Pictures/StudioCanal, 1992.
[78] Barbet Schroeder, *JF partagerait appartement*, Columbia Pictures, 1992.
[79] Dominik Moll, *Harry, un ami qui vous veut du bien*, Diaphana films/Canal +/M6 films, 2000.
[80] Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, p. 57.

Nous sommes à la fin de la pièce, et il faut se demander : à quoi avons-nous assisté ? Effectivement, est-ce que Mme Lemarchand « oublie » pour pouvoir mieux recommencer (et cela explique les nombreuses femmes de peine qui sont passées chez les Lemarchand, sorte de Barbe-bleue moderne), est-ce que le comportement de Mme Lemarchand est le signe d'une « condition pathologique » ? Quant à l'événement surnaturel, il peut être interprété de plusieurs façons : il s'agit de la rencontre fortuite entre deux personnalités déviantes (Mme Lemarchand est allée aussi loin à cause de la rencontre entre sa pathologie et celle d'Hilda), Hilda avait un désir de disparaître, Mme Lemarchand a un pouvoir magique (ce je-ne-sais-quoi, inqualifiable, qu'ont souvent les sociopathes) qui entraîne une absence de volonté chez les personnes qu'elle côtoie… Comment définir ce que nous avons vu ? *Hilda* est-elle une pièce nous présentant un monstre de l'identité, une sorte de parasite de la personnalité, un vampire de l'essence humaine, de l'*éthos*, ou une pièce « pseudo-marxiste » dénonçant l'aliénation des milieux très modestes par la nouvelle bourgeoisie qui estime que l'argent peut tout acheter, surtout l'amitié ?

Mais pouvait-il en être autrement ? Le théâtre n'est-il pas un outil de dénonciation des travers de la société ? Et dans notre société, désir et identité sont problématiques. Les bonnes ont essayé de jouer avec cela, de s'approprier la personnalité de celle qu'elle admirait tant, mais cela n'a jamais fonctionné aussi bien qu'elles le désiraient. Madame pouvait sortir sans être inquiétée. *Hilda* nous présente une femme prête à tout (voler, acheter, détruire) pour s'approprier une nouvelle identité, jusqu'à son annihilation.

> Le théâtre, écriture du politique par excellence, ne se détourne pas, chez l'écrivain, de sa perspective sociale. Il dénonce une certaine faillite du désir chez le sujet contemporain, en butte à devoir reconstruire une nouvelle logique désirante […] [qui] l'amène à sa propre dissolution[81].

Ce processus d'objetisation de l'être humain dans lequel est entrée Mme Lemarchand est si clairement exposé par Marie NDiaye qu'il en devient presque clinique et montre à la fois un trouble de la personnalité et un certain état du monde. Le désir de Mme Lemarchand relève clairement de la perversion selon Michel Guérin. Le monstre ne peut pas avoir de pitié pour l'autre, tout absorbé qu'il est à vouloir obtenir cet objet à tout prix pour ensuite procéder à son anéantissement.

Ce qui rend la pièce troublante, par-delà le côté psychopathologique du personnage, c'est avec quel art Marie NDiaye nous contamine, nous les lecteurs/spectateurs. Bien que la

[81] Christophe Meurée, *op. cit.*

pièce s'intitule *Hilda*, nous ne l'entendrons jamais prononcer un mot. Nous ne la verrons même jamais sur scène, contrairement à ce que laisse entendre le titre de la pièce. Si Mme Lemarchand est un monstre qui se nourrit d'Hilda, de sa « force intérieure inaltérable […] un noyau indestructible[82] », nous sommes à notre tour contaminés par cette frénésie. Nous avons assisté au rituel de destruction d'une personnalité, tout comme les bonnes mènent leur « cérémonie ».

À l'issue de cette étude, nous pouvons encore nous demander pourquoi Roberto S/Z. ou les sœurs Papin continuent de fasciner et d'inspirer des œuvres, littéraires ou artistiques. C'est le sujet de l'enquête que mène Joseph Danan, et cette question reste en grande partie sans réponse, malgré les recherches documentées de l'auteur. Pour Yves Chevallier, ce n'est pas tant pour des êtres capables de tels actes que nous nous passionnons, c'est la violence en elle-même qui nous interpelle.

> Les œuvres de Genet et de Koltès réinterrogent le prix de la vie ou de la survie, dans un monde fondé sur la violence. Elles mettent en scène l'oppression et l'inégalité sociale comme des aspects d'une violence généralisée qui régit les rapports entre les races, entre les sexes, entre les générations[83].

La grande violence dont témoignent ces œuvres justifie leur rapprochement. Si l'approche par le théâtre documentaire est privilégiée, la raison en est que cette dramaturgie permet de mettre à distance cette violence, de l'analyser de façon scientifique. Souvent, les auteurs contemporains ne montrent pas d'acte sanglant et renouent avec certains codes de la tragédie classique. Si Hilda est morte, il s'agit d'un assassinat psychique, comme Zucco répète « Je te tue », formule digne d'une pensée magique. Pour évoquer la violence sans la montrer, les auteurs cherchent des substituts : un noir avant le coup de hache final chez Danan renvoie à l'imagination du spectateur avec une fin ouverte ou un meurtre symbolique chez NDiaye. Mais, pour en arriver de telles extrémités, il faut justifier de la monstruosité de son personnage, surtout dans le cadre de la *citationnalité* : où se trouve le besoin d'exploiter, à nouveau, une histoire donnée ? Pourquoi ne pas créer une histoire totalement nouvelle, où la fantaisie de l'auteur peut se déployer en toute liberté ?

[82] Marie NDiaye, « Je ne veux plus que la magie soit une ficelle », *op. cit*.
[83] Yves Chevallier, *En voilà du propre !*, préface de Anne Ubersfeld, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 1998, p. 149.

> La transformation du matériau brut donné des simples événements que l'historien […] doit effectuer est étroitement apparentée à la transformation poétique des états d'âme ou des mouvements du cœur – la transfiguration de la douleur en lamentation ou de l'allégresse en célébration. Nous pouvons voir, avec Aristote, dans la fonction politique du poète, la mise en œuvre d'une *catharsis* purification ou purgation de toutes les passions qui peuvent empêcher l'homme d'agir. La fonction politique du raconteur d'histoire […] est d'enseigner l'acceptation des choses telles qu'elles sont[84].

Les artistes sont investis d'une mission presque mystique : permettre au public de mieux appréhender la réalité. Ce rituel est d'autant plus nécessaire que les événements sont violents. Ils « paraissent aujourd'hui porteurs d'une injonction à écrire[85] », comme si le théâtre contemporain conservait, malgré tout, une fonction sociale digne de la *catharsis* d'Aristote.

[84] Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, traduction sous la direction de Patrick Lévy, Gallimard, coll. « Folio essais », 1972, p. 334.
[85] Hélène Kuntz, « Événements à l'échelle du monde et petits faits vrais : deux modes d'ancrage dans le réel » dans *Alternatives théâtrales*, n° 50, 2011, p. 63.

Chapitre III : « Ce n'est pas, non plus, parce que les névrosés commencent à aller mieux qu'il faut que nous nous mettions à voir tout en noir[1]… »

Si la *catharsis* est l'apanage de la tragédie, elle est incompatible avec son genre opposé, la comédie. Nous pouvons en déduire que la *catharsis* n'est pas l'effet recherché par des spectacles qui cherchent à provoquer le rire. Or, les notions de « tragédie » et de « comédie » sont quelque peu tombées en désuétude aujourd'hui. En prenant ceci en considération, faut-il encore considérer que la *catharsis* n'est possible qu'avec des tragédies ? Une *catharsis* par l'humour est-elle possible ? Et si la réponse est « oui », peut-on rire de la maladie mentale ? Il existe des textes dramatiques contemporains qualifiés par leurs auteurs de « comédies » et qui reprennent certains éléments dramaturgiques liés à l'univers psychiatrique, mais le terme « comédie » est-il le plus adapté pour qualifier ces pièces ?

> Si la tragédie classique est un genre littéraire dont on peut définir les caractères essentiels et dont les limites chronologiques se fixent aisément – "du milieu du XVI^e^ siècle à l'aube du Romantisme" –, il n'en va pas de même pour la comédie, genre qui renaît, comme la tragédie, au milieu du XVI^e^ siècle, mais dont il est plus difficile de marquer le terme, genre aussi dont les théoriciens de l'art dramatique se sont beaucoup moins occupés, et qui, plus influencé par le public auquel il devait bien s'adapter – il n'est pas facile d'amuser les gens –, présente des aspects très divers suivant les auteurs comme selon les époques. Que de différences entre l'*Eugène* de Jodelle et *Le Menteur* de P. Corneille, entre *Tartuffe* et *Les Chinois*, de Regnard et Dufresnay ! Peut-on classer dans le même genre le burlesque *Dom Japhet d'Arménie* et *Le Misanthrope*, les *lazzi* de l'Arlequin du théâtre italien et les scènes réalistes de Turcaret ? Et si on cesse d'écrire des tragédies au XIX^e^ siècle, les "pièces bien faites" d'un Scribe ou les comédies d'E. Augier ou d'Alexandre Dumas fils ne continuent-elles pas la tradition de la comédie de mœurs de la fin du XVII^e^ siècle ou la comédie "sérieuse" d'un Destouches[2] ?

Définir la comédie, genre protéiforme sans cesse renouvelé, pose des difficultés. La critique travaille à partir de deux nominations principales, tragédie et comédie, qui peuvent rassembler un grand nombre de pratiques dramaturgiques et scéniques très différentes.

Ces appellations sont peut-être à utiliser avec beaucoup de précaution et la question qui se pose alors est la nécessité, pour les auteurs dramatiques contemporains, d'employer à nouveau ces deux qualificatifs. Ce qui semble évident à la lecture de pièces sous-titrées par leurs auteurs « tragédie » ou « comédie », c'est que la dénomination est ironique, comme un

[1] Eugène Durif, *Via negativa*, Arles, Actes sud-Papiers, 1996, p. 21. Création le 16 janvier 1996 au centre de développement culturel de Châlons-en-Champagne.

[2] Roger Guichemerre, *La Comédie classique en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 3-4, cité par Corinne Flicker, « Avant-propos » dans Corinne Flicker (textes réunis par), *La Comédie en mouvement*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2007, p. 7.

jeu avec le théâtre lui-même et son histoire. Après le monologue et le théâtre documentaire, c'est la troisième tendance identifiée par Michel Corvin parmi les écritures dramatiques contemporaines : le théâtre en tant qu'objet de lui-même.

> En somme, le théâtre ne perd jamais ses droits, notamment celui de se prendre lui-même comme objet de spectacle : c'est une tendance européenne ancienne où Pirandello (*Ce soir on improvise*, *Six personnages en quête d'auteur*) et Beckett (*Fin de partie*, *Comédie*) sont passés maîtres : théâtre dans, sur et avec le théâtre, dont leurs cadets ont réinvesti la formule avec parfois des variantes originales[3].

Nous avons déjà étudié des pièces qui se rapprochent de cette tendance, comme *Intrigues* de Louis Julien où un comédien interné cherche à mettre en scène un spectacle, mais nous nous intéresserons ici au jeu du théâtre avec ses propres codes dans une mise en abyme de la dramaturgie et de l'esthétique.

En plus de ce recours aux catégories théâtrales, les auteurs aiment à jouer avec le comédien et sa capacité à incarner un personnage. Quand cela est conscient et affirmé sur une scène, cela n'a rien d'étonnant de prétendre « être » quelqu'un d'autre. Mais quand la personnalité de l'acteur tend à se confondre avec sa création, que la frontière personne/personnage devient de plus en plus floue, il est tentant de comparer cela avec la maladie mentale. Ainsi, l'hystérie se rapproche du travail d'acteur : « La vie de l'hystérique trouve souvent son cadre "naturel" dans les coulisses de théâtre, le monde des "starlettes" de cinéma, les milieux d'esthètes, les ateliers de peintres […]. Ainsi l'hystérique finit-il en quelque sorte par vivre "réellement" son mode artificiel[4]. » Qui n'a jamais entendu parler de ce « fou » qui se prend pour telle ou telle figure historique ? Le comédien se prend lui aussi pour quelqu'un d'autre sur une scène, mais en toute conscience, et le processus prend fin avec les applaudissements. Quand la personne se persuade qu'elle est véritablement le personnage et que l'incarnation n'existe plus, comment expliquer cela autrement qu'en évoquant la psychiatrie et un « trouble de la personnalité » ?

Selon Corinne Flicker et Patrice Pavis, ce jeu du théâtre avec lui-même est typique de la comédie et a toute sa place ici.

> Par conséquent, l'étude des modèles comiques confirme les grands traits du genre comique lui-même : à la différence de la tragédie, la comédie se prête aisément aux effets de distanciations et s'autoparodie volontiers, mettant ses procédés et son mode de fonctionnement

[3] Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales/Scérén, 2007, p. 133.
[4] Bernard Brusset et Henri Ey, « L'hystérie » dans *Manuel de psychiatrie*, Paris, Masson, 1974, p. 475-476, cité par René Claude Meria, *La Psychologie des comédiens*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 155.

en exergue, "de sorte qu'elle est ce genre qui présente une grande conscience de soi, fonctionne souvent comme *métalangage* critique et comme *théâtre dans le théâtre*[5]".

Nous étudierons donc ici trois pièces qui détournent les codes théâtraux. Les deux premiers textes, d'après leurs sous-titres, sont censés provoquer le rire. Celle de Gildas Milin (auteur déjà étudié dans le chapitre consacré à l'espace mental), *Dans la maison de l'être avec les machines de sang*, est présentée comme « une comédie avec de la musique[6] ». Eugène Durif, auteur de notre deuxième pièce, *Via negativa*, indique qu'il s'agit d'une « (comédie) ». Que peut-on penser de cette qualité du texte si l'auteur estime utile de la préciser, entre parenthèses ? Il faudra prendre ce qualificatif avec précaution… La troisième, *Flandrin acteur*[7] de Pierre Debauche, dresse le portrait d'un acteur spécialisé dans le rôle du roi Lear qui est peu à peu contaminé par la folie de son personnage. Si la pièce n'est pas considérée comme une comédie par son auteur, nous verrons qu'elle en présente certaines caractéristiques.

1) Comédies tragiques, tragi-comédies et autres chimères dramaturgiques…

Ionesco qualifie sa pièce *La Leçon*[8] de « drame comique », un texte où un professeur se lance dans une leçon absurde face à une élève très soumise, séance qui dégénère en jeu sadique pour finir avec le meurtre de la jeune fille qui sera aussitôt remplacée par une nouvelle victime. Il est difficile de définir où se trouve le « comique » dans une telle pièce. Il s'agit d'un constat que l'on peut faire pour l'ensemble du théâtre contemporain et les auteurs en sont conscients. Ionesco s'en amuse et établit lui-même dans *Notes et Contre-notes* : « J'ai intitulé mes comédies "anti-pièces", "drames comiques", et mes drames "pseudo-drames", ou "farces tragiques", car, me semble-t-il, le comique est tragique, et la tragédie de l'homme, dérisoire[9]. »

[5] Corinne Flicker, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 18-19. Pour la citation dans la citation, voir Patrice Pavis (1987), *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anne Ubersfeld, Paris, Armand Colin, 2012, p. 53.
[6] Gildas Milin, *Dans la maison de l'être avec les machines de sang* dans *LEXI/textes*, n° 6, 2002, p. 247. La pièce n'a, à notre connaissance, jamais été mise en scène.
[7] Pierre Debauche (1993), *Flandrin acteur*, Limoges, Le Bruit des autres, 2002. Création le 23 mars 1993 au théâtre du Nord à Tourcoing dans une mise en scène de l'auteur.
[8] Eugène Ionesco, *La Leçon* dans *Théâtre*, t. I, préface de Jacques Lemarchand, Paris, Gallimard, 1954.
[9] Eugène Ionesco (1958), « Expérience du théâtre » dans *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1966, p. 61

Le malaise dont peut témoigner cette répugnance à utiliser le mot « comédie », grandissant depuis les années cinquante, peut s'expliquer par le traumatisme des camps de concentration selon Adorno.

> L'art, qui n'est plus possible autrement que réfléchi, doit renoncer de lui-même à la gaieté. Et surtout, c'est le passé récent qui l'y contraint. La phrase selon laquelle on ne plus écrire de poème après Auschwitz n'est pas à prendre telle quelle, mais il est certain qu'après cela, parce que cela a été possible et parce que cela reste possible indéfiniment, on ne peut plus présenter un art qui soit gai. Objectivement, il dégénère en cynisme, quand bien même il emprunterait la bonté de la compréhension humaine[10].

Depuis que l'homme sait de quoi il est capable, il est devenu incapable de rire franchement, sans cynisme ou ironie, effrayé par sa propre cruauté. Selon Adorno, l'art est incompatible avec la gaieté et la comédie ne peut donc pas être de l'art. Ce qui explique le « mépris » dont le genre comique est en quelque sorte devenu la victime, considéré comme du divertissement sans prétention artistique ou culturelle. Quand les auteurs dramatiques ou les metteurs en scène utilisent le terme de comédie, il est toujours associé à un autre nom dérivé de la tragédie comme pour minimiser la dimension comique. Il existe un grand nombre de noms composés comme « comédie tragique » ou « tragi-comédie », « comédie noire »… Hervé Blutsch qualifie sa pièce *La Gelée d'arbre*, texte qui commence sur une scène de cannibalisme, de « vaudeville noir en cinq chapitres et deux parties[11] ». Le vaudeville, qui peut se définir ainsi : « Comédie sans prétentions psychologiques ni morales, fondée sur un comique de situations, d'intrigues et de quiproquos[12] », s'accommode assez mal de l'anthropophagie…

Dès que l'on s'intéresse à la comédie, la critique souligne les difficultés à définir ce genre. Elle serait tout simplement « ce qui n'est pas de la tragédie », constat qui laisserait entendre qu'il existe au théâtre deux grands genres immuables, imperméables, opposés en tous points et donc aisément reconnaissables. Il paraît alors contradictoire de qualifier des pièces abordant la maladie mentale de « comédie ». Or, les rapports entre comédie et tragédie sont bien plus complexes.

---

[10] Theodor W. Adorno cité par Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 33.
[11] Hervé Blutsch, *La Gelée d'arbre*, Paris, Théâtre ouvert, 1998, p. 3.
[12] Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Vaudeville » [en ligne], disponible sur http://www.cnrtl.fr/definition/vaudeville [consulté le 02.03.14].

> La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage ; ainsi, par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur[13].

Ce qui rapproche la comédie contemporaine de la définition donnée par Aristote est que le risible est bien là, mais le masque évoqué n'est plus le même : ces pièces expriment de la douleur. Si, dans le cas des textes de Durif ou Milin, les personnages ont tant besoin de médicaments, c'est qu'ils cherchent à calmer une douleur psychique.

a) La comédie contemporaine serait-elle impossible ?

Si la comédie est un genre dramatique difficile à définir, il existe néanmoins quelques éléments susceptibles de nous éclairer. Ils se trouvent de façon régulière dans les pièces considérées sans équivoque comme des comédies :

– elle met en scène des personnages populaires avec peu d'influence sur la société et l'État comme les serviteurs (le célèbre Sganarelle) ou des jeunes gens alors que la tragédie se réserve les caractères nobles et puissants (rois, princes et autres dirigeants). Ces choix sont parfaitement illustrés par les protagonistes des comédies de Molière et des tragédies de Racine.

– L'histoire, dans une comédie, a rarement une portée politique : si les actes des personnages de tragédie ont des conséquences sur l'État (les conséquences d'une victoire ou d'une défaite par exemple), les ambitions de la comédie sont plus modestes. Il s'agit de présenter une histoire que le public trouvera familière et plus proche de lui…

– Si la tragédie doit provoquer une certaine *catharsis* chez le spectateur, la comédie doit provoquer le rire à travers divers procédés dénonçant les défauts risibles des hommes. Il existe différents types de comédies (de caractère, de mœurs, de sentiments ou d'intrigue), divers ressorts de comique qui peuvent être textuels comme le jeu de mot ou scéniques avec le comique de geste. À cela il faut ajouter les nuances de comique (burlesque, satirique, farcesque…).

[13] Aristote (1990), *Poétique*, traduction de J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 85.

Nous adopterons la définition de la comédie établie par Corinne Flicker d'après celle de Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*. Ces quelques lignes résument très bien ce que nous avons établi ci-dessus et seront dorénavant notre référence.

> Traditionnellement, la comédie dont les sujets ne relèvent pas de grands intérêts d'État, ni de vengeances terribles ou de passions criminelles, serait ainsi caractérisée par des critères "qui l'opposent à sa sœur aînée la tragédie : les personnages y sont de condition modeste, le dénouement en est heureux, sa finalité est de déclencher le rire chez le spectateur[14]".

Si la comédie comporte certaines caractéristiques, il est néanmoins très difficile de la définir sans avoir recours à une comparaison avec la tragédie. Elle s'attache pour beaucoup à dénoncer les travers, les manies et autres petites folies quotidiennes de l'être humain. Émile Zola va jusqu'à refuser « au vaudeville le nom de "comédie" qui "ne va pas, selon [lui], sans une étude plus ou moins poussée des caractères, sans une peinture quelconque d'un milieu réel[15] » selon un certain réalisme dans la description des personnages et des mœurs. La comédie, si elle se veut efficace, ne peut pas être trop étrangère à son public, trop « exotique », contrairement à la tragédie qui aime à se jouer dans un espace/temps lointain (*Bajazet* de Racine est censé se dérouler à Byzance, capitale de l'empire ottoman). Quand un metteur en scène a pour projet de créer une comédie écrite depuis longtemps, il prendra soin de souligner ce qui lui apparaît comme « moderne » et susceptible de provoquer l'attention des spectateurs.

La maladie mentale et la comédie sont deux notions difficiles à faire cohabiter au sein d'un même texte selon la fameuse question : « peut-on rire de tout ? » Il semble impossible de susciter le rire d'un public à propos d'une maladie car celle-ci est tenue pour relever du destin, donc de la tragédie. L'humour ne suffit pas toujours pour qu'un spectacle soit comique : cela doit être subtilement dosé, sinon la représentation manquera son but, susciter le rire. Mais il semble bien difficile, *a priori*, de faire rire de la maladie mentale.

Pourtant, la notion même d'humour est liée aux troubles du comportement grâce à la théorie des humeurs au théâtre. Bernard Gendrel et Patrick Moran nous racontent comment ce mot est devenu celui que nous connaissons aujourd'hui.

---

[14] Corinne Flicker, « Avant-propos », *op. cit*., p. 7. Pour la citation dans la citation, voir Patrice Pavis, *op. cit*., p. 52.

[15] Violaine Heyraud, « Feydeau, les derniers feux du vaudeville et le déclin de l'hystérie » [en ligne], disponible sur http://www.fabula.org/colloques/document1649.php [consulté le 28.03.14]. Pour la citation dans la citation voir Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 335.

> C'est l'origine du terme en anglais. Comme les auteurs français du XVIII^e^ le répètent à plaisir, *humour* dérive du français "humeur" et en est au départ l'exact équivalent ("humeur" devant s'entendre ici comme liquide sécrété par le corps humain, v. la théorie des humeurs). C'est avec Ben Jonson et sa pièce *Every Man out of His Humour* (1599) que le terme passe vraiment du sens physique au sens figuré. *Humour* ne désigne plus seulement l'humeur médicale (ou même le tempérament que celle-ci provoque) mais (par métaphorisation) tout caractère excessif :
> The choller, melancholy, flegme, and bloud,
> By reason that they flow continually
> In some one part, and are not continent,
> Receive the name of Humours. Now thus farre
> It may, by *Metaphore*, apply it selfe
> Unto the generall disposition:
> As when some one peculiar quality
> Doth so possesse a man, that it doth draw
> All his affects, his spirits, and his powers,
> In their confluctions, all to runne one way,
> This may be truly said to be a Humour.
> Ce que fonde Ben Jonson c'est une comédie de caractères dans laquelle le public rira de ces monomaniaques dont le *humour* est en perpétuel décalage avec les situations de la vie[16].

Malgré l'opposition très nette entre tragédie et comédie qui a longtemps tenu lieu de définition des deux genres, l'évolution de la dramaturgie comique se caractérise par un certain mélange des éléments. Si le *furor* d'Ajax était impensable dans un texte relevant de l'humour avant Jonson, celui-ci introduit les monomaniaques dans le genre comique, et cela dans le but, non de compatir à leur malheur, mais d'en rire. Ce qui était impensable auparavant.

Avec un résultat semblable à la *catharsis*, la comédie commence à se rapprocher de la tragédie, par ses personnages et son histoire en premier lieu. La distinction entre les deux genres commence à s'effacer, mais elle laisse une question en suspens : quel effet un tel spectacle doit-il produire sur le spectateur ? Le résultat recherché par la tragédie est bien connu depuis *La Poétique* d'Aristote, il s'agit de la *catharsis*. Mais que penser de la comédie ? Existe-t-il un équivalent à cette fameuse purge ? L'idée d'une *catharsis* comique commence à émerger en 1887, très précisément, selon Jean Emelina[17], date de parution de

[16] Bernard Gendrel et Patrick Moran, « Humour : panorama de la notion » [en ligne], disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A_panorama_de_la_notion#_edn9 [consulté le 30.03.14]. Pour la citation dans la citation voir Ben Jonson, *Every Man Out of his Humor* dans *Ben Jonson's Work III*, Oxford, Clarendon Press, 1927. La traduction donnée par Gendrel et Moran est celle d'Ernest Lafond, *Contemporains de Shakespeare*, Paris, J. Hetzel, 1863 : « Ainsi dans tout le corps humain, la bile, la mélancolie, le flegme, le sang, n'étant pas choses continentes, mais forcées à fluer continuellement quelque part, reçoivent le nom général d'*humeurs*. On peut maintenant, par métaphore, appliquer ce terme à une disposition générale, comme lorsqu'une qualité particulière a pris possession d'un homme et qu'elle attire ses esprits, ses affections, ses facultés, dans leur mouvement fluide, pour les faire fluer dans la même voie. Cette qualité peut être justement appelée *humour*. »

[17] Jean Emelina, *Comédie et Tragédie*, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, « Traverses », 1998, p. 54.

l'ouvrage d'Edouard von Hartmann *Philosophie du beau*. Pour expliquer la *catharsis* comique, la métaphore médicale et humorale est encore une fois évoquée.

> Bref, la *catharsis* comique semble avoir désormais pignon sur rue.
> En quoi consiste-t-elle exactement ? Elle se fonde, en fait, sur l'idée que "châtier" et "purger" ont valeur de synonymes. La tragédie nous montre les ravages des passions, la comédie les ravages des manies et des vices. La terreur et la pitié d'une part, le ridicule de l'autre, nous mettent en garde, dans un même combat, contre nos déraisons. La comédie, comme la tragédie, dit Howarth, est désordre, rupture d'une harmonie au niveau familial et quotidien, avec, au dénouement, un même retour à l'apaisement qui est "affirmation sereine des valeurs humaines". On peut même invoquer une métaphore médicale analogue : le rire "désopile" la rate, siège de l'atrabile et de la mélancolie, obstruée par des vapeurs[18].

Si la tragédie purge l'homme de ses mauvaises passions grâce à la frayeur et la pitié, le rire de la comédie nettoie l'homme des vapeurs atrabilaires qui sont sur le point de le submerger et de le plonger dans une profonde mélancolie. Les deux procédés semblent alors viser le même résultat chez le spectateur, à savoir une *catharsis*, bien que les moyens employés diffèrent.

La comédie a suivi une longue évolution et ses points de divergence (tant esthétique que dramaturgie) avec la tragédie ont commencé à s'effacer. Bien qu'elle n'emploie pas les mêmes procédés que la tragédie, la comédie cherche à produire une *catharsis* chez le public. Si l'effet recherché est le même, et que la comédie inclut de plus en plus des éléments autrefois réservés à la tragédie, comment peut-on définir une comédie contemporaine en prenant en compte que « L'un des traits caractéristiques du paysage théâtral contemporain est la disparition du système des genres, au terme d'un long travail d'affaiblissement amorcé il y a plus de deux siècles[19] » ?

b) Infidélités au genre comique : symptômes et effets

La comédie est censée finir sur un dénouement heureux, il s'agit là à la fois d'une condition *sine qua non* de ce genre de spectacle et de l'une de ses caractéristique. Or, nos pièces à l'étude ne comportent pas de telle fin. Dans la pièce de Gildas Milin, le chanteur

[18] *Ibid*., p. 54-55.
[19] Mireille Losco-Lena, « Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une "poétique complexe" » [en ligne], disponible sur http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-sur-les-scenes.html [consulté le 21.03.14].

Sève a massacré ses amis, poussé au passage à l'acte par une mystérieuse Voix qu'il est le seul à entendre. Le personnage-acteur Flandrin de Pierre Debauche est recherché pour être interné, ce à quoi il préfère largement la mort. La compagnie avec laquelle il travaille est soulagée, il n'y a pas beaucoup d'empathie pour l'acteur. Quant à l'étude pharmacologique décrite par Durif dans sa *Via negativa*, elle se termine avec le suicide de Pierre, quand celui-ci va se pendre parmi les fleurs toxiques du jardin. Si la comédie classique doit comporter un dénouement heureux, la comédie contemporaine est souvent plus amère.

> Dès lors, qu'on admet que le rire est souvent l'envers ou le déguisement de la peur, le comédie est bien, dans l'optique de Charles Mauron et de sa *Psychocritique du genre comique*[20], "triomphe d'angoisse", alors que la tragédie en était l'épanouissement. L'éclat du "rire-bouclier" et du rire vengeur réduit en "éclats" un mal extérieur et les craintes qu'il inspire. Cette *catharsis* est encore plus sensible dans l'auto-ironie, l'humour noir ou l'humour macabre "politesse du désespoir" chargée de recouvrir nos angoisses profondes[21].

Quelles peuvent être ces angoisses profondes ? Dans le cas du suicide de Pierre, il s'agit de cette vérité effrayante : et si, malgré toutes les thérapies et les traitements médicamenteux disponibles aujourd'hui, certains maux étaient impossibles à guérir ? Il reste parfois, au fin fond de la psyché (de l' « âme », pour reprendre les mots de Roberto dans la pièce de Joseph Danan), un « quelque chose » qui résiste à tous les traitements, psychiatriques ou psychologiques. Ce constat, qui nous plonge plutôt dans un état proche de la mélancolie, est contraire à la comédie, spectacle qui doit provoquer le rire chez le spectateur. Cependant, les auteurs dramatiques contemporains décident de mettre à distance cette tristesse et la dramaturgie idéale, pour atteindre ce résultat, c'est la comédie, comme l'indique Muriel Plana.

> En général, le plaisir de la comédie tient à la distance que le spectateur est en mesure d'adopter à l'égard de l'action et des personnages qui lui sont présentés, au regard critique qu'il porte sur eux, et qui lui permet d'en rire, voire de jubiler face à une noirceur dérangeante […]. La comédie, en effet, met en place les conditions de la *distance* (ou de la distanciation) afin de provoquer le rire et la prise de conscience face à ce qui, dans la réalité, n'a rien de risible (les excès d'un caractère, les injustices d'un système, les obstacles au bonheur des amants…). Elle provoque un bouleversement de l'état du spectateur, qui devient capable de rire de ce qui le fait pleurer ou le terrifie dans sa vie quotidienne. De même, tout ce qui lui paraît normal, naturel, tout ce à quoi il prête peu d'attention en général, devient soudain à ces yeux, parce que souligné et grossi par la scène comique, grotesque, monstrueux, voire insupportable[22].

[20] Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.
[21] Jean Emelina, *op. cit.*, p. 54-55.

[22] Muriel Plana, « Les *songs* dans la comédie, jubilation et subversions », dans Corinne Flicker (textes réunis par), *La Comédie en mouvement*, *op. cit*., p. 208-209.

Bien sûr, il ne s'agit pas là de chercher un rire joyeux mais plutôt de ce que Jean Emelina appelle « l'auto-ironie, l'humour noir ou l'humour macabre ». La dimension comique de la comédie est à relativiser, cela explique les morts et les suicides présents dans nos textes à l'étude.

Si Pierre s'est suicidé, la mort de Flandrin semble assez mystérieuse : enfermé dans un cercueil de théâtre (un accessoire de plateau – il faut souligner l'ironie de la situation), il en ressort pour jouer une dernière fois le roi Lear lors d'une « vision » comme nous le précise la didascalie (p. 91). Quand les actrices sortent de scène, elles lui laissent le plateau disponible pour une toute dernière tirade avant de mourir. La mort du personnage éponyme, à la fin de la représentation, est plutôt une caractéristique de la tragédie, Flandrin jouant son rôle jusqu'à la mort. L'acteur meurt ou se laisse mourir car il sait que c'est la compagnie avec qui il travaille qui cherche à le faire interner. Jouer ou mourir, il a fait son choix. Toutefois, le mélange des genres est respecté car, si la fin de la pièce relève de la tragédie, elle est précédée d'un quiproquo, véritable ressort comique. En effet, c'est l'un des infirmiers chargés de l'internement de l'acteur qui l'enferme par mégarde dans le faux cercueil. Une telle scène trouverait parfaitement sa place dans une comédie plus classique.

Le personnage meurtrier de *Dans la maison de l'être avec les machines de sang* n'a pas eu ce choix, ce qui s'apparente ici à la notion de destin chère à la tragédie. La fameuse Voix qui pousse le chanteur à tuer ses amis n'existe que dans l'esprit de Sève. Quand elle s'adresse à lui elle vouvoie Sève, puis brusquement dans le tableau X elle emploie le pronom « nous » : « Nous avons été incarcérés il y a plusieurs semaines de ça. On nous a ramenés de l'hôpital il y a deux jours[23]. » Elle fait littéralement « partie » du chanteur, nous pouvons supposer que celui-ci souffre d'une certaine forme de schizophrénie, certainement aggravée par le grand nombre de médicaments qu'il prend pour sa voix. Nous pouvons aussi nous demander si toutes ces substances sont véritablement destinées à sa voix ou à la Voix ? Entretenir sa voix de chanteur ou la Voix « dans sa tête » ? Dans le tableau suivant, les morts se relèvent : la didascalie indique que les « *images ensanglantées de Billie, Jeanne, Philippe et Denis se lèvent* » (p. 275). Ils expliquent que, ce qui les a tués chez Sève, c'est la Voix. Elle a poussé le chanteur à commettre un carnage (le mot est employé dans la didascalie p. 273). Les raisons de son acte sont troubles car la Voix se demandent si ils (le chanteur et son

[23] Gildas Milin, *op. cit.*, p. 274.

parasite) étaient responsables de leurs actes ou non. La suite judiciaire est envisagée par l'hallucination auditive : la Voix semble plus pragmatique que le chanteur. Quant aux morts, ils cherchent à déterminer la cause du massacre. S'il s'agit effectivement de la Voix, cela expliquerait cette soudaine force du chanteur et la capacité à commettre un tel acte. Leurs questions rappellent celles que l'on peut entendre à chaque fait divers, surtout quand la maladie mentale est évoquée.

> BILLIE. – Il y a eu un combat ?
> JEANNE. – La voix est toujours la plus forte.
> BILLIE. – C'est la voix qui lui a donné la force de nous tuer ? Cette force ?
> *Un temps*.
> Elle lui a donné cette force surhumaine ?
> *Un temps*.
> JEANNE. – Inhumaine.
> BILLIE. – Humaine[24].

Cette mystérieuse Voix serait bien d'origine psychiatrique, la question étant cruciale pour déterminer si le chanteur était responsable de ses actes au moment des faits. Si le chanteur semble bien connaître les médicaments, il n'évoque pas de psychiatre auprès de qui il aurait pu recevoir des soins. Grâce à ce suivi thérapeutique, le massacre aurait pu être évité.

C'est ce que nous enseigne la pièce de Durif. Si Pierre est reconnu comme fragile, le psychiatre ne fait pas de diagnostic : tous espèrent que le fameux « produit miracle » qu'ils sont en train de tester annihilera tous les cas assimilés à celui de Pierre, où le mal de vivre résiste à la fois aux thérapies et aux traitements chimiques. Est-ce une astuce dramaturgique de comédie traditionnelle de se fier à une solution miraculeuse ? Non, mais le *deus ex machina* est bien connu au théâtre. S'il s'agissait d'un dieu, nous pouvons considérer aujourd'hui qu'il a été remplacé dans les esprits contemporains par un succédané chimique.

2) Personnages sous influence

Nos pièces à l'étude présentent des personnages « sous influence », des personnalités troublées par des produits pharmaceutiques ou la maladie mentale. Parfois, la frontière entre effets indésirables et symptômes est difficile à établir, ainsi que la limite entre produits

[24] *Ibid*., p. 277-278.

thérapeutiques à but médical et ceux détournés dans une optique plus récréative. Sève est un artiste tout comme Flandrin. Faut-il témoigner d'une plus grande sensibilité au monde pour être artiste, sensibilité qui s'accompagne d'une fragilité psychique ?

Des études montrent que le travail d'acteur demande une psyché bien particulière, à la limite de l'histrionisme et de l'hystérie…

> La personnalité du comédien comporte des traits de personnalité de divers ordres, parmi lesquels des traits de la série hystérique, des traits narcissiques, une hypertrophie du moi, voire des traits de la personnalité anankastique ou encore schizoïde sans pour autant, nous semble-t-il, se structurer sur un mode pathologique. Si le comédien avait une constitution purement hystérique, il serait à un moment ou à un autre, bloqué dans un personnage et ne pourrait plus jouer son rôle convenablement. Il serait en effet coincé dans les méandres d'un état crépusculaire et se récupérerait difficilement lorsque le rôle qui lui est confié serait achevé. […]
> Cependant, quelques comédiens présentent à l'évidence un fonctionnement pathologique.
> Nous pouvons évoquer quelques exemples comme A. Artaud[25]…

Les personnages de comédie contemporains qui montrent des signes de maladies mentales sont parfois des personnages sous influence, que cela soit intradiégétique (ils prennent des médicaments ou des thérapies qui influent sur leurs comportements) ou extradiégétique (les auteurs s'inspirent d'autres textes dramatiques). Les références se font principalement à William Shakespeare, dont l'œuvre témoigne d'une grande sensibilité aux troubles du comportement : « Au XVII^e^ siècle, on disposait cependant des œuvres de deux écrivains qui ont exploré les profondeurs inconscientes de la personnalité avec une pénétration étonnante : William Shakespeare (1564-1616) et Miguel de Cervantès (1547-1616)[26]. » D'une façon plus générale et sans se limiter à la comédie, le barde de Stratford a exercé une grande influence au cours du XX^e^ siècle.

> Annoncé par Hugo dans sa Préface de *Cromwell* (1827) comme la référence des romantiques, consacré dans *William Shakespeare* (1864) – long essai qui ne devait être à l'origine qu'une préface à la traduction, par le fils de Hugo, du théâtre du grand Will –, Shakespeare est *le* modèle du XX^e^ siècle[27].

Le modèle auquel se référer, quand on parle de comédie contemporaine, ne serait donc pas du tout la comédie classique dont Molière est le meilleur représentant, mais la *comedy* élisabéthaine, qui a pour caractéristique de mélanger des éléments de la comédie et de la

[25] René Claude Meria, *op. cit.*, p. 273.
[26] Franz G. Alexander et Sheldon T. Selesnick, *Histoire de la psychiatrie*, traduction de G. Allers, J. Carré et A. Rault, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1972, p. 118.
[27] Rosette Lamont, « La farce métaphysique : Beckett et Ionesco » dans *French Review*, n° 32, 1959, cité par Corinne Flicker, « Avant-propos », op. cit., p. 16.

tragédie. Ainsi, nous pouvons trouver dans nos pièces contemporaines des représentations de malades mentaux (sous traitement pour que le doute ne soit pas permis) censées provoquer le rire chez le spectateur.

a) « Tout est poison, rien n'est poison, c'est la dose qui fait le poison[28] »

Les exemples sont rares de pièces dites « comiques » et qui traitent véritablement de la maladie mentale. Elles se caractérisent, ici, par leurs nombreuses mentions de médicaments ou de références à des traitements, voire à des passages en hôpitaux psychiatriques effectués par les personnages. Il peut être très difficile de déceler le potentiel humoristique de ces pièces qu'il faut bien qualifier de « noir » voire d' « ironique ».

Les titres, qui font office de « premiers contacts » avec le lecteur/spectateur, ne donnent pas d'indice sur le gendre dramatique de la pièce. *Flandrin acteur* réduit le personnage principal à sa fonction qui l'amène précisément à l'hôpital psychiatrique. Quant à *Via negativa*, il est évident que le sens n'est pas très positif, même si le lecteur est ignorant du latin. Le titre de la pièce d'Eugène Durif peut évoquer les théories de Jerzy Grotowski à propos de l'entraînement de l'acteur qui doit posséder « un savoir-faire créateur enraciné dans son imagination et ses associations personnelles[29] ». Selon le metteur en scène, l'acteur doit dépasser ses résistances intérieures grâce à la méthode de la *via negativa* qui est « un processus d'élimination[30] » des blocages. Elle s'applique, dans une certaine mesure, aux personnages de la pièce qui cherchent à atteindre cet état, mais cela grâce aux médicaments.

Les mystérieuses « machines de sang » mentionnées dans le titre de la pièce de Gildas Milin, *Dans la maison de l'être avec les machines de sang*, désignent l'homme dans son ensemble : à la fois dans sa biologie (le sang) et sa vie psychique (l'être). La pièce commence avec un prologue en vers libres donné par la mystérieuse Voix. Le texte ne donne pas d'indication quant à l'origine de la Voix : est-elle incarnée (ce qui peut créer une confusion dans l'esprit du spectateur) ou Milin préfère une « voix off » ? Est-ce un narrateur

[28] Paracelse cité par Jocelyne Arditti-Djiane et Jean-Marc David, « Intoxication par les plantes » dans Patrick Barriot et Vincent Danel (sous la direction de), *Intoxications aiguës en réanimation*, Rueil-Malmaison, Arnette, coll. « Réanimation », 1999, p. 549.
[29] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, préface de Peter Brook, traduction de Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre vivant », 1971, p. 101.
[30] *Idem.*

omniscient ? Il deviendra très clair à la fin de la pièce, après qu'elle a poussé Sève à assassiner ses amis, que la Voix n'existe que dans la psyché du chanteur. Elle observe les effets des médicaments sur son « hôte » et ne semble pas approuver la grande consommation de substances de Sève. Il est très difficile de savoir si la Voix lutte contre les traitements (elle est un symptôme dont le personnage cherche à se défaire) ou si elle n'est qu'une conséquence de la trop grande quantité de psychotropes présents dans l'organisme du chanteur ?

La prise des médications n'est pas anecdotique dans *Dans la maison de l'être avec les machines de sang*. Elle est minutieusement détaillée dans une didascalie et une description aussi précise montre que ce geste est un moment important de la représentation : il indique que Sève a une certaine habitude et qu'il s'agit d'un rituel. L'abus de médicaments, même pris à bon escient, finit par verser dans la toxicomanie. Or, les drogues peuvent aggraver les symptômes et mener au fameux carnage.

> *Sève sort d'une de ses poches une plaquette de médicaments.*
> *Il en prend un qu'il coupe délicatement en deux.*
> *Il range la première moitié dans la plaquette qu'il replace dans sa poche.*
> *Il avale la seconde moitié.*
> *Denis lui tend un verre d'eau.*
> *Sève croque puis mâche la moitié du médicament qu'il a dans la bouche jusqu'à en faire semble-t-il une pâte.*
> *Il avale le tout avec l'eau*[31].

Gildas Milin, l'auteur de *Dans la maison de l'être avec les machines de sang*, est aussi metteur en scène, d'où cette attention aux détails des gestes et grimaces du comédien dont témoignent les didascalies de son œuvre ; et l'ingestion des médicaments est le point essentiel de l'histoire : sans substance chimique, pas de chanteur ni de Voix et encore moins de carnage final ou de morts qui parlent. Paradoxalement, ce n'est pas Sève qui analyse les effets des molécules chimiques sur son organisme, c'est la Voix.

> LA VOIX. – Le premier médicament est un bon médicament. Il marche bien. Il faut un certain temps avant d'avoir fait le tour de ses effets secondaires. Quand on a compris quels étaient les effets secondaires du premier médicament, très vite, on se demande s'il existe un second médicament qui serait capable de supprimer les effets secondaires du premier en gardant ses effets positifs. Quand on a trouvé le second médicament, encore plus vite, il en faut un troisième pour supprimer les nouveaux effets secondaires. Et un quatrième et un cinquième. Et ainsi de suite, et on arrive facilement à. Je comprends ça[32].

[31] Gildas Milin, *op. cit*., p. 255-256.
[32] *Ibid*., p. 248.

Tous les médecins et les patients chroniques connaissent ce cercle vicieux : un premier médicament a des effets secondaires gênants qui entraînent la prescription d'un deuxième remède pour corriger les conséquences indésirables du premier. Celui-ci ayant lui-même ses propres effets secondaires, etc. Ainsi, les ordonnances peuvent atteindre des longueurs impressionnantes et la Voix a déjà identifié ce problème. Sur scène, l'extrait ci-dessus, pour ne pas donner une impression trop clinique ou médicale, peut être joué dans un esprit clownesque, ce qui expliquerait que Milin qualifie son texte de « comédie ».

L'œuvre dramatique d'Eugène Durif montre une prédilection pour la comédie, assez rare chez les auteurs contemporains : « son écriture relève quelquefois de la farce, dans la veine rabelaisienne (*Têtes farçues*, 2000) ou satirique (*Via negativa*, 1996, et à propos de l'intelligentsia, *Nefs et Naufrages [Soties]*, 1996)[33] ». La qualification de *Via negativa* de « comédie » laisse une certaine amertume au lecteur/spectateur après la lecture ou la représentation, l'humour relevant là encore de l'ironie. Malgré la précision de l'auteur quant au registre de sa pièce, la qualification de « comédie » semble bien mal choisie, ce qui expliquerait pourquoi Durif a pris la précaution de mettre le mot entre parenthèse. Jean-Pierre Ryngaert préfère le terme « satirique », qui est certainement plus proche de l'humour présent dans *Via negativa*.

Si la comédie est un genre qui semble daté et difficilement adaptable aux thématiques d'aujourd'hui, il est possible d'y trouver certaines caractéristiques dramaturgiques du théâtre contemporain dit « tragique ». Les personnages comiques se rapprochent de la notion de « figure » (nous continuons à employer le mot « personnage » par commodité) et nous pouvons aussi trouver dans ces comédies contemporaines des listes, ce système de stases dans l'action qui dilue et fragmente l'histoire. Si les titres des différents tableaux qui composent la pièce de Durif font pour beaucoup référence à l'univers de la médecine et de la maladie mentale : « Étude de cas » (p. 17), « Les placebos de l'histoire » (p. 41), « Border line » (p. 49), « Troubles secondaires » (p. 62)… Un bel exemple de liste associée à la maladie mentale est le tableau intitulé « Litanie des médicaments ».

> Troisième exemple de suite épique, la "Litanie des médicaments" dans *Via negativa* d'Eugène Durif. La pièce, en partie inspirée par la dépression à l'issue tragique de Louis Althusser, réunit dans un espace clos des cadres d'un laboratoire pharmaceutique et des cobayes humains

[33] Jean-Pierre Ryngaert, « Éclats » dans Michel Azama, *De Godot à Zucco*, t. I, Paris, Théâtrales/CNDP, 2003, p. 135.

> chargés de tester une nouvelle "pilule du bonheur". Dans cette scène, le personnage central inventorie les noms et les effets des quatorze "tranquillisants, somnifères, neuroleptiques, antidépresseurs" qu'on lui a prescrits dans le passé. C'est une liste mais c'est beaucoup plus qu'une liste. À partir de l'observation clinique de sensations, perceptions, modifications de la conscience, fissures de l'identité, la "litanie" retrace une histoire humaine qui aboutit à la catastrophe, à la mort de l'être. On est sur une scène épique même si ça finit mal – scène intime sans doute mais qui peut accueillir une communauté. Durif donne à penser, par l'énoncé de ces symptômes en chaîne, que la portée de cette aventure psychique dépasse celle du combat social ou des affrontements avec la nature, et qu'elle a de ce fait une dimension héroïque. Il a soin en tout cas de la situer dans un contexte d'Histoire collective quand il lie le "Zocprac", un "produit miracle", à la guerre du Golfe et aux Exocets américains. Il parodie le discours politique des conquérants en parlant de "la dépression réduite avec une précision chirurgicale". Le spectateur est-il interpellé par cette allusion à une actualité encore récente ? On peut le supposer. L'auteur le désigne du moins comme destinataire possible en notant que son personnage "s'adresse à la Killeuse, ou au psychiatre. À moins qu'il ne parle au public, à Dieu, ou à quelques autres[34]".

La didascalie (p. 67) nous indique à quel point la communication est difficile, même avec un médecin censé écouter : « *Les monologues se font comme s'ils étaient adressés à un auditeur, type analyste, présent ou absent, au fond cela a peu d'importance*. » C'est le difficile constat d'un échec : malgré le grand nombre de produits disponibles sur le marché, plus rien ne fonctionne. Les patients débitent des listes de noms de médicaments que personne n'écoute, leurs combats semblent perdus d'avance. Quant au « combat social » qui concernerait la société toute entière, il paraît bien difficile pour un médecin, préoccupé de l'état de ses patients, véritablement humaniste, mais bien seul face à la responsable marketing d'un grand groupe pharmaceutique et toute la puissance d'un capitalisme effréné qui ne se préoccupent guère de l'état du monde. L'intérêt des patients pour l'Histoire, même malades et enfermés, ne s'arrêtent pas aux murs du parc. Le public se demande alors qui est le plus « atteint », dans cette petite communauté. Finalement, ce n'est peut-être pas ceux que l'on croit, dans la logique du monde inversé digne du Carnaval et de la Fête des fous.

b) À l'ombre de « l'herbe aux fous » et du grand Will

Les « affrontements avec la nature », pour reprendre les mots de Bernadette Bost, ne sont pas au centre de la pièce bien qu'ils soient toujours d'actualité : l'homme reste fragile et un simple jardin, où la nature semble à première vue apprivoisée et domestiquée, regorge de

[34] Bernadette Bost, « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains. Faillite ou relance de la théâtralité ? » dans *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 23.

plantes toxiques. Paradoxe de la pharmacopée, les principes actifs de ces mêmes plantes, une fois transformés, deviennent des thérapeutiques. À la fois remède et poison, nous retrouvons la notion de *pharmakon* appliquée à la nature.

> Les litanies de Durif mettent en évidence, par leur structure même, des causes de drame contemporaines : l'écart entre le pouvoir des noms (des images) et la réalité toujours dérobée ; la fragmentation de la conscience, comme de pilule en pilule, et l'absence de progression d'un temps humain fait d'essais, de tentatives, de recommencements perpétuels ; l'impossibilité de saisir physiquement (intellectuellement ?) le monde autrement qu'en alignant des paradigmes… Le malheur singulier qu'expose le personnage de *Via negativa* est aussi le drame de la difficulté à relier, à produire du syntagme, à construire son œuvre et sa vie. Pour lui, le temps et l'espace sont en morceaux, la perspective est faussée, voire absente. Comme dit ce personnage, elle ne fait entrevoir que "des fragments qui ne [peuvent] s'ajuster, jamais tout à joints, des trous, des trous, de vrais à-pic entre[35]…"

Les personnages de la pièce de Durif sont divisés en trois grands ensembles, chacun ayant un rapport bien particulier avec l'expérience clinique. Les deux premiers ne comportent qu'un seul personnage qui se caractérise par un rapport au monde et surtout aux autres bien particulier : le « docteur Paul Dugommier, le psychiatre » est animé d'un véritable désir de soin et pense vraiment aider ses patients. Quant à la « responsable du marketing du laboratoire pharmaceutique » Louise Carat (surnommée la Killeuse), nous pouvons nous interroger sur les victimes potentielles de cette « meurtrière » : les compagnies pharmaceutiques concurrentes ou les pauvres volontaires qui ne connaissent pas la vérité sur le produit qu'ils testent, qui composent le troisième groupe de personnages présents dans cette pièce.

La scénographie est divisée en deux espaces : les lieux de vie et de traitement (que l'on peut définir plus généralement comme l' « intérieur ») et le parc du domaine (l' « extérieur »). Les didascalies nous précisent que les tableaux se déroulent « *Dans le bureau du psychiatre* » (p. 49) ou « *Dans la chambre* » (p. 33). Le personnage d'Antinéa passe beaucoup de temps à chercher un téléphone public censé se trouver au fond du parc. Lieu étrange pour installer un tel dispositif, on peut se demander si elle n'a pas inventé cette cabine pour ne pas se sentir enfermée et avoir le sentiment de ne pas être isolée du monde extérieur, que la communication est toujours possible…

Si les malades ont à leur disposition un grand parc où se promener, l'exercice physique ayant longtemps fait partie de l'arsenal thérapeutique pour combattre la « folie », certains n'apprécient pas du tout cet avantage. Antinéa témoigne, dès le premier tableau de

[35] *Ibid*., p. 25-26.

Via negativa, que ce parc est « Désolant propret. Déprimante verdeur ! Pas un brin d'herbe au-dessus de l'autre. J'étouffe déjà, ici. »

Si la nature est souvent considérée comme apaisante (contrairement à l'effet que le parc produit sur Antinéa), elle recèle elle aussi des traitements et des poisons, à l'image de n'importe quelle officine. L'homme n'a rien inventé avec ses molécules chimiques, et celui qui est le plus à même d'identifier des principes actifs présents dans le domaine est le modeste jardinier. Il commente les espèces présentes à Pierre, l'ingénieur. Bien que celui-ci ait dû poursuivre de plus longues études que le jardinier, il découvre la toxicité des plantes et la complexité de la botanique.

> LE JARDINIER. Elle a plusieurs noms.
> PIERRE. Plusieurs noms ?
> LE JARDINIER. Plusieurs noms. Pas un seul, un vrai fixé une bonne fois et qui corresponde à une chose et une seule. Ça varie, ça bouge. *(Baissant la voix, sur le ton de la confidence.)* Admettons que chacun ait une chose, à lui, enfermée dans une petite boîte d'allumettes… Il lui a donné un nom, un seul, forcément. Les autres ont aussi une chose dans leur boîte à laquelle ils ont donné un nom, le même. Mais est-ce la même chose dans toutes les boîtes, la même chose ou des choses différentes portant le même nom ? Vous voyez ce que je veux dire ? *(L'ingénieur hoche gravement la tête, le jardinier reprend une voix normale.)* On peut dire, bien sûr, qu'il s'agit de l'*Helleborus* mais aussi de l'*Elleborus niger*, et là, remarquez, sans H.
> PIERRE. L'orthographe, même l'orthographe.
> LE JARDINIER. Variable. Tout ce qu'il y a de plus variable. Et aussi "pied de griffon", "fève de loup", "ellébore noir". Pousse dans les décombres. Très dangereux. Mais là aussi, rien d'assuré, tout peut s'inverser. Apporte le malheur ou la guérison. Celui-là, on dit que c'est de la folie qu'il guérit. *(Comme s'il citait.)* Les vapeurs de cette renoncule vénéneuse ont de troubles effets. *(Ils passent près de l'arbre.)* Pas un pas de plus !
> PIERRE. Pourquoi, il mord ?
> LE JARDINIER. Un *Datura arborea*. Ses fleurs blanches, belles fleurs blanches mais dangereuses[36].

Eugène Durif ne choisit pas ces plantes au hasard : l'ellébore est considéré comme un remède à la folie et à la mélancolie dans l'Antiquité. Il était censé favoriser l'évacuation de la bile noire responsable de ces maux, une aptitude apparemment attribuée sur de fausses observations mal interprétées d'après Jean Starobinski.

> L'ellébore que les anciens utilisaient pour évacuer la bile noire était un extrait ou une décoction de la racine de l'*Helleborus niger* […]. Irritant pour les muqueuses, l'extrait d'ellébore peut provoquer des selles noires ou hémorragiques : les anciens avaient ainsi l'illusion d'avoir débarrassé l'organisme d'un surcroît d'atrabile[37].

[36] Eugène Durif, *op. cit.*, p. 55-56.
[37] Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, postface de Fernando Vidal, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2012, p. 27.

S'il n'y avait qu'une plante à mentionner dans une pièce évoquant la maladie mentale, c'est bien celle-ci. Nos patients, qui testent un nouvel antidépresseur, ont bien besoin d'évacuer leur « surcroît d'atrabile » pour guérir enfin de la mélancolie.

Le datura, plante aussi évoquée par Durif, est toxique du fait de sa richesse en alcaloïdes. Elle fut longtemps utilisée pour ses propriétés hallucinogènes et surnommée l'« herbe aux fous ». De nos jours, la pharmacologie s'intéresse à ses principes actifs comme remèdes à un grand nombre de maladies : « chorée, hystérie, parkinsonisme, épilepsie, crises douloureuses gastro-intestinales et génito-urinaires, asthme, toux, rhumatismes, etc[38]. »

Plus tard dans la pièce, le jardinier fait à nouveau le tour des espèces végétales présentes, mais cette fois-ci avec le philosophe. La plante qu'il tient à montrer au patient est la bryone. Parfois assimilée à tort à la mandragore à cause de ses grosses racines (comme le fait le jardinier), il s'agit là encore d'une plante toxique entourée de croyances et de superstitions anciennes : dans son article consacré à la mandragore[39], Pierre Lieutaghi fait remonter son utilisation aux Égyptiens et aux hommes du paléolithique.

Les fleurs et les plantes sont des éléments plutôt rares dans la poétique dramatique. Nous pouvons toutefois citer une autre comédie, *Intermezzo* de Jean Giraudoux, où la mandragore et la pendaison sont mentionnées.

> LE DROGUISTE. […] Il est vrai que vous avez ces plantes, à ce que je vois, et même la mandragore.
> LE MAIRE. C'est vrai ce qu'on raconte de la mandragore ?
> LE DROGUISTE. Au sujet de la constipation ?
> LE MAIRE. Au sujet de l'immortalité… Que les enfants conçus au-dessus d'une mandragore par un pendu deviennent des êtres démoniaques, et vivent sans terme ?
> LE DROGUISTE. Tous les symboles ont leur raison. Il suffit de les interpréter.
> LE MAIRE. Peut-être avons-nous affaire à un symbole de cet ordre.
> […]
> LE DROGUISTE. Il y a eu des pendus, autrefois, dans le canton ?
> LE MAIRE. Depuis que je suis maire, j'ai eu en tout deux suicides[40].

Les visites commentées du jardin rappellent ce qui est certainement la plus célèbre « scène de fleurs » au théâtre, le fameux discours d'Ophélie, qui précède son suicide. Bouleversée par l'attitude d'Hamlet à son encontre elle est devenue « folle ». Cette

[38] Pierre Lieutaghi, « Datura ou Stramoine » [en ligne], disponible sur http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/datura-stramoine/ [consulté le 17.03.14].
[39] Pierre Lieutaghi, « Mandragore » [en ligne], disponible sur http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mandragore/ [consulté le 04.04.14].
[40] Jean Giraudoux, *Intermezzo* dans *Théâtre*, t. II, Paris, Grasset, 1959, p. 8.

association très forte entre le personnage et le thème végétal est aussi dû à une certaine tradition française du mythe d'Ophélie : « La sensibilité romantique française retient d'Ophélie la passion malheureuse et la folie, tantôt égarement amoureux, tantôt douleur morale, aux accents spleenétiques[41]. » Cette scène va dans le sens de *Via negativa* où les plantes sont rarement bienveillantes, elles recèlent un grand nombre de dangers pour la santé. Si Ophélie se noie, Pierre trouve lui aussi le moyen de commettre son suicide grâce à la nature : il se pend à un arbre. La référence à Shakespeare est toujours là, mais plus discrète. Elle fait appel aux pratiques entourant les « fous » à l'époque élisabéthaine :

> "…confier le fou à des marins, c'est éviter à coup sûr qu'il ne rôde indéfiniment sous les murs de la ville, c'est s'assurer qu'il ira loin, c'est le rendre prisonnier de son propre départ. Mais à cela, l'eau ajoute la masse obscure de ses propres valeurs ; elle emporte, mais elle fait plus, elle purifie ; et puis la navigation livre l'homme à l'incertitude du sort ; là chacun est confié à son propre destin, tout embarquement est, en puissance, le dernier".
> Mort symbolique que l'embarquement dans un navire en partance pour des contrées lointaines, mort annoncée que de monter à bord de la charrette qui conduit à Tyburn : la pendaison apparaît comme l'autre face de la déportation, le sort réservé à ceux n'ayant pas pu (ou voulu) profiter de l'alternative maritime[42].

La purification par l'eau, qui se rapproche du baptême, consistait à purger une communauté de ses fous en les confiant à des marins qui emmenaient ces indésirables au loin. Michel Foucault rapporte aussi cette coutume dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* qui est devenu un thème littéraire avec le poème de Sébastien Brant, *La Nef des fous*[43], édité pour la première fois un jour de Carnaval. On trouve une nouvelle référence à cette pratique dans *Le Roman de Tristan et Iseult*, et tout particulièrement dans le chapitre XVIII intitulé « Tristan fou » (comme beaucoup de héros du cycle arthurien) : il se fait passer pour dément afin que des marins l'acceptent à bord dans le but de retrouver sa bien-aimée Iseult. Celle-ci, ne le reconnaissant pas tout de suite, dit à sa vue : « Tais-toi, tu fais injure aux chevaliers, car tu n'es qu'un fou de naissance. Maudits soient les mariniers qui t'apportèrent ici, au lieu de te jeter à la mer[44] ! » Cette pratique du « fou embarqué » a aussi été représentée par les peintres, le tableau le plus célèbre est certainement *La Nef des fous* de Jérôme Bosch.

Les « fous », à l'époque élisabéthaine, avaient le choix entre la mort au loin ou la pendaison, plus proche de leur communauté. Quel que soit le moyen envisagé, la disparition à

[41] Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle » dans *Revue d'histoire littéraire en France*, n° 1, 2001, p. 81.
[42] Pascale Drouet, *Le Vagabond dans l'Angleterre de Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Aire anglophone », 2003, p. 143.
[43] Sébastien Brant, *La Nef des fous*, Bâle, Johann Bergmann d'Olpe, 1494.
[44] Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseult*, préface de Gaston Paris, édition établie par Joseph Bédier, Paris, P. Sevin et E. Rey, 1900.

plus ou moins long terme est la destinée des fous. Les familles ne veulent plus garder leurs membres malades contrairement à ce qui se faisait au Moyen Âge, ils représentent une charge trop importante. De plus, les vertus purificatrices accordées à l'eau devaient donner à espérer une guérison miraculeuse aux proches des malades.

Si le thème de la nef des fous a inspiré beaucoup d'artistes, la mort d'Ophélie est devenue un mythe très apprécié des peintres préraphaélites (sir John Everett Millais ou Arthur Hugues) et des poètes. Apollinaire fait allusion à Ophélie dans son *Poème lu au mariage d'André Salmon* : « Je le revis au bord du fleuve sur lequel flottait Ophélie/ Qui blanche flotte encore entre les nénuphars[45] ». La mort est intimement liée, dans l'imaginaire collectif que créent les poètes et les peintres, à l'élément liquide et au végétal. La première strophe du poème *Ophélie* d'Arthur Rimbaud ne déroge pas à cette règle.

> Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
> La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
> Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
> – On entend dans les bois lointains des hallalis.
> Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
> Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir,
> Voici plus de mille ans que sa douce folie
> Murmure sa romance à la brise du soir.
> Le vent baise ses seins et déploie en corolle
> Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;
> Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
> Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.
> Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
> Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
> Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile
> – Un chant mystérieux tombe des astres d'or[46].

Les représentations iconographiques et poétiques forment une source très riche d'inspiration pour les équipes artistiques : il y a de la matière pour les costumes, les scénographies, voire les lumières. Il ne faut pas oublier que la fameuse Killeuse a une peur phobique des oiseaux alors que le jardinier est plutôt un amateur d'ornithologie : en plus du végétal, l'animal est aussi présent dans le parc du domaine où se déroule l'expérience pharmaceutique. La maladie est intimement liée à la nature, opposée à la civilisation dans ce qu'elle cherche à dominer tous les aspects du corps.

[45] Guillaume Apollinaire (1909), *Poème lu au mariage d'André Salmon* dans *Alcools* suivi de *Le Bestiaire* et *Vitam impendere amori*, illustrations de Raoul Dufy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966 (1920), p. 59.
[46] Arthur Rimbaud, *Ophélie* dans *Poésies*, notice de Paterne Berrichon, portrait d'après Henri Fantin-Latour, Paris, Albert Messein, 1919, p. 15.

L'opposition des passions entre les deux personnages (le médecin et la responsable marketing) participe à cette dramaturgie de la comédie contemporaine : s'il existe des éléments traditionnellement tragiques, il y a aussi des aspects relevant de la comédie, comme le duo mal assorti ou la mise en abyme du théâtre.

3) Jeux dangereux, jeu dans le jeu

L'une des caractéristiques dramaturgiques fortes du théâtre contemporain est cette propension à se mettre en scène, à devenir son propre objet. Pour Isabelle Smadja, ce discours est idéal pour évoquer la maladie mentale sur scène, l'art dramatique devenant un symbole parfait de l'enfermement psychiatrique.

> Le théâtre contemporain qui intègre à l'œuvre une réflexion sur lui-même et sur l'espace scénique accentue cet apparentement à la folie et à l'hôpital psychiatrique. Un autre lien se tisse alors entre l'espace clos de l'asile et l'espace clos de la scène théâtrale, donnant lieu à de multiples agencements, la scène au théâtre symbolisant aisément le "grand renfermement" de la folie[47].

La comédie est le genre dramatique qui s'associe le mieux avec la mise en abyme car toutes deux ont le même but : la prise d'une certaine distance, de la part du spectateur, avec ce qui se passe sur scène. Dans nos pièces à l'étude, cela passe principalement par ces deux moyens : les chansons incluses dans le texte de la pièce (rappelons que Gildas Milin a sous-titrée *Dans la maison de l'être avec les machines de sang* « une comédie avec de la musique[48] ») et ridiculiser les médecins pour faire rire le spectateur. Tous deux se placent dans une certaine tradition théâtrale, à savoir la distanciation selon Bertolt Brecht avec l'utilisation des fameuses *songs*.

Quant à l'inefficacité de la médecine, il s'agit d'un archétype comique qu'affectionnait tout particulièrement Molière. Pour ne donner que deux exemples ici, le premier est extrait du *Malade imaginaire* : « Bien loin de la tenir véritable, je la trouve, entre nous, une des plus grandes folies qui soit parmi les hommes ; et à regarder les choses en philosophe, je ne vois point de plus plaisante momerie, je ne vois rien de plus ridicule qu'un homme qui se veut

[47] Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 217.
[48] Gildas Milin, *Dans la maison de l'être avec les machines de sang*, *op. cit*., p. 247.

mêler d'en guérir un autre[49]. » L'image n'est pas plus flatteuse dans *Monsieur de Pourceaugnac*[50] où le personnage éponyme frôle la mort d'avoir été trop saigné.

Les auteurs contemporains ne délaissent pas ces procédés déjà bien connus du public pour provoquer un rire « à distance ».

a) La distanciation par le rire

À plusieurs reprises, nos comédies contemporaines utilisent des procédés humoristiques déjà bien connus. Les multiples chansons qui émaillent la pièce de Gildas Milin rapprochent le texte des *songs* brechtiennes. Il n'est pas permis au public d'adhérer à l'illusion de la *mimêsis*, contrairement à Sève qui cherche à se maintenir dans un état utopique permanent. À la page 75, la didascalie indique « Chanson brusque ». Cette chanson, tout comme celles présentes dans le texte de Milin, rappelle immanquablement les *songs*. Dans l'optique de la distanciation, l'introduction de chansons permet de marquer une pause dans le déroulement de l'action. Cette stase empêche le spectateur de se réfugier dans l'illusion théâtrale et lui permet de garder son esprit critique à l'œuvre.

> Quant aux *songs*, ce sont des passages versifiés et chantés, avec refrain et division en strophes. Ils introduisent une rupture au niveau formel, car ils tranchent sur le texte environnant en prose, destiné à être récité, et au niveau de l'action, qui est interrompu par ce chant du héros. À la différence du monologue classique, le *song* ne prolonge pas l'action. La liaison entre le *song* et l'action repose sur un effet de contraste[51].

L'irruption de la chanson dans le texte parlé doit produire un effet de rupture avec la *mimêsis*. Nous retrouvons un phénomène analogue avec l'acte IV de *Flandrin acteur*, il s'agit d'un monologue de Flandrin qui finit sur ces mots énigmatiques « *lamma sabacthani* ». Flandrin a-t-il perdu ses capacités cognitives jusqu'au langage lui-même ? Non, il s'agit d'une citation de la *Bible* donnée en araméen des dernières paroles de Jésus Christ sur la Croix d'après l'*Évangile* selon saint Matthieu. Sa grande mémoire de comédien lui permet d'alterner citations et langage courant, métaphores et envolées lyriques, ce qui donne à son discours un

[49] Molière (1673), *Le Malade imaginaire* dans *Œuvres complètes*, édition établie par Robert Jouanny, Paris, Bordas, 1993, p. 120.
[50] Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, Paris, Jean Ribou, 1670.
[51] Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1988, p. 151.

aspect fragmenté et décousu que l'on associe souvent à la parole schizophrénique. Le procédé peut rappeler le « latin macaronique » employé par les médecins de Molière.

Nos comédies contemporaines ne dédaignent pas non plus les procédés comiques plus traditionnels. La dispute de couple entre Bernadette et Joseph, qui participent tous les deux au test de ce nouvel antidépresseur miraculeux imaginé par Durif, tourne à la scène de ménage digne d'un vaudeville, où le personnage masculin est harcelé par sa femme.

> BERNADETTE. Cela m'exaspère, ce manque de précision. Par rapport à d'habitude, est-ce que oui ou non tu sens quelque chose de différent ?
> JOSEPH. Je ne pourrais pas dire que… Je ne me sens pas mal, quoi, pas trop mal, mais savoir si je peux dire que je me sens mieux, c'est autre chose, là, c'est tout à fait autre chose.
> BERNADETTE. Essaie, au moins un instant, d'être précis.
> JOSEPH. Qu'est-ce que j'essaie de faire d'autre ? Disons que je me sens plutôt mieux, mais que je ne peux arriver à savoir si ce mieux est un vrai mieux ou une inexplicable accalmie, ça arrive, et si ce mieux est lié ou non à l'absorption du… truc.
> BERNADETTE. Donc, tu te sens mieux, tu as bien dit là que tu te sentais mieux ? J'ai bien entendu.
> JOSEPH. Ce n'est pas tout à fait ce que j'ai dit.
> BERNADETTE. Donc, je n'aurais pas entendu, pas compris ce que tu viens de dire. Plutôt mieux, plutôt mieux… Tu l'as dit ou tu ne l'as pas dit ?
> JOSEPH. Oui, en un certain sens, mais tu ne m'as pas laissé terminer, plutôt mieux que d'habitude, mais comme je te l'ai déjà précisé, je ne peux absolument pas savoir si c'est lié ou non à l'absorption du… peut-être simplement le fait de pouvoir prendre un temps d'arrêt, respire un peu…
> BERNADETTE. Moi, rien, je ne sens rien. Tu ne crois pas qu'ils m'auraient refilé un placebo ? Le placebo, le "double aveugle"… C'est classique… Dans toutes les expériences de ce genre, il y a toujours quelqu'un à qui on refile un placebo. Et ce quelqu'un ce serait moi que ça ne m'étonnerait pas. Toi, tu te sens mieux, moi, je ne sens rien. Logique !
> JOSEPH. Est-ce que j'ai dit une seule fois que je me sentais mieux ?
> BERNADETTE. Maintenant tu vas dire le contraire[52] !

Plus loin dans la pièce, Joseph est tellement exaspéré que la didascalie indique qu'ils en viennent aux mains (p. 36), une scène que l'on ne verra dans aucune pièce sérieuse : « *Il tente de se replonger dans sa lecture, referme brusquement son livre, le pose assez précautionneusement et se jette sur elle, la renverse, essaie de l'étrangler. Elle tente de se dégager. Ils commencent à se battre.* » Et pourtant, la femme de Joseph n'apprécie pas ce genre de théâtre (p. 65) : « Le côté bourgeois, vaudeville, de cinq à sept, on s'est toujours dit qu'on ne mangerait jamais de ce pain-là. »

Bernadette est un bon personnage de comédie, Durif l'utilise aussi pour introduire une certaine trivialité dans la lignée du « comique bas », très rabelaisien, élément comique très apprécié et attendu du public. Les volontaires n'ont que peu de distraction, donc ils échangent

[52] Eugène Durif, *op. cit.*, p. 11-12.

sur leurs expériences de thérapies, ce qui donne lieu à ce véritable dialogue de comédie où l'on ne sait plus vraiment de quoi parlent Bernadette et Pierre…

> BERNADETTE. Larax, depuis deux ans. Doublé de Xilomyl, ponctuellement. En cas de. Et bien sûr…
> PIERRE. Face à face ?
> BERNADETTE. Passée par toutes les positions. Revenue depuis peu au face à face. Mais il est question que je m'allonge à nouveau[53]…

L'expression de Bernadette, « toutes les positions », peut s'entendre comme une allusion à des pratiques sexuelles, ressort comique évident de la comédie. La phrase suivante nous éclaire sur ces fameuses positions : Bernadette a testé un grand nombre de thérapies avec des rapports divers aux praticiens. Malgré toutes ses expériences, si elle est engagée dans cet essai clinique, c'est qu'elles se sont révélées inefficaces.

Il n'est pas anodin que Bernadette discute de cela avec Pierre car, si elle est prise dans une fuite en avant, Pierre ne parvient pas à dépasser ces échecs, qui le mèneront au suicide. C'est un acte difficile à analyser dans le cas de Pierre, un personnage qui se confie très peu sur sa vie : dans l'extrait donné ci-dessus, Bernadette monopolise quelque peu la parole, tout comme lors de la visite du parc avec le jardinier où Pierre écoute beaucoup plus qu'il ne parle.

Un suicide est considéré comme pouvant être le symptôme d'une maladie mentale (comme la dépression) ou d'un profond mal-être, résultant parfois d'un événement bien précis (un licenciement, un deuil difficile ou un divorce) : « Une tentative de suicide (et il en est ainsi pour le suicide) peut être le symptôme d'une maladie mentale, mais peut être aussi le fait d'un sujet n'entrant dans aucune catégorie de la nosologie psychiatrique[54]. » Ce qui est surprenant dans *Via negativa*, c'est que la pièce est présentée comme une « comédie » par son auteur, mais qu'elle comporte un suicide, événement associé à la tragédie. Pour Jean Emelina, s'il ne s'agit pas d'une des thématiques évidentes de la comédie, la mort est cependant très loin d'en être absente.

> Que la mort ne soit pas l'apanage exclusif de la tragédie, qu'elle ait sa place dans l'univers de la comédie : cela ne devrait point paraître paradoxal. Il suffit de rappeler qu'une stricte séparation des genres est purement théorique ou que la parodie et l'humour macabre sont choses fort répandues. […] Pourtant, comme dans la tragédie, les périls de mort, même s'ils sont très rarement poussés jusqu'à leurs conséquences extrêmes, même s'ils sont très souvent fictifs, ne manquent pas dans la comédie. Les menaces, les désespoirs, les fureurs meurtrières, les tentations de suicide abondent[55].

[53] *Ibid*., p. 15.
[54] Pierre Moron, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 33.
[55] Jean Emelina, *op. cit.*, p. 359.

Ce côté noir est à imputer à la figure historique qui a inspiré cette pièce. Dans une note liminaire, Eugène Durif précise que certains aspects de sa pièce sont inspirés par Louis Althusser (philosophe devenu meurtrier, déjà étudié dans la première partie de cette thèse). Il est difficile de faire rire en évoquant un grand philosophe schizophrène et meurtrier.

Si le personnage du Philosophe de la pièce n'est pas calqué sur le véritable Althusser, il s'agit néanmoins d'un archétype fréquent dans les comédies. Celui-ci a pour rôle de prendre du recul avec les événements et d'analyser ceux-ci. La tâche se révèle vite impossible : comme les personnages des monologues fumistes, il semble vide. Sa parole se révèle alors comique : comment faire passer une sagesse dont on ne dispose pas ? Il s'agit là aussi d'un personnage très présent dans les comédies de Molière, celui dont le discours est vide et dont les paroles prêtent à rire…

Le personnage du chanteur drogué imaginé par Milin se rapproche, par certains aspects, de cette idée. Sève dispose d'un « savoir » qu'il est prêt à partager, comme un professeur ou un gourou. Sa connaissance des produits pharmaceutiques est empirique, faite d'expériences sur lui-même et d'observations (de sa part et de la fameuse Voix), sa passion entraîne les autres à sa suite sans penser aux conséquences. Les fringales qu'il évoque rappellent plutôt l'univers de la drogue que les tests pharmaceutiques très encadrés d'un point de vue juridique.

De tous les personnages de la pièce, il est clairement le moteur de l'histoire, celui qui provoque les actes de son entourage. Pour lui plaire, Billie est prête à se lancer dans le trafic pour lui fournir ses doses.

> *Billie lui montre un sac rempli de médicaments.*
> T'as trouvé ? T'as trouvé ? Non ? T'en as trouvé ? C'est vrai ? Où ça ?
> BILLIE. – 54 boîtes. 48 heures de marche. Les dates limites te laissent deux ans.
> SÈVE. – Non ? C'est génial ! Merci ! Et en plus j'ai un autre médoc peut-être qui marche bien peut-être. Un médoc qui m'avait jamais fait d'effet jusque-là. J'en prenais mais j'avais arrêté parce que ça ne faisait rien et j'ai repris et les effets sont carrément super différents, ça a complètement changé. La voix est vachement plastique. Il a dû y avoir un changement dans la façon dont mon corps reçoit le truc ou je ne sais pas. J'ai l'impression que c'est peut-être vachement bien.
> BILLIE. – T'as grossi ?
> SÈVE. – Ça me donne faim un peu alors je bouffe pas mal. C'est possible que. C'est un truc à surveiller alors[56].

[56] Gildas Milin, *op. cit*., p. 272.

Le chanteur a adopté une démarche particulière dans sa pratique artistique : plutôt que de travailler sa voix par de longues heures d'exercices de chant, il tente une approche plus scientifique. Toutefois, celle-ci peut prêter à sourire (ce que cherche à faire une comédie ?) tant sa démarche semble manquer de méthode scientifique.

> SÈVE. – Là j'ai un mélange que j'aime bien mais. C'est pas facile à utiliser. Il y a pas mal d'effets secondaires et les effets secondaires durent environ 48 heures exactement 50-51 heures. Enfin ces deux-là surtout chez moi. Pendant 50 heures, il y a pas mal de choses que je ne peux absolument pas faire à cause de ça ou que je fais mal. C'est le côté chiant mais. Chiant du truc. Ça j'en parle pas. Ça me regarde. Mais. Bon celui-là, c'est la base (*montrant un médicament blanc, de forme allongée*), ça permet de ne pas trop speeder à cause des autres médocs. J'en prends un demi. Le pic d'action, c'est environ deux heures après la prise. Je le prends deux heures avant un enregistrement ou un concert. (*Montrant deux autres médicaments : l'un, rond et blanc, l'autre, allongé, très étroit et blanc*.) Ces deux-là, ils ont une action un peu contradictoire. Je ne les prends pas toujours ensemble mais si je les prends ensemble, celui-là (*montrant le rond*), il a l'action la moins forte des deux parce qu'il se fait dominer par l'action de l'autre – mais il change bien la voix quand même – je le prends aussi – deux heures avant – mais il agit dans le quart d'heure qui suit la prise – il accélère un peu le rythme cardiaque aussi. Ça c'est bien. C'est bon pour le chant. (*Montrant celui qui est allongé*.) Celui-là, c'est le plus important. C'est le plus fort. Il agit aussi un peu comme un hypertenseur des muscles lisses – tu vois ce que je veux dire ? Il solidifie la voix à mort à mort c'est pour ça que je peux forcer comme ça – si tu veux, lui, je le prends juste avant de chanter. Quoi dix minutes avant – j'essaye de reculer au maximum la prise – je vais aux chiottes juste avant qu'on joue je me débrouille. Après je m'enfile le demi-litre de bière et la demi-clope, quatre ou cinq tafs pas plus. Et c'est parti.
> BILLIE. – Faut le faire breveter.
> SÈVE. – Ouais.
> *Billie rit.*
> *Sève rit*[57].

Le chanteur va à l'encontre de toutes les précautions associées à la prise de médicaments, qu'il n'hésite pas à mélanger à de l'alcool. Ici, il est possible de jouer avec les accessoires de scène : la « demi-clope » peut faire un mètre de long par la magie de l'accessoiriste et les « quatre ou cinq tafs pas plus » seront dignes d'une cheminée de locomotive à charbon. L'humour réside dans le décalage entre le discours du chanteur (censé être très raisonnable) et la matérialité scénique.

Beaumarchais, au XVIII[e] siècle, évoquait déjà des utilisations plus ou moins licites et pertinentes de produits médicaux. Le médecin et surtout son inefficacité était un objet de moquerie, tout comme les troubles protocoles expérimentaux de Sève. Chez Beaumarchais, le rire provient de ce que la différence entre médecin et vétérinaire est parfois difficile à établir.

[57] *Ibid*., p. 264-265.

> LE COMTE. Au contraire. J'attends ici quelque chose, et deux hommes qui jasent sont moins suspects qu'un seul qui se promène. Ayons l'air de jaser. Eh bien, cet emploi ?
> FIGARO. Le ministre, ayant égard à la recommandation de Votre Excellence, me fit nommer sur-le-champ garçon apothicaire.
> LE COMTE. Dans les hôpitaux de l'armée ?
> FIGARO. Non; dans les haras d'Andalousie.
> LE COMTE, *riant* : Beau début !
> FIGARO. Le poste n'était pas mauvais ; parce qu'ayant le district des pansements et des drogues, je vendais souvent aux hommes de bonnes médecines de cheval...
> LE COMTE. Qui tuaient les sujets du roi!
> FIGARO. Ah! Ah! Il n'y a point de remède universel ; mais qui n'ont pas laissé de guérir quelquefois des Galiciens, des Catalans, des Auvergnats[58].

Pour Figaro, soigner les hommes et les chevaux est la même chose, tout remède pour les uns est bon pour les autres… N'importe qui peut donc devenir médecin ou apothicaire par la grâce d'un ministre. Cette idée continue d'être exploitée sur scène, les médecins restent suspects aux yeux du public et sont donc des « proies » toutes désignées pour la comédie.

b) Les médecins, clowns du théâtre ou dindons de la farce

Malgré les progrès qu'a faits la médecine ces dernières années, elle n'est pas encore capable de guérir toutes les maladies. Il reste un certain pourcentage de traitements inexistants ou peu efficaces, d'erreurs médicales. La tentation reste vivace de se moquer des médecins. Molière, bien avant Beaumarchais, a créé un ensemble de personnages de médecins et d'apothicaires dont les connaissances étaient plus que rudimentaires, voire dangereuses.

> Mais la grande caste des "donneurs de mort", au plein sens du terme cette fois, contre laquelle Molière s'est acharné avec la dernière violence, c'est, on le devine, celle des médecins. Du *Médecin volant* au *Malade imaginaire*, à travers tout son théâtre, les traits satiriques, les scènes burlesques et les plaisanteries macabres ne se comptent pas. […] Il est difficile de ne pas voir dans cet acharnement une rancœur personnelle et une obsession de malade, retournée et conjurée par le rire[59].

Molière, dans diverses comédies, se moque ouvertement des médecins : le faux médecin dans *Le Médecin volant* et *Le Médecin malgré lui*, le faux malade dans *L'Amour médecin* et *Le Malade imaginaire*… À son époque, la médecine ne comporte que deux

[58] Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, *Le Barbier de Séville*, édition présentée, annotée et commentée par Pierre Testud, Paris, Larousse, coll. « Classiques », 1992, p. 62.
[59] Jean Emelina, *op. cit.*, p. 360.

remèdes : la purge et la saignée, aussi inefficaces l'une que l'autre. Voici une citation de *L'Amour médecin* qui résume à elle seule les idées de Molière à propos des capacités des médecins de son époque.

> Lisette : Que voulez-vous donc faire monsieur, de quatre médecins ? Il n'en suffit pas d'un pour tuer une personne ?
> Sganarelle : Est-ce que les médecins font mourir ?
> Lisette : Sans doute, et j'ai connu un homme qui prouvait, par bonnes façons, qu'il ne faut jamais dire : une telle personne est morte d'une fièvre et d'une fluxion sur la poitrine, mais : elle est morte de quatre médecins et de deux apothicaires[60].

Si les médecins sont dangereux pour la santé, les pharmaciens ne sont pas en reste. Le nouvel antidépresseur doit agir de façon quasi-immédiate, sans effet secondaire… Une promesse qui semble bien difficile à tenir. L'opposition est évidente entre le docteur Dugommier qui se préoccupe de ses patients, entend mettre en place des entretiens sur le long terme, et la responsable marketing qui ne peut pas comprendre qu'il y a en médecine des durées incompressibles. Elle s'attend à ce que les patients se jettent sur ce produit miracle et en ressentent les bienfaits dans l'heure qui suit la prise… Quand le psychiatre évoque une possible aggravation de l'état d'un des patients sous traitement, elle tente de minimiser les effets secondaires en évoquant « quelques petits incidents de parcours, des anicroches » (p. 49). Tous fonctionnent sur le principe du duo mal assorti, comme l'auguste et le clown blanc au cirque : lui, calme et rationnel, exerce son métier dans l'intérêt des malades. Elle a plutôt tendance à verser dans l'hystérie et la précipitation, ne pense qu'à l'argent que ce médicament peut lui rapporter, quitte à fermer les yeux sur ses aspects nocifs. Le duo de clowns est, historiquement, censé provoquer le rire chez le spectateur : comme Durif qualifie *Via negativa* de « comédie », il nous indique l'orientation générale de la pièce et les réactions désirables du public. Pour donner un côté cirque au théâtre, il est intéressant sur scène d'accentuer l'opposition entre ces attitudes en choisissant deux comédiens aux physiques radicalement différents, comme ceux des deux comiques américains Laurel et Hardy.

Le tableau « Matériaux de vie » est une bonne représentation de ce que peut être une comédie contemporaine, où Durif suit les exemples de Ionesco et Beckett. Il s'agit de monologues entrecroisés où personne n'écoute vraiment, un langage qui ne sert plus à communiquer mais à remplir le vide laissé par le silence. Ces morceaux de souvenirs et de confessions déjà racontés maintes fois en analyses, dans le cadre de thérapies alternatives, d'expériences scientifiques passées, sous hypnose… ne signifient plus rien. Joseph commence

[60] Molière, *L'Amour médecin*, Paris, Théodore Girard, 1666, acte II scène 1.

à remettre en cause l'expérience et, selon le médecin, c'est le signe d'une amélioration : il concentre son attention sur autre chose que ses problèmes de couple.

Si Flandrin a fait un passage en hôpital psychiatrique, il n'en garde pas un très bon souvenir (p. 67) : « À l'hôpital des fous on se taisait beaucoup. » Ce qui doit être très difficile pour un grand acteur « qui joue souvent la folie. Comme tous les acteurs, il a de la mémoire, y compris la mémoire de son siècle. Se croyait capable de tous les simulacres. Est rejoint par la réalité » (p. 9). Pour se distraire, il utilisait « les moyens du théâtre » (p. 68), du maquillage et des costumes, la représentation continuait malgré les contingences matérielles et l'absence de public.

MIRANDA
C'était très bien Flandrin quand tu parlais aux pierres
Et que tu les traitais tendrement de putains.
ÉLÉONORE
On ne peut plus compter sur Flandrin c'est certain,
Pas plus que le matin ne compte sur la nuit
Sinon à s'attirer de terribles ennuis.
MIRANDA
Tu ne dis plus rien, tu bronches, tu écoutes
Un peu plus loin que nous sur de terribles routes
Galoper les chevaux de la lucidité[61].

La première réplique de Miranda (qui porte un prénom tiré de l'œuvre de Shakespeare), dans l'échange donné ci-dessus, peut s'entendre de deux façons : la première, il s'agit d'un commentaire du metteur en scène à son acteur. Il excelle dans les scènes de folie. D'un autre côté, Miranda peut aussi observer que les excès de Flandrin ont atteint, au moment où elle parle, un niveau préoccupant (d'où le passé employé dans la réplique). Tant qu'il se contentait de parler aux objets, la compagnie tolérait ses bizarreries qui servaient son jeu d'acteur. Maintenant (et c'est ce que sous-entend la réplique suivante de Miranda) son monde imaginaire prend le pas sur la réalité et Flandrin s'éloigne de ses compagnons. Éléonore envisage de le remplacer, le travail au quotidien avec lui devient trop difficile, à tel point qu'il faut envisager de faire jouer le rôle par un autre acteur s'il ne se présente pas au théâtre.

Flandrin acteur est une pièce qui donne à voir les conflits et les problèmes que vit une compagnie de théâtre : incompatibilité d'humeur ou artistique, comment faire si un acteur n'est pas disponible pour une représentation… Flandrin ne jouera plus sur scène car les infirmiers sont là, ils cherchent « le fada qui connaît les poèmes » (p. 86). Il se cache dans un

[61] Pierre Debauche, *op. cit.*, p. 84.

cercueil, certes accessoire de théâtre, mais qui sera prophétique. Les infirmiers ne le voient pas, ils pensent qu'il s'est enfui pour échapper à l'internement. Ils demandent le renfort d'une brigade et des boucliers. Démesure des moyens demandés, folie du monde face à l'individu : la folie de Flandrin réside en ce qu'il récite des extraits de pièces de théâtre apprises tout au long de sa carrière, il ne montre aucune violence qui demande des protections… Qui est alors le plus « fou » de tous, celui qui témoigne d'une grande mémoire (véritable atout pour un acteur) ou ceux qui l'enferment et demandent pour cela un véritable « groupe d'intervention » digne de la police ou de l'armée ?

Une première fois, la compagnie fait intervenir un médecin, dépassée par les discours sans logique de leur grand acteur.

SAINT-ÉTIENNE
Voici le médecin.
FLANDRIN
Camille viens plus près et donne-moi le sein.
LE MÉDECIN
Il délire.
[…]
Ils délirent tous deux. C'est pour Kremlin-Bicêtre.
Appelez le SAMU. C'est un bon hôpital.
Voyons monsieur l'artiste avez-vous mal ?
FLANDRIN
Hein.
LE MÉDECIN
Mal ?
FLANDRIN
J'ai mal à la planète, à la gendarmerie,
À l'intelligence ; au "je vous salue Marie",
J'ai mal tout court aussi.
LE MÉDECIN
Ah ça, il est dément[62] ?

Quand les deux infirmiers reviennent après avoir demandé des renforts, ils sont au centre d'un quiproquo. Flandrin est caché dans le cercueil, les infirmiers en voulant aider les comédiens ferment l'accessoire. Celui qu'ils sont venus chercher se trouve à quelques centimètres d'eux et ils ne semblent pas le voir. Il s'agit là du fameux « comique de situation ». Cela sauve Flandrin un certain temps, mais les institutions médicales ne l'oublieront pas.

[62] *Ibid*., p. 58-60.

CHRISTOPHER

Ils reviennent.

FLANDRIN

Ce lit est tout à fait joli
N'était par-dessus lui cet insolent couvercle.

INFIRMIER 1

Clouant le couvercle.

Laissez-moi vous aider c'est plus joli en cercle.
Voilà ! C'est plus solide et dure plus longtemps.

ÉLÉONORE

Merci, merci monsieur, nous sommes bien contents.

Les infirmiers sortent.

SAINT-ÉTIENNE

Vite prends la tenaille arrache les clous. Vite.

ÉLÉONORE

Ils reviendront demain.

CAMILLE

Il faut prendre la fuite.

MIRANDA

D'abord dormir un peu. Flandrin. Tu viens ? Tu viens ?

FLANDRIN

Cherche-toi du repos, je n'ai besoin de rien[63].

Dans *Tartuffe*, Molière utilise par trois fois le procédé du personnage caché. Il s'agit là d'un procédé comique classique. *Flandrin acteur*, bien qu'elle ne soit pas qualifiée comme telle, présente de nombreuses caractéristiques de la comédie.

S'ensuit une vision de théâtre idéal qui réunit Flandrin, Miranda, Éléonore et Camille où tous les quatre jouent une scène du *Roi Lear*. C'est le but de Miranda, tendre vers « un théâtre tellement beau que même les oiseaux viendront le voir » (p. 90). Si Flandrin se laisse aller à réciter son personnage hors représentation et hors répétition, la metteur en scène a elle aussi des épisodes où elle perd le lien avec la réalité quand elle se laisse aller à imaginer un idéal de théâtre. Cette vision n'a rien à voir avec une hallucination, il s'agit du travail du metteur en scène, « entrevoir » les potentialités scéniques d'un texte dramatiques.

CAMILLE

Qui était cachée
montrant Flandrin qui vient de mourir
[…].

Il vient de s'inventer un peu de liberté[64].

Cette fameuse « liberté », c'est la mort. Flandrin s'est déjà échappé d'un hôpital psychiatrique et ne tient pas à y retourner. Or, il est bien difficile pour lui de passer inaperçu.

[63] *Ibid*., p. 88-89.
[64] *Ibid*., p. 93.

Malheureusement, sa manie de réciter des pièces de théâtre ne lui donne que deux lieux de vie possibles : la scène ou l'institution. Mourir sur scène, c'est demeurer à jamais là où il était le plus heureux. Bien que les morts finales ne fassent pas partie de la dramaturgie classique de la comédie, celle-ci semble peut-être plus heureuse pour le personnage principal que l'internement. Encore un paradoxe de la comédie contemporaine.

L'affaiblissement des deux genres théâtraux (comédie et tragédie) a amené les textes à une hybridation d'éléments tenus pour être, traditionnellement, « tragiques » ou « comiques ». Mireille Losco-Lena évoque une élasticité dramaturgique.

> Le théâtre occidental, depuis une cinquantaine d'années, est ainsi devenu familier d'un comique qui s'étire jusqu'au terrible, au "macabre" disait Ionesco, à une violence qui étaient traditionnellement l'apanage du tragique, sur le plan des thèmes comme sur celui des émotions. Il s'agit moins d'un mélange du comique et du tragique, considérés comme catégories stables, concepts bien dessinés, que d'une exploration de *l'élasticité* d'un comique capable d'envahir d'autres territoires que ceux qui lui avaient été historiquement associés. Exploration d'un *pouvoir rire* qui s'exerce par-delà le champ esthétique antérieurement assigné au comique, qui colonise les thématiques traditionnellement constitutives du tragique (le conflit sans "fin heureuse", le savoir de la mort, l'impuissance humaine, les errements d'une humanité souffrante, criminelle, infiniment faillible, vouée à l'absence de sens, etc.) et qui, loin de correspondre à un sentiment de soulagement ou de triomphe comme dans la comédie traditionnelle, déclenche souvent des affects ambivalents ou équivoques[65].

La comédie contemporaine qui prendrait pour sujet la maladie mentale mêle ainsi « les thématiques traditionnellement constitutives du tragique » pour provoquer le rire. Or, le comique qui peut en résulter n'est pas franc, mais ironique, à distance, noir. De tels textes adoptent l'aphorisme bien connu d'Achille Chavée : « L'humour noir est la politesse du désespoir ». La *mimêsis* n'est guère possible quand il s'agit de rire des malades mentaux et le théâtre contemporain expose cette faiblesse à travers des mises en abyme, des références bien connues (les médecins ridicules de Molière ou le célèbre Docteur Knock de Jules Romains[66]) ou de la distanciation. Si la maladie mentale est protéiforme et malléable, qu'elle s'adapte à de nombreuses possibilités dramaturgiques et scéniques, nous avons peut-être touché ses limites ici. Le peu de pièces disponibles tend à nous conforter dans cette idée, mais l'inverse est potentiellement juste : il s'agit d'une nouvelle tendance dramaturgique à venir. Après tout, les multiples traitements possibles feront passer la maladie mentale de « chronique » à « aiguë ». Or, s'il s'agit d'un état temporaire, nous pourrons en rire.

[65] Mireille Losco-Lena, *op. cit.*
[66] Jules Romains, *Knock ou le Triomphe de la médecine*, Paris, Gallimard, 1924.

Conclusion de la troisième partie

Les maladies mentales se caractérisent par leurs multiples symptômes et conséquences sur le comportement. Il s'agit d'un véritable défi pour les auteurs dramatiques d'aujourd'hui : comment écrire des pièces capables de rendre, à la lecture et sur scène, les univers de la maladie mentale de façon sensible tout en évitant l'écueil du jargon médical ? Michel Corvin a défini trois dramaturgies dominantes dans le théâtre contemporain, à savoir la pièce monologuée, le théâtre documentaire et la mise en abyme, qui s'accordent très bien avec la thématique de la maladie mentale.

Le monologue a l'immense avantage, quand un auteur désire aborder les troubles du comportement, de favoriser l'impression chez le spectateur qu'il se trouve en face d'un malade et que celui-ci se « confesse » littéralement, surtout si le discours est écrit à la première personne. La langue prend aussi une importance toute particulière avec le monologue qui ne représente que peu d'action : la parole fait à la fois office de moyen de communication, d'histoire et de geste. Tout écart avec l'acte de s'adresser à un destinataire identifié, dans une langue aisément compréhensible de tous, est perçu comme un signe de maladie mentale ou de trouble psychique.

> Si le soliloque apparaît chez le solitaire comme un moyen de réfléchir, il peut aussi être le symptôme d'une maladie mentale. Selon Jean Piaget, le monologue demeure chez certains hommes et certaines femmes constitutionnellement infantiles. Il précise : "Les formes autistiques et les formes constructives du discours intérieur sont éloignées du monologue avec mimiques où le locuteur semble s'adresser à quelqu'un." Néanmoins le symptôme névrotique porte aussi un aspect constructif, il est une aide venant des profondeurs de la psyché pour ramener l'individu à lui-même et ouvrir la voie vers l'inconscient. La maladie qui retranche de plus en plus du monde extérieur ouvre en soi une voie vers le monde intérieur[1].

Le monologue est ainsi la forme dramaturgique que les auteurs privilégient quand ils veulent ouvrir « une voie vers le monde intérieur » et qui répond à un goût croissant du public pour la représentation de la maladie mentale.

Nous pouvons retrouver sensiblement la même idée avec le théâtre documentaire, qui cherche à analyser « scientifiquement » notre fascination pour un tel sujet, que cela soit pris individuellement ou collectivement. Nous l'avons abordé à travers le phénomène de la

[1] Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011, p. 86. Pour la citation dans la citation, voir Jean Piaget, *Le Langage et la Pensée chez l'enfant*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1984, p. 40.

citationnalité. La pièce *R. S/Z.* de Joseph Danan ne témoigne pas de la passion d'un auteur pour un fait divers, mais de plusieurs créateurs réunis en un seul texte. Cette rencontre est l'occasion d'une « enquête » sur le phénomène S/Z mais, au-delà de l'événement, il y a un grand besoin de réflexion sur le réel. Cette analyse se trouve dans d'autres genres littéraires, ce qui témoigne d'une nécessité que l'on pourrait qualifier de caractéristique de notre époque.

> Fascination devant une énigme incarnée, dans le cas de Danan, Sallenave et Duras par une figure réelle, […] c'est toujours le réel (fascinant et excédentaire) qui fait l'objet de toutes les attentions, que ce soit sous sa forme spectaculaire (celle du fait divers) ou sous sa forme plus anodine[2]…

Cela participe de ce phénomène où le théâtre se tourne vers l'Histoire mais aussi vers sa propre histoire, dans un mouvement perpétuel de réécriture et d'innovations dramaturgiques. Les auteurs s'approprient le patrimoine théâtral, ancien ou beaucoup plus récent, pour l'adapter, l'étudier ou le citer, textuelle ou de manière implicite. *Hilda* de Marie NDiaye présente de nombreux points communs avec *Les Bonnes* de Jean Genet, une pièce parue en 1947 et devenue un classique depuis. La référence n'est aucunement revendiquée, il s'agit plutôt d'intuitions de lecteur/spectateur, de déductions faites à partir de l'ensemble des œuvres des deux auteurs. Si Joseph Danan se posait en enquêteur dans une pièce où il se met en scène, dans le cas du parallèle *Hilda*/*Les Bonnes*, c'est au lecteur/spectateur de mener l'enquête.

Cette prise de distance du spectateur est aussi à l'œuvre dans les comédies contemporaines s'intéressant à la maladie mentale. Un tel sujet prêtant difficilement à rire, les auteurs dramatiques exploitent les divers procédés relevant à la fois du ressort comique et de la distanciation : situations devenues des « classiques » du genre comme la dispute, les *songs* brechtiens et bien sûr les médecins ridicules, de parfaits personnages de comédie depuis la période classique.

> Le Boulanger de Chalussay, dans sa riposte : *Élomire hypocondre ou les médecins vengés* (1670), fait d'ailleurs dire à Élomire-Molière, à propos de "cette illustre satire" :
> Ce chef d'œuvre qui fut le fléau des médecins
> Me fit des ennemis de tous ces assassins (I, 3[3]).

[2] Barbara Métais-Chastanier, « Écrire hors de soi : de la figuration à la délégation », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (sous la direction de), *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011, p. 113.
[3] Jean Emelina, *Comédie et Tragédie*, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, coll. « Traverses », 1998, p. 361.

Toutefois, nous avons établi que, si les auteurs dramatiques contemporains utilisent parfois le terme de « comédie » pour qualifier leurs pièces, celles qui ont un lien avec l'univers de la maladie mentale présentent des éléments relevant du comique et du tragique. Si les procédés dramaturgiques relevant de tel ou tel genre dramatique se retrouvent dans les textes théâtraux contemporains, leur opposition ne semble plus si évidente, comme le drame avait déjà tenté de dépasser ce clivage sans toutefois parvenir à convaincre.

La maladie mentale parviendra peut-être à réussir là où le drame a échoué car elle se prête très bien à l'humour « noir » et à l'ironie, deux procédés comiques qui permettent de rire des troubles du comportement.

CONCLUSION

Si les auteurs dramatiques, depuis les origines du théâtre occidental, ont toujours démontré une attirance pour les troubles du comportement, nous pouvions penser que l'arrivée de la psychiatrie et la découverte des psychotropes auraient annihilé l'aura de mystère qui nimbait les maladies mentales, que le théâtre trouverait d'autres énigmes à mettre en scène. Or, nous avons démontré que rien n'est plus faux. Les auteurs dramatiques n'ont en rien renoncé aux thématiques liées à la maladie mentale et ont intégré ces nouvelles composantes que sont les progrès de la médecine. La folie, représentée au théâtre depuis ses origines à travers des symboles et des métaphores, est devenue une maladie présentée de façon quasi scientifique.

Cette préoccupation pour la maladie mentale dépasse la notion de thème et offre au lecteur/spectateur des dramaturgies très diverses que nous avons tenté d'analyser. Si les écritures contemporaines semblent très différentes les unes des autres à première vue, elles ont pourtant en commun de garder en mémoire la longue histoire du théâtre. Comme l'ange de l'Histoire de Walter Benjamin, elles affrontent sans cesse la Tempête du progrès.

> Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès[1].

Si la maladie mentale est une notion contemporaine, son ancêtre la folie a connu de multiples traitements dramaturgiques. Beaucoup d'auteurs s'en inspirent et nous offrent de véritables paradoxes dramatiques, à savoir qu'ils traitent une notion éminemment moderne à travers des dramaturgies déjà connues. Ainsi, nous retrouvons aujourd'hui sur scène pour traiter des troubles du comportement des pièces dont l'écriture se rapproche du monologue médiéval des jongleurs ou de la tragédie grecque avec sa *catharsis*…

[1] Walter Benjamin (1940), *Sur le concept d'histoire* dans *Œuvres*, t. III, traduction de Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 434.

Un autre paradoxe que nous avons rencontré est la représentation de la maladie. Plus les auteurs ont cherché à rester proches de la dimension clinique de la maladie, moins le traitement scénique pouvait être réaliste. Les pièces de Gildas Milin sont, de ce point de vue, un très bon exemple. Jacques Josselin a choisi le masque et la métaphore de l'oiseau pour écrire une pièce d'après des événements réels…

En prenant comme point de départ la notion de *catharsis* aristotélicienne nous avons établi un certain nombre de constats à propos des écritures dramatiques contemporaines. Le personnage principal est un vecteur privilégié pour susciter des émotions chez le public, dont la frayeur et la pitié, surtout s'il s'agit d'une création inspirée d'une personnalité. Si les auteurs anciens privilégiaient les rois et les princes comme modèles, il faut trouver aujourd'hui un *pharmakon* plus adapté à la société moderne. Un bon bouc émissaire est à la fois proche et lointain, et nous avons établi que les malades célèbres étaient des *pharmaka* tout indiqués car si le public les connait déjà, la maladie les maintient en marge de la société.

Les auteurs ne dissimulent pas les maladies de leurs modèles réels. Leurs pièces comportent des personnages ou des références très précises aux troubles du comportement, ce qui est permis quand un auteur travaille à adapter la vie d'une personnalité à partir de ressources documentaires précises. Nous avons établi que cette écriture produit deux dramaturgies : une dramaturgie basée sur un enchaînement des faits (la maladie du personnage devient le moteur de l'action qui l'amène inexorablement à sa perte) et une dramaturgie de la remémoration (la catastrophe a eu lieu avant le début de la pièce, il s'agit pour les personnages de comprendre rétrospectivement les faits). Nous pourrions parler de *tragédie* contemporaine car, si Aristote divisait les personnages dramatiques en deux types de caractères, « nobles ou bas», l'évolution du théâtre a amené cet art à se soucier des « moins qu'hommes », comme les appelle Denis Guénoun. Cette prédilection pour les marginaux s'est accentuée depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Des catégories sociales jusque-là peu représentées sur scène sont devenues omniprésentes dans les écritures contemporaines, comme les personnages d'enfant ou les malades. Les dramaturgies dites « jeune public » ne se limitent pas quant aux sujets à aborder et parler de maladie mentale à des enfants n'est plus considéré comme inapproprié. Toutefois, nous avons vu que les auteurs adoptent certaines contraintes dramaturgiques pour ce public particulier. Il est possible de parler à des enfants de maladie mentale à condition de prendre certaines précautions. Les metteurs en scène travaillent eux aussi avec une certaine distance, notamment grâce à la marionnette, afin de permettre à la *catharsis* d'opérer.

Nous pouvons encore déceler des traces d'une *catharsis* dans les écritures dramatiques contemporaines, bien qu'elle soit légèrement différente de celle recherchée durant l'Antiquité. La maladie est une thématique qui met en valeur ce mouvement, car présente depuis toujours dans chaque être vivant, elle permet de mettre en lumière l'évolution du traitement d'un même sujet à travers le temps et la liste donnée par Aristote de ce qu'il appelle « passions ou affections » semble toujours d'actualité.

> §2. J'appelle passions ou affections, l'appétit, la colère, la frayeur, la hardiesse, l'envie, la joie, l'amitié, la haine, le regret, la jalousie, la pitié, en un mot tous les sentiments qui entraînent à leur suite peine ou plaisir. […] §4. De plus, les sentiments de la colère ou de la frayeur ne dépendent point de notre choix et de notre volonté[2]…

Les sentiments que nous éprouvons ne dépendent pas de notre volonté. Ainsi, nous avons constaté qu'il fallait ajouter aux deux émotions mentionnées comme indispensables à la *catharsis* une troisième passion que nous avons appelé « fascination » et qui demande elle aussi à être analysée. Les pièces étudiées suscitent cette dernière chez le spectateur mais aussi chez l'auteur dramatique, dans des proportions qui ne sont pas toujours égales : certaines privilégient telle ou telle émotion en fonction du personnage représenté ou du public auquel la pièce est destinée.

Il s'agit aussi d'émotion dans la passion que peut susciter tel ou tel fait divers : bien que le lecteur ne soit pas directement impliqué, il ne pourra s'empêcher de continuer sa lecture. Il y a une dimension irraisonnée dans l'attrait que l'on peut développer pour telle ou telle histoire rapportée dans les journaux, et les auteurs dramatiques y trouvent un matériau. Contrairement aux pièces qui s'inspirent de malades célèbres, les dramaturgies du fait divers laissent planer le doute quant à la maladie mentale pour s'intéresser à l'aspect judiciaire et spectaculaire d'un procès médiatisé. La frayeur, la pitié et la fascination sont présentes pour susciter une *catharsis* moderne.

Au cours de sa longue histoire, la *catharsis* a été étudiée par les auteurs et les théoriciens du théâtre classique qui ont établi des canons d'écriture dramatique. La chute du quatrième mur et la disparition de l'unité de lieu ont ouvert les potentialités scéniques, les lieux représentés se sont alors diversifiés. Nous avons aussi assisté à une apparition de l'intime sur scène, notamment à travers les œuvres de Maeterlinck, Ibsen ou Strindberg. La

[2] Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduction de J. Barthélemy Saint-Hilaire revue par Alfredo Gomez-Muller, préface et notes d'Alfredo Gomez-Muller, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de la philosophie », 1992, p. 88.

maladie mentale, dans le théâtre contemporain, a remis au goût du jour l'unité de lieu et le huis-clos avec des pièces se déroulant dans des hôpitaux psychiatriques, des prisons ou des maisons de retraite...

Les histoires de famille sont depuis l'Antiquité présentes sur scène car les auteurs puisaient dans un fond mythique qui appartenait à tous. Mais les familles qui ne relevaient pas d'une certaine noblesse furent longtemps tenues à l'écart de la scène. Aujourd'hui, l'intime est exposé, et cela surtout depuis que la psychanalyse nous a appris son importance dans la construction d'une personnalité. Or, les familles présentes au théâtre n'ont plus rien à voir avec les maisons royales, il s'agit de familles ordinaires qui renvoient le lecteur/spectateur à son entourage. Si certaines s'organisent autour de la maladie d'un de ses membres, elles peuvent aussi se rendre « malades » en adoptant un fonctionnement déviant. Un trouble du comportement, s'il peut être inné (ou somatique), peut aussi être induit (ou acquis) à cause d'un environnement familial toxique. C'est la question que pose *Père* de Strindberg (1890) : la femme du Capitaine insinue que son mari est atteint d'aliénation mentale, et son comportement de plus en plus déraisonnable semble confirmer ses soupçons… Or, pour le Capitaine, ce sont les insinuations de Laura qui sont à l'origine de tous ses maux…

> Tu as soulevé contre moi tous mes amis anciens en répandant, en alimentant de faux bruits sur mon état mental. Et tu as réussi, puisqu'il n'est personne, depuis mon colonel jusqu'à ma cuisinière, qui ne me tienne ici pour fou. Or, remarque-le bien ! Mon intelligence est encore intacte. Mais comme dans un nuage de vase dans la limpidité d'une eau, tu as levé de tels soupçons en moi que mes idées commencent à se troubler ; et cela est un signe que la démence est proche[3].

Les dramaturgies contemporaines de la famille sont liées au secret et à la mort, voire au retour d'un des membres après une longue absence : un individu revient pour révéler les secrets ou l'un des membres de la famille est mort/va mourir (les pièces de Lagarce en sont un exemple). Chacun peut se sentir libre de parler, enfin, ou de se taire à jamais. Le silence prend alors une grande importance sur le plateau, lieu de la parole, car les personnages doivent décider quoi faire à propos des non-dits et des secrets.

La maladie mentale accentue ce phénomène : il faut se hâter de régler ses comptes avant que le malade ne soit plus en mesure de comprendre ce qui se dit ou qu'il ne soit plus là. En conséquence, ces pièces fonctionnent sur le principe du huis-clos, et chaque personnage est alors confronté à ses maux, organiques ou psychologiques…

[3] August Strindberg (1887), *Père*, cité par Martine Agathe Coste (1997), *La Folie sur scène*, Paris, Publibook, 2004, p. 57.

Les lieux de la maladie se caractérisent par l'enfermement, comme les pièces de familles. Une fois qu'ils y sont entrés, les personnages peuvent difficilement en sortir. La maladie, et surtout la maladie mentale, jette un « cercle sacré » sur les malades car ils cumulent souvent plusieurs défauts en plus de leurs troubles du comportement : au qualificatif « fou » ou « malade », il faut ajouter « meurtrier » ou « dangereux » dans le meilleur des cas… Les espaces tenus pour privés et fermés au regard d'autrui sont alors devenus publics sur une scène de théâtre, et la maladie mentale, dans ce qu'elle a de plus secret et privé (que ce soit de l'ordre de l'institutionnel ou de l'intime) révèle encore ce bouleversement dramatique. La fascination confine au voyeurisme quand on évoque l'espace et la portée du regard sur les lieux ou les actes, mais cela ne témoigne pas seulement d'un goût affirmé du public pour le scandaleux : les auteurs participent tout autant à cette surexposition de l'intime. « L'espace aussi devient une catégorie mentale […] il se fait l'émanation-révélation du personnage, épinglé sur les quelques mètres carrés du microcosme scénique. Les états de conscience sont concrétisés, visualisés, spatialisés[4]. »

Ce qui était considéré comme irreprésentable, tant d'un point de vue dramaturgique que scénique, est devenu un axe de recherche pour beaucoup d'auteurs dramatiques contemporains qui vont même jusqu'à projeter leurs propres névroses sur scène, de façon consciente ou non (Adamov, ou Strindberg avant lui, sont en cela de véritables précurseurs). Antonio Quinet défend même l'idée que l'Inconscient est structuré comme un théâtre, thèse inspirée par l'œuvre de Jacques Lacan.

> Notre thèse de l'inconscient structuré comme un théâtre a pour base celle de Lacan posant que l'Inconscient est structuré comme un langage – la dramaturgie –, *plus* l'inconscient comme réel, lieu de la réalité psychique en tant que sexuelle – le réel du théâtre avec les corps au présent –, *plus* son articulation avec le registre de l'imaginaire des scènes rêvées, imaginées et fantasmées par le sujet. L'inconscient théâtral a une dimension symbolique donnée par le langage, une autre réelle qui est celle de la jouissance et une dimension des images présentes dans les rêves et dans les fantasmes[5].

Quoi de plus intime et personnel que « les rêves et les fantasmes », auxquels nous pouvons ajouter les souvenirs, expériences ou autres traumatismes ? Ils sont devenus, depuis la célèbre formule d'Antoine Vitez, un matériau qui permet de « faire théâtre de tout », au

[4] Michel Corvin, « Une écriture plurielle » dans Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, préface d'Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992, p. 933.
[5] Antonio Quinet, « L'inconscient structuré comme un théâtre », dans *Savoirs et Cliniques*, n° 12, 2010, p. 188.

même titre que tout texte écrit (romans ou fait divers, autre texte dramatique) et qui, après adaptation, devient une pièce de théâtre.

Ce matériau psychique, inspiré de leur vécu ou fictionnel et qui construit l'identité d'une personne, permet aux auteurs dramatiques de donner une profondeur particulière aux textes énoncés à la première personne, tout particulièrement quand il s'agit d'un monologue, puisque l'assimilation personne/personnage est accentuée. Cette forme, héritée des pratiques dramatiques médiévales, se révèle idéale pour donner au spectateur le sentiment d'assister à une confession qui relève plutôt d'une improvisation, d'une urgence à parler. Cet empressement trouverait son origine dans le besoin du personnage de raconter ses traumas, ce qui rapproche cette dramaturgie de la psychanalyse. Le théâtre s'efface alors au profit d'un acte qui semble moins répété, plus spontané. Il s'agit d'un jeu de croyance que les auteurs instaurent avec le public : il faut que le public oublie qu'il s'agit d'une représentation qui va se répéter soir après soir. Les spectateurs, eux, vivent cet instant comme unique et feignent de croire que cela n'est pas du théâtre : « Nous suivons ainsi tous les méandres de la palinodie du personnage. Jusqu'à la rétractation finale des mauvaises passions et au triomphe de la bonne raison et de la bonne sensibilité[6]. »

Ce jeu de la croyance est remis en cause quand les auteurs dramatiques vont jusqu'à devenir leurs propres personnages et remettent ainsi en cause l'autorité auctoriale. Luigi Pirandello avec sa pièce *Six personnages en quête d'auteur* avait déjà dénoncé la responsabilité et le pouvoir de l'auteur. Ceci se retrouve dans des pièces plus récentes comme *Occupe-toi du bébé*, l'une des pièces les plus représentatives de la dramaturgie *verbatim* où Dennis Kellys n'hésite pas à se moquer de sa position en se faisant directement interpeller par l'un de ses personnages.

> MARTIN. Cher Monsieur Kelly,
> Vos grandes déclarations sur la vérité ne veulent rien dire. […] Au cas où je n'aurais pas encore été suffisamment clair, permettez-moi de vous dire vous n'êtes qu'un parasite. Vous n'êtes qu'une larve. Vous n'êtes qu'une ordure, quelque chose de mal digéré et de pourri, la forme de vie la plus basse, un monstre, un vautour, une petite merde écœurante et je ne peux que prier pour que vous attrapiez un cancer ou une autre maladie incurable avant la fin de votre projet[7].

[6] Jean-Pierre Sarrazac, « Théâtre et lumière » dans Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, *op. cit*., p. 394.
[7] Dennis Kelly, *Occupe-toi du bébé*, traduction de Philippe Le Mons et Pauline Sales, Paris, L'Arche, 2010, p. 37.

L'auteur devient un élément parmi d'autres de son texte de théâtre et participe ainsi à une prise de distance qui s'établit chez le lecteur/spectateur, contrairement à ce qui était cherché avec le monologue à la première personne. Cela devient à la fois la source du rire et d'une plus grande connivence avec le public. La *mimêsis* parfaite ou l'illusion théâtrale (soit une adhésion totale du spectateur à ce qui se passe sur scène) ne sont plus des critères de représentation dans les écritures dramatiques contemporaines.

Pourtant, ce mécanisme de mise à distance critique se trouve depuis longtemps dans le genre de la comédie. L'interaction féconde entre théâtre et maladie mentale permet aussi de rire, bien qu'il faille plutôt parler d'un humour noir ou d'ironie. Écrire une comédie qui aborderait l'univers de la maladie mentale semble très difficile, et cela ne peut pas se faire au premier degré. La prise de distance devient indispensable. Les auteurs ont alors recours à des procédés de mise à distance dramaturgiques comme l'humour ou les chansons… Les références aux œuvres de Molière ou Shakespeare sont nombreuses et instaurent une complicité accrue avec le public.

Se moquer de ce qui fait peur, il s'agit là peut-être de cette chimère dramaturgique appelée « *catharsis* comique » dont l'origine semble si obscure, voire controversée.

> Il existe un supplément à la *Poétique* d'Aristote dans un recueil anonyme manuscrit du dixième siècle, publié en 1839 à Oxford, qu'on appelle *Le Traité de Coislin*. Ces fragments présumés d'Aristote, très laconiques sur la comédie, (et fort suspects) ont été publiés en appendice à *La Poétique* par Charles-Émile Ruelle, dans sa traduction nouvelle d'Aristote. On peut y lire, au dernier paragraphe :
> "La comédie est l'imitation d'une action ridicule, d'une étendue bien proportionnée […] et opérant, par des récits, par le plaisir et par le rire, la purgation des passions de nature analogue. Or elle a pour mère le rire[8]."

Si l'on en croit ce document d'origine douteuse, Aristote aurait donc attribué une fonction à la comédie. Celle-ci aurait aussi pour but la *catharsis*, mais son action se ferait grâce au rire. Ainsi, peu importe le « genre » d'une pièce de théâtre car l'effet recherché sur le spectateur serait le même, la purgation. Mais de quoi devrions-nous nous purger, dans l'absolu ? De nos peurs, et parmi elles de notre frayeur de la maladie mentale…

Cette longue histoire montre bien que les troubles du comportement sont bien plus qu'un sujet à la mode ou lié à notre société contemporaine, dont on peut penser qu'il perdra

[8] Jean Emelina, *Comédie et Tragédie*, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, coll. « Traverses », 1998, p. 53. Pour la citation dans la citation voir Aristote, *Poétique et Rhétorique*, traduction de Charles-Émile Ruelle, Paris, Garnier frères, 1883, p. 74.

son attrait dans les années à venir. Ils existent depuis toujours sous divers noms et leurs diverses représentations, sur scène comme dans les textes dramatiques, restent d'une étonnante actualité. Il suffit pour s'en convaincre de regarder les programmes de saison des théâtres où les pièces mettant en scène de grands personnages « fous » continuent à être privilégiées par les metteurs en scène. La psychanalyse, depuis ses débuts, aime à interpréter les figures dramatiques, emboîtant ainsi le pas à Freud dont l'œuvre témoigne d'une prédilection pour cet art. Dans son article peu connu intitulé « Personnages psychopathiques à la scène » et traduit en français récemment, il suppose que le plaisir du spectateur provient de ce que le théâtre permet de voir de la souffrance *psychique* car la douleur physique nous est – normalement – insupportable.

> La genèse du drame à partir de pratiques sacrificielles (bouc et bouc émissaire) dans le culte des dieux ne peut pas être sans rapport avec cette signification du drame, il apaise en quelque sorte la révolte naissante contre l'ordre universel des dieux, qui a institué la souffrance. […]
> Le drame a donc pour thème toutes les sortes de souffrances, à partir desquelles il promet de procurer du plaisir à l'auditeur, d'où il résulte comme première condition de la forme artistique que le drame ne fasse pas souffrir l'auditeur, qu'il s'entende à compenser la pitié qui vient de naître par les satisfactions susceptibles de l'accompagner, règle à laquelle contreviennent avec une fréquence particulière les poètes dramatiques d'aujourd'hui.
> Pourtant cette souffrance se limite rapidement à une souffrance *psychique*, car nul ne veut d'une souffrance *corporelle*[9]…

Ce plaisir est profondément ancré en l'être humain car Freud le situe aux origines du théâtre avec la *catharsis* aristotélicienne et il cite comme exemple quelques pièces grecques (*Ajax* bien sûr et *Philoctète*). Mais c'est l'œuvre de William Shakespeare qui semble regorger de tableaux cliniques qui ne disent (pas encore) leurs noms. Si Freud s'intéresse principalement à *Hamlet*, Franz G. Alexander et Sheldon T. Selesnick estiment que la maladie mentale touche un grand nombre de personnages shakespeariens.

> Hamlet, par exemple, pour utiliser le vocabulaire moderne, est une personnalité névrotique obsessionnelle, décrite complètement et en détail. Le complexe d'Œdipe, qui est la raison inconsciente de l'hésitation chronique d'Hamlet à se venger de son oncle, est indiqué clairement. Falstaff est un autre exemple de la profonde connaissance qu'avait Shakespeare des phénomènes psychologiques. Dans *Henry IV*, les profondeurs inconscientes de la personnalité psychopathique de Falstaff, son refus profond de devenir adulte, sont mis en lumière par le contraste qu'il forme avec le prince Henry. Les tendances régressives d'Henry, son comportement de joyeux luron sont d'abord encouragés par l'histrionisme sans vergogne de Falstaff, mais sont modifiés lorsqu'il s'identifie au roi son père, qui représente la maturité, le devoir et le commandement. Dans *Le Roi Lear*, Shakespeare aborde le problème de

[9] Sigmund Freud (1905 ou 1906), « Personnages psychopathiques à la scène », dans *Résultats, Idées, Problèmes*, traduction de Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rouzy, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2003, p. 124-125.

l'attachement profond entre père et fille ; dans *Othello*, il explore en profondeur la psychologie de la jalousie[10].

Nous pouvons nous demander s'il y a encore un intérêt à présenter de tels comportements au théâtre, sachant qu'il n'y avait aucun diagnostic établi au moment de l'écriture de ces textes : il ne s'agit pas de caractères inspirés par les connaissances médicales de l'époque. Pourquoi revenir sans cesse à de tels personnages, s'ils n'ont aucune profondeur « médicale » ? Si ces pièces trouvent encore un écho aujourd'hui, c'est justement parce que ce sujet est lié à notre condition d'être vivant qui dépasse les préoccupations quotidiennes : la biologie nous condamne à la maladie. Nous trouvons au théâtre, consciemment ou non, des tableaux représentant toute la potentialité de la vie psychique humaine.

La prochaine « étape » (si l'on peut le dire ainsi) de la longue histoire conjointe et fructueuse de la médecine et du théâtre aura certainement à voir avec la déconstruction du langage et du récit amorcé par le théâtre dit « postdramatique ». Toutes les pièces que nous avons étudiées reposent sur une langue intelligible qui ne demande pas d'effort de compréhension particulier au spectateur. Les critiques ont relevé à plusieurs reprises la « qualité du français » de Marie NDiaye, dont deux pièces ont été étudiées ici. Les textes présents dans cette thèse sont, paradoxalement, agréables à lire : la dimension littéraire est encore très présente. Nous sommes très loin des expériences langagières de Pierre Guyotat comme le montre cet extrait : « d'onir œdipien, nékros daron à maître de foutrée, parturiant' aux paliers tringlées en subintranç' extirpant d'avaloir têtes bèch', sous puls' hyperpnéen!,, solde sur formica, sondes orificiell' conchibrillant reflets du circul clandestin, mon debout impubèr[11]' »… La dimension orale de cette citation est évidente et la déclamation semble plus appropriée que la lecture silencieuse, mais il reste une question quant à ce que cela veut ou peut raconter…

Les textes que nous avons vus sont assez facilement résumables, l'histoire reste une base importante pour appréhender la maladie mentale sur une scène de théâtre. Face à un sujet aussi « subversif », il s'agit peut-être de ne pas trop déstabiliser les spectateurs. Les catégories dramaturgiques restent bien présentes et faciles à identifier, les personnages, l'histoire, le lieu… L'enchaînement des événements se fait d'une façon relativement aisée grâce à une chronologie linéaire. La déconstruction de la dramaturgie, inaugurée par Samuel Beckett avec des pièces comme *En attendant Godot* ou *Oh les beaux jours* dans lesquelles la situation est

[10] Franz G. Alexander et Sheldon T. Selesnick, *Histoire de la psychiatrie*, traduction de G. Allers, J. Carré et A. Rault, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1972, p. 119.
[11] Pierre Guyotat (1975), *Prostitution*, Paris, Gallimard, 1987, p. 216.

réduite à un minimum et l'action se résume à l'acte de parole ne semble pas adoptée par les auteurs qui s'intéressent à la maladie mentale. Une écriture qui chercherait à rendre compte de la perte totale de repère, donc une dramaturgie véritablement « schizoïde », risque de paraître hermétique aux lecteurs/spectateurs. Ce serait un art clos sur lui-même, fermé à tout public, qui ne partagerait plus rien avec la communauté. Le théâtre devra procéder à de nouvelles innovations dramaturgiques sans oublier de faire sienne cette citation d'Érasme tirée du bien nommé *Éloge de la folie* :

> Toute heure de la vie serait triste, ennuyeuse, insipide, assommante, s'il ne s'y joignait le plaisir, c'est-à-dire si la Folie n'y mettait son piquant. Je peux invoquer ici le témoignage de Sophocle, jamais assez loué, qui dit à mon propos : "Moins on a de sagesse, plus on est heureux[12]."

Si la Folie est ce qui donne tout son piquant à la vie, cela explique qu'elle fascine autant les artistes bien qu'elle soit devenue « maladie ». Cet intérêt pousse les metteurs en scène à investir les lieux de la maladie mentale même quand cela n'est pas indiqué dans la pièce. Dominique Pitoiset a choisi de transposer l'action de *Cyrano de Bergerac*[13] dans un hôpital psychiatrique. La critique décrit la scénographie comme « une grande salle sous néon, hideuse, un hôpital psychiatrique d'aujourd'hui : à la fois réfectoire, chambre, hall, suivant les actes et les scènes[14] ». C'est un pari osé que Denis Sanglard qualifie de « magnifiquement, intelligemment réussi[15] ». L'univers de la maladie mentale se transcende au contact des sensibilités et des textes, elle dépasse la notion de spécialité médicale. S'il y a une mode de la maladie mentale dans les écritures dramatiques, celle-ci n'est pas que le fait des auteurs, mais aussi des metteurs en scène. La longue histoire du théâtre et de la « folie » ne semble pas prête à prendre fin.

[12] Érasme, *Éloge de la folie* suivi de *Érasme à Dorpius*, traduction de Pierre de Nolhac, présentation et notes Maurice Rat, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1964, p. 23. La citation de Sophocle serait tirée d'*Ajax*.
[13] Création le 05 mars 2013 au Théâtre national de Bretagne à Rennes.
[14] Philippe Lançon, « Cyrano bouquet de névroses » [en ligne], disponible sur http://www.liberation.fr/theatre/2014/05/18/cyrano-bouquet-de-nevroses_1020338 [consulté le 02.09.14].
[15] Denis Sanglard, « Une nouvelle pièce nous est donnée à lire » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cyrano-de-Bergerac-7683/critiques/ [consulté le 02.09.14].

BIBLIOGRAPHIE

I) THÉÂTRE

1) Corpus principal

ADAMOV Arthur, *La Politique des restes* dans *Théâtre*, t. III, Paris, Gallimard, 1966.

- *Les Retrouvailles* dans *Théâtre*, t. II, Paris, Gallimard, 1955.

- *Le Sens de la marche* dans *Théâtre*, t. II, Paris, Gallimard, 1955.

- *Si l'été revenait*, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », 1970.

ATLAN Liliane, *Je m'appelle Non*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 1998.

BILLON Nicolas, *La Chanson de l'éléphant*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 2005.

BOUCHARD Michel-Marc (1994), *Les Muses orphelines*, version pour la scène française Noëlle Renaude, Paris, Théâtrales, 2006.

CORMANN Enzo, *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* dans *Petites pièces d'auteurs*, Paris, Théâtrales, 1998.

DANAN Joseph (2001), *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*, Arles, Actes sud, coll. « Poche théâtre », 2007.

- *R. S/Z.*, Paris, Théâtre ouvert, coll. « Tapuscrit », 2002.

DANIS Daniel, *Celle-là*, Arles, Actes sud-Papiers, 2003.

DEBAUCHE Pierre (1993), *Flandrin acteur*, Limoges, Le Bruit des autres, 2002.

DEBROUX Thierry, *Le Roi lune*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes théâtre », 2005.

DURIF Eugène, *Via negativa*, Arles, Actes sud-Papiers, 1996.

GABILY Didier-Georges, *Lalla (ou la Terreur)*, Arles, Actes sud-Papiers, 1998.

JALLADE Simon, *La Nuit Althusser*, Chambéry, Comp'act, coll. « Les journées d'auteurs », 2005.

JOANNIEZ Sébastien, *En bas c'est moi* dans *Trop tard c'est bientôt (trois seuls)*, illustrations Aurélie Bianchin, Givors, Color gang, coll. « Urgences », 2007.

JOSSELIN Jacques, *À Berg ce treizième jour…*, document inédit disponible dans les bibliothèques du réseau ANETH.

JULIEN Louis, *Intrigues*, document inédit disponible dans les bibliothèques du réseau ANETH.

KOLTÈS Bernard-Marie (1990), *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba, Coco* et *Un hangar, à l'ouest (notes)*, Paris, Minuit, 2001.

LAOU Julius Amédé, *Folie ordinaire d'une fille de Cham* dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 770, 1985.

LEBEAU Yves, *À la folie*, préface de Pascal Lainé, Paris, Théâtrales, 2001.

MELQUIOT Fabrice, *Blanches*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2010.

- *Les Petits Mélancoliques*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 1999.

MENAUD Jean, *Nous, Théo et Vincent Van Gogh* dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 823, 1988.

MILIN Gildas, *Anthropozoo*, Arles, Actes sud-Papiers, 2003.

- *Dans la maison de l'être avec les machines de sang* dans *LEXI/textes*, n° 6, 2002.

- *L'Homme de février*, Arles, Actes sud-Papiers, 2006.

MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, illustration de Anne Bozellec, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2000.

NDIAYE Marie, *Hilda*, Paris, Minuit, 1999.

- *Les Grandes Personnes*, Paris, Gallimard, 2011.

NIANGOUNA Dieudonné, *Les Inepties volantes* suivi de *Attitude clando*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2010.

O'COTTRELL Jean, *Van Gogh autoportrait*, DVD, L'Harmattan vidéo, 2011.

RAULT Antoine, *Le Caïman* dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 1193, 2005.

SALES Pauline, *La Route* dans *4 petites comédies pour une Comédie*, t. II, Carnières-Morlanwelz, Lansman/La Comédie de Saint-Étienne, 2004.

SERRES Karin, *Louise les ours*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2006.

TARTAR Luc, *En découdre*, texte écrit en collaboration avec Éric Jean, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Théâtre à vif », 2011.

- *Papa Alzheimer* suivi de *Information sur le schnaps*, préface de Diane Pavlovic, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 2003.

VALLETTI Serge, *Jésus de Marseille* suivi de *Psychiatrie/Déconniatrie*, Nantes, L'Atalante, coll. « Bibliothèque de la chamaille », 2007.

VIER Jean-Michel, *La Traversée de Samuel R.*, préface de Christian Giudicelli, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Quatre-vents contemporain », 2003.

VINAVER Michel (1986), *Portrait d'une femme* dans *Théâtre complet*, t. VI, Arles, Actes sud, 2002.

VISNIEC Matéi, *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes théâtre », 2002.

2) Pièces citées

- Françaises et francophones

ANNE Catherine, *Petit*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Jeunesse », 2002.

ATLAN Liliane (1967), *Monsieur Fugue ou le Mal de terre*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2000.

AUBERT Marion, *Les Aventures de Nathalie Nicole Nicole* suivi de *Voyage en pays herblinois*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007.

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, *Le Barbier de Séville*, édition présentée, annotée et commentée par Pierre Testud, Paris, Larousse, coll. « Classiques », 1992.

BLUTSCH Hervé, *La Gelée d'arbre*, Paris, Théâtre ouvert, 1998.

CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, Paris, Augustin Courbé, 1637.

DELARUE Claude, *Le Silence des neiges*, préface de Jean Bollery, Paris, Edilig, coll. « Théâtrales », 1989.

FEYDEAU Georges, « Un monsieur qui n'aime pas les monologues » dans *Théâtre complet*, t. IV, texte établi avec introduction, chronologie, bibliographie, notices et notes de Henri Gidel, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature », 2012.

GABILY Didier-Georges, *Corps et Tentations* suivi de *Anges et Demeures* dans *Violences*, illustrations de Patrick Fontana, Arles, Actes sud-Papiers, 1991.

GENET Jean, *Les Bonnes*, version définitive (1968) suivie de la première édition éditée (1947), édition présentée, établie et commentée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001.

GIRAUDOUX Jean, *Intermezzo* dans *Théâtre*, t. II, Paris, Grasset, 1959.

IONESCO Eugène, *La Leçon* dans *Théâtre*, t. I, préface de Jacques Lemarchand, Paris, Gallimard, 1954.

JOANNIEZ Sébastien, *Désarmés, cantique*, Les Matelles, espaces 34, coll. « Théâtre contemporain », 2007.

MADRAL Philippe, *Finalement quoi*, illustrations de Marc Taraskoff, Paris, Papiers, 1986.

MAETERLINCK Maurice, *L'Oiseau bleu*, Paris, Fasquelle, 1909.

MAGNAN Jean, *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide…*, Quimperlé, La Digitale, 1978.

MELQUIOT Fabrice, *Le Gardeur de silence*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2003.
MOLIÈRE, *L'Amour médecin*, Paris, Théodore Girard, 1666.
- *Le Malade imaginaire* dans *Œuvres complètes*, édition établie par Robert Jouanny, Paris, Bordas, 1993 (1673).
- *Les Amants magnifiques*, dans Molière, *Œuvres complètes*, t. II, texte établi par Robert Jouanny, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993.
- *Monsieur de Pourceaugnac*, Paris, Jean Ribou, 1670.
MORGENSTERN Susie, *Lettre d'amour de 0 à 10…*, Paris, L'École des loisirs, 1996.
NDIAYE Marie, *Rien d'humain*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2004.
RENAUDE Noëlle, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux (1)*, Paris, Théâtrales, 1996.
RICHARD Dominique, *Une journée de Paul* dans *Théâtre en court*, t. II, Paris, Théâtrales, coll. « Jeunesse », 2007.
ROMAINS Jules, *Knock ou le Triomphe de la médecine*, Paris, Gallimard, 1924.
SALES Pauline, *Cake !* suivi de *Il aurait suffi que tu sois mon frère*, Besançon, Les solitaires intempestifs, coll. « Mousson d'été », 2002.
SCHMITT Éric-Emmanuel, *Hôtel des deux mondes*, Paris, Albin Michel, 1999.
VALLETTI Serge, *Saint Elvis* suivi de *Carton plein*, Nantes, L'Atalante, coll. « Bibliothèque de la chamaille », 2008.
WITTORSKI Dominique, *Ohne*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006.

- Traductions

EURIPIDE, *Les Bacchantes* dans *Théâtre complet*, t. III, traduction de Georges Duclos, introduction et notes de Henri Berguin, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1966.
GARCIA LORCA Federico, *La Maison de Bernarda Alba* suivi de *Noces de sang*, traduction de André Belamich, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957.
JONSON Ben, *Every Man Out of his Humor* dans *Ben Jonson's Work III*, Oxford, Clarendon Press, 1927.
KANE Sarah, *4.48 psychose*, traduction de Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001 (2000).
- *Manque*, traduction de Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2002 (1998).
KELLY Dennis, *Occupe-toi du bébé*, traduction de Philippe Le Mons et Pauline Sales, Paris, L'Arche, 2010.

NORÉN Lars (1997), *Tristano* suivi de *Crises*, traduction de Arnau Roig-Mora, Jean-François Martinelli et Camilla Bouchet, Paris, L'Arche, 2007.

PLAUTE, *Le Carthaginois* dans *Œuvres complètes*, textes traduits, présentés et annotés par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

SHAFFER Peter, *Equus*, traduction de Mathieu Galey, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin – Théâtre français et du monde entier », 1986.

SHAKESPEARE William, *Hamlet* dans Jean-Michel Desprats (sous la direction de avec la collaboration de Gisèle Venet), *Œuvres complètes*, t. I, traduction de Jean-Michel Desprats, préface de Anne Barton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

- *Macbeth* dans Jean-Michel Desprats (sous la direction de avec la collaboration de Gisèle Venet), *Œuvres complètes*, t. II, traduction de Jean-Michel Desprats, préface de Anne Barton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

II) AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

1) Littérature

- Contes, lettres et nouvelles

GOGH Vincent Van, *Lettres à son frère Théo*, traduction de Louis Roëdlant, introduction et chronologie de Pascal Bonafoux, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988.

PROUST Marcel, « Les sentiments filiaux d'un parricide » dans *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, 1919.

- Poésie

APOLLINAIRE Guillaume (1909), *Poème lu au mariage d'André Salmon* dans *Alcools* suivi de *Le Bestiaire* et *Vitam impendere amori*, illustrations de Raoul Dufy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966.

ARTAUD Antonin, *L'Ombilic des limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs* et autres textes, préface de Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968.

ATLAN Liliane, *Le Moindre de mes pas fait mal à quelqu'un sur la terre*, dans Robert Badinter *et alii*., *Vous avez dit fascismes ?*, Paris, Montalba, 1984.

BAUDELAIRE Charles, *Spleen* dans *Les Fleurs du mal*, texte établi par Antoine Adam, Paris, Dunod, 1994.

BRANT Sébastien, *La Nef des fous*, Bâle, Johann Bergmann d'Olpe, 1494.

DU BELLAY Joachim (1558), *Les Regrets*, texte établi par D. Aris et F. Joubokovsky, Paris, Bordas, 1993.

RIMBAUD Arthur, *Ophélie* dans *Poésies*, notice de Paterne Berrichon, portrait d'après Henri Fantin-Latour, Paris, Albert Messein, 1919.

VERLAINE Paul, *Romance sans paroles*, Sens, Maurice L'Hermitte, 1874.

- Romans

ATLAN Liliane, *Les Passants* suivi de *Corridor paradise concert brisé*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures », 1998.

BÉDIER Joseph, *Le Roman de Tristan et Iseult*, préface de Gaston Paris, édition établie par Joseph Bédier, Paris, P. Sevin et E. Rey, 1900.

CENDREY Jean-Yves, *Les Jouets vivants*, Paris, L'Olivier, 2005.

GABILY Didier-Georges, *Physiologie d'un accouplement*, Arles, Actes sud, 1988.

GUYOTAT Pierre (1975), *Prostitution*, Paris, Gallimard, 1987.

JAUFFRET Régis, *Asile de fous*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

LEHANE Dennis (2003), *Shutter Island*, traduction de Isabelle Maillet, Paris, Payot & Rivages, 2003.

NDIAYE Marie, *Autoportrait en vert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

PALAHNIUK Chuck (1996), *Fight Club*, traduction de Freddy Michalski, Paris, Gallimard, coll. « La noire », 1999.

RENDELL Ruth, *L'Analphabète*, traduction de Marie-Louise Navarro, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le masque », 1978.

STEINBECK John, *À l'est d'Éden*, traduction de Jean-Claude Bonnardot, Paris, Mondiales, 1954.

- *Des souris et des hommes*, traduction de Maurice Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1939.

TARSIS Valery, *Salle 7*, traduction de Serge Tuli, Paris, Plon, 1966.

THOMAS M. E., *Confessions d'une sociopathe*, traduction de Luc Rigoureau, Paris, Larousse, 2014.

III) TEXTES CRITIQUES ET THÉORIQUES

1) Théâtre et Arts du spectacle

ABIRACHED Robert (1978), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

- « Une histoire… » dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, 2003.

ADAMOV Arthur, *Ici et Maintenant*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1964.

- « Introduction » dans *Théâtre*, t. III, Paris, Gallimard, 1966.
- « Le théâtre et le rêve » dans *Les Lettres françaises*, n° 1320, 1970.
- « Note préliminaire » dans *Théâtre*, t. II, Paris, Gallimard, 1955.
- « Notes préliminaires » dans *Si l'été revenait*, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », 1970.

ANISSIMOV Myriam, « Rituel sacré » dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 1007-1008, avril 1997.

ANNE Catherine, « Notes générales » dans *Petit*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Jeunesse », 2002.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son Double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.

ASIBONG Andrew, JORDAN Shirley et NDIAYE Marie, « Rencontre avec Marie NDiaye », dans *Revue des sciences humaines*, n° 293, 2009.

ATLAN Liliane, « La rencontre en étoile » dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 1007-1008, 1997.

AUBIGNAC (L'Abbé d') (1657), *La Pratique du théâtre*, Genève, Slatkine reprints, 2000.

AUMONT Jacques (sous la direction de), *La Mise en scène*, Bruxelles, De Boeck université, coll. « Arts & Cinéma », 2000.

AZAMA Michel, *De Godot à Zucco*, t. I, Paris, Théâtrales/CNDP, 2003.

BALANDIER Georges, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, coll. « Le commerce des idées », 1980.

BARBÉRIS Isabelle, *Théâtres contemporains*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010.

BERNANOCE Marie, *À la découverte de cent et une pièces*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales/Scérén, 2006.

- *Vers un théâtre contagieux*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2012.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, postface de Emmanuel Wallon, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.

BODY Jacques, « Préface » dans Jean Giraudoux, *Siegfried et le Limousin* suivi de *Siegfried*, préface de Jacques Body, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1991.

BOMBARD Françoise, « Collage ou montage ? Les divers modes d'intégration de formes artistiques dans le théâtre de Jean Giraudoux » dans *Cahiers Jean Giraudoux*, études réunies et présentées par Yves Landerouin, n° 37, 2009.

BONAL Denise, « Entretien » dans Muriel Mayette et Pierre Notte, *Les Monstres*, propos recueillis par Marine Jubin, Paris, L'Avant-scène théâtre/La Comédie-Française, coll. « Les petites formes de la Comédie-Française », 2008.

BOST Bernadette, « De la tribu Léopold à la bande à Branko. Introduction à l'étude de *l'homo valletticus* » dans *Recherches & Travaux*, n° 69, 2006.

- « Le rire cruel de Joseph Danan » dans *Recherches et Travaux*, n° 69, 2006.

- « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains. Faillite ou relance de la théâtralité ? » dans *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002.

BOUCHARD Michel-Marc, « Ma galerie de tableaux » dans *Les Muses orphelines*, nouvelle version, Montréal, Leméac, 1995.

BOUCHEZ Pascal, *Filmer l'éphémère*, préface de Daniel Mesguich, postface de André de Peretti, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Information – Communication », 2007.

BOUTEILLET Maïa, « On peut parler d'un véritable répertoire » dans *Ubu*, n° 46-47, 2010.

BOYSSE Ernest (1880), *Le Théâtre des Jésuites*, Genève, Slatkine reprints, 1970.

CARRÈRE Félix, « Étude critique » dans Anonyme, *Arden de Faversham*, étude critique, traduction et notes de Félix Carrère, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Collection bilingue des classiques étrangers », 1950.

CASSOU-NOGUÈS Anne et DE LANGENHAGEN Marie-Aude, *Racine*, Levallois-Perret, Studyrama, coll. « Panorama d'un auteur », 2004.

CASTANET Hervé, « Préface » dans Christine Page (sous la direction de), *Écritures théâtrales du traumatisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2012.

CHEVROLET Teresa, « "*Che cosa è questo purgare ?*": la *catharsis* tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance » dans *Études épistémè*, n° 13, 2008.

CLOOS Hans Peter et RAULT Antoine, « Le génie d'un homme, la folie d'un couple » dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 1193, 2005.

CORMANN Enzo, « Album » dans *Registres. Hors-série*, n° 2, 2010.

- « Coudre, découdre, en découdre… Devenirs rhapsodiques » dans *Registres. Hors-série*, n° 2, 2010.

CORVIN Michel, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales/Scérén, 2007.

- « L'autre et les autres » dans Michel Azama, *De Godot à Zucco*, t. II, Paris, Théâtrales/CNDP, 2004.

- « Préface » dans Jean Genet, *Les Bonnes*, version définitive (1968) suivie de la première édition éditée (1947), édition présentée, établie et commentée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001.

- « Une écriture plurielle » dans Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, préface de Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992.

COSTE Martine Agathe (1997), *La Folie sur scène*, Paris, Publibook, 2004.

CRUNELLE-VANRIGH Anny, « Notice sur la pièce *Arden de Faversham* » dans Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin (sous la direction de), *Théâtre élisabéthain*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

CYR Catherine, « Frêle éléphant : *La Chanson de l'éléphant* » dans *Jeu*, n° 115, 2005.

DANAN Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, préface de Jean-Pierre Sarrazac, Rouen, Médianes, coll. « Villégiatures essais », 1995.

DANDREY Patrick, *Le Cas « Argan »*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque d'histoire du théâtre », 1993.

DOUZOU Catherine, « Le *11 septembre 2001* de Vinaver. Babel implosée » dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (textes réunis par), *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010.

DUBOIS Sonia, *Mises en scène de la mère absente et du père absent*, mémoire de recherche, Faculté des études supérieures de l'Université de Laval (Canada), 2006.

DUBOR Françoise, « Le monologue, la question des définitions » dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit, *Le Monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001.

- « Préface » dans Françoise Dubor, *Anthologie de monologues fumistes*, textes choisis par Françoise Dubor, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Textes rares », 2005.

EMELINA Jean, *Comédie et Tragédie*, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, coll. « Traverses », 1998.

FAIVRE Bernard, « La pitié et la fête », dans Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, préface de Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992.

FAURE Nicolas, « L'émergence d'un répertoire » dans *Le Répertoire jeune public en question*, Paris, Théâtrales, coll. « Actions théâtres/bibliothèques », 2000.

- *Le Théâtre jeune public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire», 2009.

FIX Florence, HUMBERT-MOUGIN Sylvie, SOUILLER Didier, ZARAGOZA Georges, *Études théâtrales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige manuels », 2005.

FLICKER Corinne, « Avant-propos » dans Corinne Flicker (textes réunis par), *La Comédie en mouvement*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2007.

FLORENCE Jean, « Dialogue, voix croisées, invocations » dans *Études théâtrales*, n° 31-32, 2004-2005.

FROMENT Pascale, « Succo/Zucco » dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, 1996.

GABLIN Anne, *Le Théâtre jeune public : un espace en débat*, mémoire de recherche, institut d'études politiques de Toulouse, 2007.

GAGNON-CARIGNAN Virginie, *Dynamique communicationnelle et Aliénation identitaire. Étude de la pièce* Celle-là *de Daniel Danis*, mémoire de recherche, Faculté des études supérieures de l'Université de Laval (Canada), 2006.

GEFEN Alexandre, *La Mimèsis*, textes choisis et présentés par Alexandre Gefen, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002.

GENET Jean, « Comment jouer les *Bonnes* » suivi de *Les Bonnes*, Décines, L'Arbalète, 1976 (1947).

- « Comment jouer *Les Bonnes* » dans Jean Genet, *Les Bonnes*, version définitive (1968) suivie de la première édition éditée (1947), édition présentée, établie et commentée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001.

GHEERAERT Tony, « La *catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens » dans *Études épistémè*, n° 1, 2002.

GIRARDIN Saint-Marc, *Cours de littérature dramatique ou de l'Usage des passions dans le drame*, t. I, Paris, G. Charpentier, 1886.

GIUDICELLI Christian, « Préface » dans Jean-Michel Vier, *La Traversée de Samuel R.*, préface de Christian Giudicelli, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Quatre-vents contemporain », 2003.

GODIN Jean-Cléo et LAFON Dominique, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre essai », 1999.

GROS DE GASQUET Julia, LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, LE LOUP Marie-Alix, MONCOND'HUY Dominique, *Esther et Athalie de Racine*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours – Lettres XVII^{e} siècle », 2004.

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, préface de Peter Brook, traduction de Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre vivant », 1971.

GUÉNOUN Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.

GUERVILLY Herveline, « Le monologue pour l'autre » dans *Le Monologue au théâtre (1950-2000)*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006.

GUICHEMERRE Roger, *La Comédie classique en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1978.

HEULOT-PETIT Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011.

HENNIGFELD Ursula, « Humain, trop humain, rien d'humain : le théâtre de Marie NDiaye » dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (sous la direction de), *Une femme puissante*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013.

HIRSCHMULLER Sarah, « Le jeu du désir » dans *Voix de Koltès*, textes réunis et présentés par Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau, Anglet, Atlantica, coll. « Carnets Séguier », 2004.

HUBERT Marie-Claude, *Langage et Corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, préface d'Eugène Ionesco, avant-propos de Marcel Maréchal, Paris, José Corti, 1987.

- *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1988.

HUFFMAN Shawn, « Entretien avec Michel-Marc Bouchard » dans *Voix et Images*, n° 1, 2007.

IONESCO Eugène (1958), « Expérience du théâtre » dans *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1966.

JAMATI Georges, *Théâtre et Vie intérieure*, préface de Charles Labo, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1952.

JACQUART Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.

JOANNIEZ Sébastien, « Biographie » dans *La Lettre de la Chartreuse*, n° 61, 2006.

JULLIEN Jean, *Le Théâtre vivant*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892.

KOLTÈS Bernard-Marie, *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999.

KUNT Arzu, « Arthur Adamov ou la chanson du mal-aimé » dans *Synergies*, n° 1, 2008.

KUNTZ Hélène, « Événements à l'échelle du monde et petits faits vrais : deux modes d'ancrage dans le réel » dans *Alternatives théâtrales*, n° 50, 2011.

LAOU Julius Amédé, « La parole violée ou la rédemption d'une fille de Cham », propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 770, 1985.

LAFOND Ernest, *Contemporains de Shakespeare*, Paris, J. Hetzel, 1863.

LAINÉ Pascal, « Sur *À la folie* » dans Yves Lebeau, *À la folie*, préface de Pascal Lainé, Paris, Théâtrales, 2001.

LALLIAS Jean-Claude, « Un tueur sur scène » dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, 1996.

LAMONT Rosette, « La farce métaphysique : Beckett et Ionesco » dans *French Review*, n° 32, 1959.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Modernes Féeries*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2007.

- « *Si l'été revenait*, pièce anti-dramatique ? » dans Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (sous la direction de), *Onirisme et Engagement chez Arthur Adamov*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2009.

LEHMANN Hans-Thies (1999), *Le Théâtre postdramatique*, traduction de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

LESAGE Marie-Christine, « Les bords extrêmes : la dramaturgie de Sarah Kane » dans *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002.

- « Sarah Kane, dans le meilleur des mondes » dans *Jeu*, n° 106, 2003.

LOSCO-LENA Mireille, « Le solo chez Valletti : l'imposture du monologue » dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit, *Le Monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001.

MAGNAN Jean, « Et pourtant ce silence ne pouvait être vide » dans *Théâtre/Public*, n° 22-23, 1978.

MARTIN-LAHMANI Sylvie, « Lucides, les fous ? À propos de *Kliniken* dans la mise en scène de Jean-Louis Martinelli » dans *Alternatives théâtrales*, n° 94-95, 2007.

MAURIN Frédéric, « Adapter *ad lib* » dans *Les Documents de la maison de la recherche en sciences humaines de Caen*, n° 12, 2000.

MAYETTE Muriel et NOTTE Pierre, « Préface » dans *Les Monstres*, Paris, L'Avant-scène théâtre/La Comédie française, coll. « Les petites formes de la Comédie française », 2008.

MENAUD Jean, « Théo et Vincent, le duel fraternel », propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 823, 1988.

MESGUICH Daniel, « Le pouvoir de la folie des mots pour Daniel Mesguich », propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, dans *L'Avant-scène théâtre*, n° 770, 1985.

MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, « Écrire hors de soi : de la figuration à la délégation », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (sous la direction de), *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011.

MEURÉE Christophe, « Au diable le sujet : le concave et le convexe dans le théâtre de Marie NDiaye » dans *Revue des sciences humaines*, n° 293, 2009.

MILIN Gildas, « Vers un théâtre holographique » dans *L'Homme de février*, Arles, Actes sud-Papiers, 2006.

MOSS Jane, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole » dans *Dalhousie French Studies*, n° 41, 1997.

NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

NOIRIEL Gérard, *Histoire, Théâtre & Politique*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2009.

NORÉN Lars, « La vie des ombres », propos recueillis et traduits par Gwénola David, dans *Mouvement*, n° 45, 2007.

OBIS Éléonore, « Stratégies d'effacement et de déconstruction du corps sur scène dans *4.48 psychose* de Sarah Kane et *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp » dans Claude Coulon et

Florence March (sous la direction de), *Théâtre anglophone*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008.

OFFREDI Frédérique, *Monologues en France du Moyen Âge à Raymond Devos*, thèse de doctorat, Queen's University (Canada), 2010.

PAGET Derek, « "Verbatim Theatre" : Oral History and Documentary Techniques », dans *New Theatre Quarterly*, n° 12, 1987.

PAKREVAN Diana, *Représentations du fait divers dans le théâtre français (1969-2004)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-François Louette, université Paris-Sorbonne IV, 2009.

PAVIS Patrice, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup. », 2002.

PETIT DE JULLEVILLE Louis, *La Comédie et les Mœurs en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886.

PLANA Muriel, « Les *songs* dans la comédie, jubilation et subversions », dans Corinne Flicker (textes réunis par), *La Comédie en mouvement*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2007.

PRUNER Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.

RACINE Jean, « Préface » dans *Théâtre complet*, édition de Jean Rohou avec la collaboration de Paul Fièvre, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque – Classiques modernes », 1998.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

- *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001.

RÉGY Claude, *Dans le désordre*, propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert, Arles, Actes sud, coll. « Le temps du théâtre », 2011.

- *L'État d'incertitude*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Éclats » dans Michel Azama, *De Godot à Zucco*, t. I, Paris, Théâtrales/CNDP, 2003.

- « Pouvoir d'un spectre » dans Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (sous la direction de), *Tout contre le réel*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'esprit des lettres », 2008.

- « Speech in Tatters : The Interplay of Voices in Recent Dramatic Writing », traduction personnelle, dans Josette Féral et Donia Mounsef (sous la direction de), *The Transparency of the Text*, New Haven/Londres, Yale University Press, coll. « Yale French Studies », 2008.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêve et autres détours*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

- « Le brut de l'art », dans *Registres. Hors-série*, n° 2, 2010.

- *L'Avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 1981.

- « Théâtre et lumière » dans Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), *Le Théâtre en France*, préface d'Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992.

- *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989.

- « Une dramaturgie de l'agonie » dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, 1996.

SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1952.

SAUNDERS Graham, *Love me or Kill me*, traduction de Georges Bas, postface de Edward Bond, Paris, L'Arche, 2004.

SMADJA Isabelle, *La Folie au théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

SOUSSEN Gilbert, « Avant-propos » dans *Théâtre d'un psy*, Paris, L'Harmattan, 2005.

STEIN Peter, « Koltès » dans *Alternatives* théâtrales, n° 35-36, 1990.

SZONDI Peter (1956), *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983.

TACKELS Bruno, *Avec Gabily*, Arles, Actes Sud, 2003.

TEISSIER Guy, « La recherche de la parole : le théâtre de Michel-Marc Bouchard » dans *Revue d'histoire du théâtre*, n° 1, 1999.

TONELLI Franco, *L'Esthétique de la cruauté*, Paris, Nizet, 1972.

VIGEANT Louise, « Les mots de la tragédie » dans *Jeu*, n° 68, 1993.

VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre*, t. II, Paris, L'Arche, 1998.

- « Mémoire sur mes travaux » dans *Prospero*, n° 8, 1996.

VITEZ Antoine, « Faire théâtre de tout » dans *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Georges Banu et Danièle Sallenave, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1991.

WACKER Nathalie, « Marie NDiaye, Marie Redonnet, Enzo Cormann… Usage subversif de la citation dans le théâtre contemporain », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (textes réunis par), *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010.

WAJCMAN Gérard, « Trouble aux frontières de l'intime » dans Florence Baillet et Arnaud Regnauld (sous la direction de), *L'Intime et le Politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, Michel Houdiard, 2011.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996 (1977).

- *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996 (1981).

- *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996.

ZARAGOZA Georges, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2006.

ZOLA Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881.

- « Lettre » dans August Strindberg, *Théâtre cruel et Théâtre mystique*, Paris, Gallimard, 1964.

2) Littérature

ADAMOV Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1970.

- « Structure du fait divers » dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964.

BAUDELAIRE Charles (1860), *Les Paradis artificiels*, précédé de Théophile Gautier, *La Pipe d'opium*, *Le Hachich* et *Le Club des hachichins*, édition établie et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1961.

BELLEMIN-NOËL Jean (1978), *Psychanalyse et Littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1983.

CANNONE Belinda, « Qu'est-ce que le monologue intérieur ? » dans *Quai Voltaire*, n° 4, 1992.

CHELEBOURG Christian, *Le Romantisme*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001.

CHEVALLIER Yves, *En voilà du propre !*, préface de Anne Ubersfeld, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 1998.

COINDREAU Maurice Edgar, « Préface » (1937), dans William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, préface et traduction de Maurice Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

COUSSEAU Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle » dans *Revue d'histoire littéraire en France*, n° 1, 2001.

DROUET Pascale, *Le Vagabond dans l'Angleterre de Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Aire anglophone », 2003.

ÉVRARD Franck, *Faits divers et Littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997.

FRITZ Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1992.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.

GENGEMBRE Gérard, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & écritures », 2008.

GIRARD René, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1961.

GRÉSILLON Almuth, *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

HERSCHBERG-PIERROT Anne, « Problématique du cliché » dans *Poétique*, n° 43, 1980.

LEMERCIER Louis-Jean-Népomucène, *Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*, t. I, Paris, Nepveu, 1817.

MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012.

MAURON Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.

OORE Irène, « Portes et louanges : *Les Passants* de Liliane Atlan » dans *LittéRéalité*, n° 2, 1992.

RABATÉ Dominique, *Marie NDiaye*, Paris, Culturesfrance/Textuel, 2000.

REVOL Jean, « Préface » dans Liliane Atlan, *Le Rêve des animaux rongeurs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures », 1998.

RIGOLI Juan, *Lire le délire*, préface de Jean Starobinski, Paris, Fayard, 2001.

ROUSSOS Katherine, *Décoloniser l'imaginaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007.

RUHE Cornelia, « La poétique du flou » dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (sous la direction de), *Une femme puissante*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013.

SARREY-STRACK Colette, *Fictions contemporaines au féminin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2002.

STAROBINSKI Jean, *L'Encre de la mélancolie*, postface de Fernando Vidal, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e^ siècle », 2012.

- *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1974.

VIDAL-NAQUET Pierre, « Œdipe à Athènes » dans Sophocle, *Tragédies*, préface de Pierre Vidal-Naquet, traduction de Paul Mazon, notes de René Langumier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1973.

ZINK Michel, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

3) Psychanalyse, Psychiatrie, Psychologie

ADLER Alfred, *Pratique et Théorie de la psychologie individuelle comparée*, traduction de Herbert Schaffer, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1961.

ALBERNHE Thierry et Karine, « Les infanticides et les filicides » dans Thierry Albernhe (sous la direction de), *Criminologie et Psychiatrie*, Paris, Ellipses, 1997.

ALBERNHE Thierry, « Les groupes de schizophrénie » dans Thierry Albernhe (sous la direction de), *Criminologie et Psychiatrie*, Paris, Ellipses, 1997.

ALEXANDER Franz G. et SELESNICK Sheldon T., *Histoire de la psychiatrie*, traduction de G. Allers, J. Carré et A. Rault, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1972.

ARCE ROSS German, « L'homicide altruiste d'Althusser » dans *Cliniques méditerranéennes*, n° 67, 2003.

ARDITTI-DJIANE Jocelyne et DAVID Jean-Marc, « Intoxication par les plantes » dans Patrick Barriot et Vincent Danel (sous la direction de), *Intoxications aiguës en réanimation*, Rueil-Malmaison, Arnette, coll. « Réanimation », 1999.

AYME Jean, « Essai sur l'histoire de la thérapie institutionnelle » dans *Institutions*, n° 44, 2009.

BALIER Claude et GORMEZANO Gilbert, « *Catharsis* » dans *Lexique des termes psychiatriques, s. l.*, Laboratoire Hydrosarpan, *ca* 1970.

BAYLE Benoît, « Conception humaine et troubles de la personnalité » dans *Le Carnet PSY*, n° 62, 2002.

BERDAH Sylvain, GUETTIER Blandine et LE NESTOUR Annick, « Introduction » dans *Enfances & Psy*, n° 44, 2009.

BERNAYS Jacob, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1880.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976.

BOLLACK Jean, *Joseph Bernays*, préface de Renate Schlesier, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Savoirs mieux », 1998.

BOREL-MAISONNY Suzanne, « Les troubles de la parole » dans *L'Année psychologique*, n° 1, 1966.

BORNSTEIN S. J. Bornstein et RAYMOND, S. G. Raymond, « États dangereux » dans *Encyclopédie médico-chirurgicale*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier-Masson, 1987.

BREUER Joseph et FREUD Sigmund (1956), *Études sur l'hystérie*, traduction de Anne Berman, préface de Marie Bonaparte, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2007.

BRIERRE DE BOISMONT Alexandre-Jacques-François, « De l'interdiction des aliénés et de l'état de la jurisprudence en matière de testament dans l'imputation de démence », Paris, J.-B. Baillière, 1852.

BRUSSET Bernard et EY Henri, « L'hystérie » dans *Manuel de psychiatrie*, Paris, Masson, 1974.

BUTEN Howard, *Il y a quelqu'un là-dedans*, Paris, Odile Jacob, 2003.

DAQUIN Joseph (1791), *La Philosophie de la folie*, présentation de Claude Quétel, Paris, Frénésie, coll. « Insania », 1987.

DUPERREX Matthieu et DUTRAIT François, « Qu'est-ce qu'un monstre ? » dans *Enfances & Psy*, n° 51, 2011.

DURIEUX-THUIN Marie-José et PONDEVIE François, « Christine et Léa Papin » dans Jean-Marc Alby, André Bourguignon et Philippe Parquet (textes réunis par), *Psychoscopie*, Paris, Josette Lyon, 1993.

ESQUIROL Jean-Étienne-Dominique, « Maison d'aliénés » dans *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXX, Paris, Panckoucke, 1818.

FERRERI Maurice, « De l'apparence à la dysmorphesthésie » dans Michel-Pierre Roche (sous la direction de), *L'Âme et le Corps*, Paris, Plon, 1990.

FRANZ Marie Louise von, « The Process of Individuation » dans Carl Gustav Jung et Marie Louise von Franz (sous la direction de), *Man and his Symbols*, Cambridge, Dell, 1972.

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, traduction de Yves Le Lay, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1971.

- « Deuil et Mélancolie » dans *Métapsychologie*, traduction de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968.
- « L'inquiétante étrangeté » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933.
- *L'Interprétation du rêve*, traduction de Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, préface de François Robert, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.
- « La sexualité infantile » dans *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, traduction de Blanche Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962.

- « Le roman familial des névrosés » dans *Névrose, Psychose et Perversion*, traduction de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973.
- *Le Rêve et son Interprétation*, traduction de Hélène Legros, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972.
- « Psychanalyse » et « Théorie de la libido », traduction de Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, dans *Résultats, Idées, Problèmes*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- « Personnages psychopathiques à la scène » (1905 ou 1906), dans *Résultats, Idées, Problèmes*, traduction de Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rouzy, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2003.
- *Totem et Tabou*, traduction de Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1971.
- *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduction de Philippe Koeppel, préface de Michel Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.
- « Une difficulté de la psychanalyse » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933.

GARNIER Paul, *Des idées de grandeur dans le délire des persécutions*, Paris, V.-A. Delahaye et Cie, 1878.

GENTIS Roger, *Les Murs de l'asile*, Paris, François Maspero, coll. « Cahiers libres », 1970.

GREEN André (1980), « La Mère morte » dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.

HORNEY Karen, *La Personnalité névrotique de notre temps*, traduction de Jean Paris, Paris, L'Arche, coll. « Psyché », 1953.

HUERRE Patrice, « Quand ne (faut-il) pas consulter un psy ? » dans *Enfances & Psy*, n° 30, 2006.

JEAMMET Philippe, « L'anorexie mentale » dans *Encyclopédie médico-chirurgicale*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier-Masson, 1984.

KIPMAN Simon-Daniel (sous la direction de), *Dictionnaire critique des termes de psychiatrie et de santé mentale*, Paris, Doin, coll. « Psychia psychol », 2005.

LACAN Jacques, *Séminaire VIII. Le Transfert*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2001.

LAGACHE Daniel (1949), *L'Unité de la psychologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1997.

LANDRY Michel, *Le Psychiatre au tribunal*, Toulouse, Privat, coll. « Eppsos », 1976.

LEMAIRE Jean-Georges, *Famille, Amour, Folie*, Paris, Centurion, coll. « Païdos », 1989.

LIBIOT Éric, « Basiques instincts » dans *L'Express*, n° 3268, 2014.

MAISONDIEU Jean et MÉTAYER Léon, *Les Thérapies familiales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007.

MELSON Gail, *Les Animaux dans la vie des enfants*, préface de Boris Cyrulnik, traduction de Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2009.

MERIA René Claude, *La Psychologie des comédiens*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005.

MINKOWSKI Eugène (1933), *Le Temps vécu*, introduction de Yves Pélicier, postfaces de Alexandre Minkowski et Jeannine Pilliard-Minkowski, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005.

MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845.

MORON Pierre, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005.

NEUBURGER Robert, *Les Territoires de l'intime*, Paris, Odile Jacob, 2000.

PÉLICIER Yves, *Histoire de la psychiatrie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1971.

PEWZNER Évelyne (2000), *Introduction à la psychopathologie de l'adulte*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2003.

PIAGET Jean, *Le Langage et la Pensée chez l'enfant*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1984.

QUÉTEL Claude, *Histoire de la folie*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2009.

QUINET Antonio, « L'inconscient structuré comme un théâtre », dans *Savoirs et Cliniques*, n° 12, 2010.

RACAMIER Paul-Claude, « Entre agonie psychique, déni psychotique et perversion narcissique » dans *Revue française de psychanalyse*, n° 5, 1986.

RAVIT Magali, « Du traumatisme à la fascination dans la clinique du passage à l'acte » dans *Psychologie clinique et objective*, n° 16, 2010.

RIESE Walter, « La méthode analytique de condillac et ses rapports avec l'œuvre de Philippe Pinel » dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 93, 1968.

ROBIN Gilbert, *Louis II de Bavière vu par un psychiatre*, Namur, Wesmaël-Charlier, 1960.

SZCZEKLIK Andrzej, *Catharsis ou l'Art de la médecine*, traduction de Agnès Wiśniewski, préface de Czesław Miłosz, Lausanne, Les éditions noir sur blanc, 2008.

TENON Jacques, *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1788.

THUILLIER Jean, *La Folie*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.

TISSERON Serge, *Enfants sous influence*, Paris, Armand Colin, coll. « Renouveaux en psychanalyse », 2000.

- « La *catharsis* purge ou thérapie ? » dans *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, 1996.

VANIER Alain, « Névrose obsessionnelle, névrose idéale » dans *Figures de la psychanalyse*, n° 12, 2005.

VAN LEUVEN Frédérique, « Docteur, je voudrais savoir quelle maladie a ma mère » dans *Enfances & Psy*, n° 37, 2007.

WORTIS Joseph, *La Psychiatrie soviétique*, traduction de Colette Thomas, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychiatrie », 1953.

4) Philosophie

ARENDT Hannah (1972), *La Crise de la culture*, traduction sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduction de J. Barthélemy Saint-Hilaire revue par Alfredo Gomez-Muller, préface et notes d'Alfredo Gomez-Muller, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de la philosophie », 1992.

- *L'Homme de génie et la Mélancolie*, traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, coll. « Poche », 1991.

- *La Poétique*, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

- *La Politique*, traduction et notes de J. Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1995.

- *Poétique*, traduction de J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996 (1990).

- *Poétique et Rhétorique*, traduction de Charles-Émile Ruelle, Paris, Garnier frères, 1883.

- *Rhétorique*, traduction, préface et notes de Jean Lauxerois, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1985.

AUFFRET Séverine, « De l'art comme théâtre » dans Aristote, *La Poétique*, traduction de Odette Bellevenue et Séverine Auffret, postface de Séverine Auffret, illustration de Laurence Bériot, Paris, Mille et une nuits, 1997.

AUGUSTIN (Saint) (1649), *Confessions*, traduction de Robert Arnauld d'Andilly et Odette Barenne, édition établie par Philippe Sellier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.

BECK Philippe (1990), « Logiques de l'impossibilité » dans Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

BENJAMIN Walter (1940), *Sur le concept d'histoire* dans *Œuvres*, t. III, traduction de Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

DODDS Eric Robertson (1959), *Les Grecs et l'Irrationnel*, traduction de Michael Gibson, Paris, Flammarion, 1977.

DUPONT-ROC Roselyne et LALLOT Jean, « Notes » dans Aristote, *La Poétique*, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

ÉRASME, *Éloge de la folie* suivi de *Érasme à Dorpius*, traduction de Pierre de Nolhac, présentation et notes Maurice Rat, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1964.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1972.

- *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.

GERNEZ Barbara, « Introduction » dans Aristote, *Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997.

GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2002.

GORGIAS, *Éloge d'Hélène* dans *Les Présocratiques*, édition établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

GUÉRIN Michel, *La Pitié*, Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », 2000.

- *La Terreur et la Pitié*, Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », 1990.

LAËRCE Diogène, *Vies, Doctrines et Sentences des philosophes illustres*, traduction de Charles-Marie Zevort, Paris, Charpentier, 1847.

MAGNIEN Michel, « Présentation » dans Aristote, *Poétique*, traduction, présentation et notes de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1990.

PILET DE LA MESNARDIÈRE Hyppolite-Jules, *La Poétique*, Paris, De Sommaville, 1639.

PALOU Jean (1957), *La Sorcellerie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002.

PLATON, *La République*, introduction, traduction et notes de Robert Baccou, Paris, Garnier frères, coll. « GF », 1966.

PLUTARQUE (Le pseudo-), *De la musique*, traduction de François Lasserre, Lausanne, Urs-Graf, coll. « Bibliotheca helvetica romana », 1954.

PONTON Olivier von, *Nietzsche, philosophie de la légèreté*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 2007.

REVAULT D'ALLONNES Myriam, *L'Homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008.

REVEL Judith, « La folie et Foucault » dans Raphaël Enthoven (sous la direction de), *La Folie*, Paris, Fayard/France culture, coll. « Les nouveaux chemins de la connaissance », 2011.

ROUSSEAU Jean-Jacques (1755), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, chronologie et introduction par Jacques Roger, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « G.F. », 1992.

SARTRE Jean-Paul, (1939), « À propos de *Le Bruit et la Fureur*. La Temporalité chez Faulkner » dans *Situations*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1947 (1939).

- *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 (1940).

SOMVILLE Pierre, *Essai sur la* Poétique *d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Vrin, 1975.

5) Divers

ADÈS Jean, *Louis II de Bavière*, préface de Pierre Pichot, *s. l.*, Laboratoires Ciba-Geigy, 1984.

ALTHUSSER Louis, *L'Avenir dure longtemps* suivi de *Les Faits*, édition établie et présentée par Olivier Corpet et Yann Moulier Boutang, Paris, Stock/IMEC, 1992.

ARNAL Sonia, « Pourquoi la presse et les lecteurs raffolent des faits divers » dans *Allez savoir !*, n° 36, 2006.

ARTAUD Antonin (1947), *Van Gogh le suicidé de la société*, avant-propos de Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001.

BAINVILLE Jacques, *Un roi wagnérien*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1911.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Denoël, 1979.

BOLY Joseph, « Camille Claudel, une femme » dans Silke Schauder (sous la direction de), *Camille Claudel*, préface de Reine-Marie Paris, postface de François Claudel, Paris, L'Harmattan, 2008.

CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les Hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1967.

CHÂLES-COURTINE Sylvie, « La construction des figures criminelles dans les faits divers du XIX^e^ et XX^e^ siècles » dans *Médias & Culture*, numéro spécial, 2008.

CHAPMAN-HUSTON Desmond, *Tragédie fantastique*, traduction de Anne-Marie Soulac, Paris, Hachette, 1957.

CLAIR Jean, « Un musée de la Mélancolie » dans Jean Clair (sous la direction de), *Mélancolie. Génie et Folie en Occident*, Paris, Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005.

CUGNO Alain, « De la servitude volontaire » dans *Projet*, n° 319, 2010.

LAFONT Max (1987), *L'Extermination douce*, préface d'Antoine Spire, Latresne, Le Bord de l'eau, coll. « Clair & Net », 2000.

LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincsiek, 1973.

LÉVI-STRAUSS Claude (1962), « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme » dans *Anthropologie structurale*, t. II, Paris, Plon, coll. « Pocket », 1996.

LIBIOT Éric, « Basiques instincts » dans *L'Express*, n° 3268, 2014.

PICOT Jean, *Tablettes chronologiques, de l'histoire universelle, sacrée et profane, ecclésiastique et civile depuis la création du monde jusqu'à l'année 1808*, t. I, Genève, Manget et Cherbuliez, 1808.

PLINE (l'Ancien), *Histoire naturelle*, t. XVII, traduction nouvelle et annotée d'Ajasson de Grandsagne, Paris, Panckoucke, 1833.

PONTALIS Jean-Baptiste, *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.

RABOT Jean-Martin, « L'image, vecteur de socialité » dans *Sociétés*, n° 95, 2007.

WIDMER Vania, « Le crime de Louis Althusser » dans *L'Écrit*, n° 54, 2004.

IV) OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

BEAUD Michel, *L'Art de la thèse : comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat ou tout autre travail universitaire à l'ère du Net*, en collaboration avec Magali Gravier et Alain de Toledo, Parid, La Découverte, coll. « Grands repères – Guides », 2006.

Dictionnaire de l'Académie françoise, Paris, Veuve Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Guide pour la rédaction et la présentation des thèses à l'usage des doctorants, ministères de l'Éducation nationale et de la Recherche, 2007.

Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale, Imprimerie nationale, 2002.

PAVIS Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anne Ubersfeld, Paris, Armand Colin, 2012.

V) SITOGRAPHIE

Association Autismeurope, « Projet de code de bonnes pratiques pour la prévention de la violence et des abus à l'égard des personnes autistes » [en ligne], disponible sur http://www.autismeurope.org/files/files/ajouts/codefra.pdf [consulté le 09.07.14].

Association France Alzheimer, « La relation avec les enfants » [en ligne], disponible sur http://www.francealzheimer.org/je-suis-un-malade-jeune/la-relation-avec-les-enfants/382 [consulté le 27.01.13].

Association Wizo, « Comité de lecture » [en ligne], disponible sur http://www.wizo.asso.fr/Le-prix-litteraire-WIZO.html [04.02.13].

AUBERT Marion, « Note de l'auteur » [en ligne], disponible sur http://www.tirepaslanappe.com/spectacles.php?spec_id=45 [consulté le 25.10.12].

AYACHE Solange, « Utopie et Pathologie : le théâtre contemporain à la conquête de l'"espace mental" F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin » [en ligne], disponible sur http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1306 [consulté le 22.02.13].

BELAIR Michel, « Dire tout l'espace entre les mots » [en ligne], disponible sur http://www.ledevoir.com/culture/theatre/321249/theatre-dire-tout-l-espace-entre-les-mots [consulté le 12.08.13].

BERNANOCE Marie, « Pour un "théâtre jeunesse"… une voie peut en cacher une autre… » [en ligne], disponible sur http://www.aneth.net/doc_thema.htm [consulté le 16.03.10].

BOUVRY Émilie, « Réflexion clinique sur la perversion chez les auteurs de violence sexuelle » [en ligne], disponible sur http://www.psyetdroit.eu/wp-content/uploads/2011/12/EB-R%C3%A9flexion-clinique.pdf [consulté le 06.03.13].

BRUNEL Camille et LEDOUX Adrien, « Préliminaires » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Roberto-Zucco-7532/ensavoirplus/ [consulté le 19.05.14].

CANETTI Cyrille, « L'impact psychiatrique de l'incarcération et la pénalisation de la maladie mentale » [en ligne], disponible sur http://www.sante-prison.com/web/article.php?story=20100207124044428 [consulté le 13.08.13].

Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Fou » [en ligne], disponible sur http://www.cnrtl.fr/etymologie/fou [consulté le 21.01.14].

- « Vaudeville » [en ligne], disponible sur http://www.cnrtl.fr/definition/vaudeville [consulté le 02.03.14].

Collège des enseignants de neurologie, « Syndrome démentiel » [en ligne], disponible sur http://www.cen-neurologie.fr/1er-cycle/propedeutique/analytique/dementiel/index.phtml [consulté le 18.08.13].

COUTURE Philippe, « *Emovere* : l'esthète Éric Jean » [en ligne], disponible sur http://www.revuejeu.org/critiques/philippe-couture/emovere-l-esthete-eric-jean [consulté le 13.08.14].

CORMANN Enzo, « *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* » [en ligne], disponible sur http://www.cormann.net/ecrits/liste/details.php?id=22 [consulté le 06.01.14].

DARGE Fabienne, « Un "clando" au festival » [en ligne], disponible sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/03/un-clando-au-festival_3440972_3246.html [consulté le 14.08.13].

DEKIMPE Véronique et VALEMBOIS Karine, « Dossier pédagogique » [en ligne], disponible sur http://www.culturecommune.fr/cret/dp_melquiot.pdf [consulté le 02.08.14].

EIGENMANN Éric, « Un théâtre cubiste ?! » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Portrait-dun-femme-3551/ensavoirplus/ [consulté le 03.08.14].

Encyclopédie Larousse, « Ours brun » [en ligne], disponible sur http://www.larousse.fr/encyclopedie/vie-sauvage/ours_brun/178171 [consulté le 21.07.13].

Épilepsie-France, « L'épilepsie » [en ligne], disponible sur http://www.epilepsie-france.fr/ [consulté le 20.07.13].

Fédération des familles et amis de la personne atteinte de maladie mentale, « Trouble de personnalité limite » [en ligne], disponible sur

http://www.ffapamm.com/publications/bibliotheque-virtuelle/trouble-de-personnalite-limite-en-bref_1737 [consulté le 03.08.14].

FLEURY Nicolas, « Notes de mise en scène » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Pacamambo/ensavoirplus/idcontent/18050 [consulté le 16.05.14].

FRANCK Cyrille, « D'où vient notre fascination pour le fait divers ? » [en ligne], disponible sur http://www.mediaculture.fr/2011/04/24/d%E2%80%99ou-vient-notre-fascination-pour-les-faits-divers/ [consulté le 07.02.13].

GARRABE Jean, « L'éthique : de la recherche à la pratique » [en ligne], disponible sur http://psydoc-fr.broca.inserm.fr/colloques/CR/geneve/garrabegen.html [consulté le 06.08.13].

GARSON Cyrielle, « Le théâtre *verbatim* en traduction : une triple métamorphose » [en ligne], disponible sur http://blogs.univ-avignon.fr/ictt/files/2013/04/C._Garson_-_Th%C3%A9%C3%A2tre_verbatim_13-22.pdf [consulté le 02.03.14].

GENDREL Bernard et MORAN Patrick, « Humour : panorama de la notion » [en ligne], disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A_panorama_de_la_notion#_edn9[consulté le 30.03.14].

GUERRERO Marion, « Note de mise en scène » [en ligne], disponible sur http://www.tirepaslanappe.com/spectacles.php?spec_id=45 [consulté le 25.10.12].

HAMAT PETRU Sebastian, « *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux* et l'espace utopique » [en ligne], disponible sur http://francais.agonia.net/index.php/article/1837739/ [consulté le 06. 08. 13].

HEYRAUD Violaine, « Feydeau, les derniers feux du vaudeville et le déclin de l'hystérie » [en ligne], disponible sur http://www.fabula.org/colloques/document1649.php [consulté le 28.03.14].

KAHN Fred, « Au risque de tout dire » [en ligne], disponible sur http://www.theatremassalia.com/lefilou/page_risque.swf [consulté le 14.10.12].

KAPRIÈLIAN Nelly, « *Les Grandes Personnes* : Marie NDiaye explore le rapport adultes/enfants » [en ligne], disponible sur http://www.lesinrocks.com/2011/03/03/livres/les-grandes-personnes-marie-ndiaye-explore-le-rapport-adultesenfants-1119296/ [consulté le 11.03.13].

LADOUCETTE Olivier de, « Bien-être et santé mentale : des atouts indispensables pour bien vieillir » [en ligne], disponible sur http://www.sante.gouv.fr/IMG/pdf/Rapport_Bien-

etre_et_sante_mentale_des_atouts_indispensables_pour_bien_vieillir.pdf [consulté le 16.08.13].

LANÇON Philippe, « Cyrano bouquet de névroses » [en ligne], disponible sur http://www.liberation.fr/theatre/2014/05/18/cyrano-bouquet-de-nevroses_1020338 [consulté le 02.09.14].

LAZARINI Anne-Marie, « Note de la metteur en scène » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Portrait-d-un-femme/ensavoirplus/idcontent/17852 [consulté le 03.08.14].

LÉTOURNEAU-BARIL Maude, « La parole en fragments : l'effet de catastrophe dans *Celle-là* de Daniel Danis » [en ligne], disponible sur http://www.greres.lit.ulaval.ca/images/Maude%20L.Baril.pdf [consulté le 20.07.13].

LÉVESQUE Robert, « *Celle-là* » [en ligne], disponible sur http://www.aneth.net/doc_auteur_art.php?IdAuteur=116&IdDocument=276 [consulté le 23.07.13].

LIEUTAGHI Pierre, « Datura ou stramoine » [en ligne], disponible sur http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/datura-stramoine/ [consulté le 17.03.14].

- « Mandragore » [en ligne], disponible sur http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mandragore/ [consulté le 04.04.14].

LONGPRÉ Simon, « *En découdre*, la schizophrénie au Quat'sous » [en ligne], disponible sur http://www.schizophrenie.qc.ca/nouvelles/en-decoudre-la-schizophrenie-au-quatsous.html [consulté le 11.08.13].

LOSCO-LENA Mireille, « Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une "poétique complexe" » [en ligne], disponible sur http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-sur-les-scenes.html [consulté le 21.03.14].

MARIÉ Alexandra, « Adamov rêvé par Planchon » [en ligne], disponible sur http://recherchestravaux.revues.org/143 [consulté le 20. 08.13].

MATSAS Ben, « Une politique de la folie par François Tosquelles » [en ligne], disponible sur http://deterritorium.wordpress.com/2011/10/05/une-politique-de-la-folie-par-francois-tosquelles/ [consulté le 03.09.14].

MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, « L'énigme, l'enquête » [en ligne], disponible sur http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=238 [consulté le 06.04.10].

MILIN Gildas, « Sciences et poésie » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LHomme-de-fevrier/ensavoirplus/ [consulté le 22.08.13].

Musée d'Orsay, « Théo Van Gogh marchand de tableaux, collectionneur, frère de Vincent » [en ligne], disponible sur http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/theo-van-gogh-marchand-de-tableaux-collectionneur-frere-de-vincent-3992.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=90ef0acb7c [consulté le 02.05.13].

NDIAYE Marie, « Je ne veux plus que la magie soit une ficelle » [en ligne], disponible sur http://www.telerama.fr/livre/marie-NDiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php [consulté le 06.03.13].

NIANGOUNA Dieudonné, « Entretien » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Attitude-clando/ensavoirplus/idcontent/5913 [consulté le 14.08.13].

- « Le théâtre comme fabrique de la parole démocratique » [en ligne], disponible sur http://kourandartavignon.unblog.fr/2013/05/06/entretien-avec-dieudonne-niangouna-artiste-associe-du-festival-davignon-2013-par-irene-sadowska-guillon/ [consulté le 14.08.13].

NOTTE Pierre, « Entretien avec Gildas Milin » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Anthropozoo/ensavoirplus/ [consulté le 22.08.13].

O'COTTRELL Jean, « Avertissement » [en ligne], disponible sur http://parisfaubourg.org/jeanocottrell/van-gogh-autoportrait/ [consulté le 02.07.13].

Oh! éditions, « Qui sommes-nous ? » [en ligne], http://www.oheditions.com/spip.php?breve1 [consulté le 19.08.13].

Organisation mondiale de la santé, « Aide-mémoire – Troubles Mentaux et du comportement » [en ligne], disponible sur http://www.who.int/whr/2001/media_centre/en/whr01_fact_sheet1_fr.pdf [consulté le 27.01.13].

POULET Jacques, « Adamov Arthur (1908-1970) » [en ligne], disponible sur http://www.universalis-edu.com.lama.univ-amu.fr/encyclopedie/arthur-adamov/ [consulté le 20. 08. 13].

PRUD'HOMME Fanny, « Portrait d'auteur, Luc Tartar » [en ligne], disponible sur http://www.luc-tartar.net/page.php?r=5&id=5 [consulté le 24.07.13].

SALES Pauline, « *Le Groenland*, entretien avec Laurence Cazaux » [en ligne], disponible sur http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=17689 [consulté le 07.08.13].

SANGLARD Denis, « Une nouvelle pièce nous est donnée à lire » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cyrano-de-Bergerac-7683/critiques/ [consulté le 02.09.14].

Site officiel de Bernard-Marie Koltès, « Biographie » [en ligne], disponible sur http://www.bernardmariekoltes.com/ [consulté le 22.04.13].

Société Alzheimer Canada, « L'échelle de détérioration globale » [en ligne], disponible sur http://www.alzheimer.ca/fr/About-dementia/Alzheimer-s-disease/What-is-Alzheimer-s-disease/Global-Deterioration-Scale [consulté le 25.07.13].

SOLIS René, « Martinelli tient *Roberto Zucco* à distance respectueuse » [en ligne], disponible sur http://www.liberation.fr/culture/1995/03/25/martinelli-tient-roberto-zucco-a-distance-respectueuse_125859 [consulté le 19.05.14].

Théâtre Artistic Athévains, « *Portrait d'une femme* de Michel Vinaver » [en ligne], disponible sur http://www.artistic-athevains.com/athevains/site/creation/dossierspresse/portaitdunefemmedp.pdf [consulté le 03.08.14].

Théâtre de la Calade, « *Van Gogh autoportrait* » [en ligne], disponible sur http://www.caspevi.com/wp-content/uploads/DPvangogh.pdf [consulté le 04.07.13].

Théâtre de La Colline, « *Les Grandes Personnes* » [en ligne], disponible sur http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.551098001298452907.pdf [consulté le 14.07.13].

Trésor de la langue française informatisée, « Impromptu » [en ligne], disponible sur http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1420516515; [consulté le 02.03.14].

VALLETTI Serge, « Comment j'écris ? » [en ligne], disponible sur http://serge.valletti.pagesperso-orange.fr/cpage6articles.html [consulté le 01.09.14].

- « Présentation de l'auteur » [en ligne], disponible sur http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Serge-Valletti/presentation/ [consulté le 06.02.14].

VITEZ Antoine, « Catherine » [en ligne], disponible sur http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/audio/PHD99225530/catherine-d-apres-les-cloches-de-bales-d-aragon.fr.html [consulté le 20.02.13].

ZENKINE Serge, « La limite zoologique de la culture » [en ligne], disponible sur http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=53 [consulté le 01.02.13].

VI) FILMOGRAPHIE

ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, Protozoa Pictures/Phoenix Pictures, 2011.

CHABROL Claude, *La Cérémonie*, France 3 cinéma/MK2 Productions/ZDF, 1994.

DENIS Jean-Pierre, *Les Blessures assassines*, ARP Sélection/StudioCanal, 2000.

FINCHER David, *Fight Club*, Art Linson Productions/Fox 2000 Pictures/Regency Enterprises/Taurus Films, 1999.

- *Seven*, Metropolitan Video, 1995.

FORMAN Miloš, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, Fantasy Films/United Artists, 1975.

GENET Jean, *Un chant d'amour*, Nico Papatakis, 1975.

HITCHCOCK Alfred, *Psychose*, Shamley Productions, 1960.

KAHN Cédric, *Roberto Succo*, Agat films & cie, 2001.

KELLY Richard, *Donnie Darko*, Adam Fields Productions/Flower Films/ Gaylord Films/Pandora Film, 2002.

KUBRICK Stanley, *Shining*, Warner Bros, 1980.

MECKLER, *Sister my sister*, British Screen Productions, 1994.

MOLL Dominik, *Harry, un ami qui vous veut du bien*, Diaphana films/Canal +/M6 films, 2000.

PAIN François, *Une politique de la folie*, Anabase productions, 1989.

PAPATAKIS Nico, *Les Abysses*, Lenox Films, 1963.

PIALAT Maurice, *Van Gogh*, Canal+/C.N.C/Cofimages 2/Films A2/Studiocanal/Sofica investimages/Erato films/Les films du Livradois, 1991.

SCHROEDER Barbet, *JF partagerait appartement*, Columbia Pictures, 1992.

SCORSESE Martin, *Shutter Island*, Phoenix Pictures/Sikelia Productions/Appian Way/Hollywood Gang Productions/Paramount Pictures, 2010.

VERHOEVEN Paul, *Basic Instinct*, Carolco Pictures/StudioCanal, 1992.

VISCONTI Luchino, *Ludwig ou le Crépuscule des dieux*, Ugo Santalucia/Dieter Geissler, 1972.

ANNEXE

Au vu du grand nombre de pièces étudiées dans cette thèse, parfois inédites en librairie ou sur scène, nous avons placé en annexe des présentations de chaque texte. En plus d'un résumé de l'histoire, nous trouverons ici le nombre de personnages (répartis en fonction de leur genre) ainsi que les récompenses éventuelles reçues par la pièce ou par l'œuvre de son auteur et une brève mention biographique à propos de celui-ci. Pour finir sont indiquées les traductions des pièces quand elles existent, parfois un mot de l'auteur à propos de cette pièce.

- Adamov Arthur

Arthur Adamov (1908-1970), auteur français d'origine russo-arménienne, a écrit des pièces de théâtre et une monographie sur August Strindberg. Il a aussi traduit des textes.

- La Politique des restes

La pièce comporte sept rôles (six personnages masculins, un personnage féminin) et six « magistrats et avocat blancs ».

Un tribunal dans un ancien état esclavagiste. Johnnie Brown (un homme « blanc ») est accusé d'avoir tué Tom Guinness (un homme « noir ») parce qu'il aurait déposé des ordures devant sa porte. Brown reconnaissant les faits, le procès doit déterminer s'il est pénalement responsable. Un premier témoin, le voisin de Guiness, l'aurait vu chez la victime le forcer à lécher le sol avant de lui tirer dessus. Le docteur Perkins témoigne à la demande de sa femme et du frère de l'accusé qu'il soignait Brown dans sa clinique spécialisée avant de le laisser sortir suite à une amélioration de son état paranoïaque et de son délire de persécution.

Le troisième témoin est l'ancien coiffeur de Brown, M. Galao, d'origine portugaise. Le pauvre homme est très mal à l'aise et se fait agresser par Brown, qui l'accuse de vouloir l'enfermer dans une cave remplie d'ordures. En plus d'avoir peur de l'accusé, il a été payé par son frère James Brown pour produire un faux témoignage.

La cour fait venir à la barre la femme et le frère de l'accusé. Joan Brown raconte très rapidement qu'elle a surpris des propos étranges entre son mari et le docteur Perkins. Pour James Brown, la meilleure façon pour l'élite blanche de survivre à l'hostilité du peuple noir est l'alliance économique. Depuis l'assouplissement de la ségrégation, les deux communautés se côtoient de plus en plus et cela déclenche chez Johnnie Brown un nouvel accès de délire paranoïaque.

Le procès se finit avec la déposition de Johnnie Brown. L'accusé est très agité et il devient évident qu'il ne sera pas condamné pour avoir tué un homme noir, mais Brown s'emporte et hurle ses fantasmes de tuer des blancs. Il n'y a plus aucun doute pour l'avocat général, Brown est irresponsable et doit retourner en clinique.

- Les Retrouvailles

La pièce comporte quatre personnages, un rôle masculins et trois rôles féminins. La Mère et La Plus Heureuse des Femmes sont joués par la même actrice.

Edgar attend dans un restaurant de prendre son train. Pour tuer le temps, il entame la conversation avec deux femmes, Louise et La Plus Heureuse des Femmes. Il leur raconte qu'il doit retourner dans son village proche de la frontière belge pour y devenir comptable comme l'a décidé sa mère. Sa mère et sa fiancée ne comprennent pas ses choix de vie, Edgar en profite pour demander leur avis à ses deux nouvelles connaissances.

La fiancée, Lina, n'aime pas vivre avec la mère d'Edgar pendant qu'il fait ses études. Sa mère se plaint en permanence d'être malade et qu'elle n'est pas libre de faire ce qu'elle veut, que Lina joue du piano... Toutes deux lui écrivent de longues lettres de reproches qu'Edgar finit par déchirer. La Plus Heureuse des Femmes essaie de jouer les entremetteuses entre lui et Louise en son absence.

Edgar ne prend pas son train et s'installe avec Louise chez La Plus Heureuse des Femmes malgré le manque de place. Comme le jeune homme n'a pas d'emploi il s'occupe de La Plus Heureuse des Femmes qui pense être malade. Louise l'a recommandé dans la papeterie où elle travaille. Mais il ne veut pas de cet emploi et, à force de retard, Louise est licenciée. Elle en profite pour rendre visite à une amie à bicyclette et elle meurt dans un accident ferroviaire sur le chemin. La Plus Heureuse des Femmes et Edgar prennent le train, il rentre chez sa mère.

Une fois arrivé, Edgar s'installe au piano. Sa mère garde le bébé d'une cousine, il y a une voiture d'enfant chez elle. Elle se sent bien mieux depuis que Lina est morte, fauchée par un train alors qu'elle se déplaçait à bicyclette la nuit. Pour rire, elle pousse Edgar dans le landau.

- Le Sens de la marche

La pièce comporte vingt personnages, dix-huit rôles masculins et deux rôles féminins. Un même comédien peut jouer plusieurs personnages.

Le Père, déjà âgé, a obtenu un poste de professeur pour son fils, mais celui-ci a d'autres projets dont il n'ose pas parler. Henri profite que son père aille prendre un bain après un prétendu malaise pour partir faire son service militaire. Il espère que Lucile, dont il est amoureux, l'attendra.

Au bout d'un an, le Père est mort. L'héritage a été confisqué par Berne, un vieil ami du Père. Henri est maltraité par une connaissance de Berne qui s'acharne sur lui : il ordonne aux autres soldats de le frapper, juste avant que Lucile lui rende visite. Elle n'est pas favorable au projet d'Henri qui veut déserter car il ne supporte plus les brimades. Elle a demandé à son père d'intriguer pour faire sortir Henri, mais il ne veut pas partir sans son ami Albert, qui a été rattrapé après avoir tenté de s'évader.

Henri cède et rejoint la secte dirigée par le père de Lucile. Il est censé assurer la sécurité, mais passe son temps à regarder Lucile et à organiser l'évasion d'Albert. Il finit par ne plus supporter les reproches perpétuels du père de Lucile qui prétend être malade pour garder sa fille auprès de lui.

Henri devient professeur dans une école où les élèves ne le respectent pas. Lucile lui écrit que son père est très malade. Il hésite à la rejoindre… Le Directeur prend la décision pour lui : ses élèves se sont plaints.

Henri retourne chez son Père, où sa sœur vit encore avec Berne une relation semi-incestueuse. Il ne le supporte pas et se jette sur le vieil homme pour l'étrangler.

- Si l'été revenait

La pièce comporte sept personnages principaux (trois rôles masculins et quatre rôles féminins) et dix personnages secondaires qui peuvent être doublés (tous masculins).

Lars est le premier rêveur. Avec son ami Viktor, ils lisent le journal intime de sa sœur Thea. Elle se venge en giflant Viktor. Lars, quant à lui, se flagelle en guise de pénitence. Devant un tel comportement, le recteur de l'université de médecine le renvoie. Le jeune homme doit se trouver une nouvelle profession. Son amie Alma lui trouve un poste au téléphone de secours. En voulant empêcher le rapprochement des deux femmes, Lars provoque l'arrivé d'un officier de police et d'un avocat. Si Lars a tué sa sœur, c'était un cas de légitime défense. Mais les souvenirs de Lars sont faux, Thea s'est suicidée.

Thea nie de connaître Brit, la dactylo engagée par Alma pour taper son journal. Elle les regarde faire de la balançoire avant qu'elles ne la laissent seule avec Viktor dont elle a peur. Thea recommence à jouer du violon puis elle aide sa mère à s'habiller pour rendre visite aux mineurs. Madame Petersen meurt dans un accident de train en revenant d'une de ses bonnes œuvres. Brit ne veut plus taper le journal de Théa, décédée.

La dactylo est inquiète pour son mari Lars : il doit gérer le deuil de sa sœur et de sa mère. Il veut organiser une fête pour la mort de Théa. En l'absence de l'invitée principale, il déguise Brit en Théa, mais celle-ci préfère jouer Alma, qui est encore vivante. Pour sortir son mari de sa prison de fantômes, elle décide qu'ils iront s'installer dans le nord.

Alma tente de savoir la vérité à propos de la prétendue gifle que Lars aurait donnée au recteur de l'université. Elle veut rétablir la vérité mais elle donne de l'argent et un billet de train à Lars pour le nouveau départ de son couple. Thea fait une dernière apparition dans le rêve d'Alma avec la balançoire.

- Atlan Liliane, *Je m'appelle Non*

« Une pièce de théâtre pour une personne adulte et des adolescents. »

La pièce comporte de multiples personnages (une vingtaine) avec une prédominance de personnages féminins. L'auteur précise que la distribution est adaptable au nombre de comédiens.

La VIEILLE NON se souvient de son adolescence : elle vit dans « une maison riche, à Marseille, à la fin d'une guerre[1] » mais se laisse « mourir de faim[2] ». Sa famille tente de la convaincre de se réalimenter, tout comme le personnel de l'école où étudie NON. Les psychiatres sont impuissants à soigner NON, alors le docteur J'EN FAIS MON AFFAIRE envoie la jeune malade dans une clinique Suisse. NON passe son bac accompagnée d'une infirmière mais fait une rechute. Le docteur DÉSEMPARÉ n'hésite plus à utiliser une thérapie de choc à l'insuline. NON quitte alors la clinique contre l'avis médical, elle promet néanmoins de manger, sans y parvenir. Un ami de la famille a fondé une école où NON veut étudier, il l'emmène donc consulter un nouveau psychiatre, JE ME TAIS ET J'EMPOCHE, car elle a peur « de ne pas pouvoir consacrer tout son temps aux études. /Elle a déjà oublié qu'elle a dû les interrompre, parce qu'elle va mourir[3] ». NON se fait des amis dans cette nouvelle école et sans s'en apercevoir elle recommence à manger. Elle se fiance et épouse un camarade d'étude, JE DÉCOUVRIRAI LE SECRET DE LA VIE.

Les Passants, dont *Je m'appelle Non* est l'adaptation dramatique, a reçu le prix Wizo en 1989 dont le but est de « promouvoir les œuvres littéraires françaises d'intérêt juif[4] ».

Liliane Atlan (1932-2011) a écrit du théâtre, de la poésie, des œuvres radiophoniques et des récits. Son œuvre a reçu de multiples récompenses et plusieurs de ses textes ont été traduits.

[1] Liliane Atlan, *Je m'appelle Non*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 1998, p. 13.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid*., p. 66.
[4] Site de l'association Wizo [en ligne] disponible sur http://www.wizo.asso.fr/Le-prix-litteraire-WIZO.html [04.02.13].

- Billon Nicolas, *La Chanson de l'éléphant*

La pièce comporte quatre personnages, deux rôles masculins et deux rôles féminins.

Le docteur Greenberg s'apprête à recevoir un patient pas comme les autres. Bien que directeur d'un hôpital psychiatrique, il remplace le docteur Lawrence qui a mystérieusement disparu. Greenberg veut interroger Michael à ce propos car il est la dernière personne à l'avoir vu. Le patient finit par avouer qu'il a étranglé le docteur Lawrence et caché le corps dans le placard, ce qui est faux : la voiture de Lawrence n'est plus sur le parking, le médecin a donc quitté l'établissement. Greenberg fouille quand même le placard, où il trouve un éléphant en peluche appelé Anthony. Michael revient sur son « aveu » de prétendu praticide. Le docteur est en cavale. Michael va tout raconter sur la véritable nature de leur relation, Greenberg a peur d'un nouveau scandale d' « abus sexuel ».

Le psychiatre est appelé au téléphone, la police l'informe que le docteur Lawrence a utilisé sa carte de crédit. Michael tente un échange : un mot écrit par Lawrence expliquant pourquoi il a quitté l'institution en échange de chocolat.

Michael avoue que le docteur Lawrence serait amoureux de lui. C'est pour cela qu'il lui avait offert Anthony. Pour le patient, le psychiatre n'est qu'un substitut paternel : il n'a rencontré son père qu'une fois, celui-ci l'a amené à la chasse aux animaux sauvages en safari et a tué un éléphant sous ses yeux. Sa mère cantatrice s'est très peu occupée de lui, il l'aurait laissé mourir lors d'une tentative de suicide, ce qui aurait motivé son internement. Michael finit par donner la note écrite par le psychiatre : la sœur du docteur Lawrence a fait une rupture d'anévrisme, il s'est rendu auprès d'elle. Greenberg donne les chocolats à Michael comme convenu, sans avoir lu dans son dossier que celui-ci est très allergique aux noix. Il fait un choc anaphylactique violent, potentiellement mortel.

Nicolas Billon (1978) est auteur pour le théâtre, le cinéma et la radio. Il a aussi adapté plusieurs textes et collaboré à des projets collectifs. *La Chanson de l'éléphant* est son seul texte publié en français. Son site internet : http://www.nicolasbillon.com/

- Bouchard Michel-Marc, *Les Muses orphelines*

La pièce comporte quatre personnages, trois rôles féminins pour un seul rôle masculin.

Une fratrie se retrouve dans la maison de campagne familiale pour Pâques. Isabelle et Catherine profitent que leur frère Luc se soit éloigné, habillé de la jupe préférée de leur mère, pour vider la demeure des affaires de celle-ci. Il écrirait un roman épistolaire composé de sa correspondance avec leur mère qui se serait enfuie avec son amant en Espagne. Afin de passer outre les rancœurs, Isabelle a raconté à sa sœur Martine, militaire en poste en Allemagne, qu'elle doit rentrer pour assister aux funérailles de son frère, bien vivant. Le mensonge est pardonné à Isabelle qui est considérée comme « attardée ».

Devant le refus de Luc de cesser de porter les vêtements de sa mère et de l'idolâtrer, Catherine, qui a pris soin de ses frère et sœurs étant jeune, se voit contrainte d'avouer qu'elle ment depuis vingt ans : leur mère ne s'est jamais enfuie en Espagne, elle a tout inventé. Jacqueline Tanguay les a abandonnés et vivrait à Montréal. Les enfants ne se sont jamais remis de son départ : Catherine n'arrive pas à avoir d'enfant, Luc se travestit, Martine est lesbienne… Seule Isabelle va dépasser cela : elle annonce qu'elle porte un enfant, une autre « muse orpheline », qu'elle aimera. Elle, à qui Catherine a menti en lui annonçant que leur mère est morte en Espagne, a appris la vérité par hasard auprès du père de son enfant.

Michel-Marc Bouchard (1958) est auteur dramatique et scénariste. Il commence une carrière de comédien et d'animateur avant de devenir professeur à l'université d'Ottawa et directeur du théâtre du Trillium. Il se consacre aujourd'hui à l'écriture. Son œuvre a reçu de nombreux prix et elle est traduite en anglais, allemand, italien…

En parallèle de l'écriture, il organise des expositions. Son site Internet : http://www.michelmarcbouchard.com/index.html.

La pièce *Les Muses orphelines* a été traduite en anglais, mexicain, italien, allemand, japonais, roumain, tchèque, polonais, coréen, catalan, grecque…

- Cormann Enzo, *Le Dit de Jésus-Marie Joseph*

Monologue pour un acteur.

Un homme peint avec obstination. Il s'appelle Jésus-Marie-Joseph car comme Jésus, il n'a pas de père. Il vit dans un hôpital dont il veut sortir.

À l'occasion de la kermesse, il réussit à se faufiler sur le parking et à s'enfermer dans le coffre d'une voiture. Quand la propriétaire du véhicule ouvre le coffre, il la menace avec le démonte-pneu et l'y enferme à son tour. Il lui vole quelques affaires de camping avant de s'enfuir dans une forêt. Au cours de sa longue marche, Jésus-Marie-Joseph arrive au bord d'une rivière, qu'il décide de suivre jusqu'à la mer.

Au matin, il trouve un village où il achète du pain. Il a des ampoules au pied, s'arrête pour boire et manger. Le vieux fermier qui l'accueille lui offre un couteau en souvenir. On lui indique le meilleur chemin pour aller voir la mer. Il repeint des murs pour gagner un peu d'argent et se perd dans la forêt. Il a été reconnu en achetant des provisions dans un village, sa randonnée ne peut plus se poursuivre bien longtemps.

La gendarmerie le retrouve, la femme qu'il a menacée ne portera pas plainte. Une fois à l'hôpital, sa mère accepte enfin de lui dire qu'elle a fait de la prison pour racolage. Il se rappelle la voisine faisant brûler une chose étrange enfermée dans une boîte en carton. Il demande avec combien d'homme elle est allée, elle ne veut pas répondre mais il a toujours son couteau avec lui.

Enzo Cormann (1953) est écrivain (théâtre, essais, opéras, romans…), metteur en scène, musicien de jazz, enseignant (notamment à l'École nationale supérieure d'arts et techniques du théâtre depuis l'ouverture du département d'écriture dramatique).

Son site internet : http://www.cormann.net/

La pièce a été traduite en espagnol par Fernando Gomez Grande et publiée en 2004.

- Danan Joseph

Joseph Danan (1951) est à la fois auteur (théâtre, poésie, nouvelles et romans) et dramaturge auprès du metteur en scène Alain Bézu. Il a aussi écrit et réalisé deux long-métrages. En plus de son œuvre de fiction, il a rédigé de nombreux textes théoriques. Actuellement il est enseignant à l'institut d'études théâtrales Paris III-Sorbonne nouvelle.

- Les Aventures d'Auren le petit serial killer

> *Oui, je sais, on n'écrit comme ça, en supprimant les points, les virgules, et même les points-virgules, et encore les points d'exclamation et les deux points qui, je le reconnais, ne m'ont rien fait, et en les remplaçant par des barres obliques. On n'écrit pas comme ça à l'école, ça n'est pas recommandé. Mais ici, dans ce livre, qui est une pièce de théâtre, faite pour être dite et jouée, j'ai eu envie d'indiquer seulement ces petites pauses, à peine des pauses, ces coupures, pour que tu reprennes ton souffle de lecteur, sans que je te dise où s'arrête la phrase ni comment au juste elle est ponctuée. C'est une liberté que j'ai prise, et que je te donne (c'est peut-être pour ça que je suis devenu écrivain : pour prendre des libertés, et pour en donner)*[5].

La pièce comporte un grand nombre de personnages nommés (vingt-deux) dont une partie peut être jouée indifféremment par un comédien ou une comédienne (l'enfant-loup, l'enfant-lion) ainsi que des chœurs de voix (chœurs de voix de femmes, d'enfants, d'animaux).

Auren est, d'après sa mère, un monstre capable de tout. Sous un hêtre, il rencontre une petite fille qui ne partage pas sa passion pour la torture des fourmis. Pour se venger de son indifférence, Auren prépare quelque chose pour l'arbre de Noël de l'école : son alter ego l'enfant-sanglier tente d'enlever la petite fille en plein milieu du spectacle grâce à un revolver. Sa mère l'emmène chez le dentiste (« mais est-ce bien un dentiste ? ») pour l'extraction d'une dent noire « comme son âme ». S'en est trop pour Auren : il tire sur le dentiste. On lui conseille de s'enfuir et commence alors pour lui une suite de meurtres... Quand Auren parvient enfin à se débarrasser de son costume d'enfant-sanglier, il a l'impression d'avoir fait un rêve très étrange. Sur la plage Auren, apaisé, retrouve la petite fille à qui il offre un poème.

[5] Joseph Danan, *Les Aventures d'Auren le petit serial killer,* Arles, Actes sud, coll. « Poche théâtre », 2007, p. 5.

- *R. S. /Z.*

De très nombreux personnages (environ une trentaine) auquel il faut rajouter le chœur.

L'Auteur à la hache mène une enquête très personnelle, il cherche à comprendre la fascination que peut exercer le meurtrier schizophrène Roberto Succo qui a réussi à cacher son identité, tuant à travers trois pays. Les policiers sont déconcertés face à cet assassin insaisissable.

L'Écrivain est le personnage important de la fiction qu'est en train d'écrire l'Auteur à la hache, il tente de rédiger une histoire inspirée de la vie de Roberto Succo. Il se trouve dans une auberge près d'Annecy, il se rend sur les lieux où Roberto a commis ses crimes. Bien qu'il s'inspire de faits réels, cela ne l'empêche pas d'imaginer de nouveaux événements, comme l'irruption du tueur à un mariage ou chez un médecin.

C'est le témoignage de Sandra qui a permis la seconde arrestation de Roberto. Il avait été condamné à l'hôpital psychiatrique une première fois après avoir assassiné ses parents. L'Écrivain supporte mal toutes ces morts, il en est malade, comme Roberto. Une fois arrêté, il se conduit de façon très étrange : il monte sur le toit de la prison, il insulte les journalistes et se déshabille. Que ce soit l'Auteur à la hache ou l'Écrivain, aucun n'a vraiment réussi à percer le mystère R. S/Z.

- Danis Daniel, *Celle-là*

La pièce comporte trois personnages, deux rôles masculins et un rôle féminin.

La Mère meurt au cours d'un cambriolage, assassinée par une bande de jeunes voleurs. Le Vieux, un voisin qui se révèle être le père du fils de la femme décédée, visite l'appartement trois jours après les faits. Elle vivait seule, était surnommée « la sorcière », son Fils Pierre lui avait été retiré par les services sociaux et placé en famille d'accueil après le « gâchis ». Le Vieux et la Mère s'étaient rencontré quand l'évêque, le frère de celle-ci, lui cherchait un logement. Ils ont une aventure et la jeune femme tombe enceinte. Quand leur fils a cinq ans, elle le blesse avec des ciseaux lors d'une crise d'épilepsie alors que le Vieux se trouvait avec sa famille « d'en haut ». Ce moment est dès lors connu comme le « gâchis » car Pierre en reste handicapé : il aura à vie l'âge mental d'un enfant de cinq ans. Sa Mère est emprisonnée puis enfermée par son frère évêque dans un cloître. Le Vieux envoie Pierre, une fois sorti de l'hôpital, chez son oncle. Sa famille d'adoption ne l'accepte pas mais le Vieux sait que son épouse ne supportera pas de prendre chez elle son fils illégitime.

Pierre grandit comme il peut, sa scolarité est plus que médiocre, on lui trouve un emploi dans une usine de chaussures. Il commence à s'intéresser aux femmes, son père reçoit des plaintes pour harcèlement. Il l'emmène voir des prostituées alors que Pierre a besoin d'une sécurité affective. Pour retrouver un lien avec sa mère après sa mort, il emménage dans son appartement.

Daniel Danis (1962) est un auteur, metteur en scène et plasticien québécois. Ses nombreuses pièces et mises en scène ont déjà reçu de nombreuses récompenses.

Son site : http://compagniedanieldanis.blogspot.fr/

Celle-là a reçu le prix de la Critique à Montréal, le prix du Gouverneur général du Canada et celui de la meilleure Création de langue française du syndicat professionnel de la Critique dramatique et musicale de Paris.

La pièce a été traduite en anglais, allemand et roumain.

- Debroux Thierry, *Le Roi lune*

La pièce comporte cinq rôles, tous masculins, pouvant être joués par trois comédiens.

Louis II de Bavière refuse catégoriquement de s'occuper des « affaires d'État » et de recevoir le ministre Otto von Spiegel qui attend une audience dans l'antichambre. Son favori Ludwig le persuade de le recevoir mais l'homme apporte une bien mauvaise nouvelle : Richard Wagner, ami et artiste de prédilection du roi, vient de mourir. Louis II veut rendre hommage à sa mémoire et improvise un dîner avec son fantôme. Cette décision n'est qu'une parmi tant d'autres qui ont amené le gouvernement à douter de la santé mentale du roi. Von Spiegel rappelle par ailleurs à Ludwig qu'en tant qu'acteur juif et ouvertement homosexuel il doit se plier au chantage proposé par le gouvernement sous peine de poursuites judiciaires et trouver des preuves de la démence du roi, comme ses carnets intimes.

Louis II improvise une nouvelle mise en scène : un procès dont il est l'accusé, pour sodomie. Pour parfaire sa mascarade, le ministre porte un costume de bouffon et doit jouer le rôle de l'avocat. La folie du roi ne fait aucun doute pour Otto, surtout quand Louis II change d'avis quant à l'accusé et les faits qui lui sont reprochés. Le ministre se voit alors accusé de trahison, passible de la peine de mort. Le roi laisse la lune décider du verdict : il étrangle Otto.

Un infirmier, sosie d'Otto, vient réveiller le roi. Il est interné à Berg suite au rapport du docteur von Gudden. Louis II ne s'adapte pas à sa nouvelle vie, il demande au psychiatre de l'accompagner en promenade, encadrés par deux infirmiers. L'après-midi se passe sans incident. Le soir même, le roi a envie d'une nouvelle sortie en compagnie du docteur von Gudden, sans autre surveillance. Les deux hommes sont retrouvés noyés dans le lac attenant au château.

Thierry Debroux (1963) est acteur, auteur, scénariste et metteur en scène formé à l'Institut national supérieur des arts du spectacle à Bruxelles, directeur pédagogique de l'école Parallax. Il a fondé sa compagnie, Au lieu.

Le Roi lune a reçu le prix du Parlement de la communauté française/Wallonie-Bruxelles en 2006.

- Durif Eugène, *Via negativa*

La pièce comporte huit personnages (cinq rôles masculins et trois rôles féminins).

Un groupe de volontaires est réuni pour tester le nouvel antidépresseur mis au point par un grand laboratoire pharmaceutique. Tous ont connu de multiples thérapies et ont déjà essayé tous les médicaments déjà disponibles sur le marché.

Les estimations vont bon train pour déterminer qui prend le médicament et qui prend le placebo. Le psychiatre chargé de superviser l'étude commence à voir apparaître des effets indésirables chez certains volontaires, ce que la responsable marketing tente de minimiser car il ne faut pas retarder la mise en vente.

Chacun tente d'occuper ces journées comme il peut, dans l'attente des résultats : le couple Bernadette-Joseph se dispute, d'autres profitent du parc, Antinéa passe son temps au téléphone…

Le psychiatre doute sérieusement des qualités du produit testé. Pierre finit par se suicider en se pendant à un arbre dans le parc. La responsable marketing évoque un simple incident, explique que le cas de Pierre était trop désespéré, qu'il n'aurait dû faire partie de l'expérience. Les autres participants veulent quitter le domaine, sauf Joseph qui les menace avec un revolver. Il semble complètement délirant et ne parvient pas à tirer. Ce nouveau « médicament miracle » semble au mieux inefficace.

Après des études de philosophie, Eugène Durif (1950) a travaillé comme journaliste. Il se consacre depuis 1985 à l'écriture (théâtre, poésie, romans, nouvelles, essais…). Au théâtre, il est aussi comédien et metteur en scène. Il a fondé la compagnie L'Envers du décor avec Catherine Beau.

Sa biographie sur le site de sa compagnie dramatique : http://www.cie-enversdudecor.com/eugene.html.

- Gabily Didier-Georges, *Lalla (ou la Terreur)*

La pièce comporte sept personnages : cinq rôles masculins et deux rôles féminins.

Lalla, à sa sortie de prison, a rejoint un groupe de marginaux qui vivent dans un entrepôt abandonné où ils tuent le temps en attendant eux seuls savent quoi… Ils racontent leurs vies et Lalla reste quasi immobile, silencieuse. Parfois, Eiddir prononce son prénom et elle répond qu'elle est là, sans rien ajouter. Ils parlent de l'opération, de sa préparation, de la prise d'otages… Eiddir semble obsédé par Lalla : il parle à sa place, raconte son enfance, un temps où elle s'appelait encore Marguerite.

Ils jouent au « Jeu de la Vérité » alors que Lalla épluche des pommes de terre sans un mot. Durant la nuit, quand la majorité dort, Lise demande des comptes à Lalla : pourquoi elle fascine Eiddir, pourquoi elle a tué son bébé alors qu'elle-même n'arrive pas à concevoir… L'attaque a eu lieu le matin, tout le monde est très nerveux. Eiddir demande à Lise de battre l'Otage pour calmer la tension.

Eiddir et Ludwig mangent les pommes de terre épluchées par Lalla. Lise cherche à devenir Lalla : elle l'a habillée avec ses vêtements et porte ses chaussures, elle imite sa posture, elle veut séduire à nouveau Eiddir. Pour cela, elle se lave en gardant ses vêtements, elle frotte frénétiquement toutes les tâches.

Une nouvelle nuit. Ludwig compose de la musique inspirée par le fait divers de Lalla et l'enquête judiciaire, une œuvre inachevée intitulée *Lalla porte-feu*. L'Otage estime qu'ils manquent de style, chacun récupère ses vêtements et se prépare à l'attaque. Quand Eiddir s'adresse à Lalla, elle ne répond plus.

La porte s'ouvre enfin et tous sortent, comme dans les braquages de banques avec l'Otage, les valises, les armes… Lalla reste seule et évoque enfin sa captivité et le procès.

Didier-Georges Gabily (1955-1996) était auteur dramatique, metteur en scène, romancier et scénariste. Il a dirigé des ateliers de formation d'acteur et crée le groupe T'chan'G avec lequel il poursuivra un travail de création exigeant, profondément marqué par l'expérience collective.

- Jallade Simon, *La Nuit d'Althusser*

> *Très tôt s'est imposée l'idée d'une pièce de théâtre qui reprendrait cette parole devenue lettre morte, ces mots qui en disaient si long, pour les mettre en situation, différemment, avec de nouveaux interlocuteurs. Dans l'espoir d'éclairer le drame, d'en découvrir la vérité profonde. Une lettre du philosophe à sa mère, écrite des années avant le drame, devait nous mettre sur la voie :* "Tout cela ne se comprend guère hors de la décrépitude sans exemple de ce monde qui est en train de vivre ses dernières années[6]."

La pièce comporte quatre personnages, trois rôles masculins et un féminin.

Jeanne D., la lingère de l'école, se souvient des longues discussions qu'elle a pu avoir avec le philosophe, le dimanche matin, quand elle lui amenait son petit déjeuner. Ce petit rituel a pris fin quand son épouse a emménagé rue d'Ulm. Althusser attend, dans le bureau du préposé, s'il est reconnu ou non pénalement responsable de ses actes. Jeanne rappelle que la célébrité d'Althusser est venue d'un coup, quand il a publié deux livres la même année alors que l'administration de l'école le considérait jusque-là comme un employé parmi tant d'autres. Althusser croyait au marxisme. Jeanne témoigne auprès de l'huissier Auribère des rapports du couple avec le Parti. Maintenant qu'Althusser est passé du statut de philosophe reconnu à fou meurtrier, le Parti prend ses distances.

Jeanne a fini sa déposition et rejoint Althusser, qui l'a prend pour Anne. « Ils » ont pris une décision pour le procès. Auribère va saisir les souvenirs du philosophe : il perdra toute considération, n'aura plus d'avenir. Pourtant, le meurtre pouvait être évité, le médecin d'Althusser voulait le faire interner mais le philosophe avait demandé un week-end supplémentaire à passer avec sa femme. Il n'y a plus rien à faire pour le sauver.

Simon Jallade, après une carrière de psychiatre des hôpitaux, se consacre à l'écriture dramatique. *La Nuit d'Althusser* est son deuxième texte et a été lauréat des Journées de Lyon des auteurs de théâtre.

[6] Simon Jallade, « Avant-propos » dans *La Nuit d'Althusser*, Chambéry, Comp'act, coll. « Les Journées de Lyon des auteurs de théâtre », 2005, p. 7.

- Joanniez Sébastien, *En bas c'est moi*

Monologue pour un acteur.

Il est monté sur le toit pour assister à un feu d'artifice. Il raconte la routine de chaque geste quotidien, comment la femme qui vit avec lui lui a appris à faire. Il travaille dans un abattoir où ses collègues le traitent de « crétin ». Un jour, il a glissé et il est tombé dans le ruisseau. Il est rentré couvert de sang, comme dans la guerre, et sa compagne déteste la guerre qu'elle regarde à la télévision le soir pendant qu'il dort et qu'il rêve.

Il a parfois des réactions étranges. Ainsi, un jour, il fait un caprice : il veut un train. Elle lui refuse, alors il se frappe violemment la tête contre les murs, si violemment qu'ils doivent se rendre à l'hôpital. Il souffre d'une mystérieuse maladie que les médecins ne peuvent pas nommer. Il y reste un certain temps, il y revient quand il tombe du toit.

Sébastien Joanniez (1974) est auteur (théâtre, romans, poésie…), metteur en scène et comédien au sein de la compagnie Qui d'ailleurs qu'il a fondée en 1997. Au début des années 2000, il délaisse la scène pour se consacrer à l'écriture. Il participe à de nombreux projets socio-culturels comme des ateliers en milieu scolaire.

Son site Internet : http://joanniez.unblog.fr/.

Sa pièce *Désarmés* a reçu le prix Collidram en 2009.

En bas c'est moi a été traduit en anglais par Simon Pare avec le soutien de la SACD et créé au hotINK International Play Reading Festival en 2009 à New York. Le texte est joué aux États-Unis et en France par Doug Howe.

- Josselin Jacques, *À Berg ce treizième jour…*

La pièce comporte treize rôles, dont deux principaux (Louis II de Bavière et Richard Wagner). Un comédien est chargé de tous les autres personnages masculins (six en tout) et une comédienne joue les quatre personnages féminins. À cela il faut ajouter le jeune homme au masque.

Louis II est enfermé au château de Berg après avoir été déclaré irresponsable. Son psychiatre von Gudden le réveille pour faire la promenade qui leur sera fatale. Passé et présent se mélangent dans l'esprit perturbé de Louis II, il pense à toutes les personnes qui ont marqué son existence : son ami Richard Wagner à qui il a consacré des sommes faramineuses, ses nombreuses amours (sa cousine Sissi, ses différents favoris)…

Il désire vivre sa vie comme la représentation d'une pièce de théâtre qui ne finirait jamais et qui se donnerait dans l'un de ses châteaux fabuleux. Ses souvenirs sont remplis de ses obsessions : les oiseaux, les légendes allemandes, les monuments et l'histoire de France… Il a réussi à rompre ses fiançailles avec sa cousine Sophie. Il se détourne de plus en plus de la politique et a peur de devenir aussi fou que son frère Othon, interné en 1874.

À la mort de Wagner, il commence à se retirer de la vie publique et à vivre la nuit. Il s'entiche d'un nouveau chanteur d'opéra. Von Gudden tente de forcer Louis à rentrer, la pluie commence à tomber et l'orage gronde. Le Roi-Cygne étrangle son médecin.

Jacques Josselin est un auteur prolifique qui a écrit un grand nombre de textes très différents : des pièces de théâtre, des livres illustrés pour la jeunesse, des romans, des bandes dessinées…

- Julien Louis, *Intrigues*

Monologue pour un acteur.

Un comédien, pensionnaire d'un hôpital psychiatrique, se voit confier l'organisation des fêtes de fin d'année. Il commence par refuser car il est déjà très occupé par la rédaction de ses mémoires. Le directeur Croisard menace de lui retirer les menus plaisirs qui rendent la vie supportable… Jean finit par céder.

Le spectacle prend forme. La première partie sera composée d'une suite de petits numéros joués par les pensionnaires. Jean, fier de sa culture littéraire et théâtrale, assurera la seconde partie, où il charmera les femmes présentes par sa prestation. Le directeur estime que le spectacle, en l'état, risque de bouleverser le public. Il souhaite quelque chose de moins extrême, sinon il privera Jean d'eau et d'électricité.

Le village où se trouve l'hôpital psychiatrique remet en cause son financement. Croisard décide d'organiser une journée « portes ouvertes » dont le spectacle sera l'apothéose. Après avoir fait le mur pour aller au cinéma, Jean opte pour une comédie musicale inédite inspirée de sa vie.

Les préparatifs tournent au drame quand une pensionnaire se suicide. Le spectacle devra se passer de décor et de costume. Jean raconte sa vie, il est devenu acteur par hasard et ne fait que des tournées en province. À Rouen, un spectateur siffle dès qu'il ouvre la bouche. L'homme est présent à chaque représentation. Un beau jour, Jean demande à ce qu'on allume la salle, descend et tue celui qu'il a pris pour son harceleur. Il n'y a jamais eu de sifflets dans le public.

Le spectacle de Jean est annulé pour cause de sortie à Étretat. Pour service rendu, le directeur propose au comédien de sortir, après dix ans d'internement.

Louis Julien (1955) commence à jouer au théâtre à l'âge de 17 ans. Il travaille notamment avec Roger Blin, Robert Gironès, Denis Guénoun... Il est aussi acteur au cinéma et à la télévision. Scénariste, auteur de deux romans, il a également réalisé l'adaptation de *Baby Boom* de Jean Vautrin pour le théâtre.

- Koltès Bernard-Marie, *Roberto Zucco*

La pièce comporte dix-neuf personnages (treize rôles masculins et six rôles féminins) et « Hommes. Femmes. Putes. Macs. Voix de prisonniers et de gardiens ».

En Italie, dans la banlieue de Venise, Roberto Zucco parvient à s'évader de la prison où il a été incarcéré pour le meurtre de son père. Il rentre chez ses parents pour tuer sa mère et récupérer des vêtements. Commence alors sa cavale meurtrière entre l'Italie, la France et la Suisse. Il raconte des mensonges pour brouiller les pistes. Il se cache chez une gamine avec qui il a une aventure. Il sème la terreur dans le quartier du Petit Chicago à Nice, assassine un inspecteur. Les rumeurs vont bon train parmi les policiers, les putes et les macs. Le frère de la Gamine découvre qu'elle a couché avec Zucco, qu'elle ne peut plus être mariée.

Dans le métro sont placardés de grands avis de recherche avec le portrait de Roberto. Pourtant, Zucco traîne dans le métro, aide des personnes âgées, personne ne le reconnaît. La Gamine veut quitter la maison, s'enfuir dans le Petit Chicago où Zucco traîne dans les bars. Elle va au commissariat avec son frère parce qu'elle a reconnu l' « agent secret » sur l'avis de recherche.

Dans un parc, Roberto menace une femme et son fils avec un pistolet et exige une voiture de luxe pour s'enfuir. Il prend la dame en otage et tue l'enfant. Le frère vend la Gamine à un mac du Petit Chicago. Zucco abandonne son otage et la voiture dans une gare où il prend le train pour Venise. Il est arrêté à Nice. Une fois en prison il parvient à monter sur le toit et en tombe devant les caméras des journalistes.

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) commence ses études au Théâtre national de Strasbourg avant de se consacrer à l'écriture (textes dramatiques, romans et scenarii).

Son site Internet : http://www.bernardmariekoltes.com/

La pièce *Roberto Zucco* a été traduite dans de nombreuses langues (allemand, suédois, danois, finlandais, italien, polonais…).

- Laou Julius Amédé, *Folie ordinaire d'une fille de Cham*

La pièce comporte deux rôles féminins.

Madame Amélie est une Martiniquaise de quatre-vingt ans internée en institution depuis une soixantaine d'années. Elle prend son aide-soignante Fernande, elle aussi antillaise, pour une certaine Stéphanie. La vieille dame sort d'une période de prostration qui a duré quatre mois. Fernande cherche désespérément du réconfort auprès de la vieille dame, elle vient d'arriver en métropole, elle a du mal à s'adapter.

Amélie a d'autres préoccupations : elle est devenue noire en une nuit. Elle doit se débarrasser de cette malédiction, l'abbé concupiscent pourra peut-être l'aider mais elle est trop fatiguée pour le recevoir. Après toutes ces années, la vieille dame ne se souvient que des mauvais côtés de la Martinique. Sa rédemption viendra peut-être grâce à l'abbé blanc.

Amélie cherche à exorciser Fernande, un esprit lui a volé son Théodore, l'amant qu'elle a suivi en métropole. Il est mort peu de temps après leurs arrivées en France, elle a vécu sa grossesse seule. Son fils Richard a maintenant soixante ans et vient la voir régulièrement, bien qu'elle semble ne pas le reconnaître. Elle oublie que Théodore n'est plus là. Fernande parvient à la ramener à la réalité. Amélie prie, elle veut expier la malédiction de Cham.

La vieille dame se réveille au beau milieu de la nuit. Toute sa folie a disparu, elle est revenue soixante ans en arrière, elle réclame Théodore et Richard. Ne parvenant pas à s'expliquer son brusque vieillissement, elle se rendort.

Julius Amédé Laou (1950) est auteur dramatique et metteur en scène au théâtre, réalisateur et scénariste au cinéma. Il a reçu plusieurs prix pour ses films. Il dirige la compagnie des Griots d'aujourd'hui.

- Lebeau Yves, *À la folie*

La pièce comporte plus d'une vingtaine de personnages, des rôles masculins et des rôles féminins dans des proportions égales.

L'Un et l'Autre, deux frères, viennent rendre visite à leur mère en maison de retraite. Ses fils l'ont placée après qu'elle soit tombée. L'Un a amené une petite bouteille de poison. C'est dommage, une pensionnaire, la lui vole, mais il parvient à la récupérer juste avant qu'elle le boive. Les visiteurs parviennent enfin à rencontrer le médecin-chef. Pendant ce temps, la Mère s'est endormie. Une fois réveillée, elle est confuse, ne voit plus les couleurs, elle ne se souvient plus du texte de son spectacle, se met à hurler…. L'Un la bâillonne.

L'Autre la calme en l'entraînant vers l'aquarium. Ils en sortent un poisson qui meurt hors de l'eau. Pris de panique, ils l'enterrent dans les géraniums. La Mère et ses fils vont se promener dans la cour pendant que les Tourtereaux déterrent et remettent le poisson dans l'aquarium. L'Un a une arme, l'Autre détourne l'attention de la Mère en lui faisant faire des exercices d'assouplissement. C'est la visite du Patron. Son équipe programme alors la Mère pour cinq opérations la semaine suivante. M. Leclair essaie encore de voler l'arme, mais c'est la Mère qui s'en empare. Son corps a disparu de son lit médicalisé. Tous la cherchent. Elle n'a pas pu mettre fin à ses jours : l'arme est vide, l'arsenic est en réalité de l'huile de foie de morue. Les fils s'entraînent à parler silencieusement, ils pensent à améliorer le cadre de vie de la maison de retraite. Ils s'endorment dans le lit de leur Mère.

Yves Lebeau (1945) est acteur, metteur en scène et auteur. Il a adapté des textes non-dramatiques pour la scène. Son œuvre a reçu plusieurs prix, dont celui de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Il a traduit, entre autres, Juan Mayorga en français.

La pièce a été traduite en espagnol par Fernando Gomez Grande en 2002.

- Melquiot Fabrice

Fabrice Melquiot (1972) est comédien et auteur dramatique. Il fut l'auteur associé de la Comédie de Reims et du théâtre de la Ville au côté du metteur en scène Emmanuel Demarcy-Mota. Son œuvre dramatique (textes tout public et jeune public confondus) a reçu de nombreux prix, dont le prix Théâtre de l'Académie française en 2008.

L'auteur ne se limite pas au théâtre puisque Fabrice Melquiot est aussi poète, traducteur, nouvelliste, romancier et l'auteur d'une série de romans graphiques.
Son site Internet : http://www.fabricemelquiot.fr/

- Blanches

La pièce comporte deux personnages : Mémé Blanche et sa petite-fille Ouais.

La petite Ouais passe beaucoup de temps avec sa grand-mère Blanche, une vieille dame excentrique, coquette et pleine de vie. Mais Mémé Blanche devient de plus en plus étrange, elle oublie des évènements, se trompe et fait des erreurs. Cela finit quand même par l'inquiéter, elle demande à sa fille Catherine de l'emmener à l'hôpital faire des examens et la situation ne s'arrange pas : Mémé Blanche se coupe en épluchant des carottes, elle est persuadée d'être en automne un 12 avril et que sa petite-fille cherche à lui voler de l'argent… Elle en appelle à son mari, Pépé Lulu, mort depuis plusieurs mois déjà. Tout cela commence à inquiéter Ouais.

Les propos de Blanche deviennent de plus en plus confus, elle aurait bu un jus de fruit avec Léon Zitrone et emmené Catherine toute petite à la mer. Elle demande à Ouais de nourrir la photographie de Pépé Lulu. L'été arrive et l'état de Blanche devient si préoccupant que les parents de Ouais ne partent pas en vacance pour rendre de fréquentes visites à la grand-mère. Léon Zitrone aurait volé l'argent de Mémé Blanche qui en tient pour preuve qu'il ne vient plus la voir. En représailles elle a mis ses photos dans le frigo.

Ouais sèche le collège pour emmener sa grand-mère à Aurillac prendre une montgolfière et aller au ciel récupérer ce que Léon Zitrone a volé à Mémé Blanche. Le guichetier se doute de quelque chose et appelle les parents de Ouais. Pour son père, il est temps de placer Blanche.

Comme Ouais est douée pour le dessin, elle entre dans le délire de sa grand-mère pour qu'il prenne fin : elles montent dans une montgolfière (premier dessin) qui les emmène au ciel

où elles retrouvent Léon Zitrone (un portrait d'après une photo) qui rend le « truc » (un gribouillis) qu'il avait volé.

Blanche a définitivement perdu la tête, elle parle d'elle-même à la troisième personne et appelle sa petite fille « Blanche ».

- Les Petits Mélancoliques

La pièce comporte neuf personnages (six rôles masculins, deux rôles féminins) et un rôle muet, le « fantôme de Mam, de passage ».

Petit Tom a un nouvel accès de mélancolie, il se réveille un matin après avoir rêvé qu'il allait mourir. Il est persuadé que ce rêve était prémonitoire. Son entourage s'organise pour que sa dernière journée soit la plus belle de toute sa vie. Ils pensent qu'avant tout, Tom doit connaître l'amour. Son frère Tigre, qui a pris des photographies de train toute la nuit, a rencontré une jeune fille lunatique à la gare, Allegra, qui jouera très bien le rôle du premier amour de Tom. Le Marchand de sable et la Tempête revendiquent tous deux l'honneur d'emmener Tom mais cette concurrence va leur faire perdre leur emploi. Ils repartent chacun de leur côté sans avoir réglé la question de la mort de Tom, mais le Marchand de sable ne tient pas sa promesse. Il entre sans frapper dans le hangar et se fait engager comme comédien dans le spectacle que Mite l'ermite, un ancien acteur, met en scène avec Tom. Le Marchand de sable en oublie sa mission première mais Allegra meurt d'un coup de foudre que la Tempête n'a pu maîtriser.

Petit Tom s'est révélé être un fantastique comédien et le fait d'avoir découvert l'amour, même sur un plateau de théâtre, le convainc de surmonter sa mélancolie car la vie lui réserve de belles choses à vivre.

- Menaud Jean, *Nous, Théo et Vincent Van Gogh*

La pièce ne comporte que deux personnages masculins, les deux frères mentionnés dans le titre.

Le 27 juillet 1890, la logeuse de Vincent Van Gogh écrit à son frère Théo, marchand d'art, pour l'informer que Vincent s'est blessé – peut-être une tentative de suicide ratée. Ils s'étaient quittés deux ans auparavant car Théo ne parvenait pas à faire connaître l'œuvre de son frère. Vincent avait alors décidé de s'installer dans le Midi. Il survit en Arles grâce au soutien de son frère qui envoie argent et fournitures.

Théo rencontre sa future femme Johanna. Vincent n'est pas favorable à ce que son frère s'installe avec une femme et un emploi stable, il veut qu'il devienne peintre comme lui. Pourtant Théo peut subvenir à ses besoins et ceux de son frère.

Vincent a pour projet de créer une résidence d'artistes dans le sud avec d'autres peintres Impressionnistes. Il compte sur l'aide de son frère, devenu un spécialiste du mouvement. Plus la vie de Théo s'organise, avec le succès de ses ventes et son mariage à venir, plus Vincent sombre : après s'être coupé une oreille, il est interné à Saint Rémy. Il veut néanmoins continuer à peindre.

Pissaro a trouvé un hébergement pour Vincent dans la région parisienne, ainsi qu'un médecin. Le peintre se rapproche de son frère dont la vie plus calme doit l'apaiser. Mais la santé de Théo ne s'améliore pas et Vincent perd de plus en plus la raison, jusqu'à son suicide en 1890. Théo mourra un an plus tard.

Jean Menaud a mené une carrière de danseur avant d'intégrer l'École national supérieure d'arts et techniques du théâtre de Lyon puis le Conservatoire de Paris. Il est aujourd'hui comédien, metteur en scène et auteur dramatique. Il a fondé en 1984le théâtre du Verseau avec Michel Derville.

- Milin Gildas

Gildas Milin est auteur, metteur en scène, comédien et musicien. Il crée ses propres textes avec sa compagnie Les Bourdons farouches. Il anime aussi des ateliers de formation pour élèves comédiens.

- *Anthropozoo*

La pièce comporte neuf personnages, uniquement des rôles féminins.

Dans un futur plus ou moins lointain, au sein d'un centre d'essai de l'armée, la neurologue Anna Adviso se livre à des expériences sur un commando d'opposantes. Ces femmes sont enfermées dans des cellules et divisées en deux groupes. Après la troisième révolution nucléaire est apparue une nouvelle pyramide des consciences qui cherche à prendre le contrôle du monde. Les captives reçoivent des doses massives de médicaments expérimentaux, d'autres des placebos. Elles deviennent somnambules, paranoïaques, ont des hallucinations… Anna cherche malgré tout à mettre au point une association technique et chimique qui permettrait à l'être humain d'accéder à de nouveaux niveaux de conscience. De temps en temps, sous la surveillance de Boule de guerre, héroïne du dernier conflit, elle va interroger les cobayes. Chacune a un traitement différent qu'elles s'administrent elles-mêmes. Anna cherche à développer des substances parfaites sans aucun effet secondaire. Les prisonnières envisagent une évasion.

Les autorités qui dirigent l'essai clinique demandent à augmenter fortement les doses, les cobayes s'y opposent, elles ne les supporteront pas. Enfermées et droguées, certaines commencent à se rebeller. Pour leur procès, la neurologue enregistre leurs témoignages : Imma était à la recherche du corps de son fils, mort à la guerre. L'armée l'informe qu'il a peut-être été envoyé par erreur chez une autre famille, celle de Moge, avec qui elle doit s'arranger. Les deux femmes recrutent d'autres mères en deuil pour monter des opérations de sabotage, de piratage, de vols d'armes. Efficaces et entraînées, elles ont été arrêtées quand elles se sont introduites dans les morgues de l'armée, où elles faisaient une veillée funéraire. Les substances ouvrent leurs perceptions, elles sortent enfin de la cage et dépassent Anna par leurs nouvelles capacités.

- *Dans la maison de l'être avec les machines de sang*

La pièce comporte six personnages : trois rôles masculins, deux rôles féminins et celui de la Voix.

La Voix nous explique que les machines de sang marchent très bien en général, mais il peut arriver parfois qu'elles dysfonctionnent. Sève a été agressé. Un groupe d'amis, qui se trouvait non loin de là, tente de l'aider. Denis le reconnaît, c'est un chanteur qui a des problèmes avec sa voix. Il prend beaucoup de médicaments pour y remédier. Son agression lui inspire quelques chansons inédites, Billie lui prête une guitare pour les mettre en musique.

Le chanteur ne peut pas expliquer pourquoi il a été agressé. Pour le distraire de la douleur, Billie chante ses chansons. Pour parvenir à écrire et à chanter, Sève a un protocole de prise de substances très précis et complexe qui ne supporte pas le moindre changement. Billie suggère qu'il fasse breveter ses observations et trouve des médicaments pour le chanteur quand celui-ci a épuisé son stock.

La Voix reproche à Sève de ne pas chanter sans médicament alors que lui estime qu'il ne peut pas chanter avec sa voix « naturelle ». Il ne supporte plus les reproches continuels de la Voix, elle le pousse à tuer ses amis avec un couteau. Sève a oublié l'agression, le carnage, le séjour à l'hôpital. Les fantômes de quatre amis tués savent que le chanteur n'a pas pu résister aux ordres de la Voix.

- *L'Homme de février*

La pièce comporte huit ensembles de personnages (sept rôles masculins, un rôle féminin, certains pouvant être joués indifféremment par des acteurs ou des actrices). Deux personnages sont joués par le même comédien tout au long de la pièce (un rôle féminin, un rôle masculin).

Cristal, une apprentie chanteuse paralysée par une phobie de la scène, est le cobaye d'une étude sur les psychotropes. Des scientifiques prennent des notes sur ses réactions dans la chambre de mesure. Le traitement provoque des douleurs, des sensations de froid et de chaleur en alternance. La douleur devient si vive que Cristal s'évanouit. Dès qu'elle se

réveille, les scientifiques veulent faire une simulation : Cristal doit chanter, mais l'équipe n'est pas d'accord sur le protocole. Elle s'évanouit à nouveau. Vincent accueille Cristal et Christelle au FASS (fabrique artistique scientifique du scandale) où elles doivent passer une audition. Cristal s'évanouit. Elles parviennent enfin à enregistrer une chanson. Les scientifiques tentent d'interpréter les oracles de Cristal en réécoutant les enregistrements. Cristal chante moins bien que d'habitude à cause de ses nouveaux médicaments. Elle explique comment fonctionne son nouveau traitement et son problème de phobie.

Entre deux prises de son, Cristal se confie à Christelle : elle rêve de monter un grand projet thérapeutique avec des gens aussi malades qu'elle. Christelle évoque une thérapie américaine appelée « l'homme de février » qui consiste à s'imaginer un compagnon à qui on peut raconter tous ses malheurs en toute circonstance, puis la fiction est remplacée peu à peu par la réalité. Cristal fait une crise de panique quand elle s'aperçoit que sa boîte de médicaments a disparu. Son homme de février lui propose de la musique relaxante pour se calmer. Cristal s'effondre, sa dernière dose de médicaments était toxique. Elle ne veut plus être analysée.

- Mouawad Wajdi, *Pacamambo*

La pièce comporte six personnages : deux rôles masculins, deux rôles féminins et deux rôles neutres – la Mort, la Lune. Certains rôles peuvent être joués par le même acteur.

Trois semaines après que ses parents aient signalé sa disparition Julie a été retrouvée dans la cave d'un immeuble auprès du cadavre de sa grand-mère Marie-Marie dans un état de décomposition avancé. Elle commence par refuser de se confier au psychiatre censé l'aider, puis elle lui avoue qu'elle attendait la Lune qui devait la guider au pays de Pacamambo, un pays magique où les différences s'effacent, pour y retrouver Marie-Marie. Julie refuse la disparition de sa grand-mère et veut demander à la Lune des explications. Le psychiatre essaie d'expliquer que la Mort n'est pas une personne, que son plan était voué à l'échec. Pourtant, Julie a trouvé le chemin vers Pacamambo dans le troisième tiroir de la commode qui était rempli de parfums. Julie est persuadée qu'ils sont magiques et vont l'aider à voyager ; alors elle a caché le cadavre de sa grand-mère pour ne pas être retrouvée, a maquillé le corps et ouvert les parfums quand l'odeur de décomposition devenait trop forte. Le temps a passé ainsi : Julie dormait et ne se réveillait que pour voir que la Mort n'était toujours là. Seuls les battements du cœur de son chien ont permis à Julie de ne pas mourir à son tour. La Mort frappe finalement à la porte de la cave. Elle tente d'expliquer à Julie qu'elle n'est qu'une étape inévitable de la vie et qu'elles se reverront un jour. Julie a alors compris que le chemin pour aller en Pacamambo passe par l'amour inconditionnel, par-delà la mort.

Wajdi Mouawad (1968) est auteur (théâtre, roman et essais), comédien et metteur en scène. Il s'intéresse également au cinéma et aux arts plastiques. Il a dirigé plusieurs compagnies de théâtre et diverses structures culturelles, au Canada puis en France. Il a reçu de nombreux prix et récompenses. Son site Internet : http://www.wajdimouawad.fr/

Pacamambo a été traduit en finnois et en espagnol. Elle a aussi été adaptée pour la scène lyrique par la compagnie Chants libres.

- NDiaye Marie

Marie NDiaye (1967) est romancière, nouvelliste, scénariste et auteur dramatique. Son œuvre a reçu de nombreuses récompenses (dont le prix SACD 2003 « nouveau talent théâtre »). Sa pièce *Papa doit manger* figure au répertoire de la Comédie-Française.

- *Hilda*

La pièce comporte trois personnages (deux rôles féminins et un rôle masculin).

Mme Lemarchand annonce à Franck Meyer, venu faire de menus travaux chez elle, qu'elle veut absolument engager son épouse Hilda comme nouvelle femme de peine.

Quelques temps après, Mme Lemarchand se rend chez les Meyer pour apporter son salaire et se plaindre à Franck de l'attitude de Hilda : elle travaille bien mais ne considère pas Mme Lemarchand comme une amie. Franck souhaite qu'elle arrête de travailler, trop de fatigue et de dépense en garde d'enfants pour trop peu d'argent. Mme Lemarchand ne veut pas laisser partir Hilda, elle a pour projet de lui couper les cheveux et de refaire sa garde-robe.

Franck a un accident à la scierie et se blesse la main gravement. Il veut que sa femme rentre chez eux pour l'aider avec leurs enfants. Mme Lemarchand refuse de laisser partir Hilda avec lui, elle en a besoin, bien qu'elle ait dû donner une douche à Hilda qui n'est pas toujours très propre. Pour calmer Franck, elle lui accorde une avance sur le salaire d'Hilda, le temps qu'il guérisse.

Hilda ne rentre plus chez elle, elle dort chez les Lemarchand. Franck essaie de racheter le contrat de Hilda, mais l'avance a été dépensée car il ne peut plus travailler. Mme Lemarchand va donc garder Hilda chez elle parce qu'elle sait que Franck l'empêchera de revenir travailler. Elle en profitera pour parfaire son éducation et prêter Hilda contre finance dont elle reversera une partie à Franck. Elle a toutefois consenti à amener Hilda voir ses enfants un samedi.

Mme Lemarchand a bien amené Hilda chez les Meyer, mais elle lui a demandé de rester dans la voiture. Corinne, la sœur d'Hilda, est venue aider Franck toujours blessé. Mme Lemarchand en profite pour se renseigner sur la sœur d'Hilda et annoncer qu'ils partaient tous vivre trois mois à Paris. Après cela, Hilda sera rendue à sa famille.

À leur retour, Hilda n'est plus que le fantôme d'elle-même. Franck vit maintenant en couple avec Corinne, il ne désire plus revoir Hilda. Mme Lemarchand cherche à fréquenter le nouveau ménage Meyer en leur promettant qu'ils profiteront à nouveau de Hilda.

- Les Grandes Personnes

La pièce comporte huit personnages (quatre rôles masculins, quatre rôles féminins) et deux chœurs de voix (les parents d'élèves, ceux qui logent dans la poitrine du fils).

Éva et Rudy, un couple aisé dont les enfants sont partis depuis bien longtemps, confient à leur amis Isabelle et Georges que le fantôme de leur fille est venu les visiter. Isabelle et Georges ont des revenus modestes mais ils sont très fiers de leur fils instituteur. Le Maître mange tous les soirs avec ses parents à qui il tente, à plusieurs reprises, de confier son terrible secret : c'est un pédophile qui fait subir des attouchements à ses élèves. Si ses parents ne l'écoutent pas, l'administration de l'école qui l'emploie ne l'inquiète pas : quand Madame B., la mère d'un enfant violé, tente de s'imposer parmi les parents d'élèves, ils font bloc pour garder cet excellent enseignant.

Le fils adopté d'Éva et Rudy entendait les voix de ses parents biologiques lui ordonnant de les tuer. Il a préféré partir et leur fille ne supportait pas leur amour exclusif. Madame B. annonce au Maître qu'elle retire son fils de l'école. Il semble surpris, aucun de ses élèves ne s'est jamais plaint.

Éva et Rudy sont ravis du retour de leur fils et de le comparer au Maître si parfait que madame B. veut obliger à présenter des excuses à son fils. Le Maître refuse et disparaît. Les parents d'élèves s'en prennent violemment à madame B. tandis que les parents du Maître se reprochent mutuellement sa disparition, ils n'ont pas entendu ce qu'il avait à leur dire. Isabelle quitte son mari, qui a aussi un secret : Georges est le père biologique de la fille d'Éva et Rudy.

Le texte a reçu l'aide à la création du Centre national du théâtre.

- Niangouna Dieudonné, *Attitude clando*

Pièce pour un acteur.

Un homme se confie à un « docteur ». Un de ses « potes » motard est à l'hôpital. L'homme se sent surveillé car c'est un clandestin qui met tout en œuvre pour passer inaperçu. Le motard lui a écrit, il lui demande son aide pour mourir. Il a peur d'entrer dans un hôpital, cela lui rappelle de trop mauvais souvenirs. Son « meilleur potard » lui a crevé un œil dans une bagarre car il le soupçonnait d'avoir une aventure avec sa femme. Ils ont fini tous les trois à l'hôpital, le narrateur s'est enfui, le motard s'est suicidé. Une sirène retentit, quelqu'un s'est évadé.

Lui fait des allers retours à l'hôpital, il a rencontré le médecin à cause d'une angine. Ils ont tissé des liens qui vont au-delà de la relation soignant-patient, le narrateur connaît tout de la fille du médecin, Cécile, dont il est déjà amoureux bien qu'il ne l'ait jamais rencontrée. Pour lui plaire, le « clando » est prêt à s'appeler Claude. Il a quitté son pays, il peut adopter un nouveau nom. Il n'a aucune existence administrative, c'est la Sécurité sociale du motard qui lui a payé son œil de verre. Le motard est mort seul avant que le clando n'entre dans l'hôpital avec un flingue acheté à un dealer. Il reste le plus discret possible mais la femme du motard est là. Elle aussi est armée, mais il n'a pas peur de la mort. Il a déjà failli mourir plusieurs fois. Quand ils sortent de l'hôpital, un coup de feu est tiré.

Dieudonné Niangouna (1976) est auteur, metteur en scène et comédien. Il créé sa compagnie Les Bruits de la rue en 1997 en pleine guerre civile. En 2003 il devient directeur artistique du festival de théâtre contemporain Mantsina sur Scène à Brazzaville. En 2005 il a fait partie des quatre auteurs de théâtre d'Afrique sélectionnés pour être présentés en lecture par la Comédie-Française. En 2013 il est artiste associé, avec Stanislas Nordey, au festival d'Avignon.

- O’Cottrell Jean, *Van Gogh autoportrait*

Pièce pour un acteur.

Van Gogh est assis sur une chaise : il constate que face à la folie du monde, tout est permis, même se promener la nuit éclairé par des chandelles posées à même son chapeau.

Vincent commence à s’organiser pour créer enfin une « maison d’artistes » où il pourra accueillir d’autres peintres et ainsi combattre la solitude qui lui pèse car Théo, son frère, est bien loin. Malgré ce que l’on pense de lui, Vincent s’obstine à peindre. Sa propre famille le tient à distance à cause de son secret. Ses conditions de vie sont plus que précaires et ont des conséquences pour sa santé : Vincent préfère jeûner à arrêter de peindre faute de moyens. Le soutien financier de Théo lui est vital bien que les deux frères ne soient pas toujours d’accord sur la qualité de la production de Vincent et quoi en faire. C’est pourquoi il reste persuadé qu’une association de peintres serait plus bénéfique pour les artistes que de s’adresser à des marchands, mais l’aventure est compromise : une pétition a été lancée pour demander son enfermement. Après s’être coupé une oreille pour l’offrir à la prostituée Rachel, Vincent accepte l’internement.

Le peintre y rencontre le docteur Gachet, mais celui-ci ne lui fait pas une très bonne impression : il l’estime aussi malade que ses autres pensionnaires. Le séjour à Saint-Rémy est prolifique, mais Vincent se trouve imbécile de devoir demander l’autorisation de peindre à des médecins. Toutefois, il porte le chapeau de cette époque folle, éclairé par des chandelles.

Jean O’Cottrell (1949) est acteur pour le théâtre, le cinéma, la télévision et la radio. Il est aussi metteur en scène et a adapté des œuvres non dramatiques pour la scène.

- Rault Antoine, *Le Caïman*

La pièce comporte six personnages : trois rôles masculins et trois rôles féminins dont un muet.

Un homme est enfermé dans une pièce, quelqu'un frappe à la porte. La sœur de l'homme est venue lui rendre visite suite à son opération de la hernie hiatale.

L'homme a disparu pendant quatre jours avant de rentrer s'enfermer dans son bureau. Sa femme tente de comprendre où il était. Ils se disputent, mais elle sait que c'est son mécanisme de défense quand il a entrepris la rédaction d'un nouveau livre. Il désire parler à un prêtre, mais c'est un médecin que sa femme appelle.

Le médecin semble bien connaître Louis, ses petits tours ne fonctionnent pas, la routine est bien installée. Il évite de parler de sa femme avec le médecin, ne veut pas prendre son traitement ou suivre une analyse. Le médecin envisage une nouvelle hospitalisation.

Le curé arrive enfin, le médecin s'en va. Henri était à Rome durant son prétendu « colloque à Lyon ». Sa femme ne veut pas admettre que son mari soit devenu croyant. Il a raconté au curé qu'il désirait une entrevue avec le Pape, alors qu'il avait emmené sa dernière maîtresse en date en vacance en Italie.

Le Caïman a reçu le Grand Prix de l'Académie française 2006 (prix du Jeune Théâtre Béatrix Dussane – André Roussin) et a été nommé cinq fois aux Molières 2006, dont le Molière du metteur en scène pour Hans-Peter Cloos.

Antoine Rault (1965) a travaillé dans la communication en parallèle de sa carrière d'auteur. Il a écrit des textes dramatiques et radiophoniques ainsi qu'un roman, *Je veux que tu m'aimes*, publié en 2011.

- Sales Pauline, *La Route*

La pièce ne comporte que deux personnages, Elle et Lui.

Dans un hôpital psychiatrique une jeune femme rend visite à un pensionnaire, aussi jeune qu'elle. Elle lui demande de l'oublier, elle a refait sa vie avec quelqu'un d'autre et ne souhaite plus entendre parler de lui. Les médecins continuent de l'appeler quand Lui fait une crise car il leur donne son numéro de téléphone.

Cette fois-ci, il a été interné quand, après avoir marché cinq jours et cinq nuits sans dormir ni boire ou manger il s'est évanoui. En tombant, il s'est ouvert la main sur un tesson de bouteille et a eu la force d'écrire le numéro de téléphone de la jeune femme avec son sang.

Il fait un malaise. Elle s'obstine, Lui doit oublier son numéro de téléphone. Il fait tout pour la retenir, mais elle a une vie qui l'attend hors de l'hôpital psychiatrique, des études, un enfant. Il pense toujours qu'il sortira bientôt, qu'il trouvera un endroit où ils pourront vivre ensemble, mais Elle sait qu'il n'en sortira pas. Une fois qu'elle est partie, il récite encore une fois son numéro de téléphone.

Pauline Sales (1969) est comédienne et auteur dramatique, formée à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg. En plus de ses propres pièces, elle collabore à l'adaptation française de pièces de langues allemande et anglaise. De 2002 à 2007, elle était auteur associé à la Comédie de Saint-Etienne. Depuis 2009, elle codirige avec Vincent Grangier le Préau-centre dramatique régional de Basse-Normandie.

Sa première mise en scène est la création de sa pièce *En travaux* en 2012, parue en 2011 chez Les solitaires intempestifs.

- Serres Karin, *Louise les ours*

La pièce comporte sept personnages : quatre rôles masculins, trois rôles féminins. Certains rôles peuvent être joués par le même acteur.

Un soir, Louise voit un ours, immense et très blanc. Elle l'invite chez elle, le présente à son père Ian et sa sœur adolescente Elinor. Pour eux l'ours est invisible.

Quelques jours plus tard, elle découvre l'ours de son père et commence à se demander pourquoi elle est seule à avoir la capacité de les voir. Elinor et Ian s'affrontent à propos de la nouvelle lubie de Louise : Elinor trouve cela très inquiétant, pour Ian sa fille a seulement une imagination débordante. Louise voit de plus en plus d'ours, Elinor supporte de moins en moins la situation et veut convaincre son père que Louise devient folle.

La police commence à s'intéresser aux histoires de Louise et la radio diffuse des alertes, alors Ian se demande si sa fille se drogue. Elinor a mené son enquête et les résultats ne sont pas franchement rassurants : si Louise ne se drogue pas, c'est qu'elle est malade et voit des choses.

Un vieil Indien frappe chez les Wing pour rencontrer Louise. Elle aurait un pouvoir magique. Bob Prescott, chef de la milice anti-ours, tourne autour de la maison car il a repéré les traces d'un ours énorme. Ian est inquiet : il a demandé conseil auprès du père Bourgeau et les membres de la milice anti-ours patrouillent complètement ivres. Louise est sortie dans le jardin en pleine nuit alors que le chef de la milice tire sur tout se qui bouge. Personne n'est blessé mais les ours disparaissent et Louise est désespérée.

Louise les ours faisait partie des textes finalistes retenus pour le Grand Prix de la littérature dramatique 2007. La pièce a été écrite lors d'une résidence de traduction au Canada pour une autre pièce de Karin Serres, *Colza*.

Karin Serres (1967) est auteur pour le théâtre et la radio, illustratrice, traductrice, décoratrice et scénographe. Son site Internet : http://www.karinserres.com/

- Tartar Luc

Luc Tartar (1963) est auteur (de romans et de textes dramatiques), traducteur et comédien. Il a été l'auteur associé au théâtre d'Arras de 1996 à 2006.
Son site Internet : http://www.luc-tartar.net/

- *En découdre*

La pièce comporte un rôle féminin principal et le chœur des habitants de la ville.

Un médecin met enfin un nom sur cette « chose » qui envahit la vie de cette jeune femme : elle est schizophrène. Elle ne parvient plus à se souvenir de son nom mais, malgré le choc de l'annonce, elle est encore vivante et la vie continue.

C'est jour de marché. Elle n'oublie pas de bien regarder comme lui a appris sa mère. Elle croise un jeune homme qui fouille pied nu les invendus. Peut-être est-il lui aussi malade ? Elle contemple une silhouette féminine sur les toits, c'est elle-même. Les habitants la regardent, ils cherchent son nom.

Sa vie ne sera plus jamais la même. Elle doit apprendre à vivre avec la maladie. Les médecins n'y peuvent pas grand-chose mais il faut aider la jeune femme sur les toits. Sa famille ne sait pas quoi faire pour la soutenir.

Elle décide d'en découdre avec la maladie mais elle tombe du toit sous le regard des habitants. Plus rien ne sera comme avant, sauf qu'elle est toujours vivante.

Luc Tartar a bénéficié d'une résidence d'auteur au théâtre de Quat'sous de Montréal pour la rédaction de cette pièce en décembre 2010.

- Papa Alzheimer

La pièce comporte neuf personnages (deux rôles masculins et sept rôles féminins qui peuvent être tenus par la même comédienne).

Le père de Brutus est toujours vivant, mais il a la maladie d'Alzheimer. Il a oublié tous les gestes du quotidien et son entourage. Son fils se demande si sa vie vaut la peine d'être vécue dans de telles conditions. Les premiers signes de la maladie sont apparus un soir où il a pris son fils pour un cambrioleur alors que sa femme Marie-Jeanne était à l'hôpital. Quand il lui a rendu visite, elle lui fait des reproches car il perd la tête et mouille son lit. Il tente de l'étrangler. Suite à cet incident, il est soumis à une série de tests.

Brutus voit lui aussi des médecins qui lui annoncent qu'il est en phase 3 d'un cancer, qu'ils vont mettre en place un protocole thérapeutique mais que le traitement peut entraîner une stérilité. Il doit donc faire un don de sperme pour avoir, dans le futur, une chance de devenir père à son tour. La douleur provient, selon Brutus, du fait qu'il n'a pas eu le courage d'abréger la vie de son père et qu'il a symboliquement retourné le couteau contre lui. Marie-Jeanne rend visite à Papa Alzheimer à l'hospice. Il ne la reconnaît pas, croit voir sa mère, pense qu'elle va lui donner à manger à la cuillère. Mais c'est un couteau qu'il a dans la main et qu'il fait tomber. Son fils le ramasse mais Papa Alzheimer mourra seul, dans son sommeil. Brutus n'aura pas pu le tuer.

Le texte a été écrit au printemps 2000 lors d'une résidence d'écriture organisé par le centre des Auteurs dramatiques de Montréal à Orford (Québec).

- Valletti Serge, *Psychiatrie/Déconniatrie*

Monologue pour un acteur.

Il s'agit d'une suite de portraits de personnages enfermés en institution psychiatrique. Tous sont là pour des raisons différentes et cela transparaît à travers les récits : il y en a qui aiment les jeux de mots et mêlent le français à d'autres langues, ils vont même jusqu'à inventer des dialectes. Parfois, ils récitent un poème de leur invention. Certains sont paranoïaques, ils craignent les influences cosmiques.

D'autres internés prennent cela avec philosophie et s'organisent pour que le temps paraissent moins long : ils prennent une boîte postale afin que personne, à l'extérieur, ne sachent où ils vivent. Ils se rendent utiles en faisant de menus travaux dans l'établissement…

Pour certains malades, la maladie est plus discrète. Ils racontent leurs souvenirs et c'est plutôt l'attachement à un détail qui permet de soupçonner une névrose obsessionnelle. Bien sûr, des patients rêvent de s'échapper de cette institution créée sous l'influence des travaux de François Tosquelles.

Serge Valletti (1951) a commencé sa carrière artistique en tant que comédien, avant de se tourner vers l'écriture. Il joue au théâtre et au cinéma et a commencé à traduire l'œuvre complète d'Aristophane. En 2009, il a reçu le prix de la SACD pour l'ensemble de son œuvre.

Son site Internet : http://serge.valletti.pagesperso-orange.fr/

- Vier Jean-Michel, *La Traversée de Samuel R.*

La pièce comporte quatorze personnages (six rôles masculins, huit rôles féminins). Un comédien peut jouer plusieurs personnages.

Un vieil homme, allongé dans un lit d'hôpital, reçoit la visite de celui qu'il fut il y a bien longtemps. Soldat durant la Grande Guerre, il est trouvé seul sur le champ de bataille sans plaque et incapable de dire son nom. Faute de mieux, il est envoyé à l'asile de Chaumont. Là, on lui attribue un nouveau nom, Samuel R. Samuel n'a que peu de chance de sortir de l'institution, alors pour passer le temps il aide aux corvées. Il rêve parfois de Jeanne, sa fiancée, il se fait des amis parmi les aliénés, il participe aux événements organisés par les sœurs…

À cause de l'Exode, ils ont tous quitté l'asile vers la zone libre. Samuel jeune pousse le vieux à partir mais il est en sécurité aujourd'hui et il n'a pas besoin de quitter l'hôpital. En 1939, une femme prétendant être sa mère est venue le reconnaître, il s'appellerait Simon Roussel. Sa conduite délirante rend sceptique le médecin quant à ses chances de sortie. Alors, Samuel tente plusieurs fois de s'évader. Les sœurs évacuent leurs protégés en train. À la gare, la bonne de la soi-disant « mère » de Samuel le reconnaît, elle le ramène chez lui ainsi que ses amis Georges et Serge. Anne, une réfugiée, prend aussi pension chez la mère de Samuel.

Madame Roussel commence à comprendre les difficultés à vivre avec trois malades mentaux. Samuel part avec Anne pour Marseille, en pleine nuit. Sa famille et ses amis les poursuivent dans la forêt mais le couple se fait arrêter par une patrouille. Ils se perdent de vue. Samuel travaille dans une ferme un certain temps puis il entre au comité de la Résistance. Après la guerre, il travaille dans un théâtre municipal.

Jean-Marie Vier (1959) est comédien, metteur en scène, scénariste et auteur dramatique. Il consacre une partie de son travail d'écriture aux projets de sa compagnie Liba théâtre fondée en 1994.

- Vinaver Michel, *Portrait d'une femme*

L'auteur précise que « Onze acteurs jouent dix-sept rôles. » La pièce comporte cinq rôles féminins et douze rôles masculins.

Au cours du procès pour meurtre de Sophie Auzanneau, la cour d'assises de Paris essaie de déterminer pourquoi elle a assassiné son ancien amant Xavier Bergeret. Ils étaient tous deux étudiants en médecine. Quand il l'a quittée pour une autre femme, elle s'est rendue chez lui dans le but de le tuer avec un revolver puis de retourner l'arme contre elle. Sophie a finalement opté pour le gaz, ce qui a donné le temps à la police de l'interpeller.

Le plus étrange, dans l'acte de Sophie, est que Bergeret semblait très épris d'elle alors qu'elle avait la réputation de ne pas s'attacher aux hommes et de changer souvent d'amant. Elle avait aussi refusé de l'épouser mais elle avait annoncé à ses parents qu'elle allait se marier avec Xavier et qu'ils s'installeraient ensemble à Paris.

Le président remarque qu'elle a beaucoup d'amants, et cela depuis longtemps : elle avait à peine seize ans quand elle a eu une liaison avec un colonel de l'armée allemande. Sophie trompait aussi Xavier avec un enseignant de la faculté de médecine, peut-être dans le but d'avoir ses examens en septembre. Elle retrouve son ancien amant, le colonel, à Ulm.

Sophie est aussi une habituée des tentatives de suicide. Elle a grandi dans une famille où on n'extériorise pas ses sentiments, ni à la mort de ses deux frères, ni pour le suicide du père.

Michel Vinaver (1927) a mené deux carrières en parallèle : cadre puis directeur de l'entreprise Gillette et auteur dramatique, romancier, traducteur et essayiste. Il quitte l'entreprise en 1982 pour se consacrer à l'enseignement à l'institut d'études théâtrales de Paris et à l'écriture.

La pièce a été traduite et mise en scène en anglais.

- Visniec Matéi, *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*

Un grand nombre de personnages (environ vingt-cinq) et « d'autres membres du corps médical », « d'autres malades ». Essentiellement masculins, il y a néanmoins six rôles féminins. L'auteur précise que les « rôles dans la pièce sont interchangeables ».

Les malades ont formé une petite chorale, ce qui soutient l'idée du directeur que la littérature et les arts sont un moyen de guérir la maladie. L'Union des écrivains envoie un de ces auteurs, Iouri Petrovski, pour qu'il écrive des récits courts afin de raconter l'histoire du communisme aux malades lors de séances de lectures. Il logera à l'hôpital et partagera son quotidien. L'assistante médicale se glisse une nuit dans sa chambre, elle veut lui réciter ses poèmes et tombe dans une sorte de transe extatique quand il lui apprend qu'il a rencontré Staline.

Son premier texte est validé par l'équipe médicale. La première séance de lecture est mouvementée, mais certains malades écoutent avec attention. Le directeur adjoint avait informé les ORGANES que des éléments subversifs ont infiltré les malades et le parti a envoyé Iouri pour l'aider à les démasquer.

Une nuit, il est invité à une fête chez les internés qui ont formé un groupe en autogestion dans les profondeurs de l'hôpital. L'assistante médicale est jugée pour haute trahison par le directeur de l'hôpital : elle couche avec tous ceux qui disent avoir rencontré Staline, ce qui va à l'encontre de la « moralité communiste ». Staline est mort, la nouvelle bouleverse l'hôpital et ses pensionnaires mais ceux-ci l'aperçoivent au cours d'une partie de « roulette des passants », jeu qu'ils ont inventé pour passer le temps.

Matéi Visniec (1956) est un auteur roumain ayant obtenu l'asile politique en France. Il écrit des textes dramatiques, des romans et de la poésie.

Son site Internet : http://visniec.com/accueil.html

Il existe de nombreuses traductions de ce texte : anglais, allemand, suédois, serbo-croate, roumain, polonais, bulgare, italien, japonais, hongrois…