

La folie et le plaisir du public

Kinga Zawada

Numéro 140 (3), 2011

Théâtres de la folie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65206ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Zawada, K. (2011). La folie et le plaisir du public. *Jeu*, (140), 141–147.

Dossier

Théâtres de la folie

KINGA ZAWADA

LA FOLIE ET LE PLAISIR DU PUBLIC

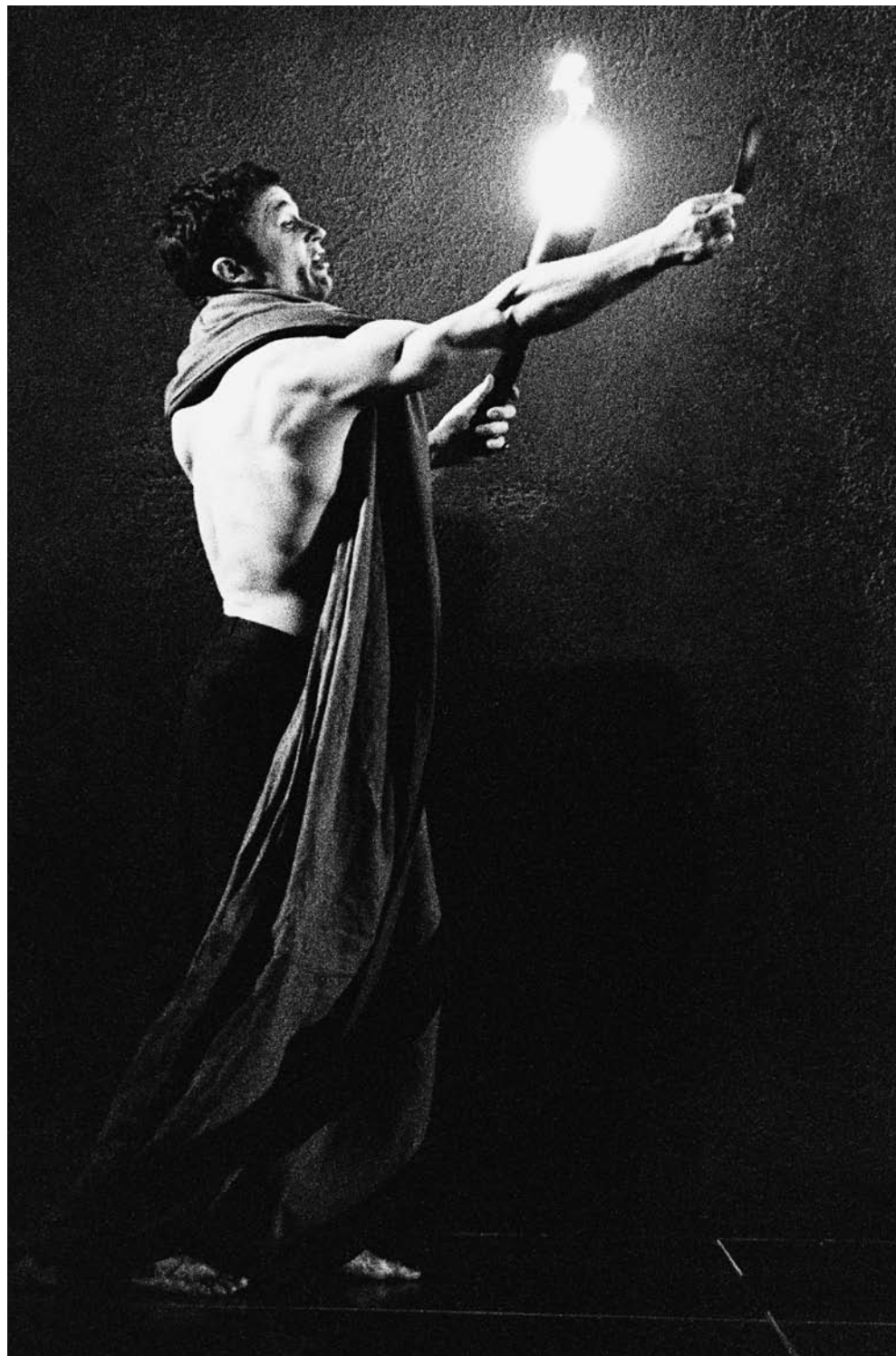
Ceux que l'on dit fous [...] peuvent se tromper
ou avoir raison, être sages ou stupides, coupables
ou non, mais au moins ils ne sont pas neutres.

Thomas Szasz, *Idéologie et Folie*

Anne Ubersfeld affirme que « tout texte théâtral est la réponse à une demande du public¹ ». Or, il est remarquable que des personnages inquiétants, excentriques, mutilés, anormaux, et dérangeants, autrement dit des fous, soient perpétuellement repris dans de nouvelles mises en scène et foisonnent sur les affiches.

Depuis sa création en 1945 avec Gérard Philipe dans le rôle principal, *Caligula* reste la pièce la plus souvent jouée de Camus. On se souviendra notamment des adaptations récentes de Marc Beaupré au Théâtre la Chapelle (*Caligula (remix)*, 2010) et de Gill Champagne au Trident (2010). La figure ambiguë de l'aliéné Charles Charles 38 de Normand Charette dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* paraît dans des mises en scène de Pierre Fortin (Les Têtes Heureuses, 1986), d'Alice Ronfard (Espace GO, 1992) et de Carole Nadeau (Station C, 2003 ; Théâtre d'Aujourd'hui, 2009). *La Folle de Chaillot* de Giraudoux a été maintes fois représentée en France et à l'étranger, transformée en comédie musicale sur Broadway, adaptée à l'écran (*The*

1. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 198.



Caligula (Marc Béland), dans
la pièce éponyme de
Camus, mise en scène par
Brigitte Haentjens (NCT,
1993). © Bruno Braën.

Madwoman of Chaillot, 1969) et traduite ainsi que remaniée en plusieurs langues, dont une version québécoise de Roland LePage (*la Folle du Quartier latin*, 1976). Le splendide personnage travesti de la folle Comtesse de Tilly dans *les Feluettes* de Michel Marc Bouchard connaît plusieurs incarnations, notamment dans l'adaptation cinématographique de John Greyson (*Lilies*, 1996), où il est défendu par Brent Carver. Il ne faudrait pas non plus oublier le fou de l'univers dramatique tremblayen, Marcel, qui revient hanter le public dans *En pièces détachées*, *la Maison suspendue* et *Marcel poursuivi par les chiens*.

Si les praticiens du théâtre répondent à l'attente des spectateurs, il faut alors se demander pourquoi le public contemporain continue de s'intéresser aux manifestations de la folie. Le personnage marqué de folie s'avère une figure souple et polyvalente pouvant être exploitée dans la grande variété d'associations et de connotations qu'elle est en mesure de déclencher. Le public peut assister à la mise en scène de la folie comme maladie ou affliction, comme menace et danger, comme sagesse et lucidité, comme simulation ou jeu, ce qui implique l'existence de l'image d'un fou à multiples facettes : victime, bourreau, porteur de sagesse, esprit rebelle, farceur, fauteur de troubles ou rédempteur. Fort chargé sémantiquement, le personnage marqué de folie peut susciter de multiples interprétations et significations. Le but de cet article est de démontrer de quelle façon la figure du fou satisfait le public de théâtre puisque, n'étant jamais « neutre », il sollicite un profond investissement pulsionnel, intellectuel et affectif.



L'Enfant (Hugolin Chevrette-Landesque) et son chat imaginaire, Duplessis, dans *la Maison suspendue* de Michel Tremblay, mise en scène par André Brassard (Compagnie Jean-Duceppe, 1990). ÉGALEMENT SUR LA PHOTO : Gilles Renaud (Jean-Marc) © Yves Dubé.

Charles Charles 38
(Martin Bélanger) et
Charles Charles 19 (Éric Forget)
dans *Provincetown Playhouse*,
juillet 1919, j'avais 19 ans
de Normand Chaurette,
mis en scène par
Carole Nadeau (le Pont-Bridge,
2003). © Jean-Sébastien Baillat.



LA LIBIDO SCIENDI ET LE DÉSIR DE VOIR

« La curiosité, écrit Jouve, dès l'Antiquité chrétienne, est vécue comme transgression. Le désir de voir, de connaître, conduit très vite dans des territoires défendus². » Or, sous le voile de la dénégation, le spectateur devient un voyeur légitime, pouvant sans la moindre réticence faire intrusion dans l'intimité des personnages, aussi bien corporelle que passionnelle. Alors que la pulsion scopique est convoquée par tout personnage d'une représentation (le spectateur voit/espionne des corps en action), le fou suscite le voyeurisme à son plus haut degré, contentant ainsi le désir de voir, de connaître et de savoir chez le destinataire. Il est un support particulièrement propice à l'expression scénique de désirs refoulés et socialement interdits. Ce qui a bien sûr pour corollaire le fait que le fou-prétexte est en mesure de déclencher des tensions fantasmiques chez le spectateur, qui, tout en restant à l'abri, protégé par la noirceur de la salle, se complait à vivre par procuration toutes sortes de transgressions psychotiques.

Les scènes érotiques et criminelles se trouvent en tête de la hiérarchie des scènes jouant sur la *libido sciendi*. Un personnage marqué de folie est fréquemment impliqué dans des situations à contenu morbide ou sexuel, ce qui permet au destinataire de surprendre des corps en flagrant délit et d'épier de la sorte des scènes qui s'avèrent particulièrement œdipiennes : le meurtre, l'inceste, la passion dévastatrice et la violence. Dans la pièce de Camus, par exemple, Caligula ressent non seulement un amour incestueux envers sa sœur Drusilla et abuse de la femme de Mucius, mais, en plus, il s'adonne à toute une série d'exploits sanglants, dont certains sont mis directement sous les yeux du spectateur : l'étranglement de Cæsonia et l'empoisonnement de Mereia. Dans *Provincetown Playhouse*..., Charles Charles 38 ne cesse d'évoquer l'assassinat d'un enfant par dix-neuf coups de couteau et éprouve une passion violente qui détruit Alvan et Winslow. Aurélie, la Folle de Chaillot, est victime d'une passion dévastatrice pour Adolphe Bertaut, qui la mène à la folie et la fait vivre dans la solitude. Pensons aussi à *Roberto Zucco* de Koltès, où le protagoniste commet des meurtres sous les yeux du spectateur ou au désir incestueux, à l'angoisse et à la violence qui émanent des personnages malades dans *l'Homme gris* de Marie Laberge.

2. Vincent Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 90.

DERRIÈRE LES MURS DE L'ASILE

En plus de rendre possible l'espionnage de situations érotiques ou mortifères, le personnage fou permet de s'infiltrer dans des lieux mystérieux, marginaux et difficilement accessibles. Le spectateur peut pénétrer impunément dans les enceintes de l'espace asilaire et observer l'intérieur sans pour autant courir lui-même le danger d'incarcération. Charles Charles 38 dans *Provincetown Playhouse...* se trouve dans une clinique de Chicago, où l'on est témoin de son isolement et de sa solitude. Marcel dans *En pièces détachées* vient de s'échapper de l'hôpital, dont il révèle l'atmosphère angoissante causée par la structure rigide et la violence, ainsi que par la présence dérangeante d'autres fous. Il y a aussi Nelligan, le poète fou, dans sa chambre de l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu dans *Rêve d'une nuit d'hôpital* de Chaurette. Ou bien Mycroft Mixeudeim, le reclus, constamment diagnostiqué et soumis à d'étranges expériences dans un espace évoquant une maison de santé dans *la Charge de l'original épormyable* de Gauvreau. Ou encore, Michael, le malade mental, placé dans l'institution psychiatrique de Brockville dans *la Chanson de l'éléphant* de Nicolas Billon. Grâce à ces personnages, le spectateur peut satisfaire sa curiosité de voir et de contempler l'intérieur d'un espace marginal, la maison des fous, sans aucun risque. Comme l'écrit Rosen en explorant la tentation de Penthée à épier les rites des bacchantes : « Nous aussi, nous voulons assister de loin aux mystères d'un monde à part. Nous ne voulons pas entrer dans la maison de fous, nous voulons simplement la voir³. »

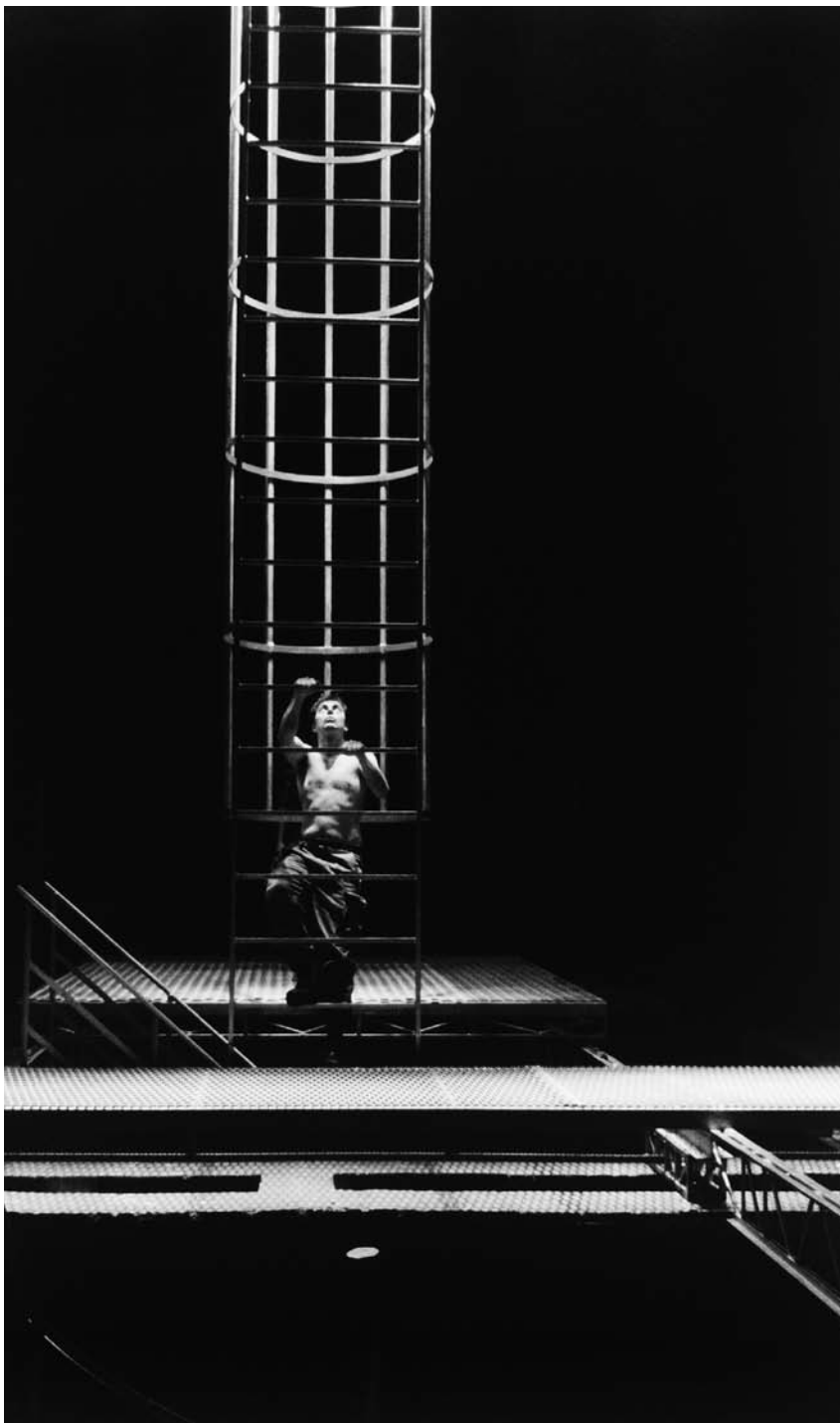
ENTRER DANS LA TÊTE DE L'AUTRE

En plus d'épier des représentations de lieux réels peu accessibles, le spectateur est fréquemment témoin de la concrétisation scénique de l'univers intime fabriqué par les aliénés. Il peut « voir » l'espace intérieur des personnages fous et partager ainsi leurs étranges rêves, leurs hallucinations et leurs secrets, qui échappent souvent aux autres protagonistes. Dans *la Maison suspendue*, il est initié à un monde parallèle où se promène Duplessis, le chat fantasmagique d'un gamin de 11 ans à l'imagination maladivement fertile. Dans *Marcel poursuivi par les chiens*, il s'immisce dans l'espace du délire merveilleux de l'adolescent fou, configuré sur scène par Rose, Violette, Mauve et Florence. Dans *Provincetown Playhouse...*, il a accès aux pensées obsessives du protagoniste puisque la scène se passe dans la tête de Charles Charles 38 ; il observe son univers intérieur grâce à la présence scénique d'Alvan, Winslow et Charles Charles 19. Dans *l'Homme et ses fantômes* de Lenormand, le spectateur voit apparaître sur scène les fantômes de femmes mortes – hallucinations du personnage principal qui sombre dans la folie. Dans *les Séquestrés d'Altona* de Sartre, le public assiste à la manifestation des souvenirs cauchemardesques qui hantent Frantz : une femme mourante, un lieutenant sinistre et piteux, un sergent sadique et un tribunal de crabes. Ajoutons à cela l'existence, imaginée dans un château au bord de la Méditerranée, de la Comtesse de Tilly dans *les Feluettes*, ainsi que le rêve éveillé de la Folle de Chaillot dans lequel son amant revient sous les traits d'un autre. Le spectateur peut ainsi observer sans aucune gêne des corps dans des situations défendues et des lieux tabous, ou faire intrusion dans des espaces intimes et surprendre les étranges pensées, les désirs profonds, les obsessions ainsi que les délires privés d'autrui. Le rêve est un thème qui ouvre sur l'intimité du personnage, produit l'illusion de sa profondeur psychologique et renforce l'investissement émotionnel du

3. « We, too, want to witness from a safe distance the mysteries of a world apart. We do not want to enter the madhouse; we merely want to see it », dans Carol Rosen, *Plays of Impasse. Contemporary Drama Set in Confining Institutions*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1983, p. 85. Nous traduisons.



La Comtesse de Tilly (René Gagnon) dans *les Feluettes* de Michel Marc Bouchard, mises en scène par André Brassard (Théâtre Petit à Petit/CNA, 1987). ÉGALEMENT SUR LA PHOTO, PRISE LORS DES REPRÉSENTATIONS À LIMOGES À L'AUTOMNE 1988 : Jean-François Blanchard (Vallier). © Alain Chambaretaud.



Roberto Zucco, dans la pièce éponyme de Koltès, avant son suicide.
SUR LA PHOTO : Henri Chassé, dans la mise en scène de Denis Marleau (JBU/NCT/FTA, 1993).
© Josée Lambert.

destinataire. « Pénétrer le rêve d'un personnage, c'est communiquer avec lui dans ce qu'il a de plus intime⁴. » Le fait que le spectateur se sent à l'aise en regardant la représentation des interdits majeurs est, comme nous l'avons mentionné auparavant, justifié surtout par les conventions théâtrales. Mais il est clair aussi que c'est la folie même du personnage qui contribue à disculper le destinataire. Les transgressions qu'il prend plaisir à voir ne sont pas les siennes, mais celles d'un fou. Et l'on trouve normal qu'un fou les commette. La folie des personnages est donc un facteur qui contribue à innocenter le plaisir du voyeurisme.

SOUFFRIR POUR PLAIRE AU PUBLIC

La divulgation des pensées et des émotions du personnage crée l'impression de sa vie intérieure et de sa richesse psychique. En partageant les secrets d'un personnage marqué de folie – des rêves, des cauchemars, des souvenirs ou des actes coupables –, le spectateur est amené à s'investir affectivement. De plus, les fous, qu'ils soient des patients institutionnalisés privés de liberté et exclus de la société, des meurtriers torturés par leurs obsessions et leurs idéaux ou des figures satiriques tourmentées par des souvenirs, se présentent souvent comme des victimes. Le public assiste alors à diverses formes et manifestations de la folie : celle de l'aliénation de Charles Charles 38 enfermé dans un asile ; de l'incompréhension et de la solitude de Caligula ; de la vieillesse, de l'abandon et du délaissement de la Folle de Chaillot ; de la maladie de Marcel, du suicide de Zucco, du mutisme de Thomas dans *l'Homme effacé* de Michel

4. Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 139.

Ouellette, des maux de tête d'Émile Nelligan chez Chaurette ou des tremblements douloureux du mutilé chez Adamov dans *la Grande et la Petite Manœuvre*. Le partage du malheur s'avère un support privilégié de l'investissement émotionnel, car la souffrance du personnage fou le rend plus « vivant » et engendre la compassion, la pitié, la compréhension et la sympathie du destinataire. En participant à la souffrance d'un autre, nous éprouvons un certain réconfort et surtout un grand soulagement de ne pas souffrir nous-mêmes.

DÉJOUER LES ENJEUX DE LA FOLIE

Il est incontestable que le public adopte aussi une attitude active et critique envers le texte spectaculaire avec lequel il joue et qu'il tente de déjouer. D'une part, le spectateur s'amuse à prévoir les mouvements des personnages-pions en ayant recours à des scénarios communs et intertextuels issus de son monde de référence. Son plaisir vient alors soit de la confirmation de ses attentes, soit, au contraire, de la surprise qui lui est procurée par un dénouement inattendu, déconcertant et non conformiste. D'autre part, le spectateur considère les personnages comme éléments d'une structure plus grande ou d'un projet plus ambitieux. Il essaie de les situer dans l'ensemble de l'œuvre et cherche à comprendre leur portée idéologique. Il appréhende donc les personnages comme « des "porte-discours", dans le sens qu'ils sont d'abord créés pour véhiculer des idées, représenter des valeurs, soulever des controverses⁵ ».

5. Louise Vigeant, *la Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. « Synthèse », 1989, p. 167.

Le plaisir intellectuel que le fou procure au public peut résulter de la valorisation du fou par rapport à son groupe de référence dans l'idéologie de l'œuvre. Marginal, mais en même temps détaché des contraintes auxquelles se soumettent tous les autres, le fou peut montrer diverses façons de percevoir les choses, amenant ainsi le destinataire à adopter une perspective différente et à considérer une vision alternative du monde. La mise en parallèle du fou avec les « normaux » révèle souvent une tare chez ces derniers et, par conséquent, une caractérisation négative de la « normalité ». La lucidité et la logique de Caligula s'opposent nettement à la médiocrité et à la faiblesse des sénateurs ; l'imagination fertile de Marcel s'oppose aux problèmes de sa famille dysfonctionnelle ; l'exubérance d'Aurélié, à la platitude et à la corruption des barons, présidents et autres « mecs ».

Mentionnons aussi, en guise d'exemple, Dora dans la pièce de Cixous, ou Jeanine dans *le Mangeur de rêves* de Lenormand, qui révèlent la futilité de la pratique psychanalytique car, dans les deux cas, la thérapie aboutit à un échec. Devant ces divers tableaux peu flatteurs de la société « normale », le spectateur a certainement le droit de se demander si « être normal » et « aller bien » ne témoignent pas d'un manque, et il perçoit alors facilement le fou comme porteur de valeurs ou d'aspirations supérieures. Que la figure du fou provoque des doutes, des questions ou des critiques, il est clair qu'elle suscite une réflexion sur la validité de l'ordre établi et des notions acquises, ainsi que sur la fragilité de la frontière entre ce qui est considéré acceptable et ce qui est perçu comme hors norme. ■

Kinga Zawada est professeure adjointe à l'Université Ryerson. Elle a complété une thèse de doctorat sur la réception et la construction des personnages fous dans la dramaturgie contemporaine à l'Université de Toronto. Elle a vécu en Belgique, en France et au Canada, et ses recherches portent sur tout théâtre d'expression française. Elle s'intéresse aux théories du personnage, de l'altérité, de la réception, ainsi qu'à l'emploi didactique du théâtre dans l'enseignement des langues étrangères.